



Con il patrocinio di



CUADERNOS AISPI. Estudios de lenguas y literaturas hispánicas es una revista científica con vocación internacional publicada por la Associazione Ispanisti Italiani, que acoge estudios sobre las lenguas, las culturas y las literaturas ibéricas e iberoamericanas. Se propone promover el debate académico entre investigadores, con la mayor profundidad científica, a partir de las tendencias emergentes del hispanismo internacional, tanto filológico-literario como lingüístico y traductológico.

Cuadernos AISPI tiene una periodicidad semestral. Cada número incluye una sección temática, alternativamente de Lengua o Traducción y de Literatura o Cultura, dedicada a temas de especial relevancia en las áreas interesadas, a cargo de un editor italiano y otro extranjero, de reconocido prestigio internacional.

La revista fue fundada en 2013 por la XIII Junta Directiva de la Asociación, compuesta por Pietro Taravacci, Maria Vittoria Calvi, Antonella Cancellier, Alessandro Cassol y Flavia Gherardi.

Associazione Ispanisti Italiani

c/o Istituto Cervantes
Via di Villa Albani 14/16
00198 – Roma
www.aispi.it

Direttrice

Flavia Gherardi
Dipartimento di Studi Umanistici (DSU)
Università di Napoli Federico II

Progetto grafico e impaginazione

LedizioniLediPublishing

© 2025 Associazione Ispanisti Italiani
Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 316 del 17/11/2015
ISSN: 2283-981X

Edizione a stampa:
© 2025 LedizioniLediPublishing
Via Boselli 10, 20136 Milano - Italia

Informazioni sul catalogo, sulle ristampe e per acquistare copie cartacee ed elettroniche dell'editore: www.ledizioni.it
Pubblicato secondo una licenza Creative Commons Attribuzione
Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale

CUADERNOS AISPI

Estudios de lenguas y literaturas hispánicas

Revista semestral de la Associazione Ispanisti Italiani

DIRECTORA / EDITOR IN CHIEF

Flavia Gherardi (Università di Napoli "Federico II")

CONSEJO DE DIRECCIÓN / GOVERNING BOARD

Giovanna Mapelli (Università di Milano)

Renata Londero (Università di Udine)

CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD

Sara Bani (Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara)

Federica Cappelli (Università di Pisa)

Alessandro Cassol (Università di Milano)

Florencio del Barrio de la Rosa (Università Ca' Foscari di Venezia)

Stefano Neri (Università di Verona)

Veronica Orazi (Università di Torino)

Gianluca Pontrandolfo (Università di Trieste)

Raffaella Tonin (Università di Bologna)

Katerina Vaiopoulos (Università di Udine)

SECRETARIAS DE REDACCIÓN

Andrés Ortega (Università di Bergamo)

Francesca Coppola (Università de L'Aquila)

EDITORES DE RESEÑAS

Felice Gambin (Università di Verona)

Luisa Chierichetti (Università di Bergamo)

COLABORADORES

Giuliana Calabrese (Università di Milano)

Ida Grasso (Università della Calabria)

Sara Longobardi (Università Suor Orsola Benincasa di Napoli)

Angela Moro (Università di Pisa)

Valentina Paleari (Università di Milano)

CONSEJO CIENTÍFICO Y ASESOR / EDITORIAL ADVISORY BOARD

Pedro Álvarez de Miranda (Universidad Autónoma de Madrid)
Fausta Antonucci (Università di Roma Tre)
Beata Baczyńska (Uniwersytet Wrocławski)
Jean-François Botrel (Université Rennes 2)
Antonio Briz (Universitat de València)
Maria Vittoria Calvi (Università di Milano)
Antonella Cancellier (Università di Padova)
Giovanni Caravaggi (Università di Pavia)
Rocío Elena Caravedo Barrios (Pontificia Universidad Católica de Perú)
Ovidi Carbonell Cortés (Universidad de Salamanca)
Anne Cayuela (Université de Grenoble Alpes)
Guiomar Ciapuscio (Universidad de Buenos Aires)
Enrico Di Pastena (Università di Pisa)
Giuseppe Di Stefano (Università di Pisa)
Ángela Di Tullio (Academia Argentina de Letras)
Laura Dolfi (Università di Parma)
Francisco Domínguez Matito (Universidad de La Rioja)
Inés Fernández Ordóñez (Universidad Autónoma de Madrid)
Teresa Ferrer Valls (Universitat de València)
Isabel García Izquierdo (Universitat Jaume I – Castelló de la Plana)
Antonio Gargano (Università di Napoli “Federico II”) †
Giovanni Garofalo (Università di Bergamo)
Folke Gernert (Universität Trier)
David Gies (University of Virginia)
Johannes Kabatek (Universität Zürich)
Elena Liverani (Libera Università di Lingue e comunicazione IULM – Milano)
María Antonia Martín Zorraquino (Universidad de Zaragoza)
Francisco Matte Bon (Università degli Studi Internazionali di Roma – UNINT)
José María Micó (Universitat Pompeu Fabra – Barcelona)
Estrella Montolío Durán (Universitat de Barcelona)
Gabriele Morelli (Università di Bergamo)
Francisco Moreno Fernández (Universität Heidelberg)
Veronica Orazi (Università Ca' Foscari di Venezia)
Elide Pittarello (Università Ca' Foscari di Venezia)
Marco Presotto (Università di Trento)
José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia)
Claudio Rodríguez Fer (Universidad de Santiago de Compostela)
José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante)
Enrique Rubio Cremades (Universidad de Alicante)
Aldo Ruffinatto (Università di Torino)
Maria Caterina Ruta (Università di Palermo)
Félix San Vicente (Università di Bologna – Forlì)
Laura Silvestri (Università di Roma Tor Vergata)
Pietro Taravacci (Università di Trento)
Fernando Valls (Universitat Autònoma de Barcelona)

Diseño y maquetación

Sarah Tafuro

SECCIÓN MONOGRÁFICA

Carmen Martín Gaité y la no-ficción

EDITORES

Maria Vittoria Calvi

José Teruel Benavente

Introducción	9
José María Pozuelo Yvancos , <i>El cuento de nunca acabar</i> , una poética del ensayo	21
Marta Noguera Ortega , Una fértil relectura: los <i>Cuadernos de todo</i> de 1974-1975	37
Elide Pittarello , <i>El proceso de Macanaz</i> de Carmen Martín Gaité: la forja de un estilo	59
Chiara Licci , “Ahora lo he entendido”. Lectura metaliteraria de “De su ventana a la mía” (1987)	83
Ruben Venzon , “Como si fueran trozos de espejo”: autobiografismo, fotografía y autorrepresentación en los <i>collages</i> de Carmen Martín Gaité	101
Carlos Femenías Ferrà , Tiempo y destiempo del mediosiglo. En torno a <i>Esperando el porvenir</i> (1994)	129
Ellen Mayock , Las chicas raras hablan: la crítica literaria de Carmen Martín Gaité sobre escritoras españolas durante la “Transición”	151

SECCIÓN GENERAL

Samuel Parada Juncal , La toponimia en la poesía bucólica de Quevedo	177
Daniela Carfora , El estatuto discursivo de las literaturas de Abya Yala	207
Verónica Leuci , Ciudad y espacio público en la poesía del medio siglo: Ángel González, María Beneyto y Carmen Martín Gaité	235

RESEÑAS CRÍTICAS

Luis de Góngora, Laura Dolfi (ed.), <i>La costanza d'Isabella</i> (Giada Blasut)	261
Antonio Enríquez Gómez, <i>Política angélica. Sobre el gobierno que se debe tener con los reducidos a la fe católica y con los que se apartaron de ella, edición crítica</i> (Felipe B. Pedraza Jiménez)	263
Benito Pérez Galdós, <i>Elettra, studio di Victoria Galván-González e Carmen Márquez-Montes</i> (Alessandro Cassol)	268
Pedro Salinas, Matteo Lefèvre (ed.), <i>Poesie</i> (Francesca Coppola)	271
José María Micó, Pietro Taravacci (ed.), <i>L'equilibrio impossibile</i> (Valerio Nardoni)	275
Federica Rocco (ed.), <i>La rappresentazione dello stigma nella letteratura (e il cinema) di lingua spagnola</i> (Ilaria Magnani)	278

SECCIÓN MONOGRÁFICA

Carmen Martín Gaité y la no-ficción

INTRODUCCIÓN

Maria Vittoria Calvi

José Teruel Benavente

José María Pozuelo Yvancos, *El cuento de nunca acabar*, una poética del ensayo

Marta Noguera Ortega, Una fértil relectura:

los *Cuadernos de todo* de 1974-1975

Elide Pittarello, *El proceso de Macanaz* de Carmen Martín Gaité: la forja de un estilo

Chiara Licci, “Ahora lo he entendido”.

Lectura metaliteraria de “De su ventana a la mía” (1987)

Ruben Venzon, “Como si fueran trozos de espejo”: autobiografismo,
fotografía y autorrepresentación en los *collages* de Carmen Martín Gaité

Carlos Femenías Ferrà, Tiempo y destiempo del mediosiglo.

En torno a *Esperando el porvenir* (1994)

Ellen Mayock, Las chicas raras hablan: la crítica literaria de Carmen Martín Gaité
sobre escritoras españolas durante la “Transición”

INTRODUCCIÓN

Maria Vittoria Calvi, Università degli Studi di Milano
José Teruel, Universidad Autónoma de Madrid

La publicación en 2002 de la primera edición de los *Cuadernos de todo* demostró que la obra de Carmen Martín Gaité es un texto unitario que se despliega en distintos géneros y títulos. Posteriormente, la edición anotada de sus *Obras completas* en siete tomos (desde 2008 a 2019) ha confirmado las múltiples conexiones significativas entre las diferentes modalidades literarias que cultivó la autora salmantina.

Este monográfico reúne al calor de su centenario un conjunto de trabajos que analizan su obra de no-ficción. Hemos elegido un título abarcador, que incluyera una amplia gama de géneros y no solamente el ensayo propiamente dicho, aunque también es cierto que varios de los géneros de no-ficción tienen un carácter fundamentalmente ensayístico. Por otro lado, tampoco se puede olvidar que Martín Gaité quiso mantener borrosas las fronteras entre los dos ámbitos, como es evidente tanto en una ‘novela’, *El cuarto de atrás* (1978), como en un ensayo fronterizo, *El cuento de nunca acabar* (1983). Sin embargo, su respeto por el lector la llevó siempre a definir el pacto en el que se enmarca cada obra: aunque *El cuarto de atrás* y *Usos amorosos de la postguerra española* comparten el mismo material narrativo, la primera se encuadra en un pacto de ficción y la segunda en un pacto de no-ficción.

En el total de las *Obras completas* de Martín Gaité, dos volúmenes están dedicados a sus novelas, más un tercero a su narrativa breve, poesía y teatro, y los cuatro tomos restantes al ensayo, cuadernos y cartas. La tradicionalmente considerada ‘novelista’ fue también una ensayista, en términos cuantitativos y cualitativos, aunque es preciso reconocer que Martín Gaité como historiadora, crítica literaria, conferenciante y cualquier otra modalidad de su variada producción ensayística, nunca depuso su condición de narradora y convirtió cualquier asunto en una narración. Pero igualmente consideramos que la búsqueda y el encuentro con una voz *más* personal y distintiva –tanto en el seno de su generación literaria como en la cultura española contemporánea– la hallaremos en la práctica del ensayo: desde sus ensayos literarios (*La búsqueda de interlocutor* [1973, 2000], *El cuento de nun-*

ca acabar. *Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira* [1983], *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española* [1987], *Agua pasada* [1993], y *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa* [1994]), hasta la investigación histórica (*El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento* [1969], *Usos amorosos del dieciocho en España* [1972], *El conde de Guadalhorce, su época y su labor* [1977] y *Usos amorosos de la postguerra española* [1987]), pasando por sus artículos de crítica literaria y de opinión, prólogos, conferencias (recogidos en *Obras completas VI* [2017]), y, por último, sus cuadernos personales (*Cuadernos de todo* [2002], *Vision of New York* [2005]) e incluso su correspondencia epistolar (especialmente las cartas dirigidas a Juan Benet [2011]), reunidos en *Obras completas VII* (2019). La razón de esta voz *más* personal y distintiva de la ensayística de Martín Gaité frente a los grandes iconos masculinos de su grupo generacional la podrá encontrar el lector de este monográfico en los artículos que lo componen. Sus editores ya adelantamos algunas respuestas: su uso de una lengua viva, la presencia continua del diálogo y la oralidad, que marcan un particular tono argumentativo a través de recuerdos y experiencias propias, y el empleo de recursos propios de la ficción son rasgos clave de su escritura ensayística. De esta manera, la autora de *El cuento de nunca acabar* contribuyó fundamentalmente a la renovación del género, mediante el empleo de recursos tradicionalmente excluidos del ensayo contemporáneo, tales como la introspección autobiográfica, la hibridación textual y la permeabilidad a distintos géneros literarios. Igual que otras escritoras como Margarita Nelken o Virginia Woolf, aportó una peculiar “razón de mujer” a un género que, tradicionalmente, había sido un reducto masculino (Gallego Durán y Navarro Domínguez 2003: 10; Calvi 2020).

Su desplazamiento hacia la no ficción surgió de una profunda insatisfacción ante la novela como forma expresiva. El inicio de la *Correspondencia* con el autor de *Volverás a Región* coincide sintomáticamente con la sugerente y conocida anotación del paseo con su hija de ocho años, fechada en El Boalo, el 31 de julio [de 1964], que se encuentra en el Cuaderno de todo número 4 y que fue reelaborada, casi veinte años más tarde, para *El cuento de nunca acabar*, donde aborda su colapso ante el género novela: “Pero ahora no puedo reposar en nada de lo que escribo [...]. La novela se ha vuelto una monserga [...]. ¿Qué haré para escribir, para estrellar todo lo que me bulle? ¿Contra qué muro? ¿Dónde dejar la marca?” (2019: 193). Tras la publicación y escasa repercusión de *Ritmo lento* (1963), Martín Gaité entrará en un periodo breve –pero intenso– de hastío ante las posibilidades de la ficción, o con más precisión, ante la incapacidad de abarcar narrativamente la experiencia subjetiva del tiempo. A la altura de 1963-1964, la

escritora experimentaba que el lenguaje novelístico estaba anquilosado y tampoco le convencía cómo los novelistas del llamado *boom latinoamericano* ponían en evidencia este anquilosamiento. Hasta el punto de reconocer en 1970 (acababa de publicar *El proceso de Macanaz*) que solo había leído *Cien años de soledad* y *La ciudad y los perros*, y que ambas le habían parecido “estupendas”, pero que no había tenido tiempo ni interés de leer *Rayuela*, *La muerte de Artemio Cruz* o *Conversación en la Catedral*. Esta declaración procede del libro de entrevistas de Fernando Tola de Habich y Patricia Grieve (1971: 214-221), en el que se marcan los diferentes juicios de valoración de ciertos escritores, críticos y editores españoles (Carlos Barral, Juan Benet, José Manuel Caballero Bonald, José María Castellet, Camilo José Cela, Rafael Conte, Miguel Delibes, Jesús Fernández Santos, Juan García Hortelano, Luis Goytisolo, Alfonso Grosso, Daniel Sueiro, Juan Marsé y Martín Gaité) respecto a los nombres señeros de la nueva generación de novelistas latinoamericanos. Frente a este fenómeno entre editorial y literario, Martín Gaité manifestó su aversión a las modas y su interés por dos títulos coetáneos de novelistas españoles: el libro de cuentos de Jesús Fernández Santos, *Las catedrales*, y el de Juan Benet, *Una meditación* (ambos publicados en 1970). De este último, mientras su correspondencia daba claros indicios de cansancio, añade en dicha entrevista: “Puede gustar o no gustar su estilo”, pero “él siempre ha escrito así”, desde los años cincuenta, “persiguiendo hasta agotarlo el análisis de una situación”, “No es mimético de los hispanoamericanos, será coincidencia en todo caso” (Martín Gaité 1971: 217).

El periodo final de gestación de *Ritmo lento* (entre 1959 y 1962) es también el momento en que comienza a redactar una serie de ensayos breves –“La enfermedad del orden” (1958), “Contagios de actualidad” (1959), “Recetas contra la prisa”, “Quejosos y quejicosos” (1960), “Personalidad y libertad” y “Adelante, peatones” (1961)–, que irán a parar –todos menos el último– a la primera edición en Nostromo de *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1973). Su concepción del ensayo como auténtica autobiografía espiritual le permitirá abordar esa vivencia del tiempo en primera persona y desde su propia savia narrativa, como demostrarán posteriormente dos de las grandes cimas de su obra *El cuento de nunca acabar* y *El cuarto de atrás*, ambas limítrofes entre ficción y no ficción (a la primera José María Pozuelo Yvancos le dedicará un capítulo central en este monográfico, “*El cuento de nunca acabar*, una poética del ensayo”). *El cuento* es una de las principales manifestaciones de su “pensamiento narrativo” (Teruel 2020: 61-78) y en él se mezclan, en una deliciosa combinación, reflexiones y fabulaciones narrativas, recuerdos de experiencias y anécdotas infantiles, que también

nos obligan a mirar hacia dentro de nosotros mismos (Subirats 1983: 3-4). Por su parte, *El cuarto de atrás* (1978) es otra magistral mezcla de múltiples géneros (libro de memorias, relato de misterio, ensayo sobre literatura y autocrítica literaria) ante los que las categorías genéricas de *novela* o *autoficción* se quedan cortas: “Pretender al mismo tiempo entender y soñar: ahí está la condena de mis noches”, leemos en los inicios de esta seudonovela (Martín Gaité 2018: 86). Aunque su adscripción a la autoficción ha gozado de amplia fortuna crítica (Alberca 1996 y 2007, Casas 2012) y se fundamenta, entre otros aspectos, en el evidente carácter metadiscursivo de *El cuarto*, dicha categoría se revela insuficiente para describir la complejidad genérica de esta obra, cuyo valor historiográfico, entre otros, es también manifiesto (Brenneis 2014). De igual modo, sus tres grandes ensayos de investigación histórica le permitirán alcanzar una fructífera textura de filóloga, novelista e historiadora. La expresión *mezcla* (y sus afines: *fusión*, *amalgama*, *combinación*, *miscelánea*) quizá sea una de las aproximaciones más descriptivas y relevantes del taller literario de Martín Gaité, siempre que se entienda como forma de habitar la complejidad y no como mezcolanza desordenada. Brenneis (2014), por ejemplo, emplea la categoría analítica de *genre fusion* para aquellos autores que, como Martín Gaité, desarrollan la misma sustancia narrativa en géneros distintos.

“Pensar es deambular de calle en calle, de calleja en callejón, hasta dar con un callejón sin salida”: nuestra escritora copia de memoria un fragmento de la secuencia XVIII de *Juan de Mairena* para convertirla en un paratexto de su segunda novela, *Ritmo lento* (2008: 319). Esta elección es toda una declaración de principios, que presidirá su actitud ante la palabra escrita (recordemos el poema juvenil “Callejón sin salida”) y también su particular singladura por el terreno del ensayo, ya que la adaptación de la sentencia del profesor apócrifo de Antonio Machado enlaza con una explícita declaración, pronunciada veintiocho años más tarde, con motivo del Premio Príncipe de Asturias: “Se escribe para lanzar al aire nuevas preguntas, para interrumpir los asertos ajenos, para tratar de entender mejor lo que no está tan claro como dicen. Para poner en tela de juicio incluso lo que uno cree saber” (Martín Gaité 2016d: 993). Igualmente *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1934-1936), texto de cabecera en el domicilio del joven matrimonio Rafael Sánchez Ferlosio y Carmen Martín Gaité durante la década de 1960, nos remite a su interés por los apuntes y tanteos de la serie de blocs, iniciada el 8 de diciembre de 1961, cuando su hija Marta, de cinco años, la bautizó –probablemente bajo la inspiración de su padre– con el nombre de *Cuaderno de todo*, porque allí cabrían todos los temas y modalidades de escritura: desde la destinada a las primeras versiones de futuros

textos, pasando por anotaciones sobre lecturas, registros fechados de dietario y apuntes desperdigados. Una vez más, la originalidad de estos cuadernos radica en su marginalidad e indeterminación genérica, en la confluencia entre literaturización de la experiencia personal y reflexión crítica (véase en tal sentido la contribución en este número de Marta Noguera, “Una fértil relectura: los *Cuadernos de todo* de 1974-1975”).

Pero precisamos volver a 1963. En enero de aquel año, la escritora por consejo de su padre se hizo socia del Ateneo. A partir de las ocho de la tarde, después de acostar a su hija, todas las noches se dirigía a la calle Prado 21, para estudiar sobre todo Historia de España, con la idea de completar lagunas de su curiosidad y formación universitaria (entre las que sobresalía la escasa atención que en sus planes de estudio se había dispensado al pariente pobre de la historiografía española, el siglo XVIII), o quizá también para distanciarse de historias propias. El pasado remoto podía ser un lenitivo: “El cercano hace más daño”, como su personaje Ambroise Dupont recomienda a Águeda Soler en una de sus últimas novelas, *Lo raro es vivir* (Martín Gaité 2009: 917). La biblioteca del Ateneo cerraba a la una de la madrugada “y muchas veces, cuando sonaba el timbre para avisar el cierre [...] era yo el único lector nocturno de la sala”, anota en un esbozo autobiográfico (Martín Gaité 2016b: 650). De esta vocación de autodidacta, y de su propensión a explorar otras rutas narrativas, nació su interés por seguir la pista de la peripecia vital de aquel ministro de Felipe V, Melchor de Macanaz, más regalista que el rey y que planteó unas reformas de una osadía inusitada en su época, como la supresión del Santo Oficio o la política de desamortización, no afrontadas hasta el siglo XIX. Su estudio sobre el proceso inquisitorial de Macanaz tendrá una posición axial en el trayecto narrativo de Martín Gaité, al acelerar la conciencia de engarce entre la historia y las historias (como analiza el estimulante artículo de Elide Pittarello incluido en este número, “*El proceso de Macanaz* de Carmen Martín Gaité: la forja de un estilo”). Sus relaciones con Macanaz no siguieron un proceso demasiado distinto al que mantuvo con otras criaturas de ficción: a priori no lo conocía y, partiendo de una intuición inicial, lo fue entendiendo poco a poco, a medida que la narración se iba gestando.

El lector de este monográfico podrá constatar la coherencia de la labor historiadora de Martín Gaité con su biografía intelectual, ya que los dos periodos en los que centró su investigación estuvieron firmemente vinculados con el tiempo que le tocó vivir y entender. Esta relación es muy evidente en *Usos amorosos de la postguerra española* (1987), ensayo concebido como un compromiso moral con la propia memoria que había que legar a los hijos de su generación; pero también

en su incursión en el siglo XVIII, dada la desconfianza y la manipulación de la historiografía en la que fue educada hacia la actitud crítica y revisionista de los ilustrados. Para un joven de la década de 1960 “desamordazar el siglo XVIII venía a ser algo así como una transferencia oblicua del intento imposible por combatir de frente la mordaza de la censura oficial”, puntualiza Martín Gaité en un artículo dedicado a José Antonio Llardent (Martín Gaité 2016e: 960). Esta transferencia queda perfectamente trazada en el “Exordio preliminar” a *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972):

Si antes de conocer la existencia de los usos galantes dieciochescos no hubiera estado previamente preocupada por la suerte de las mujeres educadas en el tira y afloja del darse a valer y gustar como mera mercancía, encarriladas para el matrimonio, si no hubiera pensado tanto en su esclavitud a los modelos que se les proponen, no siempre coincidentes ni mucho menos con sus ansias de vida y realización, me habría limitado a reparar en el fenómeno del cortejo con los ojos asépticos de los especialistas en anotar pasado y a escribir la monografía ordenada, clara y concisa que no he sido capaz de hacer (Martín Gaité 2015: 605-606).

Carmen Martín Gaité rehuyó de los ojos asépticos y buscó implicación en lo investigado; por lo tanto, de su faceta de historiadora recalcamos cómo su interés por el pasado está presidido por lo vivo –y no por lo dictado desde fuera–, por lo que permanecía pendiente en su propia experiencia generacional (como queda de manifiesto en el título del capítulo medular de *Usos amorosos de la postguerra española*: “Entre santa y santo, pared de cal y canto”).

Los artículos aquí reunidos, desde distintas perspectivas, llegan a conclusiones similares: el ensayismo de Martín Gaité adoptó un cauce narrativo y manifestó en múltiples ocasiones su aspiración a conseguir un parecido inalcanzable –lo cual no le impidió el desafío– con el relato oral, y la andadura de la conversación espontánea, donde “ni se lleva un programa previo ni están prohibidos los vericuetos”, tal como propuso desde *El cuento de nunca acabar* (Martín Gaité 2016c: 218). El oficio de contar, el cuento como pretexto para la compañía, las diferencias entre la narración abierta frente a la cerrada, la defensa de la afición en la crítica literaria, los modelos literarios de la infancia, las historias de su grupo de amigos de 1950 que vivió como testigo, copartícipe y legataria, el poder de la palabra femenina para roturar terrenos salvajes y la esencia fundamentalmente narrativa de nuestro proyecto existencial son algunos de los motivos recurrentes de sus grandes ensayos literarios: desde *La búsqueda de interlocutor* a *Esperando el porvenir*, pasando por *Desde la ventana*. No estará de más recordar cómo este ensayo, originado en un ciclo de conferencias, va acompañado de un “Apéndice arbitrario. De su ventana

a la mía”, en el que la combinación de relato autobiográfico y reflexión metalingüística, sobre la base del material empleado para las conferencias, es una prueba más de la fluidez de los géneros, entendidos como vasos comunicantes (véase la contribución de Chiara Licci, “Ahora lo he entendido”. Lectura metalingüística de ‘De su ventana a la mía’ (1982)”).

El ensayismo literario de Martín Gaité está presidido por un afán de persuadir al lector, pero al mismo tiempo por el placer desinteresado de la disquisición, de quedar “expuesta al extravío” sin “el andamio de la teoría previa”, como advierte desde uno de los prólogos (Martín Gaité 2016c: 275) al gran proyecto intelectual que la ocupará de 1973 a 1982: *El cuento de nunca acabar*. No olvidemos que en este lapso se sitúa también la elaboración del cuaderno de *collages Vision of New York* (2005), que supuso una exploración en profundidad de las potencialidades de lo visual como exploración autobiográfica y construcción identitaria, así como la aceptación del fragmentarismo como estética (tal como analiza Ruben Venzon en su contribución a este número, “‘Como si fueran trozos de espejo’: autobiografismo, fotografía y autorrepresentación en los collages de Carmen Martín Gaité”).

Este ensayo a “lo gitano” (2016c: 234), según su propia terminología, presenta una articulación solo en apariencia descompensada, pero perfectamente trabada en su propio entramado argumentativo de invitación a un viaje emprendido, sin rumbo, “a base de vela de foque” (Martín Gaité 2016c: 269), muy acorde con la materia misma del libro: la narración abierta. Y como en el amor, en la mentira o en cualquier travesía, se comienza siempre por los prolegómenos para embarcar y embaucar al lector a través de la insólita elección de siete prólogos (que ponen en escena una de las contraseñas del discurso autobiográfico desde los *Pensées* de Blaise Pascal: ¿por dónde y cómo empezar?); le sigue el trayecto “A campo a través” (donde ensaya temas como “Las mujeres noveleras”, los “Amores de derribo” o “Divagación en torno a los nenúfares”, que tendrán como origen anotaciones de sus *Cuadernos de todo* y prolongación en conferencias impartidas en Estados Unidos en los primeros años 1980); y se detiene en una sorprendente “Ruptura de relaciones”, recordándonos lo perecedero de toda pasión amorosa y su relación biológica con el libro que deja, pero no acaba: “No es que lo acabe, es que lo dejo”. Su autora no quería “arrastrarlo cansinamente hacia un final postizo” (2016c: 422). En el fondo, lo inacabado mantendrá siempre vivo nuestro sueño de perfección. El subtítulo *Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira*, además de aludir a la búsqueda un modo compositivo, queda perfectamente justificado porque los tres fenómenos se presentan figuradamente como experiencias perturbadoras y desconcertantes, como incentivo para las versiones contradictorias. *El*

cuento de nunca acabar “es relatado como una historia de amor y conocimiento”, ya que “fuera de la relación amorosa no puede existir experiencia del conocimiento” (Subirats 1983: 4). El diálogo es contemplado como el modelo más puro de relación amorosa y la relación amorosa es concebida como imagen encarnada de una relación narrativa:

En cuanto al afán [...] de dejar raíces en otra persona, de perdurar en ella, es muy curioso constatar que, cuando el interés por el comportamiento sexual del compañero ha perdido su aliciente primero de descubrimiento, el método principal de pedirle aprecio y confrontación a la propia imagen, de sentirse, en suma, recogido por él, ha sido siempre, y sigue siendo, el de pedirle atención hacia las palabras que se dicen, pedirle conversación (Martín Gaité 2016a:122).

Ensayismo literario, ensayismo histórico, relato autobiográfico y práctica de la conferencia confluyen en *Esperando el porvenir* (1995), obra clave de su última etapa vital, en la que su memoria personal se convierte en la voz colectiva de una generación literaria. Su maestría, ya consolidada en el arte del ensayo, hace de este texto una de las piezas más significativas del memorialismo cultural de la posguerra (como propone la aportación de Carlos Femenías, “Tiempo y destiempo del mediodía. En torno a *Esperando el porvenir* [1994]”). Si conocemos mejor los inicios de los prosistas que vivían en Madrid en torno a la década de 1950 es porque Carmen Martín Gaité estuvo allí para contarlos. Ella nos legó imborrables retratos grupales para leer una historia cultural en transición desde el medio siglo: los prolegómenos y la aventura de *Revista Española* (1953-1955) en *Esperando el porvenir*, el impacto de la prematura muerte de sus amigos Luis Martín-Santos e Ignacio Aldecoa en *Cuadernos de todo* y *La Estafeta Literaria*, la mirada absorta e incrédula del entierro de Franco ante la pequeña pantalla de televisión desde *El cuarto de atrás*, los sobresaltos y la compleja estrategia de pactos de la Transición política a partir de una rotativa de un periódico en su artículo “Tragarse el humo” (13 de diciembre, 1979), que constituye una especie de balance de su ejercicio de la crítica en *Diario 16*, o su mecenazgo de los más jóvenes (desde empresas editoriales como Nostromo, hasta su participación en esa insólita revista fotocopiada de interlocución colectiva titulada *El Interlocutor Exprés* [Teruel 2019; Calvi 2023]). Y en estos retratos grupales aflora cómo la historia se cuece siempre dentro de las casas, de los observatorios domésticos, antes de ser asignatura curricular, esto es, Historia (Teruel 2025: 295).

La continuidad de *Entre visillos*, *El cuarto de atrás*, *Usos amorosos de la posguerra* y *Esperando el porvenir* es manifiesta, tanto por la cronología biográfica que trazan –desde la inmediata posguerra provinciana a su encuentro en la Facultad

de Letras de la Universidad de Madrid con unos “chicos raros” al filo de la nueva década–, como por el compromiso con su propia memoria transferida a los hijos de su generación. Carmen Martín Gaité cae en la cuenta de que debía contarle a Marta y a los amigos de su hija ese bloque de tiempo que presidió su educación sentimental. De nuevo (y en particular tras la muerte del dictador Francisco Franco), le tocaba asumir un papel de testigo. Una reseña publicada durante el proceso de redacción de *El cuarto de atrás* demuestra la capacidad autorreflexiva y autofigurativa de su articulismo, las elocuentes relaciones entre lo que Martín Gaité leía y estaba escribiendo, entre la obra de creación y su pertinaz doble, la crítica:

Cuando un escritor toma conciencia de que el material de su vida ha empezado a convertirse en historia es raro que no se vea tentado a consolarse de sus pérdidas fundamentales [...], tratando de rescatar su memoria para legársela a las generaciones más jóvenes. Pero una cosa es el rescate de la memoria y otra el rescate del tiempo. Dificil rescate, para el que no resulta suficiente una correcta puntualización de fechas: hace falta una mano maestra para dominar ese arte –que me atrevo a llamar de magia– de transformar aquel tiempo ya ido que incubó los recuerdos en tiempo narrativo y hacer coincidir ambos en una ebullición acorde con el temblor de la mano que pugna por ordenar material tan caótico. Hay que ser un gran narrador para dar en el libro de memorias algo más que una galería de retratos correctamente dibujados (Martín Gaité 2017: 101).

Son sus relevantes palabras a la edición en español de *Memoria personal* de Gerald Brenan, que tituló “El difícil rescate del tiempo” (7 de marzo, 1977). Este monográfico tampoco olvida el valor de su articulismo literario para una historia cultural de la llamada Transición democrática en España, como pone de manifiesto el capítulo de Ellen Mayock, “Las chicas raras hablan: la crítica literaria de Carmen Martín Gaité sobre escritoras españolas durante la Transición”, dedicado a títulos de autoras españolas publicadas en este periodo y coincidente con su dedicación a la crítica semanal en *Diario 16*, entre 1976 y 1980.

La crítica de libros fue para ella un acto creativo con un fin funcional: promover la afición. Martín Gaité concibió la reseña como una particular *mezcla* de ensayo y narración, y asumió una diferencia entre los escritores-lectores (lugar en el que ella se sitúa) y el afán clasificatorio y la jerga de los críticos de oficio, según reconoce desde el explícito título que elige para su reseña de *La torre inclinada* de Virginia Woolf: “Procesos que se hurtan al crítico” (18 de noviembre, 1977). Su articulismo obedeció con coherencia a su concepción de la literatura y experiencia de la lectura, ya que entendió la primera como la búsqueda del modo para encontrar simultáneamente la empatía con un imaginado auditor y la segunda como actividad a la que no conviene acudir con exigencias preconcebidas y de

la que no cabe esperar el advenimiento de efectos espectaculares sin que el lector ponga algo de su cosecha. Martín Gaité como lectora nunca abandonó su condición de narradora ni trazó una raya demasiado nítida entre los personajes de ficción y los de carne y hueso (y esto será una cuestión de especial significación para este monográfico). Todo lo que nuestra autora leía y comentaba es como si lo hubiera visto, nos lo ponía ante los ojos, esto es, nos lo contaba.

Bibliografía citada

- ALBERCA, MANUEL (1996), “El pacto ambiguo”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1: 9-18.
- ALBERCA, MANUEL (2007), *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BRENNEIS, SARA J. (2014), *Genre Fusion. A New Approach to History, Fiction, and Memory in Contemporary Spain*, Purdue University Press.
- CALVI, MARIA VITTORIA (2020), “Reflexión metalingüística y mezcla de registros en *Usos amorosos de la postguerra española* de Carmen Martín Gaité”, en *La palabra y la voz en la narrativa española actual*, Murcia, Editum: 15-26.
- CALVI, MARIA VITTORIA (2023), “La carta como forma de presencia: Carmen Martín Gaité y *El Interlocutor Express*”, en *El valor de las cartas en el tiempo. Sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936*, eds. José Teruel y Santiago López-Ríos, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert: 321-342.
- CASAS, ANA (2012), *El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual*, en A. Casas (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros: 9-42.
- GALLEGO DURÁN, MARÍA DEL MAR; NAVARRO DOMÍNGUEZ, ELOY (2003), *Razón de mujer: género y discurso en el ensayo femenino*, Sevilla, Alfar.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2008), *Ritmo lento* [1963], en *Obras completas I. Novelas I (1955-1978)*, pról. José-Carlos Mainer, ed. José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2009), *Lo raro es vivir* [1996], en *Obras completas II. Novelas II (1979-2000)*, pról. Elide Pittarello, ed. José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2015), *Usos amorosos del siglo dieciocho en España* [1972], en *Obras completas IV. Ensayos I. Investigación histórica*, pról. María Cruz Seoane, ed. José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores/Espasa.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2016a), “Las mujeres liberadas” [1971], en *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, pról. Jordi Gracia, ed. José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores/Espasa.

- MARTÍN GAITE, CARMEN (2016b), “Bosquejo autobiográfico” [1980; 1993], en *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, pról. Jordi Gracia, ed. José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores/Espasa.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2016c), *El cuento de nunca acabar. Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira* [1983], en *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, pról. Jordi Gracia, ed. José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores/Espasa.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2016d), “*Dar palabra*” [1988], en *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, pról. Jordi Gracia, ed. José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores/Espasa.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2016e), “El rescoldo de la Ilustración” [1990], en *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, pról. Jordi Gracia, ed. José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores/Espasa.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2017), “El difícil rescate del tiempo. *Memoria personal*, de Gerald Brenan”, en *Obras completas VI. Ensayos III. Artículos, conferencias y ensayos breves*, ed. y pról. José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores/Espasa.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2018), *El cuarto de atrás* [1978], ed. José Teruel, Madrid, Cátedra.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2019), *Cuadernos de todo* [2002], ed. ampliada de Maria Vittoria Calvi, en *Obras completas VII. Cuadernos y cartas*, pról. Maria Vittoria Calvi, ed. José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores/Espasa.
- SUBIRATS, EDUARDO (1983), “La filosofía del conocimiento en Carmen Martín Gaité. La narración como experiencia”, *Libros*, 17, mayo: 3-4.
- TERUEL, JOSÉ (2019), “Carmen Martín Gaité como mediadora editorial: el compromiso artístico”, *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, 25: 187-196.
- TERUEL, JOSÉ (2020), “El pensamiento narrativo de Carmen Martín Gaité: La autoafirmación de una poética”, *Cuadernos AISPI*, 15: 61-78
- TERUEL, JOSÉ (2025), *Carmen Martín Gaité. Una biografía*, Barcelona, Tusquets Editores.
- TOLA DE HABICH, FERNANDO; GRIEVE, PATRICIA (1971), *Los españoles y el boom. Cómo ven y qué piensan de los novelistas latinoamericanos*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo: 214-221.

Maria Vittoria Calvi tiene una larga experiencia en la docencia universitaria como catedrática de Lengua española de la Universidad de Milán y es miembro correspondiente de la Real Academia Española. Ha sido presidenta de la Asociación de hispanistas italianos AISPI (2013-2017) y directora de la revista *Cuadernos AISPI. Estudios de lenguas y literaturas hispánicas* (2013-2021). Es autora de numerosos estudios de lingüística española, con especial atención por la lingüística contrastiva de español e italiano, las lenguas de especialidad, el contacto entre español e italiano en contextos migratorios y el paisaje lingüístico. En el campo literario, sus trabajos se han centrado en las obras de Carmen Martín Gaité y de Luis Mateo Díez. Ha publicado dos volúmenes de manuscritos inéditos de la autora salmantina, *Cuadernos de todo* (2002) y *El libro de la fiebre* (2007). En el libro *La palabra y la voz en la narrativa española actual (Carmen Martín Gaité, Luis Mateo Díez)* (2020) ha reunido una selección de sus estudios dedicado a ambos autores.

maria.calvi@unimi.it

José Teruel es profesor honorario de Literatura Española en la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido *visiting professor* en Duke University, Middlebury College y la Università Ca' Foscari Venezia. Entre sus publicaciones destacan *El trampolín y el atleta: «Los placeres prohibidos» de Luis Cernuda* (2002), *Los años norteamericanos de Luis Cernuda* (Premio Internacional «Gerardo Diego» de Investigación Literaria 2013), *Vertical de ausencia* (Premio Internacional de Poesía Ciudad de Salamanca 2021), *Carmen Martín Gaité. Una biografía* (Premio Comillas de Historia, Biografía y Memorias, 2025). Dirigió la edición anotada de las *Obras completas* de Carmen Martín Gaité en siete tomos. Ha preparado las ediciones críticas de textos canónicos de la literatura española del siglo XX, entre otros: las *Antologías* de Gerardo Diego; *Nada* de Carmen Laforet; *Tirando del hilo*, *El cuarto de atrás*, *Todos los cuentos*, *A rachas*, *De viva voz*, *Páginas escogidas* y *De hija a madre, de madre a hija* de Martín Gaité, así como la *Correspondencia* entre la escritora salmantina y Juan Benet.
joseteruelbenavente@gmail.com

Para Manuel Longares

JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS

EL CUENTO DE NUNCA ACABAR, UNA POÉTICA DEL ENSAYO

Universidad de Murcia

Resumen

Este estudio analiza el ensayo *El cuento de nunca acabar* como una poética del género que Carmen Martín Gaité va elaborando a la vez que lo escribe. Analiza tanto la forma interior de su pensamiento narrativo, como la exterior de su carácter fragmentario. Al poner en relación su ensayismo con la tensión discursiva del yo como forma de escritura vivenciada, considera que este libro convierte a Carmen Martín Gaité en la gran ensayista de su generación, con un pensamiento sobre el género muy original.

palabras clave: Martín Gaité, teoría y práctica del género ensayo, poética

Abstract

El cuento de nunca acabar: A Poetics of the essay

*This study analyzes the essay *El cuento de nunca acabar* as a poetics of the genre that Carmen Martín Gaité develops as she writes. It examines both the internal structure of her narrative thought and the external form of its fragmentary nature. By linking her essayistic approach to the discursive tension of the self as a form of experiential writing, this study argues that the book establishes Carmen Martín Gaité as the great essayist of her generation, offering a highly original perspective on the genre.*

keywords: Martín Gaité, theory and practice of the essay genre, poetics

Cada día que pasa Carmen Martín Gaité se afianza como la gran ensayista de su generación. José Teruel, en dos estudios dedicados a su ensayismo y *El cuento de nunca acabar* (Teruel 2015, 2020), al valorar ese papel suyo menos atendido de lo que debiera, lamenta que haya sido siempre postergada en la jerarquización de ensayistas dado que la historiografía ha situado al frente y de modo indiscutido a los dos miembros de su generación más relacionados con ella, Rafael Sánchez Ferlosio y Juan Benet. Que no ocupe Martín Gaité lugar primigenio como pensadora no se debe obviamente a la medida de su dedicación, dado lo extenso de una producción ensayística que ocupa tres tomos de las *Obras Completas*, más que su obra novelística. Sin embargo, no obtiene casi nunca un lugar prevalente cuando se ha tratado el ensayismo tanto por parte de las Historias de la Literatura como los libros generales dedicados a la generación. No me esforzaré ahora en señalar motivos que José Teruel desgrana, entre los que se cuentan una cierta condescendencia a la naturaleza más íntima, como femenina (gran tópico acrítico que se aplica más veces de las que se declara) o al otro tópico de la interlocución conversacional a lo que quizá podría añadirse la naturaleza poco específicamente ensayística del título elegido para *El cuento de nunca acabar*, que sin duda es señalado por la crítica, lo hacen tanto Jordi Gracia (2016: 15) quien afirma que es su ensayo más luminoso como José Teruel (2020: 64) quien lo califica de “auténtica clave de bóveda de su producción ensayística”, valoración que comparto y que este artículo intentará reforzar y explicar.

La importancia de *El cuento de nunca acabar* descansa sobre dos pivotes. Es un ensayo que podría definirse como meta-ensayo, ya que Martín Gaité va definiendo el género al hilo de su escritura. Un ensayo cuyo tema axial es la escritura del género ensayo. En ese sentido cabría calificarlo como *poiético*, su poética se define *haciéndose*. El asunto central para cualquier lector es que resulta muy difícil discernir el contenido y la forma, o por decirlo de modo más preciso, la forma y estilo elegidos del ensayo es su principal contenido en tanto que la autora no encuentra mejor modo de decir qué sea el género ensayo que escribiéndolo del modo en que lo hace. El segundo pivote de su importancia, en el que no podré detenerme y dejo para otro momento, radica en que este libro ha definido también su poética de la ficción, es decir qué sea la literatura como construcción de mundo por parte de creadores y lectores en sus formas diversas de intercomunicación. *El cuento de nunca acabar* es a la vez una poética sobre el ensayo y un discurso sobre la ficción. Me centraré aquí en el primero de esos dos lados.

Carmen Martín Gaité fue dejando de continuo trazas diversas sobre la escritura de cada libro suyo en cartas, en conferencias, en prólogos, y en ese documento

elocuente como pocos que constituye sus *Cuadernos de todo*, editados póstumamente por Maria Vittoria Calvi en 2002. Sobre *El cuento de nunca acabar* resulta muy precisa para el proceso de su elaboración la “Nota a la segunda edición” (escrita en abril de 1983) donde leemos:

Después de nueve años de trabajar en él, terminé de ordenar los apuntes que componen su última parte la madrugada del primer día de octubre de 1982 en Charlottesville, Virginia. Eran las cuatro de la mañana y había luna llena. Si se exceptúan los ratos dedicados a preparar las clases que había ido a dar a aquella universidad, algún paseo solitario y algún baño en la piscina de Oxford Hill, puede decirse que todo el mes de septiembre me lo pase encerrada en mi apartamento rodeada de papeles que se amontonaban en la mesa, por las sillas y hasta por el suelo, en un estado como de borrachera [...]. “He terminado *El cuento de nunca acabar*”. Me dije el primero de octubre, en cuanto abrí los ojos, después de haber dormido tres horas escasas. Y de pronto noté que estaba llorando. Me levanté, me duché, metí en la cartera los cien folios de “Río revuelto”, que había dejado ordenados la noche anterior y me fui andando a la universidad [...]. Pocas veces he disfrutado de un paseo con mayor regodeo y demora. Hice una fotocopia de “Río Revuelto”, la grapé, la metí en un sobre acolchado color garbanzo y la mandé certificada a Madrid a la editorial Trieste. La estaban esperando. El resto del libro lo había dejado entregado a finales del verano, antes de mi viaje a América (Martín Gaité 1983: 235).

Ciertamente, también esta circunstancia de cierre del resto de libro ha recibido anotación precisa en el interior del mismo, pues la tercera parte de *El cuento de nunca acabar*, la que lleva por título “Ruptura de relaciones” contiene un cierre de catorce páginas inmediatamente posterior a la segunda parte, titulada “A Campo través”, cierre-epílogo que está fechado en El Boalo el 21 de agosto de 1982 y donde leemos:

Dentro de una semana salgo para la Universidad de Virginia, en Charlottesville, donde voy a pasar todo el otoño. Nunca he estado allí. Es una etapa nueva. Me llevaré los Cuadernos Clairefontaine, que ya han viajado conmigo a tantos lugares [...], he pensado —es una idea que ya se me ha ocurrido más veces— que seguramente seleccionaré de ellos varios fragmentos con lo que sería bonito componer una especie de apéndice final para este libro (Martín Gaité 1983: 429-30).

José Teruel (2022: 394-404) llama la atención sobre el hecho de que la precisa contabilidad de Martín Gaité sobre la escritura del libro “Madrid, otoño de 1973 - Charlottesville, otoño de 1982” se refiere en todo caso a la configuración y redacción pero no a la prefiguración puesto que el origen, la semilla germinativa de *El cuento de nunca acabar* se encuentra según afirma la propia Carmen Martín

Gaite, en el texto fechado en El Boalo el 31 de julio de 1964, “cuando el cuento de nunca acabar aun no tenía nombre ni yo sabía nada de él, se produjo el flechazo abrasador e intempestivo como todos, la mirada fugaz pero de rastro indeleble cruzada al pasar con un desconocido inquietante...” (Martín Gaite 1983: 423). Pero Martín Gaite no se limita a hablar de ese flechazo, ese texto nacido entonces, 1964, y escrito por vez primera en el cuaderno 4 de sus *Cuadernos de todo* (Martín Gaite 2002: 140-42), sino que se siente la necesidad de volverlo a reproducir en este cierre-epílogo que denomina “Ruptura de relaciones” donde, luego de darlo ampliado aún habrá de añadir: “Cuando nueve años más tarde, inicié mis relaciones con el cuento de nunca acabar, no sabía, como sé ahora, que aquella tarde me había mirado por primera vez” (429).

¿Por qué es tan importante este texto sobre aquella tarde, escrito en el Boalo el 31 de julio de 1964? Ya sería crucial que datara el acta de nacimiento del cuento de nunca acabar, así reconocido explícitamente por ella, también lo será, como ha comentado con inteligente agudeza José Teruel, por haber cifrado la comunicación íntima existente entre el libro *El cuento de nunca acabar* y los *Cuadernos de todo* (concretamente el Cuaderno 4) que podríamos reconocer como la primera forma de tal aventura ensayística. Pero para mí lo decisivo está en la idea que tal texto de 1964 prefigura y será capital en el comentario que de él haga en los *Cuadernos de todo*. Se trata de la cuestión axial de la insuficiencia y al mismo tiempo necesidad de la forma, es decir, cómo y por qué escribir una forma nueva que dijera tal experiencia vital, que no cabría en lo que comúnmente llamamos ensayo, tampoco se vería satisfecha en lo que llamamos narración y que compartiendo quizá la genealogía *in nuce* del poema lírico, sería otra cosa diferente de él. Luego veré que quizá el termino *discurso* podría contener algo de tal forma, pero tendría que acunar en su seno lo narrativo.

Adelanto que para mí lo que Martín Gaite está definiendo como “cuento de nunca acabar”, en cuanto hilo que conforma su ensayismo, es la forma de un *pensamiento narrativo* (feliz sintagma ya adelantado por José Teruel), un pensamiento medido desde una “actitud autobiográfica” según la califica Maria Vittoria Calvi (2020: 46-47) que según creo estaría concebido como tensión discursiva de un yo con la materia de una vida narrada, contada, dicha, imaginada o recordada. La tensión discursiva es una tensión sobre la forma y el tono, esa que el ensayo buscó siempre sin conseguirlo (diré algo de esa búsqueda) y que Martín Gaite no reconocía en sus contemporáneos.

En el fundamental capítulo titulado “La vela de foque” (por fortuna desechó la idea de titular de esa forma todo el libro) nos cuenta que iba leyendo biblio-

grafías varias de teoría literaria proporcionadas por un amigo, que le parecían interesantes y provechosas, pero que distaban mucho de lo que ella entendía que debía hacerse en el género ensayo. Y lo explica del siguiente modo:

“Mira, déjalo, no me des por ahora más bibliografía” le dije a mi amigo un día que me traía nuevos títulos apuntados en un papel. “He pensado que voy a tirar por mi cuenta y ya veremos por dónde salgo”. Había dejado a medias un libro de Vladimir Propp, muy inteligente por otra parte, sobre la morfología del cuento y tenía otros muchos por mirar. Son lecturas –quiero dejarlo bien claro– de las que no me arrepiento en absoluto, que me proporcionaron sugerencias y que pienso reanudar en alguna ocasión. Pero por entonces ya me habían prestado un servicio fundamental: el de hacerme saber que el libro que yo quería escribir no estaba escrito todavía. Aquellos autores no ponían en uso lo que sabían, lo mantenían incontaminado, se lo daban a los demás para que lo trataran con miramientos, no para que lo dejaran circular añadido al torrente de sus propias experiencias. Es decir, me parecía que no habían inventado un tono adecuado a lo simultáneo de la narración con la vivencia que la promueve (Martín Gaité 1983: 266).

Este texto es liminar sobre lo que para ella es un ensayo, ese que todavía no encuentra escrito por nadie, y que define como la inserción de cualquier tema en la vivencia del propio autor, un tono en que haya simultaneidad entre narración y vivencia. En un texto anterior a otro complementario, el capítulo fundamental titulado “Divagación sobre los nenúfares”, que ha explicado con detalle José Teruel (2015) expone la divertida anécdota transmitida por Unamuno de un Amado Nervo que no sabe qué son los nenúfares cantados en sus propios poemas. Critica Martín Gaité aquellos ensayos que reproducen discursos académicos o empresas simplemente reflexivas e intelectuales, que expulsaban al yo, quiciados como estaban en la naturaleza de los asuntos, como algo ajeno a quien escribe, y alejado de lo que a ella interesaba, que no es otra cosa que la relación tonal de escritura y forma que ellos originaban con la experiencia vital de quien lo aborda. A Martín Gaité no le interesaba, le insatisfacía profundamente, la forma ensayo que con la expulsión de la narración y de la vida, acabara expulsándola también a ella como escritora y subjetividad creadora, como personalidad narrante (pensante) y viviente a un mismo tiempo. Necesitaba una forma nueva de ensayo, esa que configura al tiempo que habla de ella en el libro *El cuento de nunca acabar*.

La cuestión de la forma es exactamente la cuestión crucial de todo género, categoría teórica que Claudio Guillén (1971: 109) definió agudamente como una “invitación a la forma”. La facilidad y fortaleza con la que se consagró históricamente la famosa triada (lírica, narrativa, dramática), que sobrevivió por ello a

la Clasicidad, al Romanticismo, al Formalismo, etapas siempre confirmadoras de la triada bien por formas interiores o exteriores (Pozuelo Yvancos 1988: 72-77) tiene que ver con una especificidad formal de origen, de la cual carecía la aventura emprendida por los *Essais* (1580) de Michel de Montaigne, titulados así por no corresponderse de entrada con las formas conocidas que pudiera desarrollar un libro que contenía como tema al autor del libro, según se afirma tanto en el Prólogo del autor al lector, como en las declaraciones varias en que Montaigne afirma la inseparabilidad del libro que estamos leyendo de su yo.

Entender la búsqueda de la forma ensayo en que Martín Gaité se hallaba comprometida equivale a explicar la inclusión del texto escrito en *El Boalo* en julio de 1964, tras el paseo y conversación con la hija. Martín Gaité lo incorpora a *El cuento de nunca acabar* precisamente porque es consciente de las reflexiones sobre la forma que esa experiencia vital le había arrancado y que desarrolló en el Cuaderno 4 de *Cuadernos de todo*. Luego de contar el paseo con su hija por la carretera cuando comienza el crepúsculo, y de dejar inscrito el momento dulce de la experiencia de ver la necesidad que comenta la propia niña de dibujar las cosas como son ellas y la conversación toda con su hija, anota lo siguiente:

No sé por qué he escrito estas cosas. Hace unos años me hubiera satisfecho una narración como la que precede. La belleza de las palabras dichas y enhebradas de una determinada manera me embriagaba y al tiempo que me daba satisfacción y seguridad mirarme en lo escrito como un espejo segregado de mi propia persona, esta satisfacción me aprisionaba en ella misma, impidiéndome ir más allá, hasta el punto de que, aunque a veces hubiera empezado a escribir con la inquietud de perseguir y fijar un determinado pensamiento, renunciaba muy gustosa a tal búsqueda, perdida en el bienestar de los laberintos de jardines que iba construyendo y en los que me quedaba, protegida, a vivir. Pero ahora no puedo reposar en nada de lo que escribo; por eso me enmudezco días y más días [...]. Aun cuando por medio de la narrativa se consiguiera librar de la muerte, del apagón definitivo una tarde como la de ayer por cuyo aguijón agudo y efímero al mismo tiempo me sentí agudamente traspasada, es decir aunque pudiera pintarse exactamente igual a como era fuera de nosotras esa tarde, se convertiría al ser mirado por cada uno de nuestros interiores por separado [...] ya que en la contemplación de esa tarde juega un importante papel nuestra compañía... [...] Se me dirá “convértelo en un capítulo de una novela. Una madre y una hija de ocho años que van de paseo por el campo”. En primer lugar, que esto no sería (la novela entera) un conjunto mucho más amplio, sino una pieza, a su vez, de otro contexto que habría que buscar. Pero es que, además, trascendidas mi hija y yo al rango de personajes de novela, ya no seríamos nosotras ni la tarde de ayer sería la tarde de ayer.

¿Por qué esta insuficiencia de las formas? Cuanto más fácil parece, más desconfío. Se despega y se da de cachetes con la gravedad y tragedia de la vida cualquier tono

concertado o habitual. La novela se ha vuelto una monserga, algo instituido, discreto, acorde.

No. ¡No!, hace falta desafinar. Desafinar genialmente. Pero ya no sabemos. Tenemos demasiado sentido de la corrección, de lo que es justo, de lo que disuena [...]. Tal vez la poesía, una forma inédita de poesía sería lo único que me pudiera servir ahora. Entregarse a la poesía como un payaso a sus pantomimas inventadas cada noche, sin temor a caerse de cabeza, ni hacer el ridículo. Pero tenemos tantas defensas, tantos estudios y frenos [...]. Tampoco la poesía. Sobra lógica. Falta unción, entrega. ¿Qué haré para escribir, para estrellar todo lo que me bulle? ¿Contra qué muro? ¿Dónde dejar la marca? (Martín Gaité 2002 :141-43).

También se encuentra en los *Cuadernos de todo*, concretamente en el Cuaderno 3, la prefiguración de la forma que dará luego a su ensayo *El cuento de nunca acabar*. Hay otras dos ideas vertidas por Martín Gaité sobre el género que merecen comentario. La una es la idea de conjunto, pese al rompecabezas de las disyunciones. No quiere que sus *Cuadernos* (y se entiende igual para las entradas de *El cuento de nunca acabar*) sean *totum revolutum*, sino un modo de orden en el caos. La otra idea es la conciencia de que la escritura es la única manera de salvar el tiempo y la caducidad, de rescatar lo vivido; pero también porque Martín Gaité se muestra consciente de la necesidad de encontrar una forma nueva, frente a otras que le son insuficientes para expresar lo que los *Cuadernos* y las reflexiones vitales que han provocado reflejan; igual *El cuento de nunca acabar*.

La idea de conjunto u orden nace asociada en los *Cuadernos* a dos metonimias poderosas: la metonimia del rompecabezas y la del desván. Tanto las piezas de un rompecabezas, como un desván, lugar de la casa donde se va acumulando objetos inservibles, parecen servir para hablar de la exigencia de orden de objetos o temas acumulados y disjuntos. Son las que Martín Gaité, en una pesquisa que entiendo dialéctica, ha conseguido reunir para explicar el género de la obra. Aquellas metonimias de *Cuadernos de todo* se corresponden con las de descarrilamiento y cauce en *El cuento de nunca acabar* según ha analizado José Teruel (2015):

No es eso. Es algo interno. El quedarse cada vez más solo con añicos que no se sabe pegar para construir el rompecabezas. Y el deseo de hacerlo y la inseguridad. Antes se pasaba uno la vida haciendo pequeños rompecabezas con toda perfección, la cabeza del gatito, el rabo, un árbol, el ovillo de lana. Y ya estaba. Luego quedaba el sonreír y deshacerlo para volverlo a hacer. Pero no se trata de eso. Todas las piezas de los rompecabezas empezados y no acabados, y las de los que creíamos acabar, nos rodean hoy y nos abruma pidiendo un sitio en un conjunto más amplio. No se trata de escenas ni de historias particulares, sino de articularlas con un sentido en el conjunto. Uno no puede renegar de su vida en bloque, ni de la de los demás, pero quisiera descarnarla,

aliviarla de argumento y recuerdos, está uno cansado de repasar escenas como cuentas de rosario, se querría entender nada más por qué ha habido tan poco tiempo, por qué no hemos hecho nada entre dos platos, por qué tenemos las manos tan vacías (Martín Gaité 2002 111-12).

Búsqueda de sentido al conjunto de piezas, un sentido que llene el vacío que va dejando el tiempo, que sirva para unir las cuentas del rosario y para dibujar las piezas del rompecabezas, hallar su figura, reconstruida en los *Cuadernos* como una necesidad que colme aquel vacío. Es por tal conciencia de colmar el vacío frente a la muerte que la parte titulada “Ruptura de relaciones” termina con la visita al cementerio de los padres, y con la idea de salvar mediante su recuento lo que sabe que únicamente la muerte quiebra, como si se tratase de una Sherezade anticipada.

El sustantivo *búsqueda* que ya se incorporó al ensayo *La búsqueda de interlocutor* es quizá el que mejor define el arranque de su concepto del género ensayo, como forma indagatoria acerca de los temas que más le interesan. Son para ello fundamentales los siete Prólogos. El primero “Justificación del título” se abre con la siguiente declaración: “Las cosas que voy a tratar en ese cuento, ensayo o lo que vaya a ser, y que se refieren en definitiva a la esencia y las motivaciones del decir, el contar y el inventar me vienen preocupando desde hace tanto tiempo...” (Martín Gaité 1983: 243).

Lo decisivo y original es la contigüidad trazada entre el ensayo y el cuento, y la siguiente que lo desarrolla, la que hay entre el decir, el contar y el inventar. No tiene segura la forma, o mejor la concibe como la afluencia de las distintas maneras en que alguien se expresa, crea contenidos, los vierte, los cuenta. La metonimia trazada entre el inventar, el contar y el decir, a la que llega Martín Gaité por ella misma, nos puede retrotraer sin embargo al lugar fundacional de Michael de Montaigne cuyo desarrollo discursivo era propia y primordialmente vital-narrativo. Junto a la operación del juicio Montaigne se ha referido a un segundo concepto discursivo: el propiamente narrativo, esto es el relato, situado como elemento fundamental para el desarrollo del género ensayo. El lugar donde mejor se desarrolla es el capítulo II del Libro III, de los *Essais* titulado “El arrepentirse”, que comienza así:

Los demás forman al hombre, yo lo refiero [en el original *Les autres forment l'homme: je le récite*]; y presento a uno particular muy mal formado, y al que si tuviera que modelar de nuevo haría en verdad muy distinto a como es. Está ya hecho. Ahora bien, los trazos de mi pintura no son infieles, aunque cambien y varíen. El mundo no es más que un perpetuo vaivén todo se mueve sin descanso —las tierras, las peñas del

Cáucaso, las pirámides del Egipto— por el movimiento general y por el propio. La constancia misma no es otra cosa que un movimiento más lánguido. No puedo fijar mi objeto. [...] No pinto el ser, pinto el tránsito, no el tránsito de una edad a otra, o como dice el pueblo, de siete en siete años, sino día a día, minuto a minuto. Esto es un registro de acontecimientos diversos y mudables y de imaginaciones indecisas y en algún caso contrarias, bien porque yo mismo soy distinto, bien porque abordo los objetos en otras circunstancias [...]

Expongo [en el original *Je propose*] una vida baja y sin lustre. Tanto da. Toda la filosofía moral puede asociarse a una vida común y privada igual que a una vida de más rica estofa. Cada hombre comporta la forma entera de la condición humana (Montaigne 1580: 1201-02).

De este texto ha sido muy citada la última de las frases que he recogido: *chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition*, cuyo sintagma último ha hecho fortuna, pero habría que analizarlo entero para darse cuenta de que esta afirmación resulta en realidad un argumento que corona lo que ha dicho al comienzo, esto es que los otros forman al hombre, pero que él lo cuenta, lo relata (*je le recite*, dice el original), que es forma verbal y podría ser traducción más elocuente que la simple “Yo lo refiero”. La contraposición que está en la base del razonamiento que persigue el texto es “Yo y los otros”, pero no para contraponerlos, sino precisamente para darle la vuelta a la dualidad inicial y concluir que lo que hacen sus *Essais* se apoya en la razón de que haya elegido tema tan bajo y minúsculo como una vida menor y sin lustre: se ocupan de ese yo minúsculo porque ‘porque yo soy los otros’, porque cada hombre reúne en su vida la condición humana, condensa a todos.

De tal forma que la asimilación que hace Martín Gaité de ensayo, relato y cuento, como formas de decir y atrapar la vida de los humanos de cualquier condición, estaba ya en el germen del nacimiento del género ensayo, según el texto que acabo de allegar de Montaigne y cuyas consecuencias para el vínculo de pensamiento y narrativa desarrollé en otro lugar (Pozuelo Yvancos 2015). Por ello es especialmente acertado el sintagma *pensamiento narrativo* acuñado por José Teruel para el de nuestra autora.

Junto al verbo *contar* sitúa Martín Gaité el de *decir*. Desarrolla en este primer Prólogo la idea de que mucho de lo que escribe en este libro ha nacido de oír conversar a otros, de fijarse en lo que dicen, de reflexionar sobre los decires, a menudo populares o infantiles (se fija mucho en las preguntas de los niños y en cosas oídas en la calle) que mueven varias reflexiones incluidas en “A campo través”. Los decires de tantos, las cosas oídas a otros han sido afluentes de este ensayo río, con la misma jerarquía que obtiene lo experimentado en viajes o aprendido

en lecturas o en el cine.

La idea de oído atento nos lleva a otra que para mí es capital en la configuración del libro, la idea de *Discurso*, contigua a la de discurrir como forma primigenia de pensamiento. *Tener discurso* fue alabanza superior que hizo el caballero del Verde Gabán a don Quijote, y era vocablo durante mucho tiempo asociado al de ensayo como el que tituló la obra mayor de René Descartes. En la época en que andaba Martín Gaité componiendo su libro los estructuralistas franceses se habían servido del término *Discours* como vía de señalar la enunciación del yo, la impronta del yo en un asunto. Casi todos siguieron la formulación que al término dio Émile Benveniste (1966: 242) cuando separa “Histoire” y “Discours”. El eminente lingüista, estudiando las relaciones de tiempo en el verbo francés, distinguió la enunciación histórica, como relato de acontecimientos pasados, del *Discours*, como enunciación que supone un locutor y un oyente y la intención del primero de influir sobre el segundo. El aoristo, el pasado simple, sería el tiempo de la Historia, en tanto que el *passé composé*, con una aspectualidad en la que permanece presente el acto locutivo, sería el tiempo del Discurso, donde no solo no desaparece la enunciación, sino que todo cobra relieve a partir de ella.

La importancia que Carmen Martín Gaité da en el primero de los siete Prólogos a lo oído en conversaciones, a lo que afloraba en los gestos de la gente y en los discursos orales atrapados aquí y allá como un material fragmentario sobre los que construir la reflexión de cada entrada, apunta a un hecho capital de su ensayismo: es una forma *in fieri*, no son temas que se le presenten ya hechos, sino como materia prima sobre la que discurrir, elaborar su propio discurso.

En un estudio anterior titulado “Teoría del ensayo” (Pozuelo Yvancos 2007) adelanté que la definición del ensayo tenía que relacionarse con la tensión discursiva que el autor establece con un asunto; es decir, que sea cual fuese el tema sobre el que discurre, lo que calibra su específica naturaleza genérica es la apropiación que el Yo del autor haga de él, como resultado de una, dije entonces, *Tensión insustituible del Discurso con la impronta del Autor*. Para mí la nota fundamental que aportaría una definición del Ensayo sería esa: la *Tensión del Discurso desde el Autor*, la manera como el yo afirma su relieve en la orquestación de la forma. Y esa orquestación no depende de la naturaleza del tema, antes bien, los sobrepasa desde la dimensión de su perspectiva sobre él, que impone sus fueros como apropiación, como personalización para ser ejecutada precisamente en el *presente* de su Discurso y desde la personalidad de quien escribe (iremos luego a la idea de vitalismo personal como divisa siempre defendida por Martín Gaité). Por tal cosa *El cuento de nunca acabar* como libro es la forma más aquilatada de lo que constituye un

ensayo literario. Es un libro personal donde Carmen Martín Gaité no solo no desaparece, sino que continuamente reelabora lo oído o lo leído desde la apropiación que hace de cada tema. Esa tensión discursiva es correlativa a la idea de búsqueda, de indagación personal sobre el fondo no visto de cada asunto. Que el asunto lo haya tomado de la calle, de las esquinas, que sea su ensayismo “más gitano que payo”, que aborrezca de lo libresco despersonalizado en las formas frecuentes de academicismo o intelectualismo, afirmaciones todas explícitamente sostenidas en el libro, son maneras diferentes que ha tenido de aproximarlos a un pensamiento más vital que libresco. Es asunto que ha sido tratado con detenimiento por José Teruel en el artículo arriba citado, por lo que no me detendré en ello ahora.

Pero su búsqueda indagatoria es intermitente y no conclusiva. En cuanto forma estructural el rasgo más evidente de *El cuento de nunca acabar* es su carácter fragmentario. La idea de fragmentos que se suceden es desarrollada por el sintagma *de nunca acabar*, como manera de señalar una estructura abierta, aditiva, pero es idea que debe verse complementaria a la de continuidad del hilo del que tirar como forma de hilvanar los asuntos, de *correlato*, que toma de Roland Barthes y que comenta en la entrada titulada “Los correlatos”:

“No renegar del hilo. Leyendo a Barthes me doy cuenta, después de muchos días, de lo que él llama ‘los correlatos’, es exactamente lo que lo que yo quiero decir cuanto repito tanto eso ‘de tirar del hilo de los asuntos’, buscarles filiación. ¡Los correlatos!, mira tú por dónde!” (Martín Gaité 1983: 513).

El cuento de nunca acabar vive una tensión constante entre el orden y el caos que antes he convocado con las metonimias de rompecabezas y los objetos acumulados del desván. En *Cuadernos de todo* habría hablado de “mogollón”, de superposiciones constantes de asuntos. El ensayo como forma de tensión entre vivencia y asunto tiene por tanto en lo fragmentario de la estructura algo más que una forma externa, es una forma interior, acoplada a la idea de la búsqueda constante, como fluir de experiencias que le llegan de lecturas, de lo que oye, de lo que ve, de lo que le cuentan, de lo que mira o recuerda.

Quizá pocos textos se correspondan de modo tan exacto a la concepción del ensayo de Martín Gaité (y a su correlato formal fragmentario) como el que cita Theodor Adorno de Max Bense:

escribe ensayísticamente quien redacta experimentando, quien vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, penetra en su objeto con la reflexión, quien lo aborda desde diferentes lados, y reúne en su mirada intelectual lo que ve y traduce en palabras, lo que el objeto permite ver bajo las condiciones creadas en la escritura [...]. El ensayo es

la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu, pues quien critica tiene necesariamente que experimentar, tiene que crear condiciones bajo las cuales un objeto se haga de nuevo visible, de manera diversa que en un autor dado, y ante todo tiene que poner a prueba, ensayar la fragilidad del objeto, y precisamente en esto consiste el sentido de la ligera variación que el objeto experimenta en manos de su crítico (Adorno 2003: 27- 29).

Esa búsqueda de la que habla Bense, ese “vuelve y revuelve” coincide con la convocatoria que Carmen Martín Gaité hace del verbo *rebullir* dialécticamente tratado por ella con su contrario, el necesario sosiego. El capítulo del libro que mejor ha explicado la dialéctica existente entre el constante bullir (que lleva o anima al descarrilamiento del que habló José Teruel en 2015) y el orden necesario de la escritura, se titula “Las torres de marfil quebradas”, segundo de los prólogos del libro. Allí explica partiendo de la experiencia del desvelado que quiere dormir y necesita para ello el sosiego que frene las imágenes, lo que podría denominarse la *forma interior* de su ensayismo, que tiene su forma exterior en un fragmentarismo bullente sometido al orden correlativo:

De bien distinta naturaleza y en pugna con su propio objetivo es, en cambio, el no menos necesario sosiego preliminar a cualquier atinado escribir, ya que sin dejar de ser pausa, está reñido con la actitud pasiva que anularía el pensamiento. Reñido con la inercia y con la tentación de quedarse en la beatitud alcanzada [...]. Se trata, por el contrario, de un sosiego de naturaleza no inmanente, que nace para ser trascendido [...]. Es como pararse a contrapelo en medio de lo que bulle y arrastra, un pararse contra viento y marea [...]. Es pararse con los ojos abiertos y los oídos abiertos y las narices oliendo y los dedos tocando y el paladar sensible a la náusea, y resistir quietos, a pesar de todo; no cerrando ninguna ventana por donde llega el trepidar de las noticias, de las máquinas, de los cambios, de las diversiones, de los accidentes, de los enojos, de la guerra, de la sinrazón y un más lejano, leve, casi imperceptible, allá en el fondo, tamborileo de muerte acercándose (Martín Gaité 1983: 251).

No he encontrado, no digo ya en el ensayismo de los de su generación, sino en el ensayismo europeo más sagaz, como el de Lukács, Bense o Adorno, una más profunda descripción de lo que acontece al escritor de ensayo, sometido a la doble dialéctica del durmiente desvelado que debe amansar las imágenes que bullen y se acumulan, pero a las que el momento de la escritura impone el sosiego necesario. Pero es al mismo tiempo un sosiego intemporal que debe ser trascendido, no es inmanente, es trascendente por la misma actividad del pensar que nace del ahora, de la *presentez* de un momento en el que el pensar se mezcla con el oír, el ver, es momento de los sentidos abiertos a cuanto pasa, las máquinas, la guerra, y al

fondo, como en sordina tamborilera de escritora grande, la muerte acercándose, esa muerte que tal escritura conjura y evita.

Ese momento, la escritura, convoca poco después el topos de *Par où commencer?* que todos creímos que era del Roland Barthes de 1970, pero Carmen Martín Gaité conocía de Pascal, el autor de *Pensées*, ensayos asimismo fragmentarios. No creo que haya en el ensayismo europeo del siglo XX un texto que con tanta profundidad como “Las torres de marfil quebradas” describa el modo como el ensayo crece como escritura que bucea y crece del ser al no ser, ese no sé qué balbuciendo que está en el origen de la experiencia creadora, y que quiere ordenar, someter a una creación que, vivenciándolo, trascienda cuanto asunto cae en sus manos.

Está por hacer, y no dispongo de un espacio ya sobrepasado, el estudio que ahonde en la necesidad del fragmento como vehículo o forma exterior de sus ensayos. Elide Pittarello (2014) escribió luminosas páginas críticas dedicadas al cuaderno *Vision of New York*, nacido en una pausa que *El cuento de nunca acabar* recibió en sus años finales, cuando Martín Gaité fue profesora en el Barnard College de la Universidad de Columbia (septiembre de 1980). Sendas cartas, una desde Nueva York, dirigidas a su amigo e interlocutor Manuel Longares, han dejado cifrada la interrupción obligada de *El cuento de nunca acabar* (Martín Gaité 2019: 1162-68) y la promesa de continuarlo a su vuelta. La profesora Pittarello se da cuenta de que el discurrir caótico de imágenes que el solo pasear por las calles de Manhattan provocaba en Martín Gaité, situación sobre la que ella misma reflexionaba, tuvo que plasmarse en viñetas, dibujos, cuadros y metacuadros como los dedicados a Edward Hopper. Nueva York no es El Boalo, tampoco el sosegado Charlottesville del cierre. Pero el fragmentarismo no es en Martín Gaité circunstancial como lo fue en este Cuaderno de Nueva York pues proyectó obras enteras de ficción (*Retahílas*) o de no ficción (*Desde la ventana*) y otras (Calvi 2020: 53-55). Curiosamente era un rail que le impedía salirse de los raíles, un cauce para tanta agua, un orden necesariamente quebrado y siempre recompuesto.

Roland Barthes, muchas veces citado por Martín Gaité, eligió también el fragmento no únicamente por la tradición de tal forma en el ensayismo francés de Pascal, o La Rochefoucault (como en alemán *Das Atheneum*). Lo eligió para traducir la idea suya de tejido diverso, diseminado, repartido, disgregado, como forma adecuada a cuanto quiso ser: un continuo reflejo de trazos discontinuos, diversos, fragmentados, en los que el rostro y el pensamiento se reparte en imágenes, en los que la identidad se resuelve en textos, en los que la figura solo quiere ser icono de un cuerpo fragmentado por el lenguaje; el lenguaje ha roto el cuerpo de Barthes, la cultura ha hecho añicos su unidad, y su libro *Roland Barthes por*

Roland Barthes quiso ser el espejo de ese *corps morcelé* y quizá la utopía de una reconstrucción. Por encima de las continuas metamorfosis de Barthes hay ciertas fidelidades que él mismo revela: entre ellas, la importancia del fragmento en su obra. Importancia constante, pero también creciente. Sus tres últimos libros son la autobiografía *Roland Barthes par Roland Barthes* a la que siguen *Fragmentos de un discurso amoroso* y *La cámara lúcida*; los tres no son sino viñetas, reflexiones, citas, a modo de diarios o anotaciones sobre otros textos, literarios, filosóficos, cotidianos o fotográficos. El significante fragmentado de estos libros tiene una importancia grande, porque otra vez acotamos su idea motriz de ser el significante su sentido: el fragmento no es un medio, es un signo en sí mismo, un modo de ser sólo cuerpo fragmentado en el caso del autor de Bayona.

Carmen Martín Gaité participa de esta modernidad del fragmento que hunde sus raíces en las vanguardias, en el *collage*, en la forma de una diseminación de la realidad, con la única diferencia (grande) de que Martín Gaité no oculta su yo, al contrario, lo vierte de continuo, pero desconfiando a la vez de una unidad que naciera falsa si se diese con la compacidad en la que fluyen los ensayos de Ferlosio (con la excepción de los pecios) o de Benet. Para Martín Gaité el fragmento es la forma exterior de una forma interior moderna, radicalmente opuesta al pensamiento dado, tópico, hecho, ya amortizado. Lo prefiere *poiético*, haciéndose, elaborando el orden de su bullir, luchando contra el caos, aunque consciente, lo dice ella misma, de que era un modo de distraer la sombra de la muerte acercándose, esa sombra frente a la que opuso la escritura magistral de un ensayismo narrativo vitalmente reflexivo.

Bibliografía citada

- ADORNO, THEODOR (2003), “El ensayo como forma”, *Notas sobre Literatura. Obras completas*, Madrid, Akal, vol. 11: 11-33.
- BENVENISTE, ÉMILE (1966), *Problèmes de Linguistique Generale*, Paris, Gallimard.
- CALVI, MARIA VITTORIA (2020), *La palabra y la voz en la narrativa española actual (Carmen Martín Gaité, Luis Mateo Díez)*, Murcia, Editum.
- GRACIA, JORDI (2016), “Prólogo. Expuesta al extravío”, Carmen Martín Gaité, *Obras completas. volumen V. Ensayos II*, ed. José Teruel, Barcelona, Espasa/Círculo de Lectores: 9-36.
- GUILLÉN, CLAUDIO (1971), *Literature as system*, New Jersey, Princeton University Press.

- MARTÍN GAITE, CARMEN (2002), *Cuadernos de todo*, ed. Maria Vittoria Calvi, prólogo de Rafael Chirbes, Barcelona, Arete, Random House Mondadori.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2016), *Obras completas. volumen V. Ensayos II*, ed. José Teruel, Barcelona, Espasa/Círculo de Lectores: 229-529.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2019), *Obras completas. Vol. VII, Cuadernos y cartas*, ed. José Teruel, Barcelona, Espasa/Círculo de Lectores.
- MONTAIGNE, MICHEL DE (1580), *Los ensayos. Según la edición de 1595 de Marie de Gournay*, prólogo de Antoine Compaignon, ed. J. Bayod Gray, Barcelona, Acantilado.
- PITTARELLO, ELIDE (2014), “*Vision de Nueva York, el ojo, la mano, la voz*”, *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, eds. José Teruel; Carmen Valcárcel, Madrid, Siruela:154-74.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (1988), *Del formalismo a la Neorrétorica*, Madrid, Taurus.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (2007), “Teoría del ensayo”, *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros*, Merida, El otro & el mismo: 235-52.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (2014), “Los *Cuadernos de todo* y la escritura del yo”, *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, eds. José Teruel; Carmen Valcárcel, Madrid, Siruela: 109-23.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (2015), “El ensayo y la nueva poética narrativa”, *Ondulaciones, el ensayo literario en la España del siglo XX*, eds. Jordi Gracia; Domingo Ródenas de Moya, Madrid, Iberoamericana Vevuert: 31-46.
- TERUEL, JOSÉ (2015), “El descarrilamiento de Carmen Martín Gaité por los cauces del ensayo. *El cuento de nunca acabar*”, eds. Jordi Gracia; Domingo Ródenas de Moya, Madrid, Iberoamericana Vevuert: 389-409.
- TERUEL, JOSÉ (2020), “El pensamiento narrativo de Carmen Martín Gaité. La autoafirmación de una poética”, *Cuadernos AISPI*, 15: 61-78.

José María Pozuelo Yvancos es desde 1983 Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Murcia, de cuya Facultad de Letras ha sido Decano. Ha sido Presidente de la Asociación Española de Semiótica entre los años 1994 y 1998, Presidente de la Asociación de Teoría de la Literatura (2004-2009) y Vocal de la Directiva de la Asociación Internacional de Hispanistas. Es desde 2021 Académico Correspondiente de la Real Academia Española y desde 1999 crítico literario del suplemento cultural del diario ABC. Ha sido profesor invitado y conferenciante en Universidades de dieciocho países. Ha publicado veintiséis libros y 240 estudios en revistas y capítulos de libro. Entre los libros destacan: *Teoría del lenguaje literario* (Cátedra, 2018), *Poética de la ficción* (Síntesis, 1993), *Teoría del canon y literatura española*, con Rosa Aradra (Cátedra, 2000), *De la autobiografía. Teoría y estilos* (Crítica, 2006), *Poéticas de poetas. Teoría crítica poesía* (Biblioteca Nueva, 2010), *Las ideas literarias* (en colaboración) (Crítica, 2011), *La invención literaria* (Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián) (USAL, 2014), *Novela española del siglo XXI* (Cátedra, 2017), *Ensayos de historiografía literaria* (en colaboración) (Gredos, 2022).

pozuelo@um.es

MARTA NOGUERA ORTEGA

UNA FÉRTIL RELECTURA: LOS *CUADERNOS DE TODO* DE 1974-1975

Université Paris Nanterre - Universitat Pompeu Fabra

Resumen

Este artículo examina un momento crucial en la evolución creativa de Carmen Martín Gaité bajo el prisma de sus *Cuadernos de todo* de 1974-1975. En ellos la escritora emprende una relectura y puesta a limpio de sus cuadernos de los años 1960, que está directamente implicada en la génesis de *El cuento de nunca acabar* (1983) y suscita, además, una reflexión metaliteraria sobre los cuadernos de todo como herramienta de creación, que los transforma en material narrativo.

palabras clave: *Cuadernos de todo*; crítica genética; lectura; creación literaria; metaliteratura

Abstract

The Cuadernos de todo of 1974-75: a fruitful re-reading

This paper examines a turning point in the creative evolution of Carmen Martín Gaité: in her Cuadernos de todo from 1974-1975, she undertakes a rereading and rewriting of her notebooks from the 1960s. This rereading is directly involved in the genesis of El cuento de nunca acabar (1983) and inspires a meta-literary reflection on notebooks as a creative tool, which transforms them into narrative material.

keywords: *Cuadernos de todo*; genetic criticism; reading; literature creation; metaliterature

1. Introducción: leer los *Cuadernos de todo*

La edición de *Cuadernos de todo* (2002), a cargo de María Vittoria Calvi, reeditada y ampliada en el marco de las obras completas (Martín Gaité 2019a), dio a conocer una pieza fundamental de la producción de no ficción de Carmen Martín Gaité. Su publicación produjo un sismo en la crítica e interpretación de la escritora salmantina, no solo porque los *Cuadernos de todo* iluminaban la trastienda de numerosas de sus obras publicadas en vida, sino también porque daban acceso a un espacio en el que la escritora pudo ensayar uno de los ideales estéticos de su obra. La espontaneidad de los apuntes de urgencia que ocupan un grueso importante de las páginas de sus cuadernos se acerca a ese ideal, por definición inalcanzable, de una escritura próxima al habla oral y que fluye sin un esquema previo ni un cuidado excesivo de las formas, que vislumbró la escritora en “La búsqueda de interlocutor” (1966).

Antes de ser un libro (no previsto por la escritora), los manuscritos de los *cuadernos de todo*¹ son el vestigio material de una singular práctica de escritura que Martín Gaité desarrolló durante buena parte de su trayectoria literaria. Esta práctica de escritura personal y privada consistía, según contó ella misma, en tener siempre un cuaderno a mano para poder escribir al desgaire las impresiones y reflexiones suscitadas por sus experiencias y lecturas (Martín Gaité 2016: 262–263). Cercanos al diario personal, los cuadernos de todo se escribieron sin un plan predeterminado, al hilo de los días y, sobre todo, al calor de aquellas experiencias que convocaban la palabra urgente. Se sitúan así en un espacio fronterizo entre distintas formas de la escritura del yo, como los diarios o el ensayo, y la literatura de producción, propia de los documentos genéticos (Pozuelo Yvancos 2014). En efecto, buena parte del contenido de los cuadernos de todo, a pesar de su variedad, puede clasificarse a grandes rasgos en tres categorías: apuntes de tipo diarístico, reflexiones de tono ensayístico y borradores y esquemas relacionados con la génesis de algunas obras. Pero esa convergencia o fluctuación entre distintas formas de escritura no fragua, desde mi punto de vista, un nuevo género autobiográfico, como sostiene Pozuelo Yvancos. Precisamente por su carácter privado y autodestinado, Martín Gaité pudo escribir en sus cuadernos con desparpajo y sin arreglo a las convenciones de género alguno. En este sentido, sus cuadernos

1 El presente trabajo no estudia los *Cuadernos de todo* como obra sino en su sentido original: una herramienta de trabajo y una práctica de escritura personal. Por esta razón, se citan en minúscula, en referencia al nombre que Martín Gaité les daba, como puede comprobarse en *El cuento de nunca acabar* (2016: 262) y en algunos pasajes de los propios cuadernos. En cambio, la obra publicada de forma póstuma se cita en mayúsculas.

fueron un fértil terreno de experimentación para romper con los moldes genéricos establecidos, que desde muy pronto en su trayectoria literaria sintió como un corsé del que era necesario deshacerse².

La privacidad original de estos cuadernos y su indefinición genérica invitan a poner en tela de juicio los modos de lectura posibles de estos materiales. Del mismo modo que los cuadernos no se escribieron según un plan trazado de antemano, tampoco existe un camino predeterminado a seguir en su lectura: como su escritora, el lector de los cuadernos de todo se halla expuesto al extravío en el bosque de sus notas y debe asumir las interrupciones, los sobresaltos y las incoherencias de la escritura en marcha. Como lectores póstumos de los *Cuadernos de todo* accedemos a unos textos, mediatizados por la edición, cuya destinataria y lectora primera fue la propia escritora, por mucho que su público fuera el lector implícito de numerosos fragmentos de los cuadernos (Calvi 2019: 34). Los itinerarios de lectura posibles son variados, aunque se destacan dos vías. Por un lado, las lecturas de corte genético en un sentido amplio³: es decir, aquellos trabajos que recurren a determinados pasajes de los *Cuadernos de todo*, entendidos fundamentalmente como taller de la obra, para interpretar algún texto publicado o proyecto inconcluso (como por ejemplo *Cuenta pendiente*). Por otro lado, aquellos trabajos que interpretan los *Cuadernos de todo* como un conjunto relativamente unitario, asimilable a la noción de texto u obra. Aunque no sean propiamente una obra, esta vía de interpretación es perfectamente plausible, pues son múltiples los elementos que permiten considerarlos como un conjunto, empezando por la propia denominación que Martín Gaité les dio y las múltiples definiciones de su práctica que ofreció dentro y fuera de sus cuadernos (Pozuelo Yvancos 2014: 110).

Pero los cuadernos de todo no son ni mucho menos un conjunto homogéneo: a lo largo de más de treinta años, fluctúa el ritmo de escritura, así como las funciones y modalidades de escritura dominante. Martín Gaité pasa del comentario crítico de la sociedad y las lecturas, sin anécdota personal alguna (en sus primeros cuadernos de todo), a momentos muy cercanos al diario (en los años setenta y

2 Así se percibe, en efecto, al final de la nota del 31 de julio de 1964 (Martín Gaité 2019: 192–93), en la que pone de manifiesto su hastío de la novela y su necesidad de encontrar nuevas formas de expresión.

3 En un sentido estricto, un trabajo de crítica genética consiste en identificar las notas relacionadas con un proyecto de escritura en concreto, desparramados en distintos soportes (cuadernos, hojas manuscritas, mecanuscritos, etc.) y ordenarlos cronológicamente para constituir el *antetexto* o *dosier genético* de la obra (Grésillon 1994; Biasi 2011). A partir de ese material razonado, se analiza el proceso de concepción y redacción del proyecto, que permite arrojar luz nueva sobre la obra en cuestión.

ochenta); de períodos de grafomanía, a largos silencios textuales. Cada cuaderno, como unidad material, registra las anotaciones de una época determinada en su trayectoria personal y creativa: cada uno tuvo su “reinado”, como dijo la escritora en *El cuento de nunca acabar* (2016: 262). En este sentido, resulta un acierto la solución editorial propuesta por María Vittoria Calvi, en la que cada capítulo se corresponde con uno (o dos) de los cuadernos del archivo, lo que subraya la singularidad de cada una de las piezas. Sin embargo, los solapamientos temporales entre cuadernos son relativamente frecuentes, pues Martín Gaité solía escribir en el cuaderno o papelito que tuviera más a mano cuando la invadía esa urgencia de escribir.

Por esta razón, el presente trabajo propone leer en detalle un conjunto de anotaciones desparramadas en distintos cuadernos y pertenecientes a una época concreta de su trayectoria. El período en el que me detendré, examinado bajo el prisma de los cuadernos, es el que va del verano de 1974 a la primavera de 1975. En esos meses, los cuadernos de todo registran un momento de gran efervescencia creativa. Martín Gaité escribe casi a diario, a veces incluso varias entradas en un mismo día, excitada intelectualmente por las lecturas y experiencias que alimentan sus reflexiones, especialmente en torno al tema de la narración. En paralelo, la escritora emprende una relectura, copia y reescritura de sus viejos cuadernos de los años 1960, una actividad de amanuense que tuvo un notable impacto tanto en su práctica de escritura privada como en la elaboración de su obra en curso. Por un lado, sus cuadernos, cercanos al diario a principios de los años 1970, pasan a emular el estilo de los viejos y, además, esa relectura produce en Martín Gaité una mayor autoconciencia de su práctica y cierta mitificación de sus primeros cuadernos de todo. Por otro lado, va cuajando el proyecto de *El cuento de nunca acabar*: al hilo de experiencias y lecturas consignadas en sus cuadernos, la escritora esboza los primeros borradores del libro mientras barrunta la forma posible en la que encauzar tales textos y reflexiones.

En el momento de arranque de la escritura de *El cuento* tuvo un papel clave el cuaderno 13⁴, que se destaca del conjunto porque a priori no nació como cuaderno de todo, sino como “cuaderno de limpio”. En las primeras entradas de ese cuaderno, escritas en fechas salteadas entre julio de 1974 y enero de 1975, Martín Gaité se dedicó a pasar a limpio apuntes de sus primeros cuadernos de todo, con la intención de sacar ideas para alguno de sus proyectos en marcha. El análisis aquí propuesto se detendrá en la primavera de 1975, pero cabe destacar

4 Dada su mayor accesibilidad, este trabajo remite a la numeración de los cuadernos de todo empleada en la edición, que no coincide con la numeración del archivo.

que el cuaderno 13 acoge anotaciones intermitentes para variados proyectos hasta 1982. Así, aunque este cuaderno nació con un propósito concreto, la puesta a limpio de apuntes ocupa un corto período y después se convierte en un cuaderno de todo más, al que acude la escritora en distintos momentos para anotar ideas al vuelo, proyectos y fragmentos de borradores. De hecho, ni siquiera en el período estudiado su contenido se ciñe a la puesta a limpio de apuntes, sino que se cuelan entremedio algunas notas y reflexiones muy significativas en la gestación de *El cuento de nunca acabar*. Por todo ello, aunque el cuaderno 13 es una pieza del todo singular y con entidad propia respecto al conjunto de cuadernos, su contenido debe ser leído al trasluz de las notas que tomó Martín Gaité en sus otros cuadernos del período: el 10 (30 de julio – 30 de agosto de 1974), el 11 (31 de agosto – 24 de octubre), el 12 (24 de octubre de 1974 – 1 de enero de 1975) y el 14 (2 de enero – 11 de abril de 1975).

2. Carmen Martín Gaité, lectora de sus cuadernos

Los cuadernos de todo tuvieron un rol fundamental como espacio para acoger apuntes de lecturas en forma de citas textuales y largas glosas. Se trata de una función muy habitual de los cuadernos de escritores, que suelen ser un espacio privilegiado de lo que la genética de los textos denomina la *exogénesis*: es decir, el trabajo de recolección de informaciones procedentes de fuentes exteriores –principalmente textuales– que alimentan de forma directa o indirecta la elaboración de la obra (Biasi 2021: 7). En su caso, las notas de lectura son indisolubles de la redacción de textos propios (lo que la genética denomina *endogénesis*): Martín Gaité fue una lectora voraz, que necesitaba leer bolígrafo en mano para subrayar, anotar y comentar aquello que leía. Lectura y escritura son, por lo tanto, dos actividades íntimamente relacionadas en sus cuadernos, pues los libros solían despertarle un urgente deseo de escribir, como relata en un apunte de su cuaderno 12, escrito a principios de noviembre de 1974:

CRÍTICA DE LIBROS

Mis cuadernos de todo surgieron cuando me vi en la necesidad de trasladar al papel los diálogos internos que mantenía con los autores de los libros que leía, o sea convertir aquella conversación en sordina en algo que realmente se produjera. Los libros te disparan a pensar. Debían tener hojas en blanco entre medias para que el diálogo se hiciera más vivo.

Este verano lo he visto bien claro y lo tengo apuntado por ahí, todas las horas de El Boalo, de la enfermedad de papá, estaban jalonadas por mis lecturas, Villalonga⁵, Ayala, Galdós, la Yates⁶, Lawrence, Umbral, unos libros me llevaban a otros, y todos venían a mí a hablarme en aquellas horas de angustia y depresión. (Martín Gaité 2019a: 339)

Como narra aquí la escritora, los cuadernos de todo de este período están repletos de comentarios suscitados por las lecturas que hacen eco a sus reflexiones del momento. A falta de páginas en blanco en los libros, los cuadernos se convierten en ese espacio de fértil diálogo con las lecturas, que juega un papel clave en el arranque de la escritura. Se percibe así en los cuadernos de todo el júbilo de la lectura productor de escritura, que teorizó Barthes (2015: 243) en su seminario de 1979 sobre la preparación de la novela. El placer de la lectura se presenta ahí como el principal acicate de la escritura. En este marco cabe interpretar, asimismo, la relectura de los propios cuadernos, que la escritora emprende en esos meses de veraneo en los que, a pesar de la angustia y la depresión, algunos proyectos empiezan a dar frutos, alimentados por esas lecturas de fuentes propias y ajenas.

Así como los cuadernos de todo son el lugar de un diálogo con las lecturas que dispara la escritura (especialmente de corte ensayístico), también la relectura de sus viejos cuadernos suscita un diálogo creador. Al igual que los libros de su biblioteca, muchas de las páginas manuscritas de los cuadernos de todo están repletas de frases subrayadas, aclaraciones o añadidos al texto original, huellas materiales de esa relectura que revelan que la escritora fue, efectivamente, la primera destinataria y lectora de sus apuntes. Pero conviene distinguir, por lo menos, dos formas de relectura⁷ que Martín Gaité practicó: por un lado, la lectura azarosa de viejos apuntes con los que se topaba al abrir un cuaderno cualquiera para ponerse a escribir y que en muchas ocasiones suscitaba algún comentario al margen o en una nueva entrada. Por otro, la relectura intencionada de los viejos cuadernos, en busca de ideas o fragmentos olvidados para reciclarlos e incorporarlos a algún proyecto de escritura.

5 Se trata probablemente del escritor mallorquín Llorenç Villalonga, de quien se conservan algunos libros en la biblioteca personal de la escritora.

6 Aunque no hay rastro de sus obras en la biblioteca de la escritora, es posible que se refiera a la historiadora británica Frances Amelia Yates.

7 Philippe Lejeune y Catherine Bogaert distinguen hasta cuatro tipos de relectura de los cuadernos y diarios personales: en primer lugar, la relectura de proximidad, de notas inmediatamente anteriores, al abrir de nuevo el cuaderno (lectura azarosa); en segundo lugar, la relectura crítica pasado un tiempo; en tercer lugar, una relectura sistemática del conjunto; y, por último, la relectura sistemática que acompaña un proyecto de publicación del diario (Lejeune; Bogaert 2006: 149).

Es esta segunda clase de relectura la que se encuentra en el origen del cuaderno 13, destinado, por lo menos al principio, a la puesta a limpio de apuntes. El texto con el que se abre este cuaderno resulta del todo significativo: se trata de un borrador para *Pesquisa personal* (lo que acabaría siendo *La Reina de las Nieves*, 1994), que Martín Gaité publicó en 1988 como un relato independiente titulado “Flores malva”⁸ (2019b: 383-85). En este borrador, Martín Gaité reescribe, en parte, la primera nota de su primer cuaderno de todo⁹ y ofrece un marco de reflexión sobre los cuadernos de todo y los cuadernos de limpio:

He dado muchas vueltas al bolígrafo entre los dedos antes de decidir qué palabra pondría la primera para iniciar este relato, o lo que vaya a ser. Ya me he visto otras veces en una situación semejante, según miraba al bolígrafo lo que pensaba, es un respeto por la letra escrita que debe venir de aquella manía escolar de los cuadernos de limpio. No se atreve uno a hollar el papel como si lo que queda escrito fuera más definitivo que lo que se habla o comprometiera más. [...] [H]oy no, hoy el romper a decir lo que sea me parece cosa de vida o muerte, casi solamente se destaca la sensación de urgencia. Pero esa sensación, aunque acuciante, resulta insuficiente y más bien casi estorba con vistas a ordenar y aclarar mis ideas, caso de que las tenga, acerca de algo, que es lo que está por dilucidar precisamente. (Martín Gaité 2019a: 360)

Estas palabras, enunciadas por un Leonardo Villalba aún en ciernes, retoman, casi al pie de la letra, el contrato que Martín Gaité estableció consigo misma al inaugurar sus cuadernos de todo: superar el respeto a la letra escrita y aquella manía de los “cuadernos de limpio”, permitirse escribir cuando la necesidad es urgente, asumiendo el carácter provisional de la escritura. Un compromiso, en suma, para permitirse escribir cómo y cuándo quisiera en sus cuadernos. El objetivo principal de esa práctica de escritura, tal y como lo establece entonces, era dejarse llevar por el deseo de escribir sin preocuparse excesivamente por las formas. Pero, además, era una forma de dar salida y fijar todas aquellas ideas que, de lo contrario, se quedarían sin formular y acabarían cayendo en el olvido, algo que provocaba en

8 En la versión del cuaderno 13, las palabras que obsesionan al narrador son “flores moradas” en lugar de “malva” y, comparando el cuento con ese borrador, se observan varios pasajes suprimidos, como por ejemplo el que hace referencia a los asuntos notariales por resolver, que entronca con el argumento de *La Reina de las Nieves*.

9 He aquí el texto inicial de *Cuadernos de todo* que Martín Gaité reescribe en este borrador de *Pesquisa personal*: “¿Qué respeto tengo por la letra escrita! Debe venirme de los años de estudiante, de aquella manía que me inculcaron de los “cuadernos en limpio”: no me atrevo a romper por los cerros de Úbeda hasta darle alguna forma definitiva a lo que quiero decir. ¡Cuántas veces he cogido la pluma ante un cuaderno en blanco, como este que hoy empiezo y no me he atrevido a hollarlo, a pesar de que mi cabeza trajinaba pensamientos sin parar!” (Martín Gaité 2019a: 54).

Martín Gaité una profunda desazón, como confiesa en múltiples entradas. Los cuadernos de todo fueron, en este sentido, un soporte de la memoria, un lugar donde ir acumulando, de forma provisional, fragmentos de escritura que permanecían disponibles para su aprovechamiento futuro.

El borrador de “Pesquisa personal” y “Flores malva” es un claro ejemplo de ese reciclaje de viejas notas: aquello que Martín Gaité escribió originalmente para sí misma, adopta un significado nuevo dentro del marco narrativo. Aquellos retazos de escritura urgente, tomados al margen de cualquier proyecto literario concreto, se convierten, tras la relectura y reescritura de los viejos cuadernos, en parte del antetexto de la novela y del cuento. A pesar de sus reticencias, enunciadas en el texto, Martín Gaité cede en el cuaderno 13 a esa manía escolar de los cuadernos de limpio. Y no cede solo ella, sino también su personaje-escritor Leonardo Villalba:

Ha pasado cerca de un mes, qué raro me parece. A lo largo de todo este tiempo, mi única contribución a la pesquisa, que con tanta urgencia inicié la noche de mi viaje, ha sido pasar a limpio aquellas notas que tomé en el cuadernito cuadriculado. Ahora están copiadas con muy buena letra en otro grande de tapas rojas que compré al día siguiente, creo que al copiarlo añadí ciertas correcciones; pero volvemos a lo mismo, a lo de los cuadernos de limpio, es una tarea que entorpece el pensamiento y lo despoja; hay una complacencia por ver las palabras arregladitas y claras, pero es como si imponiéndoles ese orden ficticio, se las hiciera pasar a un museo de cera, pierden la sangre. (Martín Gaité 2019a: 363)

Así pues, en este borrador inicial del cuaderno 13 la escritora reflexiona, por mediación de su personaje, sobre las contradicciones de los cuadernos de limpio: la necesidad de orden a la que responden enfría la viveza de lo escrito. Como ha explicado Esperanza Mateos (2002), el recurso a personajes escritores es habitual en la narrativa metaliteraria de Carmen Martín Gaité, una estrategia que le permitía insertar su pensamiento narrativo dentro de la propia novela. Pero lo interesante aquí es el efecto especular que este borrador crea dentro del cuaderno, pues establece un marco de interpretación de sus materiales. Philippe Lejeune y Catherine Bogaert (2006: 108) destacan que, a menudo, las primeras líneas o páginas de un cuaderno personal le sirven al escritor para establecer un contrato consigo mismo, para determinar su sentido y su función. Esto es exactamente lo que Martín Gaité hizo en el texto inicial de su cuaderno de todo número 1, que reescribe en este borrador, ampliando la reflexión sobre los cuadernos de limpio. La escritora traslada a su personaje de ficción esa actividad de amanuense, así como las contradicciones que para ella entrañaba, como si a través del borrador la escritora necesitara justificarse o, por lo menos, exorcizar esas tensiones internas

al empezar su cuaderno de limpio.

Además, este borrador da un sentido pleno a la puesta a limpio de los apuntes: no se queda en la simple copia y reescritura de algunas notas (cosa que hará más adelante), sino que inserta los fragmentos seleccionados en un proyecto literario, operación mediante la cual adquieren un significado nuevo. Este hecho llama la atención, pues va un paso más allá de la copia y reescritura de sus cuadernos que Martín Gaité emprende en la siguiente entrada, fechada el 26 de julio. Esta actividad inaugura, sin duda, una etapa de mayor optimismo y creatividad, como si hubiera servido de bálsamo a la desazón, entre otras cosas, porque la relectura constituye un acicate para la escritura. Así lo sugiere una acotación que hace la escritora entre medio de retazos copiados y pegados de otros cuadernos:

Estoy trasvasando a este cuaderno esta tarde (26 de julio de 1974) viejos apuntes que me pueden servir para *El cuarto de atrás* o *Pesquisa personal*, a ver si me vuelve, con el proceso embrionario que llevaba cada una de estas ideas en mi mente, el deseo de continuarlas fundidas. Estoy en el cuarto del banco de madera, con la ventana abierta. Hace mucho calor. Me he cortado el pelo con las tijeras grandes. Nacho me dice que le tengo que terminar una novela para diciembre. Estoy alegre, haciendo cara al verano con ánimos, después de la interrupción “tánatos” de El Boalo y de haber acabado el Eça de Queiroz para los Nostromo.

Cuando salgan en mis apuntes viejos dibujillos graciosos, los pienso pegar. Mira qué silla. (Martín Gaité 2019a: 365)

Esta acotación produce un claro efecto de puesta en escena: Martín Gaité se retrata a sí misma en el acto de escribir (o más bien, de reescribir). Si en el borrador de *Pesquisa personal* se percibe en el incipiente narrador una proyección de sí misma con sus cuadernos, aquí la escritora pasa a ser la protagonista de su narración metalingüística. Y lo hace según una costumbre profundamente arraigada en sus escritos personales, que Maria Vittoria Calvi (2020: 33) denomina *anclaje situacional*: es decir, la descripción minuciosa de la situación de enunciación indicando el día, el lugar y el estado anímico con el que emprende esa tarea de escribir. Además, la escritora define el objetivo de esa tarea: releer sus viejos cuadernos y pasar a limpio algunos apuntes que puedan servirle para sus proyectos de escritura en marcha. Ese anuncio en futuro resulta curioso, pues en realidad la pesquisa de viejos apuntes para nutrir sus novelas ha empezado ya, con el borrador de *Pesquisa personal*.

Sea como fuere, Martín Gaité anuncia y pone en práctica en ese día una relectura de sus cuadernos que reviste un tono claramente lúdico, como se percibe en la frase final, seguida efectivamente por un dibujito de una silla, que la escritora recorta y pega en el cuaderno. No se trata de una actividad literaria del todo nue-

va: en otros cuadernos pasa a limpio, o recorta y pega, notas y dibujos encontrados en viejos cuadernos o en papelitos sueltos, por miedo a que se pierdan, como se percibe en esta nota del cuaderno 10, paralelo al 13: “Copia de un papelito del verano encontrado dentro del libro *El arte de la memoria* [...] Y vuelvo al 10 de septiembre, cumplido este requisito de amanuense, de miedo a que se me pierdan estos papeles volanderos, aunque no sé si servirá de algo la recolección. Por lo menos hago dedos.” (Martín Gaité 2019a: 290). La acotación, que de nuevo pone en escena el acto de (re)escritua, subraya que el cuaderno le parece un soporte de escritura y de memoria más estable que los papelitos sueltos. Y, además, destaca la utilidad de la puesta a limpio: vale, como mínimo, como sucedáneo de la escritura. *Nula dies sine línea*: mejor la copia de viejos apuntes que un día sin escribir.

La relectura de los cuadernos, iniciada el 26 de julio en un tono lúdico y sin un objetivo del todo claro, se reanuda el 27 de octubre de 1974. En esos tres meses, la nebulosa de proyectos posibles para abordar, de los cuales hace una lista en el mismo cuaderno 13 (Martín Gaité 2019a: 365), se ha aclarado ya. Entre septiembre y octubre, tanto sus cuadernos de todo como su cuaderno de limpio se llenan de notas y reflexiones para lo que sería *El cuento de nunca acabar*. Por consiguiente, la relectura y puesta a limpio de sus viejos cuadernos adquiere un tono distinto ese 27 de octubre. Se trata de una relectura sistemática de los primeros cuadernos de todo con la que busca alimentar sus reflexiones sobre el tema de la narración:

Hoy, en la tarde del 27 de octubre de 1974, voy a tratar de pasar a limpio, en este cuaderno tan agradable que me regaló Torán, algunas de las notas que salgan a relucir en mis cuadernos viejos y que tengan que ver con el asunto de la narración.

Procuraré no limitarme a copiarlas sino ampliarlas a la luz de ese nuevo propósito, de ese hilo que se va poco a poco configurando, y que espero que las ordenará de alguna manera que todavía no sospecho.

Esto se llama coger el toro por los cuernos: revisar cuadernos viejos, llevo mucho tiempo sabiendo que es esto lo primero que tengo que hacer, volver al origen, partir de mis primeros cuadernos de todo, pero no me atrevía. Es como bajar a la bodega a explorar los cimientos de la casa y es duro de pelar; yo últimamente soy más cobarde que antes para hurgar en las cuestiones, tengo el ánimo muy quebrantado. Pero hoy no voy a empezar el llanto inútil de Jeremías. Veamos qué nos dicen los viejos cuadernos. (Martín Gaité 2019a: 382)

En este texto, los *Cuadernos de todo* aparecen representados de forma explícita como un almacén de provisiones literarias: una bodega donde ir a buscar viejas piezas olvidadas que acaso puedan engastarse en un proyecto nuevo. Mediante

esta operación, Martín Gaité transforma sus cuadernos de todo en parte del antetexto de *El cuento de nunca acabar*: las notas escritas en un momento en el que ni siquiera existía una vaga idea del libro pueden entonces leerse como “borradores” del libro. De este modo, aunque los primeros indicios de este proyecto en sus cuadernos datan de 1972, la escritora hace remontar el origen de *El cuento de nunca acabar* hasta sus primeros cuadernos de todo, y así mismo lo narrará (no sin cierta dosis de mitificación) en el apartado de “Ruptura de relaciones” de ese libro. El rescate, además, se presenta explícitamente como una operación de ordenación y ampliación, en la que esos apuntes desperdigados hallarán acaso un hilo conductor, una articulación en torno a ese proyecto de libro aún embrionario. Copiar, reescribir y comentar viejos apuntes son actividades que van un paso más allá de la inmediatez y el desorden propios de los cuadernos de todo: constituyen un acto reflexivo en el que interviene la recomposición de los apuntes de urgencia. La relectura de los viejos cuadernos alimenta así de forma muy directa la elaboración de *El cuento de nunca acabar* que, en esta fase en concreto, pasa por la selección y reescritura de viejos apuntes y es precisamente en este sentido que ese ensayo puede considerarse la primera edición de los cuadernos de todo (Teruel 2015).

La tarea de amanuense prosigue el 11 de enero de 1975 en el Ateneo, pero enseguida la escritora se da cuenta de que el cuaderno es un soporte insuficiente para ese proyecto de relectura y puesta a limpio sistemática de los viejos cuadernos de todo. Según relata ella misma en *El cuento de nunca acabar*, en algunas escapadas, a Algeciras y La Toja, se dedicó a pasar a máquina fragmentos de sus cuadernos, para luego recortarlos y combinarlos, agrupándolos bajo rúbricas temáticas en unos cuadernos Clairefontaine¹⁰ (Martín Gaité 2016: 420). El rastro de esa aventura se pierde en los cuadernos de todo: en el cuaderno 13 hay solo apuntes a limpio de los tres primeros cuadernos de todo y el cuaderno 14 (enero-marzo de 1975), se termina poco después de la escapada a Algeciras, cuando supuestamente empezó a trabajar con sus cuadernos Clairefontaine. Hasta diciembre de ese año hay una larga interrupción en sus cuadernos de todo, señal de que el proyecto de escritura ya no se encuentra en esa fase de exploración y tanteo en la que estos cuadernos cumplían un rol capital. Además, una nota fechada hacia abril de 1976 (cuaderno 15), explicita que esa efervescencia creativa iniciada con la relectura de sus viejos cuadernos se interrumpió a finales de 1975. En este sentido, los cuadernos de todo aquí estudiados albergan las huellas de un inicio abortado de

10 Estos dos cuadernos se encuentran efectivamente en su archivo (ACMG 6,1 y ACMG,6,2) y su aspecto se corresponde con la descripción que ofrece en *El cuento de nunca acabar*: «Uno es malva y otro azul, tamaño holandesa, muy gruesos y de buen papel, con lomo de libro y la marca Clairefontaine» (Martín Gaité 2016: 420).

El cuento de nunca acabar: el libro quedó a la merced de otros comienzos e interrupciones hasta que Martín Gaité pudo acabar definitivamente con él en 1982.

3. Los Cuadernos de todo como materia de cuento

Mediante la relectura y la reescritura, Martín Gaité transforma sus viejos cuadernos de todo en materia prima para *El cuento de nunca acabar*, lo cual tiene consecuencias importantes en los propios cuadernos. De modo algo anecdótico, pero no insignificante, se percibe en los cuadernos de este período cómo la escritora recurre a menudo a epígrafes temáticos, destacados en mayúsculas, para organizar sus apuntes. Se trata de una práctica relativamente habitual en los cuadernos de todo de los años sesenta, mientras que los de principios de los setenta presentan una estructura más parecida a la del diario. En este sentido, el recurso a estos epígrafes podría ser una consecuencia de la relectura de sus cuadernos de todo: los nuevos cuadernos pasan a emular el estilo de los viejos. Pero, además, esa ligera transformación viene también a favorecer la relectura, pues los epígrafes en mayúscula son una evidente estrategia gráfica para facilitar la identificación de los temas tratados en los apuntes al ojear los cuadernos. Una estrategia que Martín Gaité empleó de forma consciente en el proceso de composición de *El cuento de nunca acabar*. Aquellos epígrafes que espontáneamente garabateaba en las notas de sus cuadernos, pasaron a funcionar como etiquetas a partir de las cuales fue organizando los ejes temáticos del futuro libro en sus cuadernos Clairefontaine.

Pero más allá de este cambio de estilo, la relectura produce también una transformación de fondo en los cuadernos de todo. En el momento de arranque de *El cuento de nunca acabar*, que podemos datar en otoño de 1974, sus cuadernos se llenan de reflexiones sobre la narración, pero también sobre el molde genérico que debería encauzar su proyecto de libro y sobre el proceso mismo de escritura. Tres hilos de reflexión inextricables, pues el ideal de escritura que se va fraguando se acerca sin lugar a dudas a las notas erráticas de sus cuadernos: “Hay que tender a escribir de otra manera menos definitiva, más rota.” (Martín Gaité 2019a: 311–12), escribe el 21 de octubre en su cuaderno 11. La literatura de producción propia de los cuadernos, fragmentaria, provisional e inestable, se presenta como un ideal al que debería tender el libro, como deja entrever también esta nota de enero de 1975 (cuaderno 14): “La creatividad tiene que ver con lo inestable, con lo hamletiano, con el ‘no sé si es así’. Esto, ya lo sé, es muy difícil aplicarlo a un ensayo o lo que se entiende por tal, pero es justamente lo que yo pretendo.” (Mar-

tín Gaité 2019a: 434). Los *Cuadernos de todo* tienden a instituirse, por lo tanto, como un ideal de la obra misma (Teruel 2019: 45).

En esa nebulosa de reflexiones debe considerarse la incidencia más que probable de la relectura de los cuadernos, pues no solo tiene lugar en el mismo período, sino que participa de forma directa en el proceso de empezar a escribir el libro. Buena parte de las reflexiones sobre el proceso de creación se concentra en el problema de cómo empezar a escribir y se traslada a los prólogos de su libro, que Martín Gaité esboza por entonces. Y en ese ponerse a escribir, los cuadernos tenían un papel fundamental. A este propósito destaca una nota del cuaderno 11, fechada el 16 de septiembre, que puede entenderse como un balance crítico de sus cuadernos, tras haber estado hurgando en ellos durante el verano:

Literatura y vida. Si queda fijado, no es vida. Micrófonos, apuntes desperdigados. Los *Cuadernos de todo* son útiles pero me parecen un arsenal de vida disecada. Y sin embargo, el día que no escribo estoy mal, me parece que he perdido el tiempo. ¿Por qué? Todo es cuestión de ordenación.

La narración es una exigencia. Si no cuentas las cosas, forman montoneras. Es como entrar en un cuarto donde todo está patas arriba y empezar a doblar historias y meterlas en sus estantes correspondientes, luego ya se puede respirar y el ocio de tomar el sol en una butaca es armonioso, no ácido (Martín Gaité 2019a: 296).

Este apunte pone de relieve la contradicción intrínseca de los *Cuadernos de todo*. A pesar de que eran el espacio de una escritura más rota y provisional, de una escritura “descarrilada” o “desconcertada” (Teruel 2015; 2020), no dejaban de ser letra escrita, es decir, letra muerta, “vida disecada”. La atracción de Martín Gaité por la escritura caótica e improvisada de sus cuadernos se topa de bruces con ese respeto por la letra escrita, con su profunda exigencia literaria, que le impedía transformar en obra esos apuntes de urgencia sin pasarlos por el filtro de una meticulosa reescritura y ordenación. La necesidad de escribir choca con la insatisfacción que produce la propia escritura, que no puede mantener la frescura de la experiencia viva. Y, sin embargo, las ideas que se quedan sin escribir se arrebullan y forman montoneras, de ahí que sea necesario escribirlas, sacarlas del caos y evitar, asimismo, que caigan en el olvido, como sugieren estas líneas, escritas el 6 de octubre en su cuaderno 13 bajo el título “Sobre la esencia de la narración”:

La configuración es ponerse a escribir materialmente. A veces con la prefiguración te tranquilizas la conciencia y te parece que ya está, que ya basta, pero las imágenes, incluso las más atrevidas y lúcidas sin fijar, sin hilvanar aunque sea con alfileres, se van y no dejan rastro de figura.

Es lo que digo yo: si no te pones, es como si nada, pues eso. La palabra es la que fija.

Hablar es por eso, un sucedáneo tranquilizador, porque algo fija, unos momentos, es un estadio hacia la figura, por eso a veces conviene tomar apuntes de lo que se ha hablado con un amigo tanto como de lo que se oye en clase o más, es más eficaz, desde luego, desde un punto de vista novelístico, que todas las conferencias o estudios circunspectos sobre la novela sacados de análisis de libros. (Martín Gaité 2019a: 371)

Estas líneas son, como buena parte de las notas iniciales del cuaderno 13, una copia ampliada de viejos apuntes: en el cuaderno 8, el 20 de agosto de 1973 (Martín Gaité 2019a: 256), la escritora tomó unos apuntes sobre el proceso de escritura y la operación configurativa, inspirados por una conferencia de Gonzalo Torrente Ballester en Vigo¹¹. La escritora no lo menciona en esas notas originales, pero sí en su copia ampliada del 6 de octubre de 1975, en la que se apropia de las nociones de prefiguración y configuración propuestas por el escritor ferrolano. Mediante la noción de configuración, Martín Gaité incide en la importancia de ponerse a escribir, aunque sea en la forma efímera e improvisada de los apuntes. En este sentido, esa teorización sobre el proceso de creación puede entenderse como una reflexión implícita sobre los propios *Cuadernos de todo*. La configuración se vincula directamente con el arranque de la escritura, mientras que la prefiguración se sitúa en el ámbito de la oralidad y del pensamiento no enunciado: aquellas ideas que bullen por dentro pero que, al quedar huérfanas de una formulación escrita, acaban esfumándose. La imperiosa necesidad de escribir, que da razón de ser a sus *Cuadernos de todo*, responde así a la desazón y el miedo que le producía que las ideas cayeran en el olvido y recalca la función de los cuadernos como soporte de la memoria.

Años más tarde, en su cuaderno 34 (1984), Martín Gaité conceptualizaría las nociones de prefiguración y configuración de un modo ligeramente distinto: la primera sería la fase preliminar (pero prescindible) de la escritura, en la que se define el proyecto y se plantea su futura estructura. La segunda, en cambio, consistiría en ponerse a escribir improvisando sin un esquema previo: un método de escritura que, a su juicio, daría lugar a formas de escritura más originales (Martín Gaité 2019a: 712). Aunque no se plantee en estos términos aquí, la idea

11 En el verano de 1973 Gonzalo Torrente Ballester pronunció en Vigo una serie de cuatro conferencias en el marco de un curso titulado “Teoría de la novela”. En la primera de ellas, el escritor ferrolano sugiere que en el proceso de creación de una obra literaria pueden distinguirse tres etapas: la prefiguración (esto es, la invención), la configuración (la escritura propiamente dicha) y la figura (el resultado, la obra). En la edición póstuma de esas conferencias (Torrente Ballester 2017), se incluye un fragmento del artículo “Gonzalo Torrente Ballester al servicio de la narración oral” (*Posible*, num. 16, 1-7 mayo de 1975) en el que Martín Gaité dice haber asistido a esas conferencias, un hecho que corroboran las notas de sus cuadernos.

de escribir improvisando, de empezar a escribir sin un rumbo fijo, formaba parte ya de su método creativo, como se percibe, por ejemplo, en esta nota de finales de noviembre de 1974: “para mí meterme en un libro (a escribirlo) es ir sabiendo poco a poco lo que voy a decir y cómo lo voy a decir” (Martín Gaité 2019a: 349); o en esta otra nota, del 8 de octubre de 1974:

En *Retirada* he descubierto un expediente nuevo y muy sugerente: el juego de palabras. Lo importante que es (también como fuente de narración, cf. la Ginzburg) el juego de palabras. Las palabras tiran del tema, condicionan el tema. Asociaciones como las de “las valvaneras” para las cuales N. y yo tenemos oído lingüístico pueden ser explotadas *ad infinitum*.

Las cosas (proyectos) que surgen al calor y acorde de las palabras mismas, según se va diciendo. (Martín Gaité 2019a: 301)

La palabra convoca la palabra y solo escribir permite tirar del hilo para ir deshaciendo la madeja de las ideas que se arrebullan caóticamente en el pensamiento no escrito. Precisamente para sacar las ideas de ese caótico magma del pensar servían sus *Cuadernos de todo*. Nótese, además, que en este apunte, al calor de una lectura, se le ocurre a la escritora partir de un juego de palabras para desencadenar la escritura. Y así es precisamente como Martín Gaité empieza a escribir, materialmente, las primeras líneas de *El cuento de nunca acabar*: lo que serían sus prólogos 1 y 2, esbozados el 20 de octubre en su cuaderno 13. Ese mismo día, en su cuaderno 11, garabatea esta lista de expresiones: “El cuento de nunca acabar? / (Asunto cuya solución se retarda indefinidamente). Venir a cuento. Déjate de cuentos. Chisme. Noticia. Correvedile. Enredo, maraña, intriga, historia, hablilla. Dar palabra.” (Martín Gaité 2019a: 306). El sentido concreto de esta lista, género elíptico por definición, resultaría algo oscuro si no fuera porque el esbozo de prólogo, en el cuaderno 13, remite a ella:

He pensado el título de *El cuento de nunca acabar* para mis reflexiones sobre la narración, ensayo o lo que vaya a ser. [...] Pero ahora, esta tarde de domingo en casa, después de una fiesta de nubes malva en la ventana me he puesto a mirar en el diccionario, como buscando otro tipo de apoyo textual, diferente del que pueda aportarme un interlocutor paciente o un libro, buscaba en el mero muestrario de expresiones ya ordenadas por una cabeza geométrica, busqué en la *langue*, como a tientas, y ella vino en mi auxilio al ofrecerme, dentro de la voz “cuento”, la frase hecha con que me he determinado a titular este texto: “El cuento de nunca acabar”. (Martín Gaité 2019a: 379)

Al analizar conjuntamente las dos notas del mismo día se deduce que esa lista es la etapa previa a la redacción del prólogo. Se trata, por lo tanto, de una huella mate-

rial del proceso de búsqueda en el diccionario: una nota de trabajo estrictamente autodestinada. El borrador del prólogo, en cambio, convierte el proceso de creación en una narración autobiográfica, enunciada y protagonizada por la escritora. Aunque el borrador es también material de trabajo, a priori autodestinado, esa puesta en escena del proceso de creación está claramente destinada a su público lector¹². Mediante la narración autobiográfica, que parte de un anclaje situacional, la escritora busca, en este proyecto de prólogo, establecer una complicidad con el lector, invitarlo amablemente a la lectura para, poco a poco, progresar en la reflexión (Calvi 2020: 52). Esta estrategia no es exclusiva de *El cuento*: María Vittoria Calvi ha destacado cómo los paratextos son un espacio fundamental de la narración autobiográfica en el caso de esta escritora:

Carmen Martín Gaité hace un uso muy personal y a veces poco convencional del paratexto, edificando en él un espacio enunciativo para la autorrepresentación, en el que construye performativamente su identidad narrativa de escritora. La autora salmantina practica una modalidad autobiográfica en la que la experiencia vital se funde con la creación literaria, dejando traslucir los mecanismos de ficcionalización de la realidad. (Calvi 2020: 75)

Esta narración en la que Martín Gaité se representa a sí misma como escritora, trabajando en sus cuadernos, está presente ya en el epílogo de *Retahílas*, pero en *El cuento de nunca acabar* sobrepasa los límites del paratexto para trasladarse al corazón del libro, especialmente en el apartado “Ruptura de relaciones”. De este modo, los *Cuadernos de todo* no solo constituyen el sustrato sobre el que se construye *El cuento*, sino que son, literalmente, objeto de la narración. La idea de imbricar sus reflexiones sobre la narración con el relato autobiográfico de su relación con tales cavilaciones aparece esbozada, precisamente, en los *Cuadernos de todo* que nos ocupan: “Tengo que escribir una autobiografía de mi relación con los temas y mi oscilación a la caza de ellos al tiempo que hablo de los temas mismos” (Martín Gaité 2019a: 301), escribe el 13 de octubre en su cuaderno 11. Y el 17 de octubre, leyendo *Las voces de la novela* de Oscar Tacca, amplía esa reflexión en su cuaderno 13:

El oyente quiere saber datos de ti como narrador, desde dónde cuentas las cosas, interrumpe con preguntas, sobre todo si es un niño. [...] Lo más importante del artificio

12 Como han explicado varios teóricos de la genética de los textos, en los borradores se produce una doble destinación: las tachaduras y sobrescritos son signos destinados únicamente a su redactor, huellas de una relectura crítica del manuscrito. Pero, al mismo tiempo, el borrador es por definición un espacio de elaboración de un texto destinado al público lector (Biasi 1996; Grésillon 2007).

del autor-transcriptor está en que introduce una curiosidad en el lector por la génesis del relato mismo. Si yo cuento, por ejemplo, cómo me encontré con Macanaz, estaré escribiendo una novela de la novela. Y eso he visto que interesa tanto como la vida del mismo Macanaz. Los periodistas en su afán de encuestas sobre la génesis de los relatos, aunque las hagan mal, están dando pastos a la curiosidad de muchas gentes que se sienten fascinadas por el proceso, cuando lo piensan y se plantean su dificultad, les parece un camino mágico: “¿Tú como haces para escribir?”. O sea que, en el fondo, ese recurso de cómo se ha ido uno encontrando a los personajes y enhebrando y oyendo sus historias da tanta cara, entidad y presencia a la narración como se la habrían dado sus aventuras reales. (Martín Gaité 2019a: 378)

Esta nota da cuenta de una aguda toma de conciencia, por parte de la escritora, del interés del proceso creativo como material narrativo y, por consiguiente, de los papeles que lo documentan, como los *Cuadernos de todo*. En *El cuento de nunca acabar* tienen tanto peso las reflexiones sobre la narración, como el relato sobre la génesis del ensayo, en la que los cuadernos cumplieron un papel fundamental. En ese marco cabe interpretar las reflexiones que Martín Gaité esboza en esos meses acerca del proceso de creación y, en concreto, del sentido, la función y los orígenes de sus cuadernos. Estos elementos quedan condensados en el prólogo nº 5 del libro, que contribuyó en gran medida a mitificar sus cuadernos, es decir, a idealizarlos y transformarlos en material narrativo. Si bien no hay rastro de ese prólogo en los apuntes del período que nos ocupa, pueden señalarse tentativas análogas. La nota titulada “Crítica de libros”, citada al inicio de la anterior sección, constituye un relato sobre el origen de sus *Cuadernos de todo* a raíz de sus lecturas y forma parte de esa *mise en récit* de sus relaciones con la palabra y de su particular modo de crear con sus cuadernos.

Asimismo, la puesta en escena del acto de escribir (o más bien, reescribir), reseñada en el apartado anterior, está en perfecta consonancia con la idea esbozada el 17 de octubre: la importancia, en todo relato, de que el narrador dé cuenta de su situación para desvelar el interés del lector-oyente no solo por la narración, sino también por su proceso de elaboración. Precisamente por esta razón cabe preguntarse si Martín Gaité escribía esas acotaciones escénicas a su tarea de amanuense solo para ella misma o, acaso, pensando en un eventual lector de sus apuntes. Seguramente, de forma más o menos consciente, ese lector estaba en el horizonte, aunque esa práctica del anclaje situacional tuviera un sentido pleno para ella. En esos apuntes se percibe el placer y la necesidad de dar cuenta de las circunstancias que rodean y condicionan el nacimiento de la escritura porque, al igual que las ideas sin formular, esas coordenadas espacio-temporales caerían en

el olvido de no consignarlas. De este modo, la escritora va puntuando con breves narraciones autobiográficas los hitos que jalonan su proceso de creación.

Estos momentos autobiográficos y metaliterarios de sus cuadernos pueden entenderse como esbozos que participan en la elaboración del relato de la génesis de sus ideas. Pero, a diferencia de lo que sucede en *El cuento*, en los cuadernos ese relato es intermitente y caótico y adopta la forma de un rompecabezas en el que las piezas están dispersas en múltiples cuadernos. Los *Cuadernos de todo*, por consiguiente, no son un documento genético al uso, al que el lector-investigador se acerca con afán de recomponer sus piezas cronológicamente para reconstruir la génesis de determinada obra. No lo son porque Martín Gaité jalona y enuncia ese relato dentro de sus cuadernos, pero también en *El cuento de nunca acabar*. Y al recomponer ella misma esas piezas para ofrecer un relato interviene el artificio, la ficción, porque narrar consiste en interpretar la verdad, añadirle sus gotas de ficción, según dice la propia Martín Gaité (2019a: 369) en la nota del 6 de octubre del cuaderno 13.

El análisis genético de *El cuento de nunca acabar* prueba esa cierta dosis de artificio, pues se detectan algunas incoherencias entre lo que afirma la escritora en el libro y el proceso de composición que revelan los documentos. Por ejemplo, el prólogo 3 da la impresión de haber sido escrito de un tirón el día 21 de junio de 1974, aunque en realidad está compuesto a partir de retazos escritos muchos años antes en sus primeros *Cuadernos de todo*, reescritos, ampliados y articulados para elaborar una pieza totalmente nueva¹³. A pesar de que la reescritura era moneda corriente en su proceso de creación, como se ha visto al analizar el cuaderno 13, la narradora de *El cuento de nunca acabar* oculta a veces esa intervención de sus apuntes. De modo parecido a como lo hace en su cuaderno de limpio, en el prólogo 2 del libro Martín Gaité pone en escena la transcripción de sus apuntes, así anunciada: “Copio algunos de ellos, sin añadir ni quitar nada a su elaboración de urgencia” (2016: 252). Pero entre los fragmentos “copiados” sobre la dificultad de ponerse a escribir se encuentra la nota del 16 de septiembre antes citada, evidentemente reescrita a pesar del compromiso de fidelidad de la narradora.

Ese margen de artificio no es en absoluto sorprendente en un texto que, des-

13 En ese prólogo Martín Gaité reescribe, por lo menos, dos textos procedentes de su cuaderno de todo 3. Por un lado, un texto fechado en «Teruel, septiembre» (Martín Gaité 2019a: 165), en el que la escritora establece el fundamento de lo que Maria Vittoria Calvi denomina el *anclaje situacional*, es decir, la importancia de fijar las coordenadas espaciotemporales desde las cuales se escribe como punto de partida de la escritura. Y, por otro, el texto titulado «Mañana Será» (Martín Gaité 2019a: 151–52), sobre la importancia de ponerse a escribir en el momento mismo en que surge la necesidad.

de su prólogo, se sitúa en un espacio fronterizo entre la ficción y la no-ficción y que establece, por lo tanto, un pacto de lectura ambiguo (Calvi 2020: 60). En su ensayo-relato, Martín Gaité se permite manipular a su antojo las fechas y las notas (supuestamente) citadas para elaborar una narración sobre la génesis de su libro, con destacado protagonismo de sus cuadernos. Pero cabe preguntarse si esa manipulación no intervendría, también, en sus propios cuadernos, que en principio consideramos como escritos de no ficción y a los que solemos otorgar el valor de documentos de archivo. De hecho, la conclusión de sus reflexiones del 6 de octubre de 1974 arroja serias dudas sobre la fiabilidad de sus cuadernos como *documentos*:

Proceso configurativo: “El taller del escritor”. Los documentos que deja el escritor no son de fiar porque, ya maleado por su oficio, tiende a hacer del proceso configurativo personal una narración también novelesca donde escoge y transforma los episodios y las situaciones. “Tiene tendencia –dice G. T. B.– a mentir, a mitificar su oficio.” (Martín Gaité 2019a: 372)

Esta nota, inspirada por la teoría de la novela de Torrente Ballester, manifiesta una aguda conciencia, por parte de Martín Gaité, del interés y la importancia de los papeles privados de un escritor y sugiere, asimismo, su posible manipulación. El apunte prefigura el proyecto que se pone en marcha en las semanas siguientes: incorporar los cuadernos a *El cuento de nunca acabar* y, a través de ello, mitificar literalmente su oficio de escritora. Este apunte se presenta, a ojos del lector póstumo, como un aviso para navegantes: es necesario leer con cautela estos cuadernos, no tomarlos al pie de la letra.

4. Conclusión

El vínculo entre privacidad y libertad de la escritura en los *Cuadernos de todo*, establecido al principio de este trabajo, debe ser discutido a la luz de los cuadernos de este período. Los cuadernos de todo nacieron sin lugar a dudas como una práctica de escritura al margen, un espacio donde esbozar la obra y ensayar el pensamiento sin las ataduras de la obra publicada sujeta, entre otras cosas, a las convenciones de los géneros literarios. Pero las notas de este período demuestran que solo una década después de iniciar la saga de los cuadernos de todo, Martín Gaité tomó conciencia del valor y el interés que podían tener, no solo para ella, esos cuadernos. La relectura y reescritura de sus viejos cuadernos, que emprende

entre el verano de 1974 y la primavera de 1975, es una prueba irrefutable de su carácter originalmente autodesinado, pero las reflexiones sobre el proceso de escritura que rodean esa operación de puesta a limpio vienen a poner en tela de juicio, precisamente, la noción de autodesinación. Esa relectura de sus cuadernos produce una *mitificación* en un doble sentido: por un lado, estos se transforman, literalmente, en materia de cuento, de narración; por otro, se percibe cierta idealización de los cuadernos como forma literaria, a la que debería acercarse la obra publicada y, en concreto *El cuento de nunca acabar*. Si la publicación de ese libro consagra la mitificación de los cuadernos de todo, ese relato idealizado de su proceso de creación nace y se elabora en los cuadernos mismos. Probablemente, al releerlos y transformarlos en material narrativo, al reflexionar explícitamente sobre su herramienta de creación, se esfumó (en parte) esa relación libre y espontánea con la palabra propia de sus primeros cuadernos. Acaso esos cuadernos, que releyó la escritora en estos meses, fueron los únicos en los que su escritura fue verdaderamente libre. Y quizás por eso mismo, al releerlos, idealizó y mitificó esa escritura libre, caótica y descarrilada de sus primeros cuadernos de todo.

Bibliografía citada

- BARTHES, ROLAND (2015), *La préparation du roman : cours au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, Nueva edición revisada, Paris, Seuil.
- BIASI, PIERRE-MARC DE (1996), “Qu’est-ce qu’une rature ?”, *Ratures et repentirs. Actes du cinquième Colloque du CICADA*, textos reunidos por Bertrand Rougé, Pau, Publications de l’Université de Pau, [24/07/2024] <http://pierre-marc-debiasi.com/textes_pdf/2016.pdf>.
- BIASI, PIERRE-MARC DE (2011), *Génétique des textes*, Paris, CNRS Éditions.
- BIASI, PIERRE-MARC DE (2021), “De l’intertextualité à l’exogenèse”, *Genesis. Manuscrits-Recherche-Invention* (Ejemplar dedicado a: Intertextualité - Exogenèse), 51: 11-28 [19/07/2024] <<https://doi.org/10.4000/GENESIS.5601>>.
- CALVI, MARIA VITTORIA (2019), “Prólogo. Escritos personales y narración en Carmen Martín Gaité”, *Obras completas VII. Cuadernos y cartas*, ed. José Teruel. Madrid, Espasa/Círculo de lectores: 10-45.
- CALVI, MARIA VITTORIA (2020), *La Palabra y la voz en la narrativa española actual (Carmen Martín Gaité, Luis Mateo Díez)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- GRÉSILLON, ALMUTH (1994), *Éléments de critique génétique: lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses universitaires de France.
- GRÉSILLON, ALMUTH (2007), “‘Nous avançons toujours sur des sables mouvants.’ Espaces

- et frontières de la critique génétique”, *La création en acte. Devenir de la critique génétique*, eds. Paul Gifford; Marion Schmid. Amsterdam, Rodopi: 29-40.
- LEJEUNE, PHILIPPE; BOGAERT, CATHERINE (2006), *Le journal intime: histoire et anthologie*, Paris, Textuel.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2016), *Obras completas V. Ensayos II: Ensayos literarios*, ed. José Teruel, prólogo de Jordi Gràcia, Barcelona, Espasa/Círculo de lectores.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2017) [1994], *La Reina de las Nieves*, Madrid, Anagrama.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2019a), *Obras completas VII. Cuadernos y cartas*, ed. José Teruel, prólogo de María Vittoria Calvi, Madrid, Espasa/Círculo de lectores.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2019b), *Todos los cuentos*, ed. José Teruel, Madrid, Siruela.
- MATEOS DONAIRE, MERCEDES (2002), “Los personajes escritores de Carmen Martín Gaité: diario y metaliteratura”, *El diario como forma narrativa: IX Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, noviembre de 2001. El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo: 243-53.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (2014), “Los Cuadernos de todo y la escritura del yo”, *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, eds. José Teruel Benavente; Carmen Valcárcel. Madrid, Siruela: 98-111.
- TERUEL, JOSÉ (2015), «El descarrilamiento de Carmen Martín Gaité por los cauces del ensayo: *El cuento de nunca acabar*», *Ondulaciones. El ensayo literario en la España del siglo XX*, eds. Jordi Gràcia García; Domingo Ródenas de Moya. Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert: 389-410.
- TERUEL, JOSÉ (2019), «Nota a esta edición», *Obras completas VII. Cuadernos y cartas*, ed. José Teruel. Madrid, Espasa/Círculo de lectores: 41-46.
- TERUEL, JOSÉ (2020), «El pensamiento narrativo de Carmen Martín Gaité. La autoafirmación de una poética», *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas* (Ejemplar dedicado a: Regreso y balance de la narrativa de la generación del 50), 15/1: 61-78, [06/07/2024] <<https://doi.org/10.14672/15.2020.1641>>.
- TORRENTE BALLESTER, GONZALO (2017), *Teoría de la novela*, Madrid, Ediciones Deliberar.

Marta Noguera Ortega es graduada en Humanidades (U. Pompeu Fabra), y máster en Literatura francesa y comparada (U. París VII). Desde 2018 realiza su tesis doctoral en la U. París-Nanterre en cotutela con la UPF, y ha sido investigadora miembro de la Casa de Velázquez entre 2021 y 2023. Su tesis doctoral versa sobre la práctica del cuaderno en las letras españolas contemporáneas, y se fundamenta en el estudio de los manuscritos de trabajo de María Zambrano, Carmen Martín Gaité, José Ángel Valente y Joan Margarit. Ha difundido su investigación doctoral en seminarios universitarios y congresos, así como en su artículo «El cuaderno: margen y umbral de la escritura (Artes del ensayo, nº4). Próximamente aparecerá su trabajo: «L'architecture des vers. Réflexions autour de quelques notes poétiques dans un carnet de Joan Margarit» en la revista *Genesis* nº57.

nogueraortegamarta@gmail.com

ELIDE PITTARELLO

EL PROCESO DE MACANAZ DE CARMEN MARTÍN GAITE: LA FORJA DE UN ESTILO

Università Ca' Foscari Venezia

Resumen

En los años sesenta, en Francia, en el campo de la nueva historiografía representada por la revista *Annales* surge el debate sobre el carácter narrativo de la historia. Teniendo afinidad con ese planteamiento controvertido, Carmen Martín Gaité investigó el papel de un precursor del Siglo de las Luces, perseguido por la Inquisición, ensayando una escritura particular entre muchas dudas teóricas y pragmáticas. Con su dúplice competencia de historiadora y novelista, tras un esmerado trabajo de archivo, en 1969 publica *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento*, una biografía política no novelada, de estilo inusual. Este trabajo pretende demostrar que el uso audaz de una enunciación en primera persona y del registro tanto coloquial como literario no afecta a la veracidad referencial de la obra. Anticipando el mestizaje de géneros literarios heterogéneos, *El proceso de Macanaz* tuvo varias ediciones en vida de la autora y aún se sigue publicando.

palabras clave: Melchor de Macanaz, biografía política, nueva historiografía, enunciación subjetiva, registro coloquial y literario

Abstract

El proceso de Macanaz by Carmen Martín Gaité: the Forging of a Style

In the 1960s, in France, in the field of the new historiography represented by the journal Annales, the debate on the narrative nature of history arose. With an affinity for this controversial approach, Carmen Martín Gaité researched the role of a precursor of the Age of Enlightenment, persecuted by the Inquisition, and introduced a particular form of writing amidst many theoretical and pragmatic doubts. With her double competence as a historian and novelist, after a meticulous archival work, in 1969 she published El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento, a non-fictional political biography in an uncommon style. This work aims to demonstrate that the daring use of first-person enunciation and of both informal and literary register does not affect the referential veracity of the work. Anticipating the blending of heterogeneous literary genres, El proceso de Macanaz went through several editions during the author's lifetime and is still being published.

keywords: Melchor de Macanaz, political biography, new historiography, subjective enunciation, colloquial and literary register

1. Un libro extraño en el cruce de paradigmas historiográficos

Entre las brascas sacudidas que recibieron las sociedades occidentales a raíz de los movimientos de 1968 una atañe a la historiografía y sus métodos. En el ámbito de las innovaciones teóricas y pragmáticas de las ciencias humanas, desde hacía tiempo era Francia el país de referencia. Lo que estaba en tela de juicio en la escritura de la historia era su legitimación científica por parte de los agentes que competían por ocupar una posición dominante en el interior de su campo intelectual (Bourdieu 1995). Cumplió un rol primordial la revista *Annales*, que ponía en entredicho a los individuos y sus hazañas para privilegiar el análisis de estructuras socio-económicas. En la larga vida de esta publicación hubo diferentes épocas y tendencias, desde que la fundaron Marc Bloch y Lucien Febvre, en 1929, hasta la *nouvelle histoire* de Jacques Le Goff y Pierre Nora a partir de 1970. Sin embargo, no fue un historiador, sino un precursor de cuestiones teóricas dirimientes como Roland Barthes quien amplió la interdisciplinariedad de la historiografía estableciendo afinidades entre la historia y la literatura. Tras haber colaborado él mismo en *Annales*, Barthes empieza a integrar la historiografía con la semiología, convertido en el “profeta” o “brujo” de la *nouvelle critique* por seguir trayectorias imprevisibles (Bourdieu 1967: 169-170).

Barthes publica en inglés, en la revista neoyorkina *Aspen*, en 1967, y el año siguiente en la revista francesa *Manteia*, su famoso artículo “La muerte del autor”, donde la “literatura”, en tanto que obra del lenguaje, se denomina “escritura”, dado que “el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura” (1994: 68). En otro artículo de 1967, “El discurso de la historia”, publicado en *Information sur les sciences sociales*, Barthes se pregunta si la narración racional de acontecimientos reales del pasado, supuestamente científica, “difiere realmente, por algún rasgo específico, por alguna indudable pertinencia, de la narración imaginaria, tal como la podemos encontrar en la epopeya, la novela, el drama” (1994: 163-64). Cualquiera que sea su género, la literatura es un acto de escritura que valora el fenómeno del texto en detrimento de la obra y la autoría.

Quien recoge las reflexiones historiográficas de Barthes y las de Michel Foucault es el historiador Paul Veyne, un imbatible cazador de ortodoxias, según la definición de Michel de Certeau (1972: 1318), el detractor tempestivo de *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, de 1971. En España, donde la contracultura del régimen franquista prodiga su atención a las novedades editoriales francesas, el libro ya está traducido al año siguiente. En su “Prólogo” aguerrido,

Veyne anuncia una ruptura radical con la doxa historiográfica, negando uno tras otro los elementos constitutivos de este discurso, empezando por su propio objeto. La segunda edición del libro, de 1978, incluye un capítulo dedicado a Michel Foucault y mantiene el mismo prólogo, cuyo párrafo final es lo que más importa para el tema que nos ocupa:

La historia no es una ciencia y apenas tiene nada que esperar de las ciencias; ni explica ni tiene método; es más, la historia de la que tanto se habla desde hace dos siglos, no existe. Entonces, ¿qué es la historia? ¿Qué hacen realmente los historiadores, desde Tucídides hasta Max Weber o Marc Bloch, una vez que, estudiados los documentos, proceden a realizar la síntesis? ¿El estudio científico de las diversas actividades y de las variadas creaciones de los hombres de antaño? ¿Sería, pues, la ciencia del hombre en sociedad, de las sociedades humanas? Es mucho menos que todo eso: la respuesta sigue siendo la misma que la que encontraron, hace dos mil doscientos años, los sucesores de Aristóteles. Los historiadores relatan acontecimientos verdaderos cuyo actor es el hombre; la historia es una novela verdadera. Respuesta que, a primera vista, parece no serlo ... (Veyne 1984: 10).

Más de medio-siglo después, puede que estas líneas no impresionen tanto. Pero basta recordar la estética del realismo que –con señaladas rupturas– aún dominaba la literatura española de los años sesenta para comprender hasta qué punto ese aserto debió de parecer una provocación. El debate internacional sobre el carácter narrativo de la historia se prolongaría hasta bien entrada la década de los años ochenta (Lozano 2015: 144-219). En *Cuadernos de todo*, Carmen Martín Gaité menciona varias veces a Roland Barthes a propósito de la escritura (Hernández Álvarez 2012-2013: 104-05), sobre todo en relación con el planteamiento de *El cuento de nunca acabar*, el libro de sus desvelos que publicaría inacabado y en forma fragmentaria en 1983 (2016: 229-529). Pero en el *Cuaderno 14*, de 1975, la autora le dedica a Barthes todo un apartado donde, entre varias anotaciones sobre su concepción de la escritura, hay una que empieza así: “Diferencias de posibilidades entre la historia y la novela. Un historiador se muere por encontrar –a base de una investigación llena de escollos y dificultades– elementos que un novelista tiene a mano” (2019: 435). Si bien había publicado *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento* en 1969, una biografía política que reedita ya en 1974, la historiadora que es también novelista no olvida lo problemática que fue la redacción de ese libro. Vamos a ver cómo dio curso al proyecto y lo llevó a término.

2. Una biografía sin canon

Las controversias que avivaban el campo de la historiografía francesa no serían tomadas en consideración en el Seminario de Estudios de Humanidades que, entre 1960 y 1969, dirigió Julián Marías. Centrado en el siglo XVIII y en el Romanticismo, periodos cruciales para entender la España contemporánea, a ese Seminario acudió Carmen Martín Gaité a partir de 1963. Dejada en suspenso la narrativa ficcional tras la publicación de *Ritmo lento*, la escritora se puso a ahondar –por libre y con esmero– en ese pasado español que le resultaba nebuloso. Los primeros resultados fueron descollantes: publicó *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento* (1969) y preparó su tesis doctoral bajo la dirección de Rafael Lapesa. Defendida en junio de 1972, la publicó en diciembre de ese mismo año con el título de *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972). Cuenta con detenimiento la vivencia compartida de aquel *Seminario de Estudios de Humanidades* la historiadora María Cruz Seoane, por aquel entonces una joven becaria que trabaría con Martín Gaité una hermosa amistad. En “La obra histórica de una novelista”, prólogo al IV volumen de las *Obras Completas* de nuestra autora, Seoane testimonia cómo las dos se fueron convirtiendo en “fieles compañeras de archivos, bibliotecas y hemerotecas” (2015: 12). Al sintetizar la primera parte del libro sobre Macanaz, Seoane subraya que la investigación desborda lo que el título anuncia. En efecto, los abusos del tribunal de la Inquisición enlazaban con un intrincado sistema político, cuyos protagonistas prominentes iban condicionando cada paso del jurista solícito, siempre fiel a Felipe V de Borbón en la defensa de los privilegios regalistas con respecto a las reivindicaciones de la Iglesia. Si bien Seoane los considera “personajes secundarios”, en el relato de Martín Gaité son actantes de primordial importancia:

El proceso de Macanaz combina el más exigente rigor histórico, utilizando todos los ingentes documentos a su esforzado alcance, con el estilo y la presentación literarios. Tanto el protagonista como los personajes secundarios, el rey, que sólo salía de su natural abúlico e hipocondríaco para hacer el amor (siempre dentro del matrimonio) y la guerra; sus dos esposas –la amable e inteligente María Luisa de Saboya, la dominante Isabel de Farnesio–, la princesa de los Ursinos, una insólita mujer de Estado, etc., despiertan el interés del lector, en el cuadro de la política y la vida de la Corte, con sus complicadas intrigas. A todo ello se añade el escenario europeo, con el ambiguo papa Clemente XI y el primero boyante y luego senil y claudicante Luis XIV. Significativa y adecuadamente, el habitual “índice onomástico” se convierte en un “dramatis personae” (2015: 20).

En esta recapitulación elogiosa la extrañeza está a la vista. El comienzo y el final del apartado ponen en tela de juicio la forma del discurso historiográfico, una cuestión que Seoane —una historiadora ortodoxa— ya había abordado previamente. Antes de remitir a los varios escritos de Martín Gaité sobre la figura de Macanaz, la autora había dejado constancia del mayor desvío del libro, es decir el supuesto móvil ficcional:

Era un interés novelesco lo que la llevó a interesarse por personajes como don Melchor de Macanaz. Las relaciones de Carmen con este personaje constituirían, como ella misma señaló, una novela. En su *Cuaderno de todo* (con el número 13 [...]) apunta el 17 de octubre de 1974, en una meditación sobre el fenómeno narrativo: “Si yo cuento, por ejemplo, cómo me encontré con Macanaz, estaré escribiendo una novela de la novela, y eso he visto que interesa tanto como la vida del mismo Macanaz”. Lo contó muy bien en diversos lugares (2015: 16).

De ser esto verdad, ¿se trataría de un valor o un defecto? La cita es un fragmento de unas notas sobre la fascinación que el lector de novelas siente por la praxis ficcional del autor. Si la novela como institución literaria no implica “el aceptar una imagen ficticia del mundo, sino, previo a eso, el aceptar un hablar ficticio” (Martínez Bonati 1992: 66), está claro que Martín Gaité nunca quiso hablar ficticiamente de Macanaz, por aventureras y rocambolescas que sean sus peripecias.

3. Prólogos y títulos, el pacto *in fieri*

En septiembre de 1974, un mes antes de escribir el apunte al que se refiere Seoane, la biógrafa había terminado de redactar el “Prólogo a la segunda edición” del libro, que publica con el título de *Macanaz, otro paciente de la Inquisición* (1975). La denominación es nueva, pero el contenido es el mismo que en la edición de 1969, en cuyo prólogo —“A modo de justificación”— Martín Gaité cuenta lo dificultoso que fue documentarse sobre su personaje en los archivos de París, Simancas y Madrid. El método poco ortodoxo que ella declara haber adoptado en su “trabajo” (así lo menciona varias veces) se refiere a la decisión de traducir al castellano documentos escritos en francés e italiano, a fin de ofrecer al público lector un discurso más fluido. A continuación, declara que su propósito inicial no era el de “*escribir una biografía* de Macanaz, sino más bien las causas que motivaron su condenación y destierro” (2015: 61. Subrayado mío). Se encontró, sin embargo, con tal cantidad de datos, que no solo extendió su pesquisa a “*la vida*

de Macanaz”, sino que fue necesario “adquirir un conocimiento paralelo y mucho más rico y general de *otras vidas y hechos de contemporáneos suyos*, tan representativos, y algunos tan desconocidos como él o más” (2015: 61. Subrayado mío).

En los escritos de los historiadores de la época, abocados a la concisión, apenas hay alusiones a las andanzas de Macanaz. Es pues el criterio de selección de los materiales pertinentes el primer escollo metodológico. Estando segura de que su libro no pertenece a ese grupo de textos ortodoxos, la autora admite que ni siquiera sabe “si pertenece a grupo alguno” (2015: 62). No podía ella imaginar que, quince años después, replanteada teóricamente la utilidad de la biografía en la revista *Annales*, un historiador italiano afirmarí que las desviaciones o singularidades de una vida se entienden a fondo a condición de enmarcarlas en un contexto histórico que las autorice: “Cette perspective a donné des résultats très riches qui généralement savent maintenir équilibre entre la spécificité de la destinée individuelle et l’ensemble du système social” (Levi 1989: 1331).

Es lo que la biógrafa había hecho en *El proceso de Macanaz*, remarcando el esfuerzo que le había costado armar la trama. Los hechos por desenredar son tan numerosos y disparatados que, en el prólogo a la primera edición, ella misma había empleado el lexema “novelesco” para referirse, con un registro lingüístico informal, a referentes alambicados hasta el punto de parecer ficticios:

Para terminar diré que la vida de Macanaz es novelesca en sí misma, y que a veces, a lo largo de estos años, me he sentido rebasada y confundida por su propia confusión, por su tesón, por su falta de sentido de la realidad. Lo que más me atrajo de este personaje desde el principio fue su difícil, su casi imposible clasificación, la cual he terminado aceptando, por considerar que constituye su propia esencia. *Me he conformado con no arrojar luz artificial sobre una vida tan contradictoria y embrollada*, y lo que no he podido esclarecer, sin esclarecer queda. *Le he tomado como es, sin obsecarme en ponerle etiqueta alguna* (2015: 62. Subrayado mío).

En la “Nota a la edición de bolsillo” del libro, de 1982, Martín Gaité se queja de la escasa fortuna editorial que tuvieron las ediciones anteriores, por buena que hubiera sido la acogida por parte de la crítica. En esta tercera edición que también se titula *Macanaz, otro paciente de la Inquisición*, ella confirma su inequívoca querencia, aunque se pregunta si los años que había tardado en estudiar el trayecto vital de su personaje y contarlos no habían sido en vano. Añade, sin embargo, que la anima una recompensa inesperada, “el hecho de que muchos sigan considerando que con el pretexto de ese relato logré escribir mi mejor libro, a despecho de su adversa fortuna” (2015: 55). Para Martín Gaité las fronteras entre los géneros literarios siempre fueron porosas y así no vuelve a mencionar el género con que

sí había encuadrado el texto en la primera edición, es decir la biografía. Hará lo mismo en la “Nota a la cuarta edición”, de 1988, cambiando nuevamente el título —*El proceso de Macanaz*, a secas— y repitiendo que era, con diferencia, su mejor libro (2015: 54). Reconoce, además, haber capitalizado un alto beneficio en el arte de escribir novelas, aparte de haberse liberado de estereotipos historiográficos tocantes la pretensión de ejemplaridad, raciocinio y veracidad por parte tanto de quienes acometen hazañas, como de quienes las refieren:

Retahílas, por ejemplo, le debe mucho a Macanaz. El viejo don Melchor, sobre todo en su etapa del exilio, me hizo entender el desfase que existe entre el desorden de los acontecimientos y su orden de sucesión dentro del relato. Y que también la Historia con mayúsculas ha sido protagonizada y escrita por seres atenidos —como los que nos rodean— a mudanza de humores, a contradicción, a desmemoria (2015: 53).

La escritura biográfica y la escritura novelesca aparecen aquí reversibles. En el “Prólogo a la edición de 1999”, la quinta y última en vida de la autora, titulada *El proceso de Macanaz*, Martín Gaité afirma que había releído el texto con “la sensación de estar escuchando una historia por vez primera”. La metamorfosis es sutil, la página impresa se transforma en una comunicación oral y la biógrafa misma se desdobra, figurando como la destinataria actual del relato que la narradora de antaño hilvana de viva voz. Tras afirmar que ha mantenido la misma libertad de juicio con que valora los escritos ajenos, Martín Gaité llega a la conclusión de que “el libro engancha” (2015: 51). A primera vista no le interesa defender su experimento literario, le importa que se siga leyendo. La versión es la misma, pero han pasado treinta años desde que se publicó la primera vez, un período de cambios trascendentales en la esfera privada y pública de la autora, de su país y del mundo globalizado. En la última década del siglo XX el conjunto de escrituras de Martín Gaité se ha canonizado, entre otras cosas disfrutando el auge de la postmodernidad. Dada la heteroglosia comunicativa que involucra también la literatura, y sobre todo la novela, en palabras de José María Pozuelo Yvancos la responsabilidad del autor-creador se ha diluido hasta casi desaparecer: “El arte es un magmático e indefinido campo de *recambios* estético-comunicativos que absorbe lo contradictorio y propugna una cierta equivalencia del valor de los mensajes” (2004: 47. Subrayado del autor).

Martín Gaité no reivindica abiertamente su pionerismo historiográfico, reafirma a continuación su abnegado trabajo de investigadora, mencionando metonímicamente su desordenado archivo personal: “Por mi casa andan, perdidos y almacenados en viejas carpetas, los papeles y fichas que fui elaborando sobre

esta confusa historia. Si abriera alguna de esas carpetas, comprobaría que la letra es mía y me quedaría asombrada de la paciencia que derroché para llevar a cabo labor tan ingente, sin más ayuda que la de mi tesón” (2015: 55). Un año después, el 23 de julio de 2000, Martín Gaité falleció. Entre los varios homenajes que se le dedicaron destaca la delicada semblanza de Julián Marías, quien recuerda el trato que tuvieron en los 60, cuando “dio Carmen muestras valiosas de una región de sus capacidades que no tuvo plena realización”. Le otorga, además, una credibilidad especulativa de la que no había gozado en vida entre sus compañeros de generación:

Ha sido uno de los escritores de mayor interés en los últimos decenios. Tenía una capacidad, y sobre todo una vocación intelectual que no han sido frecuentes entre los “escritores” de su grupo. En ella coincidieron, en diversas proporciones, ambos aspectos, y creo que conviven de un modo armonioso y que pudo ser muy fecundo. Sus libros “eruditos” eran literarios, no sólo bien escritos, sino definidos por esa actitud (2000 en línea).

Entre elogios cariñosos y reparos discretos, queda el hecho de que el anciano filósofo no acababa de reconocerle el rol de historiadora. Es una cuestión candente porque tanto *El proceso de Macanaz* como la tesis de doctorado cumplen con un requisito imprescindible: cuentan lo que fue, se basan en documentos de archivo, aunque no se amoldan al discurso positivista, el que creaba, según Barthes, “lo que podría llamarse el *efecto de realidad*” (1994: 175. Subrayado del autor). Con su estilo narrativo Carmen Martín Gaité provocaba, a su pesar, un efecto ficcional, aplicado además a la llamada Cenicienta de la historiografía, la biografía, un género literario tan popular como descuidado teóricamente a lo largo de la mayor parte del siglo XX: “Durante mucho tiempo, una barrera ha mantenido separado lo biográfico de lo histórico como elemento parásito susceptible de venir a perturbar los objetivos del cientifismo” (Dosse 2007: 16). Desestimada por los historiadores positivistas, la biografía sufre el rechazo de los historiadores franceses de la revista *Annales*, con Fernand Braudel al frente, pues se privilegiaban las estructuras socio-económicas en detrimento del protagonismo individual (Valenti 2007: 147-50). Por el periodo en que fue alumbrado y por el estilo con que fue escrito, *El proceso de Macanaz* fue un libro intempestivo, obsoleto o adelantado según el punto de vista de quién entonces lo tomara en consideración.

4. Herramientas versátiles

En enero de 1971, Martín Gaité publica en la *Revista de Occidente*, “En el centenario de don Melchor de Macanaz (1670-1760)”, un texto donde habla más de su estreno como biógrafa que del homenajeado. No se trataba de conmemorar un dechado de cualidades públicas, las que sustentaban las biografías famosas e inactuales. De hecho, la biógrafa admite que no fue un amor a primera vista. Se acordaba vagamente de Macanaz por cómo lo había denigrado Menéndez Pelayo en su *Historia de los heterodoxos españoles*: “aquel nombre me sonaba a epitafio, un epitafio sin relieve entre cientos de epitafios” (2016: 73). Se habría dado pues un desencuentro si Martín Gaité –siguiendo la sugerencia del amigo José Antonio Llardent– no hubiera leído la *Historia del reinado de Carlos III* de Antonio Ferrer del Río (1856), donde se lamentaba el destino aciago de Macanaz como precursor de la Ilustración, tratado injustamente en vida e injustamente olvidado después de muerto. Cuajó entonces un atisbo de emoción. Es este el origen de una larga investigación que atravesaría fases de incertidumbre y desaliento. Llevada a buen término con la publicación del libro en 1969, en la conmemoración del centenario Martín Gaité enmarca las vicisitudes de Macanaz en sus propios altibajos metodológicos:

Ahora, en cambio, mi primer encuentro propiamente dicho con Macanaz, me nació a través del nuevo libro que había caído en mis manos, un interés deliberado y concreto hacia la persona de aquel burgués de Hellín, nacido en 1670, hijo del regidor de la villa, estudiante de leyes en Salamanca por los últimos años del siglo XVII, pasando estrecheces, pululando, poco después, entre los juriconsultos deseosos de abrirse camino en la corte y de incorporarse a las tareas gubernamentales que en las postrimerías del reinado de Carlos II andaban tan a la deriva, y definitivamente vinculado a ellas al advenimiento de la nueva dinastía mediante el nombramiento de Fiscal del Consejo de Castilla con que premió Felipe V su lealtad a la causa borbónica y sus méritos de jurista, favor, por cierto, al que él correspondió con una constante fidelidad a los Borbones, tan duradera como su larga vida. Pero este encumbramiento, fulminante y breve, se remató y expió con una larga etapa de desgracia. Desde 1715, fecha en que –a la vista del sesgo que tomaban las cosas después de las nuevas nupcias del rey– Macanaz creyó oportuno exilarse, hasta 1760, fecha de su muerte, tuvo abierto un proceso que le siguió la Inquisición y que arruinó para siempre su carrera y su fama, sin que Felipe V se atreviera a tomar ninguna medida definitiva a favor y defensa de quien, precisamente por defender apasionadamente sus derechos, había topado con el Santo Oficio (2016: 73-74).

Una vez resumidas las etapas de la vida de su biografiado, la conmemoración toma un sesgo personal, se desvía hacia el taller de la escritura. Confirmando el tópico de que todo biógrafo acaba siendo poseído por el personaje del que se ocupa (Dosse 2007: 14-15), Martín Gaité atribuye “un primer conato de afecto hacia aquel pobre jurista provinciano” (2016: 74) a un detalle que le había llamado la atención: la simetría temporal entre la cosecha del éxito y el derrumbe del consenso, pues ambas trayectorias vitales tuvieron la misma duración. En 1715, a los 45 años Macanaz –excomulgado por la Inquisición a raíz de su *Memorial de los 55 párrafos*– había salido prudentemente de España, confiando regresar a los pocos meses. Pasaron en cambio 45 años más –33 de los cuales en el exilio– antes de que el rey Carlos III diera la orden de sacarlo de la cárcel de La Coruña, donde estaba encerrado desde 1748 por mandato de su predecesor, Fernando VI. Al nonagenario Macanaz aún le quedaban fuerzas para cruzar España y regresar a su pueblo natal: Hellín, donde moriría pocos meses después, el 5 de diciembre de 1760, sin el consuelo de verse rehabilitado. Considerar la biografía de Macanaz a través de un dato como este influye en la adopción de la retrospectiva, pues la elección del detalle implica “una especie de «mirar más» dentro del «todo» analizado, hasta el punto de descubrir caracteres del entero no observados a «primera vista»” (Calabrese 1999: 88).

A falta de patrones biográficos persuasivos, Martín Gaité se adentra libremente en la investigación sobre aquel oscuro personaje que vivió entre el Barroco y el Siglo de las Luces. Atesora un montón de noticias que la cautivan e irritan al mismo tiempo: cuanto más incoherentes, más concitan su curiosidad. Para su sorpresa, va estrechando con Macanaz un vínculo análogo al que solía mantener con las personas vivas (2016: 76), hasta el punto de llamarlo “mi muerto” (2016: 79). El anacronismo, la bestia negra de los historiadores profesionales, en Martín Gaité atañe a alguna forma de atención o preferencia por el detalle que plantea la diferencia entre el conocimiento y la opinión (Kermode 1999: 103-42). A propósito de Macanaz, la escritora se fija particularmente en algo que representa, en su escala de valores, el rasgo identitario más aquilatado, la letra escrita.

Aparte de ser un instrumento de conservación de la palabra oral, en la caligrafía Martín Gaité detecta la huella psicossomática del individuo, a partir de la suya, como afirma en *El cuento de nunca acabar*: “Tengo que hacer mayor esfuerzo para reconocer mi rostro en una fotografía antigua que para mirarme en el espejo de mis ges, mis tes o mis emes cuando me saltan a la cara inesperadamente desde una carta vieja hallada por azar entre los papeles de un cajón” (2016: 271-72). El vínculo somático dura más allá de la muerte. Lo revela un fragmento

sobrecogedor de *Cuadernos de todo*, el número 35, que contiene “El otoño de Poughkeepsie”, una pieza magistral de la literatura de duelo (Calvi 2012: 73-89; Teruel 2019: 20-21). A finales de octubre de 1985, recién llegada a esa ciudad norteamericana para dar un curso en el Vassar College, Martín Gaité sella a través de la grafía el enlace carnal con dos seres añorados y perdidos: su padre, fallecido siete años antes, y su hija, fallecida en abril de ese mismo año. Lo que garantiza la cohesión de su estirpe son los trazos manuscritos, las huellas de cada uno que laten icónicamente como señales que la interpelan: “Y ahora los siento juntos, pero también conmigo, presentes en las letras de este texto que evoca su memoria, no sólo porque sus caligrafías se parecieran algo entre sí y a la mía, sino por algo mucho más concreto. Estoy escribiendo con la pluma de él en un cuaderno de ella” (2019: 753).

La vivencia emotiva del icono caligráfico vale también para Macanaz. Cuando, a principios de 1964, la historiadora en ciernes entra por primera vez en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, lo que ansía ver en seguida es la letra del olvidado ministro de Felipe V. Tensando su discrepancia con la praxis historiográfica corriente, inventa una prosopopeya, anima la letra de Macanaz que reclama su atención y al mismo tiempo la libra a ella de su rol convencionalmente incorpóreo e impersonal:

Tanto en aquel archivo como en los demás que visité a lo largo de cinco años, su caligrafía, que ha llegado a serme tan familiar y reconocible como la de mis mejores amigos, esa letra suya menuda, rápida y enmarañada de bucles, dispuesta en renglones algo torcidos y muy cercanos los unos a los otros, me salió al paso generosamente. Estaba deseando salirle al paso a alguien, eso se notaba en seguida, harta de olvido y sueño. Era un sueño evidentemente forzado el que habían dormido en las Secretarías de Estado, en los despachos del Santo Oficio y en carpetas privadas aquellos rimeros de cartas, memoriales, avisos y apuntes del puño y letra de Macanaz, que la marea del tiempo había terminado depositando al azar en estos postreros estantes de donde un empleado con guardapolvos los sacaba para traérmelos a la mesa un ratito (2016: 79).

La letra de Macanaz funciona como una imagen superviviente. De manera análoga a la *Pathosformel* de Aby Warburg, abre el tiempo del síntoma o de la reminiscencia que entrelaza intrusiones anacrónicas, estropeando el modelo historiográfico causal (Didi-Huberman 2009: 277-83). De los manuscritos de Macanaz salen al descubierto defectos y méritos tan reñidos entre sí que acaban ejerciendo el mayor atractivo, el de la persona inclasificable. Cuanto más difícil le resulta reducirla a una conceptualización historiográfica, tanto más la autora se enfrasca en pesquisas ulteriores con la ambivalencia de cualquier biógrafo, sometido y rebelde

al mismo tiempo (Madelénat 1984: 91). De legajo en legajo, Martín Gaité anima *in crescendo* la letra de los documentos de archivo, hasta dotarlos de “un clamor de voz en cuello, el que se levantaba inmediatamente de aquella escritura chiquita y enredosa que parecía alargar hacia mí sus trazos color de sangre, como brazos de un ahogado que pidiera socorro” (2016: 81). Con estas figuraciones subjetivas, Martín Gaité no traiciona la autenticidad referencial de la vida de Macanaz, da cuenta de cómo se ha aventurado en aquel proyecto biográfico sin ninguno de los respaldos teóricos que aparecerían a partir de los años 80, tras el declive del marxismo y el estructuralismo.

Un detractor de la biografía como documento históricamente fiable es Pierre Bourdieu, quien esgrime como premisa el final del *Macbeth* de Shakespeare, una historia llena de ruido y de furia, pero vacía de sentido por contarla un idiota: “Produire une histoire de vie, traiter la vie comme une histoire, c’est-à-dire comme le récit cohérent d’une séquence signifiante et orientée d’événements, c’est peut-être sacrifier à une illusion rhétorique, à une représentation commune de l’existence, que toute une tradition littéraire n’a cessé et ne cesse de renforcer” (Bourdieu 1986: 70). La mayoría de los especialistas, sin embargo, redescubren la biografía histórica como un conocimiento que subsana el exceso de abstracciones de la nueva historiografía. Hasta un militante de la revista *Annales* como Jacques Le Goff admite la biografía como presentación y explicación de una vida individual, siempre y cuando sea puesta al día epistemológicamente. Sin embargo, concluye que, a pesar de los crecientes tecnicismos de la disciplina, “le style de l’historien reprend de l’importance. La biographie lui offre, mieux que d’autres genres historiques, la possibilité d’exploiter les ressources de l’écriture historique” (1989: 53. Cursiva del autor). Con este aserto vuelve uno al punto de partida, a la incidencia del estilo que los historiadores omiten en los estados de la cuestión del pasado siglo y en lo que va del actual (Ghanime 2007: 114-44; Loriga 2010: 47-71; Argudín 2019: 13-29). En general, la clasificación de la biografía como género fronterizo no se ha simplificado con el paso del tiempo (Edel 1984; Madelénat 1984; Arfuch 2002; Dosse 2007; Del Olmo Ibáñez 2015; Alberca 2021), menos todavía había modelos aceptables en la España franquista de los años sesenta.

5. Una consulta epistolar a Juan Benet

Ordenar en soledad el abultado material que tenía entre manos era para Martín Gaité un obstáculo que la disuadía por un lado y por el otro la espoleaba. El paso

decisivo lo da en la primavera de 1966, cuando entra por primera vez en el Archivo General de Simancas donde se guardaban la mayoría de los documentos que Macanaz había escrito desde el exilio. El material es cuantioso y plagado de desdichas, la obcecación del autor arrecia en lugar de aplacarse. Aparte del sentimiento compasivo, la documentación acumulada es tan abrumadora que Martín Gaité se siente más inhibida que nunca ante su tarea. No la angustia solo el cúmulo de incongruencias de su personaje, también el cúmulo de ruinas relativas al pasado, una retrospectiva análoga al ángel de la historia de Walter Benjamin (2018: 311-12). Este enfoque nihilista es la mayor novedad, sobre el cual arrojan luz un par de cartas que Martín Gaité escribe por aquellas fechas al amigo Juan Benet, un probado anti-historicista a punto de ser famoso. Acababa de publicar en 1965, los ensayos de *La inspiración y el estilo*, mientras aún permanecía inédito como autor de la novela *Volverás a Región*. Fechada en Madrid, el 6 de mayo de 1966, la primera carta de Martín Gaité testimonia el malestar que anida en su proyecto. Los autógrafos relativos a la caída en desgracia de Macanaz la han contagiado de desolación. O bien al revés: es ella quien proyecta sobre los escritos de aquel muerto, ajeno y próximo a la vez, la angustia del viviente que no logra aceptar su finitud. En este momento de crisis Benet es el interlocutor apropiado:

Querido Juan:

¿Habría alguna forma literaria cabal para expresar la convicción de que toda la historia se compone de intentos aislados y fallidos, mal cosidos luego a la fuerza por quien se los encuentra ahí amontonados a su espalda y los quiere justificar y ordenar de alguna manera para que tanta ruina no le ahogue? Ya esta pregunta tan larga y extemporánea con que encabezo mi carta, tal vez te ponga en fuga, pero te ruego que hagas un esfuerzo y aguantes el embate. Necesito que entiendas lo que te quiero decir, lo necesito mucho. Allí en el Seminario de Estudios de Humanidades no puedo explicar nada de esto, me preguntan a veces que cómo va mi trabajo y trato de dar algún detalle concreto que me acredite como investigadora. A lo mejor tenía material de sobra para emprender un trabajo, pero ¿sé yo el trabajo que quiero hacer? Nuestro amigo J[ulían] M[arías] me ha dicho que me voy a perder, porque en vez de buscar miro, lo miro todo. Augurio el suyo nada desacertado, desde el punto de vista de quien trata de encasillar correctamente los géneros y para quien los muertos no son más que la obra que han dejado. Así pues, si yo no quiero escribir una biografía literaria –cosa que me horroriza– y, en cambio, con respecto a los trabajos concretos de Macanaz ya voy teniendo noticias suficientes, ¿a qué espero para dar un guión claro y seguro de lo que opino acerca de él, para colgarle el letrero que lo clasifique y lo deje ya para siempre rematadamente muerto, muerto con su inscripción a cuestras?

Se quedaron desconcertados porque el día que hablé de él no le defendí panegíricamente. Dije que como escritor no era apreciable, que como político había metido

la pata, que mentía. Que en su última misión diplomática en Breda cuando ya era octogenario había hecho toda clase de chaladuras, que no tenía noticia de la realidad histórica de España y se movía en un fantástico aislamiento. Pero ni siquiera acreditó esto con documentos y fechas, aunque las tengo. No entendió nadie por qué estudio y sigo emperradamente las huellas de este señor que –resumiendo como es costumbre– debieron dar por mediocre. Te confieso que me quedé bastante desanimada acerca de mis dotes de historiadora, y desde entonces (esta actuación mía fue por febrero) he reflexionado mucho acerca de los posibles medios de expresión de que me valdré para dar a conocer mis hallazgos históricos.

Querría hablarte de mi relación con Macanaz, la literaria, la verdadera. Tal vez hablando con alguien de esta relación, me aclare con respecto al trabajo que podría hacer (Benet, Martín Gaité 2011: 111-10).

Trascrita casi por completo, esta larga carta muestra los entresijos de una narración que no acaba de arrancar. La biógrafa no encuentra la manera adecuada de abordar a Macanaz, partiendo de su hundimiento como político bienintencionado y escritor farragoso, incapaz de ceñirse a un principio de realidad. El hecho de que lo considere un fracasado repercute en el género literario que había elegido al comienzo de su investigación. Apesadumbrada y escéptica, en esta petición de ayuda Martín Gaité declara que no quiere armar una “biografía literaria”, es decir novelada o ficcional, pero subraya al mismo tiempo que su relación con Macanaz es “la literaria, la verdadera”. ¿En qué sentido? Se lo aclara en seguida su lúcido interlocutor, en la respuesta que le envía el 8 de mayo. Tras enumerar por qué se escribe una biografía y cómo ella no podrá dar cuenta cabal de Macanaz a través del material de archivo, Benet concluye:

O sea, ese recelo a dar con la forma final y representación histórica del difunto es recelo del escritor de ficción; ese miedo a etiquetarle y escribirle la esquela no es miedo de historiador que siempre, o casi siempre, trata de cosas muertas y, por decirlo así, se coloca de antemano fuera de él. Ese respeto, mezclado de perplejidad, que infunde la figura del difunto y que te impide avanzar un paso más y lograr una síntesis puramente abstracta de todos sus contradictorios aspectos, está fundada en un sentimiento de amistad que sirve no poco para disimular mucha vacilación a la hora de retratarle. Éste es el momento en que no te atreves a decir “era un mediocre”, “un inepto”, “un iluso”, “un pobre diablo”, esas cosas que decimos de la gente con que nos encontramos por las esquinas aun contando con un conocimiento de ellos mucho menor por lo general que él que tú tienes de Macanaz. Ya va siendo hora de que dejes de comprar papel y colores y de que afiles los lápices. Va siendo hora de que empieces a pintarle. No es material lo que te falta (Martín Gaité, Benet 2011: 115-16).

Con su tono didáctico, Benet no explicita en qué poca consideración tenía la historia como disciplina moderna y contemporánea. Ana Caballé, que cita el íncipit de la carta de Martín Gaité y otro fragmento de esta respuesta de Benet, se limita a comentar genéricamente que, por ser novelista, la biógrafa tenía dificultad a contar una historia basada en documentos escritos (2018: 204). En realidad, ambas cartas implican al respecto problemas espinosos. A parte el hecho de que Benet no pudo publicar *La inspiración y el estilo* con el título original, es decir *Ensayos de incertidumbre* (Pittarello 2023: 54-55), su refutación de la historia ya se translucía en *Volverás a Región*. En ensayos futuros Benet defendería el conocimiento literario como absolutamente ajeno al conocimiento científico, por basarse en la experiencia incognoscible de la muerte (1978: 24-25). Cuando, excepcionalmente, tras la muerte de Franco escribe la sinopsis *Qué fue la guerra civil*, no deja de abrir en la seca exposición de los sucesos algún intersticio literario como, por ejemplo, la mímesis de la muerte caricaturesca del General Sanjurjo, que se estrelló con su biplano por el peso de un baúl lleno de arcos militares (1976: 21) o de la muerte solitaria de Unamuno junto a la chimenea de su casa, chamuscadas por el fuego las zapatillas y las perneras (1976: 36). Volvamos al intercambio epistolar de 1966. En la segunda carta que Martín Gaité le escribe a Benet el 11 de mayo, parece atender a las recomendaciones del amigo escritor, pero pronto vuelve a insistir sobre el nudo enrevesado de lo literario:

Querido Juan:

Tienes razón: hay algo que rechina. Lo has visto con gran claridad y es exactamente como tú lo dices. Cuando empecé a sentir curiosidad por Macanaz, lo consideraba como algo que estaba fuera de mí en el tiempo y en el espacio, algo ahí plantado, muerto y dócil, cuya conquista sería más o menos fácil, pero que de ninguna manera iba a implicar una relación mía con él, en el sentido de que su vida pudiera influir sobre la mía o de que la búsqueda de su rastro pudiera llegar a entretenerse con todas mis preguntas y búsquedas de otro tipo, hasta llegar a ser la misma incógnita. Ahora sé que la claridad que se podría arrojar sobre una vida tan embrollada y contradictoria como la de este personaje es totalmente postiza ya que su difícil y casi imposible clasificación constituye su propia esencia de donde emana todo el atractivo que para mí tiene tal vida. No quiero hacer literatura sobre Macanaz (una biografía novelesca, etc.) pero mi relación con él sí es, en efecto y como tú adivinas, completamente literaria (2019: 1106-107).

Martín Gaité ya no pretende ordenar en secuencias inteligibles las etapas de la existencia accidentada de su biografiado, lo asume como encarnación del destino común a los seres humanos que, contra viento y marea, quieren perdurar con

sus escritos más allá de la muerte. Al concebir el texto literario como un posible resarcimiento de la finitud del viviente, en este aspecto Martín Gaité revela cierta afinidad con el propio Benet, el novelista de las aspiraciones malogradas, el inventor de personajes crepusculares, empeñados únicamente en labrar su perdición:

Ya sé, Juan, y tú también lo sabes, que esto es difícilmente compaginable con una biografía escrita en los estilos al uso. Lo que te he dicho es lo que me interesa de Macanaz y lo que me ata a él: su afán de perdurar que yo, desde mi vida de ahora, veo dónde va a desembocar, su ciego afán personal, sus acordes fallidos, su darse —como nos damos todos— con la cabeza contra la pared.

El único tema que ya me va pareciendo serio literariamente es el de la Ruina, y cada día más. Comprenderás pues, que la herrumbrosa vida de un ser que sólo como nombre figura en los manuales y sobre la que han caído tantos nuevos estratos de tiempo y de palabras me interese, sobre todo, por su misma ineficacia y como símbolo del universal envejecimiento de todos los intentos y pasiones (2019: 1108).

Para Martín Gaité el componente primordial de lo literario no es la ficción, sino la estetización del punto de vista, que remite a un sujeto encarnado. Literaria es la escritura que alguien dirige al futuro como huella de la existencia propia y ajena, un tipo de memoria textual que rebasa cualquier régimen de historicidad. Sin que le importen la época, el estilo, el género o el prestigio otorgado por la tradición, literario es para ella cualquier testimonio de una condición humana afectada por el azar, por los percances que llevan al fracaso. Como novelista, desde su exordio había sentido inclinación por el enigma, el misterio, el suspense, a través de los cuales evita abocarse al nihilismo. Protagonizan sus ficciones, de finales abiertos, unos personajes frágiles e indecisos, cuyas expectativas fluctúan afectivamente entre el miedo y la esperanza, el desamparo y la tenacidad. Es la resiliencia su denominador común, junto con la búsqueda de un interlocutor al que entregar el legado de la experiencia, es decir un relato de vida. Valga como ejemplo palmario la interpretación que, en el artículo “El sendero de los sueños” (1984), Martín Gaité ofrecería del Quijote, cuyas vicisitudes relaciona estrechamente con la biografía de Cervantes. Si el alocado caballero andante sigue encantando desde hace siglos es porque los lectores se reconocen en su conducta y destino, trascendiendo circunstancias, hábitos y valores histórico-culturales: “Me atrevo a decir que a don Quijote lo sentimos familiar y lo queremos por sus rotundos fracasos. Las sombras que, a lo largo de toda la obra, se van adensando sobre el destino del héroe alcanzan también a hacer gravitar una nube de desengaño sobre el presunto éxito de nuestras más acaloradas empresas” (2016: 694).

Si bien no parece intencionada a depurar la biografía de Macanaz del com-

ponente literario, tal y como ella lo entiende, Martín Gaité concluye su segunda carta asegurándole a Benet que intentará sacudirse la inercia que la refrena. En efecto llevará adelante la empresa, pero sin atender a las sugerencias de su experimentado interlocutor de carne y hueso. Arrancará a escribir tras bordar para su personaje el papel del interlocutor menesteroso, el otro fantaseado que pide conversación.

6. El interlocutor fingido, una epifanía

La mimesis del trato íntimo que la biógrafa brinda a su biografiado surge a partir de una carta que este escribió en un momento de gran postración física y moral. Lo cuenta la autora en la conmemoración ya citada –“En el centenario de don Melchor de Macanaz (1670-1760)”– hermoso texto clave para dilucidar el origen del libro. En el Archivo de Simancas, consultando el voluminoso y monótono epistolario de Macanaz, de repente Martín Gaité se fija en un detalle, una argumentación anómala que la conduce por un derrotero impensado. Es un caso temprano de “escritura descarrilada” (Teruel 2020: 65), el recurso socorrido ante el emplazamiento de la hoja en blanco. En el campo de la pintura aislar un detalle implica un acercamiento incongruente que fisura las categorías historiográficas y derriba toda pretensión de conocimiento exhaustivo (Arasse 2008: 18). En el campo de la historiografía, algo análogo sucede a Martín Gaité, ya que por un detalle se pondrá a redactar su libro sin un plan general y empáticamente, presa del deseo del biógrafo que un filósofo e historiador como Wilhelm Dilthey consideraba provechoso, dando por descontado que solo se aplicara a personalidades modélicas para el mundo del espíritu (Dosse 2007: 341-43). En cambio, lo que lleva a Martín Gaité a entrar en intimidad con el nada ejemplar Macanaz es su desengaño repentino y tardío. Se trata de un comentario que no venía a cuento con respecto al contenido de la carta. Muy impresionada, la futura biógrafa lo rememora con una prosopopeya inquietante. En aras de la eficacia comunicativa, una vez más su patrón lingüístico se ciñe a la *aisthesis* retórica. Previamente Martín Gaité había convertido en mensaje oral la letra de Macanaz. Ahora extiende la animación a la cabeza, una epifanía del biografiado que implora su intervención con la voz y la mirada:

En una de aquellas cartas demenciales y obsesivas de su vejez, escrita en París, me parece, Macanaz, una mañana, me habló por primera vez directamente. Estaba yo leyendo la carta con cierta desgana porque venía repitiendo lo mismo, que la política

de contemporización con la Santa Sede no había hecho más que torcer el derrotero tomado por los negocios bajo su ministerio, que había que mantener a raya a la Inquisición, en fin, el machaconeo de siempre pero más deshilvanado, y en una letra tenue y evaporada, temblorosa, quien sabe si dirigida por un puño agarrotado de frío. De pronto el hilo del discurso se le fue por completo y tuvo una ráfaga de lucidez, se quedó mirando al futuro de sus papeles, tuvo miedo a la caducidad de cuanto estaba diciendo, miedo a estar hablando en el vacío, para nadie. Era la primera vez que yo lo veía así, y me sobrecogió. Le vi asomar la cabeza, sacar fuera de aquellos montajes con que se había venido defendiendo, y mirar hacia el futuro, mirarme a mí, a quien [sic] si no. Entonces fue cuando me dijo que acaso aquello que venía escribiendo con tanta urgencia no lo iba a recoger nunca nadie, que aquellas líneas se iban a quedar para siempre sin destinatario, me lo decía para que se lo desmintiese (2016: 84).

La figuración fenoménica puede más que la razón documental, el detalle de aquella carta logra allanar el impedimento de la forma expresiva. El estilo, anclado a la escritura del yo (Pozuelo Yvancos 2018; Teruel 2020: 63), posibilita aquella biografía no novelada, y sin embargo literaria, que la praxis historiográfica estaba paralizándolo. Tras involucrarse personalmente en la tarea de contar la vida de Macanaz, la autora finaliza el relato del tercer centenario enfatizando el rol que ella misma acaba de asumir. La epifanía es doble e implicada mutuamente. Con sus máscaras respectivas, el biografiado y la biógrafa se ajustan sin solución de continuidad a los planteamientos esbozados en *El cuento de nunca acabar* (Teruel 2015: 389-410). Tanto allí, el ensayo más famoso de Martín Gaité (2019: 177), como en el artículo de 1966 “La búsqueda del interlocutor” (2016: 52) o en el *Cuaderno de todo* n. 3 (2019: 169), queda claro que el invento del interlocutor es la ficción indispensable para sentar la base de una escritura que apunta a la mimesis de la comunicación oral. Es el antídoto imaginario contra el solipsismo lingüístico, la institución del otro que posibilita el desdoblamiento de uno mismo, quien entra en escena como personaje implicado en el diálogo. Al proponerse como meta un conocimiento interactivo y abierto, esta escritura conlleva experimentos y pesquisas inagotables (Teruel 2020: 64). Pero es una conversión semiótica que necesita una gran inventiva. La escritura, subraya Benveniste, “ne procède pas de la parole prononcée, du langage en action, mai du langage intérieur, mémorisé”, el cual tiene “un caractère global, schématique, non construit, non grammatical. C’est un langage allusif” (2012: 95).

El interlocutor fingido es un elemento primordial de todo género de escritura de Martín Gaité, también de esta biografía (Calvi 2004: 149-51). Desdibujado su papel de testamentaria, la autora termina su escrito del centenario disponiéndose a escuchar compasivamente las memorias del viejo Macanaz. Las dará a conocer

según una modalidad literaria, pero no ficticia, acostumbrándose a ver al autor “desenfocado, alejado de la precisión y la univocidad”, mientras se afianza una amistad de la que se beneficiarían ambos (2016: 85). El resultado, *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento* que ya se había publicado en 1969, enriquecido con varios retratos del protagonista y de los personajes históricos más influyentes, es todo menos un libro desenfocado e impreciso. Proporciona muchísima información, documentada y fiable, según un orden cronológico “en zig-zag o dientes de sierra” (Barthes 1994: 166), debido a profundizaciones del pasado que interfieren en la causalidad lineal.

Al tanto de la dificultad de ordenar materiales de archivo tan heterogéneos y copiosos, correctamente la biógrafa explicita a menudo su procedimiento metodológico, con una enunciación aparentemente impersonal la mayoría de las veces, rota aquí y allá por alguna enunciación en primera persona: la infracción flagrante del discurso historiográfico habitual. Asertos como “Poco sé, por no decir nada, de la infancia de Macanaz” (2015: 73) o “Daré noticias de las huellas de él que me ha sido dado encontrar” (2015: 563) son muestras de su estilo, el que califica la presencia de un viviente en el mundo, el que revela la unicidad de la experiencia humana (Bordas 2008: 225-32). Martín Gaité pone su propia impronta en el registro coloquial, próximo a la lengua hablada, que presupone una cercanía cultural con el público lector. A la espera de análisis lingüísticos especializados que evidencien esta anomalía admirable, me limito a celebrar la soltura con que Martín Gaité refiere los acontecimientos, sobre todo si son memorables. Valga como botón de muestra el enfoque de la pérdida de Gibraltar, conquistada por la flota inglesa en 1704: “Los reyes estaban desmoralizados, nadie los sabía alentar; la corte era una gusanera de intrigas y no se encontraba dinero por ninguna parte” (2015: 132). Aun manteniendo intactas sus pasiones, la voz de la biógrafa destila humor sobre todo cuando critica, atemperando el enfado con la risa de inclusión, mientras nunca filtra la pena si las circunstancias la abruma. Escribir *El proceso de Macanaz* fue ética y estéticamente formativo. Lo revela un pasaje de *El cuento de nunca acabar* que ilumina a posteriori la urdimbre enunciativa que tejió entonces:

El narrador, para ser tomado como tal, tiene que estar dando a entender con su mera existencia, con su latido para quien le escucha, que la versión que le da de los hechos no es repetible, sino única, inseparablemente vinculada, por una parte, a la circunstancia concreta que ha provocado en él el deseo de ponerse a contar, y por otra, al momento en que esos hechos incidieron en su campo narrativo, es decir, a cómo él se los anexionó (2016: 369).

Afortunadamente aquella dicción tan grata y audaz no ha obnubilado a los historiadores de profesión que desde entonces se han interesado por Macanaz, pues incluyen la biografía entre sus fuentes bibliográficas. En la monografía reciente de Francisco Precios Izquierdo –*Melchor Macanaz. La derrota de un «héroe»*– se cita en la premisa “la importantísima biografía elaborada por Martín Gaité”, que vino a llenar un vacío y que, no obstante los conocimientos sobrevenidos en cinco décadas, “ha envejecido en bastante buen estado” (2017: 30). No sorprende que la enunciación de este historiador sea impersonal, pero sí llama la atención que en el paratexto de los agradecimientos figure como broche de oro su abuela paterna, originaria de Hellín: “A ella, paisana de los Macanaz, dedico todo el trabajo hecho en estos años en señal de gratitud eterna por su ejemplo y cariño” (2017: 20). Es un detalle que enlaza con la escritura literaria de Carmen Martín Gaité, donde siempre hay un interlocutor y un compromiso narrativo. Por caminos azarosos el biografiado desvalido y la biógrafa indulgente siguen alcanzando sus anhelos. Desde que cruzaron sus vidas escritas, perduran juntos.

Bibliografía citada

- ALBERCA, MANUEL (2021), *Maestras de vida. Biografías y bioficciones*, Málaga, Editorial Pálido Fuego.
- ARASSE, DANIEL (2008), *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*, Madrid, Abada.
- ARFUCH, LEONOR (2002), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- ARGUDÍN, MARÍA LUNA (2019), “Viejos y nuevos problemas en torno a la biografía histórica”, *Fuentes humanísticas*, año 31, 59: 13-29 [24/07/2024] <https://doi.org/10.24275/uam/azc/dcsh/fh/2019v31n59/Luna>
- BARTHES, ROLAND (1994), “El discurso de la historia”, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós Ibérica: 163-77.
- BARTHES, ROLAND (1994), “La muerte del autor”, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós Ibérica: 65-71.
- BENET, JUAN (1976), *Qué fue la guerra civil*, Barcelona, La Gaya Ciencia.
- BENET, JUAN (1978), *Del pozo y del numa (Un ensayo y una leyenda)*, Barcelona, La Gaya Ciencia.
- BENET, JUAN (1982), *La inspiración y el estilo*, Barcelona, Seix Barral.
- BENJAMIN, WALTER (2018), “Tesis sobre el concepto de historia”, *Iluminaciones*, ed. y prólogo Jordi Ibáñez Fanés, Madrid, Taurus: 306-08.
- BENVENISTE, ÉMILE (2012), *Dernières leçons. Collège de France 1968 et 1969*, (eds.)

- Jean-Claude Coquet; Irène Fenoglio, préface de Julia Kristeva, postface de Tzvetan Todorov, Paris, EHESS/Seuil/Gallimard.
- BORDAS, ÉRIC (2008), «*Style*», *un mot et des discours*, Paris, Éditions Kimé.
- BOURDIEU, PIERRE (1967), “Campo intelectual y proyecto creador”, Barbut, Marc; Bourdieu, Pierre; Godelier, Maurice; Greimas A.J.; Macherey, Pierre; Pouillon, Jean, *Problemas del estructuralismo*, México D. F.: 135-82.
- BOURDIEU, PIERRE (1986), “L’illusion biographique”, *Actes de la recherche en science sociales*, monográfico *L’illusion biographique* 62-63: 69-72 [24/07/2024] <<https://doi.org/10.3406/arss.1986.2317>>
- BOURDIEU, PIERRE (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- CABALLÉ, ANA (2018), “Los horizontes epistemológicos de la biografía”, *Letras de Hoje*, 53: 203-11 [28/07/2024] <<http://dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2018.2.00000>>
- CALABRESE, OMAR (1999), “Detalle y fragmento”, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra: 84-105.
- CALVI, MARIA VITTORIA (2004), “Il Settecento di Carmen Martín Gaité: dal processo di Macanaz agli «usi amorosi»”, *Un ‘hombre de bien’. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, (eds.) Patrizia Garelli; Giovanni Marchetti, Alessandria, Edizioni dell’Orso: 147-54.
- CALVI, MARIA VITTORIA (2012), “Un cuento autobiográfico de Carmen Martín Gaité: «El otoño en Poughkeepsie»”, *En breve: cuentos de escritoras españolas (1975-2010). Estudios y antología*, eds. Ángeles Encinar; Carmen Valcárcel, Madrid, Biblioteca Nueva: 73-89.
- DE CERTEAU, MICHEL (1972), “Une épistémologie de transition: Paul Veyne”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 27^e Année, 6: 1317-27 [22/07/2024] < DOI: <https://doi.org/10.3406/ahess.1972.422547> >
- DEL OLMO IBÁÑEZ, MARÍA TERESA (2015), *Teoría de la biografía*, Madrid, Editorial Dykinson.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2009), *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada.
- DOSSE, FRANÇOIS (2007), *La apuesta biográfica. Escribir una vida*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- EDEL, LEON (1984), *Writing Lives: principia biographica*, New York/London, W.W. Norton.
- GHANIME, ALBERT (2007), “Reflexiones y datos sobre la biografía histórica en España (personajes contemporáneos)”, *Cercles: revista d’història cultural*, 10: 114-44 [25/ 07/ 2024] <https://raco.cat/index.php/Cercles/article/view/191236>
- HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M^a VICENTA (2013-2014), “Un rincón para leer con la ventana abierta: los *Cuadernos de todo* de Carmen Martín Gaité”, *Cauce. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 36-37: 95-116 [27/01/2025] <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5177229>>

- KERMODE, FRANK (1999), *Formas de atención*, Barcelona, Gedisa.
- LE GOFF, JACQUES (1989/2), “Comment écrire une biographie historique aujourd’hui”, *Le Débat*, 54: 48-53 [25/07/2024] <DOI: 10.3917/deba.054.0048>
- LEVI, GIOVANNI (1989), “Les usages de la biographie”, *Annales. Economies, sociétés, civilisation*. 44^e année, 6: 1325-36 [25/07/2024] <DOI:10.3406/ahess.1989.283658>
- LORIGA, SABINA (2010), “Ecriture biographique et écriture de l’histoire aux XIXe et XXe siècles”, *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques - EHESS*, 45: 47-71 [25/07/2024] <DOI: 10.4000/ccrh.3554>
- LOZANO, JORGE (2015), *El discurso histórico*, prólogo de Umberto Eco, 3^a ed., Madrid, Ediciones Sequitur.
- MADELÉNAT, DANIEL (1984), *La biographie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- MARIÁS, JULIÁN (3 de agosto de 2000), “Carmen Martín Gaité”, *ABC* [1/07/2024] <https://www.filosofia.org/hem/200/20000803.htm>
- MARTÍN GAITE, CARMEN; BENET, JUAN (2011), *Correspondencia*, ed. José Teruel, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2015), *Obras Completas IV. Ensayos I. Investigación histórica*, ed. José Teruel; prólogo María Cruz Seoane, Madrid/Barcelona, Espasa/Círculo de Lectores.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2016), *Obras Completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, ed. José Teruel; prólogo Jordi Gracia, Madrid/Barcelona, Espasa/Círculo de Lectores.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2019), *Obras Completas VII. Cuadernos y cartas*, ed. José Teruel; prólogo María Vittoria Calvi, Madrid/Barcelona, Espasa/Círculo de Lectores.
- MARTÍNEZ BONATI, FÉLIX (1992), *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*, Murcia, Universidad de Murcia/Secretariado de Publicaciones.
- PITTARELLO, ELIDE (1923), “Juan Benet: arreglárselas en la penumbra”, *Una escritura emergente. Pensamiento literario en la transición cultural (1966-1986)*, eds. Domingo Ródenas de Moya; Jordi Ibáñez Fanés, Madrid, Visor: 42-66.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (2004), *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (2018), “Carmen Martín Gaité, y la nueva escritura del yo”, *Zenda*, 1-12-2018 [25/07/2024] <https://www.zendalibros.com/carmen-martin-gaite-y-la-nueva-escritura-del-yo/>
- PRECIOSO IZQUIERDO, FRANCISCO (2017), *Melchor Macanaz. La derrota de un «héroe»*, Madrid, Cátedra.
- TERUEL, JOSÉ (2015), “El descarrilamiento de Carmen Martín Gaité por los cauces del ensayo: *El cuento de nunca acabar*”, *Ondulaciones. El ensayo literario en la España del siglo xx*, eds. Jordi Gracia; Domingo Ródenas de Moya, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 389-410.
- TERUEL, JOSÉ (2019), “Prólogo. La extrañeza de lo cotidiano”, Carmen Martín Gaité, *Todos los cuentos*, ed. y prólogo José Teruel, Madrid, Siruela: 9-21.
- TERUEL, JOSÉ (2020), “El pensamiento narrativo de Carmen Martín Gaité. La

autoafirmación de una poética”, *Cuadernos AISPI Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, sección monográfica *Regreso y balance de la narración de la generación del 50*, 15: 61-78.

VALENTI, CATHERINE (2007), “La biographie historique en France: Un essai d’historiographie”, *Cercles: Revista d’història cultural*, monográfico *La biografia històrica*, 10: 145-61 [18/07/2024] <<https://raco.cat/index.php/Cercles/article/view/191237>>

VEYNE, PAUL (1984), *Como se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*, Madrid, Alianza.

Elide Pittarello es profesora emérita de Literatura española en la Universidad Ca’ Foscari de Venecia. Sus principales áreas de investigación atañen a la literatura española –y en ocasiones, hispanoamericana– de los siglos XX y XXI, con estudios sobre novela, poesía, autobiografía y ensayo. Su planteamiento crítico es interdisciplinario, incluida la relación entre literatura y artes visuales (pintura, collage, fotografía). Es académica correspondiente extranjera de la Real Academia Española.

pittarel@unive.it

CHIARA LICCI

“AHORA LO HE ENTENDIDO”. LECTURA METALITERARIA DE “DE SU VENTANA A LA MÍA” (1987)

Universität Zürich**Resumen**

En este artículo se propone una lectura metaliteraria del texto que cierra *Desde la ventana* (1987), titulado “De su ventana a la mía”, cuya ambigüedad de género resulta típicamente martingaitana. Se evidenciará cómo dialoga con las conferencias que lo preceden en el citado volumen y, en general, con el pensamiento literario que Martín Gaité desarrolla en sus ensayos. Mediante un análisis discursivo de cuña semiótica se intentará demostrar que el desdoblamiento de la madre y sus “fugas” ventaneras son una *mise en abyme* tanto del proceso de escritura como de aquel de lectura.

palabras clave: Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana*, “De su ventana a la mía”, escritura femenina, metaliteratura.

Abstract

“I have finally understood it”. Metaliterary reading of “De su ventana a la mía” (1987)

This article proposes a metaliterary reading of the final text in the volume Desde la ventana (1987), entitled “De su ventana a la mía”, whose genre ambiguity is evocative of Martín Gaité’s work. It will be shown how it dialogues with the preceding conferences in the aforementioned volume and, in general, with the literary thought that Martín Gaité articulates in her essays. By means of a semiotic discursive analysis, we will attempt to demonstrate that the unfolding of the mother and her window “escapes” are a mise en abyme both of the writing process and of the reading process.

keywords: Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana*, “De su ventana a la mía”, women’s writing, metaliterary.

Acerca del contexto y de la poética martingaitiana

“De su ventana a la mía” es el único texto de “Apéndice arbitrario”, el postrer apartado del volumen de ensayos *Desde la ventana* (1987). Según explica la autora en el prólogo, este texto procedía de uno de sus *Cuadernos de todo* y “trata de la interpretación de un sueño dentro del cual mi madre y yo nos comunicábamos a través de ventanas distantes, mediante un código secreto” (Martín Gaité 1987: 17-18). Lo define como “un texto inédito y de carácter muy personal”, que constituye un buen “remate” a “las consideraciones que lo preceden” (17), dedicadas a las peculiaridades de la escritura femenina. Tanto es así que un amigo le llega a comentar: “¿Pero te das cuenta de que eso sólo podría haberlo escrito así una mujer?” (18). Cerrar el libro ensayístico con un texto “distinto” al resto es un tipo de estructura que ya encontramos en la primera edición de *La búsqueda del interlocutor* de 1973, donde al final se incluye el cuento “Tarde de tedio”. En el prólogo de este volumen la autora también justifica su inclusión, utilizando palabras casi idénticas a las del libro de 1987: “un remate muy adecuado a las consideraciones acerca de la desazón femenina que sirven de tema a los escritos que le preceden” (1973: 8).

El texto-remate que nos ocupa aquí, sin embargo, a pesar de la analogía estructural entre los dos volúmenes ensayísticos, no es declaradamente un cuento¹, aunque a veces haya sido definido como tal². Pero es difícil excluir esta definición ya que nuestra autora en toda su producción ficcional y no ficcional “nunca depuso su condición de narradora: convirtió cualquier asunto en narración. Todo para ella era un cuento que tenía que estar bien contado”, se aleja, por lo tanto, “de la enconada tendencia de la preceptiva literaria a segregar netamente unos géneros de otros” (Teruel 2020: 62). En nuestro análisis veremos cómo, amén de ser un buen ejemplo de la ambigüedad genérica, “De su ventana a la mía” representa un texto prototípicamente femenino, según se define en los ensayos de *Desde la ventana*. Encarna a la vez varios de los principios narrativos de la autora salmantina asociados a la calidad de los agentes de la comunicación literaria, enunciador y enunciatario, narrador y narratario. A continuación –y con el fin de tenerlos bien presentes en el análisis que llevaré a cabo en el siguiente apartado– recordaremos

1 Nótese que la autora misma en el prólogo lo define como “texto” (1987: 17) sin encasillarlo en ningún género concreto.

2 A saber, “dentro del cuento *De su ventana a la mía*” (Torres 2019: 199); “*De su ventana a la mía* es un cuento breve en el que evoca a su madre en Nueva York” (Instituto Cervantes 2018); “cuento autobiográfico *De su ventana a la mía*” (Trouillhet 2006: 161).

brevemente algunos de los aspectos más relevantes y conocidos de la poética martingaitiana así como sus figuraciones narrativas (la ventana, la comunicación, el juego o la mezcla de géneros).

Desde la ventana reúne las cuatro conferencias presentadas en la Fundación Juan March en noviembre de 1986 (Martín Gaité 1987: 17), donde la autora se propone contestar a la pregunta de “si las mujeres tienen un modo particular de escribir” (9), surgida después de la lectura en Nueva York de *Una habitación propia* de Virginia Woolf³. Y, de hecho, en su *Cuaderno de todo* número 25, entre las anotaciones sobre su estancia en la Gran Manzana en otoño de 1980, Martín Gaité deja constancia de esta lectura: “Pensar en Woolf [...]. Es mi amiga ahora, desde el verano, me tiende la mano y yo se la recojo” (2003: 638). Evidencia, sobre todo, el estilo no académico de la autora británica que logra argumentar que un espacio propio y la independencia económica constituyen los pilares de la emancipación femenina con un “humor y temple narrativo” distinto de la “patriarcal metodología de los varones doctos” (1987: 13). Es un estilo que interpela directamente a su lector, dirigiéndose a él con un “tú” concreto, explicándole “cómo cuándo y dónde ha ido ella pensando en esos asuntos” (12). Un estilo muy acorde al encuentro con el interlocutor que promulga nuestra autora en toda su ensayística, incluida *Desde la ventana*. Comenta así su experiencia al leer el libro de Woolf:

El deslumbramiento del lector ante ese texto que cae en sus manos milagrosa y casualmente, en el momento más oportuno para recibirlo, proviene de eso: de que le ha hecho sentirse destinatario y cómplice de un mensaje que se diría dedicado en exclusiva a él, que se adapta como un guante a su piel de ese día (10)⁴.

En las conferencias de la Fundación Juan March Martín Gaité también reflexiona sobre la existencia de espacios propiamente “femeninos” y determina “los espacios interiores [...] como espoleta de fantasía para la mujer recluida en ellos” (1987:

3 Este aspecto se tematiza también en los artículos de Torres (2019) y de Morales Ladrón (2001).

4 En *El cuento de nunca acabar* también atestigua esa empatía, esa complicidad entre autor y lector a través del texto, recordando la trascendental experiencia de su lectura del capítulo XXXI del *Quijote*: “De repente, desde aquel mismo texto que de pequeña me había arrojado el primer anzuelo de provocación y oscuridad, Cervantes en persona me hacía un guiño y me daba el espaldarazo de caballero andante de las letras al confiarme a mí directamente, sin que ningún intermediario estorbara el mensaje, que el castillo se identificaba con la casa de placer, esa que venía yo desde hacía días habitando. Hasta el momento en que me consideró realmente capacitada para entenderlo, no me lo había dicho” (2009: 149).

17)⁵. Tanto es así, que en el capítulo “Mirando a través de la ventana” (1987: 20-39) el espacio liminal de la ventana⁶ acaba presentándose como emblema de la literatura femenina, “la única brecha por donde [la mujer] puede echar a volar sus ojos” (1987: 36), elemento que cobra un aspecto central en nuestro texto.

Trouillhet (2006) define el viaje ventanero que se desarrolla en “De su ventana a la mía” como “un espacio utópico femenino” (161), analizándolo desde las teorías feministas de Irigaray (1981) y Kristeva (1977) que subrayan los beneficios de la relación madre-hija para su afirmación como sujetos femeninos. Pero a mi juicio, además, el texto martingaitiano asocia al acto de lectura el espacio liminal de la ventana como “punto de embarque” (Martín Gaité 1987: 114), encarnando una vez más la idea de “simbiosis” (2009: 280) entre literatura y viaje. Esta asociación arraigada en el símbolo de la ventana figura el texto narrativo mediante el espacio de la *casa*⁷. También Pittarello (1994) evidencia este aspecto, equiparando la ventana a un “umbral”, ‘soglia’, en la que se solapa “la topografía della percezione e dell’affabulazione” (71) y lo considera como espacio fundamental del cual se sirve Martín Gaité para reivindicar la voz de las mujeres.

En *Desde la ventana* nuestra autora enumera y define varias características de la escritura femenina. Entre ellas, “la forma epistolar”, que “ha debido ser para las mujeres la primera y más idónea manifestación de sus capacidades literarias” (Martín Gaité 1987: 47). Y aquí subraya también la importancia de la presencia de un receptor: “es la búsqueda apasionada de ese ‘tú’ el hilo conductor del discurso femenino, el móvil primordial para quebrar la sensación de arrinconamiento” (47). Martín Gaité insiste, pues, en el tema del interlocutor-*buen espejo* (1973: 13) que es pilar de su poética, a la vez que se pone así de manifiesto el sentido metaliterario de su obra ensayística, donde reivindica la fruición del texto como una cualidad intrínseca de la literatura entendida como acto de comunicación. Nuestra autora, por lo tanto, construye en el propio acto de escritura el receptor ideal de sus textos, aquellos “oídos que tendrían que oír[os]” (1982: 26).

5 La cursiva es siempre mía.

6 En *Agua pasada* cita una frase del diario de Kafka que evidencia la importancia de la ventana como medio de conexión con el mundo: “Aquel que vive solo y que, sin embargo, desea de cuando en cuando vincularse a algo, tendrá que renunciar a ello si no tiene una ventana que dé a la calle” (1993: 145). Carbayo-Abengózar (2023) analiza la ventana martingaitiana en diálogo con los cuadros de Edward Hopper.

7 Al recordar su experiencia infantil con la lectura la autora evidencia que: “Viajábamos en barcos amenazados por la tormenta, entrábamos en habitaciones donde la gente se contaba sus conflictos [...] nadie nos daba un manotazo para bajarnos de la ventana sobre cuyo alféizar nos acomodábamos para no perder detalle de la historia” (Martín Gaité 2003: 593).

Otro componente esencial de la creación literaria es, para nuestra escritora, su aspecto lúdico. Define la narración como “juego por excelencia”, “acertijo a descifrar” (2009: 84). En el acto de lectura se desata un “[a]fán por entender los misterios” que se manifiesta en los niños como “primer ingrediente de curiosidad literaria inyectado en la sangre” (2009: 236). La conexión entre texto y lector solo se crea, por lo tanto, si se da una voluntad de *entendimiento*⁸: “Cuando al narrador y al oyente les une la pasión previa por acercarse a colaborar en el *entendimiento* de aquello mismo que la narración designa, el acercamiento entre uno y otro será una consecuencia natural” (246)⁹.

Además del género epistolar, también el autobiográfico es considerado típicamente femenino: “es más de mujeres que de hombres en términos de sentido, de significado” (Rivera Garretas 2000: 85). “[S]e convierte en una poderosa arma femenina para manifestar la auténtica realidad de sus vidas” (Conde Guerri 1997: 33), ya que “[a]l escribir [...], al leer obras autobiográficas, se vibra. [...] No se vibra porque la escritura, el relato, sea ni subjetivo ni objetivo. Se vibra porque se produce el fenómeno llamado empatía” (Rivera Garretas 2000: 86), resultando en una “epifanía de la realidad” (87). Precisamente a esta empatía entre emisor y receptor, que vimos en las citas de arriba, es a la que apunta la labor artística de Martín Gaité, caracterizada por “la convivencia entre ficción y escritura del yo” (Teruel 2020: 63):

Martín Gaité valora la conversación y el interlocutor que sabe escuchar porque es solamente en esa circunstancia que el yo se ve reconocido y apreciado como irremplazable [...]. [C]uenta la verdad de la vida que solamente el yo que escribe ha vivido. En [...] todos los [textos] suyos marcadamente autobiográficos lo que se afirma y rescata es ese antes de ser historia, el momento de ser, y el ser se encuentra conversando (Pope 2015: 666-667).

En una entrevista con Francisco Nieva sobre *El cuento de nunca acabar* que se encuentra en *You Tube*, la propia autora comenta lo siguiente: “La vida y la literatura no están tan separadas [...] son dos campos que están continuamente en [diálogo]. Hay una osmosis” (Cinelacion 2022: 18m03s). Como resume Calvi (2020), para Martín Gaité la literatura y el escribir bien se condensan en “la potencia creadora de la palabra, capaz de restituir, aunque solo sea a través de destellos

8 Un aspecto estrechamente relacionado con la frase final de nuestro texto “Ahora lo he entendido”, central para la interpretación que proponemos en este artículo.

9 Recuérdese el aspecto transformador que nuestra autora confiere al acto de lectura: “al acabar de leer, salimos un poco transformados, miramos lo de fuera de otra manera, tal como nos han enseñado a mirarlo esos hombres del relato” (Martín Gaité 2003: 594).

momentáneos, la voz originaria del relato oral” (Calvi 2020: 11). Que es algo que parece cumplirse de manera más lograda¹⁰ en los *Cuadernos de todo*: encarnan su voluntad de huir “de ese artificio que todos los géneros literarios (incluido el diario íntimo) le suponían. La escritora deseaba que entre el lector y ella no hubiera trucos de novela, efectos de poema, trampas del oficio” (Teruel 2020: 63).

La ambigüedad entre realidad y ficción se presenta asimismo en la clasificación de los textos de la autora salmantina en un género u otro, visible también en su ensayística donde se establece “un espacio limítrofe entre la narración y el ensayo” (Calvi 2020: 10). Añade Calvi que “Martín Gaité aprovecha la condición fronteriza del género [ensayístico]” (2020: 16) que se yergue sobre la base de la “escritura del yo” (Pozuelo Yvancos 2007: 239) “para poner en discusión sus fundamentos, aportando algunas innovaciones [...] recurrentes en el ensayo femenino” (Calvi 2020: 16). Entre ellas, la “[i]ncorporación del diálogo, entendido como interacción entre el yo y la palabra ajena [...]”; la “[i]ntrospección autobiográfica y aportación de la experiencia personal”; la “[p]ermeabilidad a otros géneros [...]” (16-17). Pues bien, ese deseo de heterogeneidad y permeabilidad genérica martingaitiana que Calvi destaca en las citas de más arriba, está bien presente en “De su ventana a la mía”. Presenta rasgos tanto autobiográficos, como epistolares, dado que trata de cómo la hija “le estaba escribiendo una carta muy larga a [su] madre” (1987: 113) y, como veremos en breve, el mismo texto, con la dedicatoria y la datación, parece emular en su estructura la forma epistolar. Además, enlazando con los ensayos que lo preceden, me propongo analizar el papel protagonista del espacio de la ventana, puesto que se describe cómo se convierte en portal para las fugas abstractas de las mujeres. El texto aprovecha la anécdota del sueño para luego desarrollar consideraciones generales sobre las mujeres que le permitirán reconstruir las experiencias ventaneras durante la infancia de la madre. Entre ellas un viaje a Nueva York, que se revela como lugar enunciativo desde el cual la madre comunica desde su ventana a la de la hija. Como espero demostrar en el siguiente apartado, el texto presenta indicios que sugieren la existencia de un nivel de sentido implícito en el que se tematizan y reivindican algunos de los

10 En la siguiente cita la autora salmantina explica el estilo conversacional y sencillo que adopta en los *Cuadernos de todo*: “Todo acompañando el otro fluir paralelo y más abstracto de mis comentarios a lecturas y mis notas sobre la narración, el amor y la mentira, que, gracias a la peculiaridad de los cuadernos que las contienen, no han quedado relegadas al plano de los olimpos académicos, donde se reniega de toda geografía, sino que reclaman su derecho de bajar a revolcarse en la yerba y fragmentarse contra las esquinas de la calle, a respirar el aire del campo o la contaminación de la ciudad en un atardecer determinado y a espejarse en los ojos de la gente que va recogiendo mi discurso y en los vasos de vino que van ayudando a entretener el viaje” (Martín Gaité 1983: 60-61).

pilares literarios martingaitianos que acabo de exponer.

Análisis discursivo de “De su ventana a la mía”

La metodología de análisis del discurso que emplearé se ha ido elaborando a lo largo de décadas con las aportaciones de distintos especialistas en semiótica discursiva de la Universidad de Zúrich. Parte de las conclusiones de Jacques Geninasca en *La parole littéraire* (1997), donde el teórico suizo demuestra que, en los textos literarios, el sentido se construye mediante oposiciones binarias jerárquicamente organizadas. Tras analizar la evolución de diferentes demarcadores textuales como el espacio, el tiempo, la narración, etc., pueden determinarse las oposiciones discursivas esenciales del enunciado. Según López Guil¹¹, a través del estudio de la iconicidad del texto literario es posible aislar los *embragues textuales* que conectan *enunciado* (“enoncé”) y *enunciación* (“enonciation”) (Greimas 1982), dando lugar a un *efecto autorreferencial implícito*, definido por esta autora como:

el efecto de una peculiar forma de interacción entre el plano de la expresión y el del contenido del enunciado –a menudo, cobra cuerpo en forma de una iconicidad espacio-temporal– que, a través de paralelismos tácitos, también establece una correspondencia entre el enunciado y la enunciación. Como resultado, el texto hace lo que dice, habla de sí mismo, se vuelve autorreferencial implícitamente (López Guil 2025a: 7).

La iconicidad y su efecto, la *autorreferencialidad implícita*, según López Guil, constituyen un punto de anclaje objetivo para una lectura figurada del texto, pues a partir de este primer paralelismo certero entre enunciado y enunciación pueden deducirse de forma empírica los demás paralelismos sobre los que se sustentan los sentidos implícitos inscritos en el texto; sentidos que, dado el carácter autorreferencial de la interacción icónica, son, en primer lugar, de naturaleza metaliteraria, aun cuando el sistema de valores del texto –unívoco– también pueda estar aludiendo simultáneamente a otras perspectivas (social, histórica, política, etc.). Antes de proceder al análisis, retomaré algunos aspectos contextuales que nos ayudan a entender mejor la función de los paratextos en la obra que nos ocupa.

“De su ventana a la mía” está encabezado por dos paratextos, además del título: una dedicatoria (“*Para Paco Nieva*”) y el lugar y fecha en los que se escribe “New York, 21 de enero de 1982”, emulando la forma epistolar. El título por

11 Para profundizar en la metodología y en ejemplos adicionales de su aplicación, véanse, entre otros, los estudios de López Guil (2021), (2024), (2025a), (2025b).

“establece[r] una relación de equivalencia semántica con aquello que designa” (Fröhlicher 2020: 239) constituye un segmento discursivo (A) diferente del resto del texto (B). De hecho, como espero poder demostrar con mi análisis, amén de designar de forma explícita en el enunciado la comunicación que se establece desde la ventana de la madre a la de la hija, el título, en un nivel de sentido implícito, apunta a la comunicación que se da entre el texto –que en su forma recuerda la de una carta– y el lector, receptor de la misiva martingaitiana. A diferencia del título, en negrita, los paratextos restantes (B1) forman parte del discurso, pero se diferencian tipográficamente de lo que denominaré B2, a saber: la narración del sueño y la interpretación que de ella hace la narradora.

La dedicatoria en letra de menor tamaño, cursiva y entre paréntesis, acentúa su posición enunciativa diferente del resto del texto, B2. Se dirige con el apelativo familiar de “Paco” a su amigo, dramaturgo, narrador y pintor, Francisco Nieva que en sus memorias *Las cosas como fueron* recuerda a “Carmita” (2002: 551), con la que menciona haber trabado “una gran amistad ‘conversacional’, porque era una conversadora brillante y profunda por demás” (551). Nieva es, además, el ilustrador de la primera edición de *El cuento de nunca acabar*. La protagonista de sus dibujos, *Miss Mady*, por ser “excéntrica, solitaria, audaz y desligada [...] parec[iendo] estar tomando nota de todo desde fuera” representa para la autora salmantina “la personificación más poética que quepa imaginar del narrador testigo” (1983: 19). En el prólogo a *El rayo colgado*, libro *cómic* de Nieva, Martín Gaité subraya su “deseo irreprimible de transgresión, de desacato, de ruptura con las barreras convencionalmente establecidas para separar géneros y nociones de distinto signo” (1989) –características que distinguen también la obra de la autora–, señalando cómo “Paco Nieva se escapa por el portillo de sus cuadernos a un mundo dislocado, a un reino de fantasía, donde no tienen vigencia las leyes de la gravedad ni las de la lógica” (1989). Son cuadernos que rellenaba con escritos, comentarios y dibujos “como si vistiera de ropajes insólitos a un maniquí apolillado para convertirlo en cómplice [...] de sus viajes [...] hacia lo onírico” (1989). La elección de dedicarle este texto tan peculiar a su amigo Nieva no debió de ser casual, ya que para nuestra autora “la dedicatoria es una cuestión fundamental para marcar el tono y el contenido de lo que va a decirse” (Aimeur 2020: 0m23s). Y como señala Calvi “Carmen Martín Gaité aprovechó sistemáticamente las dedicatorias para crear una especial sintonía con el lector” (Calvi 2018: 223). Además, si se tiene presente la importancia que Martín Gaité concedía al interlocutor en el acto de escritura, la dedicatoria a Nieva parece querer anticipar y enfatizar el carácter onírico y abstracto del texto propio del estilo artístico del autor manche-

go¹². Como si sugiriera que adoptar la perspectiva transgresiva de Nieva ayudaría a entender el texto.

Los paréntesis, “signo ortográfico [...] que delimita las unidades lingüísticas insertadas incidentalmente en un mensaje y aquellas con una función complementaria o aclaratoria [...]” (Real Academia Española 2024), iconifican, con esta diferencia gráfica, esa especie de ventana comunicativa que se abre desde otro nivel enunciativo, con la que se produce un acto comunicativo ajeno al discurso narrativo y en el que se ven implicadas dos personas históricas, dos sujetos biográficos: la emisora del “para Paco Nieva” es Martín Gaité. La ambigüedad del género, entre ficción y realidad, se explicita mediante la inserción de este otro nivel comunicativo —entre Carmen Martín Gaité y Francisco Nieva—, jerárquicamente superior al del texto por su condición paratextual, situándose, en consecuencia, por encima del nivel narrativo en lo referente a la enunciación y también a las coordenadas espacio-temporales en que esta se produce (la dedicatoria, como el título, se escriben *a posteriori*, una vez redactado el ensayo)¹³.

En el prólogo la autora comenta el lugar y el tiempo enunciativos de nuestro texto:

Lo escribí durante otra de mis estancias en Nueva York y trata de la interpretación de un sueño dentro del cual mi madre y yo nos comunicábamos a través de ventanas distantes, mediante un código secreto. Mi madre había muerto dos años atrás y era rara la noche que no soñaba con ella. Pero aquella vez, la estela dejada por el sueño era tan fuerte que en cuanto me desperté a la mañana siguiente, me senté a escribir de corrido, para que no se me escaparan todas las cosas que acababa de entender (Martín Gaité 1987: 17-18).

Es interesante señalar que “De su ventana a la mía” muestra ciertas afinidades temáticas con otra anécdota que Martín Gaité describe en el capítulo “Retahíla con nieve en Nueva York—(Para mi madre, *in memoriam*)” (1993: 26-32) en *Agua pasada*, datado en “Nueva York, noviembre de 1980” (32). Aquí la autora narra cómo reaccionaba la madre durante uno de sus bloqueos creativos:

cuando [mi madre] me veía callada o con poco apetito o le sacaba a relucir que tenía la tensión baja o fastidios domésticos, se sonreía sin mirarme, sabía que eran pretextos [...]. Se limitaba a decir, como al desgaire, como si no estuviera diciendo nada im-

12 No parece desacertado sospechar, pues no se puede refrendar con pruebas contundentes, que Nieva podría ser el “amigo” que Martín Gaité menciona en el prólogo de *Desde la ventana*.

13 Repite, además, la misma estructura comunicativa del nivel enunciativo inferior entre texto y lector. Retomaremos este punto en nuestro análisis.

portante: “En cuanto te pongas a escribir otra cosa, se te pasará: ten paciencia.” [...] cuando me veía de nuevo locuaz y animosa, interrumpía cualquier conversación que estuviéramos manteniendo para preguntarme inopinadamente [...] “¿Lo ves, mujer? ¿Lo ves?” Y claro que lo veía, era como volver a ver, a través de sus ojos que lo veían todo (1993: 30-31).

Después comenta su posición enunciativa que, como veremos más adelante, es similar, o idéntica a la que dice adoptar en el texto-remate de *Desde la ventana*:

Estoy escribiendo estas líneas en Nueva York la noche del 17 de noviembre de 1980, y de repente he mirado a la ventana y he visto que ha empezado a nevar: los copos menudos giran sobre el fondo oscuro de la fachada de enfrente, en torno al resplandor de una farola que parece soplarlos ella misma, como si fueran palabras pequeñitas saliendo de una boca desconocida y dándole vueltas a la canción de siempre.

Mi madre murió en diciembre de 1978 [...]. Y desde entonces he andado con los rumbos un poco perdidos, aunque parece que ya los voy recobrando. Y al decir esto, a ella se lo digo; tengo un retrato enfrente, pinchado en la pared de mi apartamento neoyorkino, que de repente, al alzar yo la cabeza de la máquina, se ha llenado de la fiesta de la nieve y de la sonrisa de mi madre mirándome escribir.

No sé si se sonrío de lo raro que le parece encontrarse conmigo en esta ciudad tan lejana y en un cuarto tan distinto del cuarto de atrás y de que nos estemos mirando a la luz de la lámpara alquilada, mientras cae la primera nevada sobre la calle 119 West, o simplemente se sonrío de lo de siempre, del milagro de mi resurrección. No sabe lo que estoy escribiendo, pero le da igual. “¿Lo ves? –dice–. ¿Lo ves?” (1993: 31-32).

En nuestro texto, en el segmento B2, también la hija establece una comunicación con la madre a través de la ventana de su habitación en Nueva York y también terminará asumiendo y entendiendo la perspectiva de la madre, *viendo a través de sus ojos*.

El proceso del entendimiento de la hija (B2) se desarrolla en dos partes, a saber: B2.1., la narración del sueño y su sucesiva interpretación¹⁴ y B2.2., la frase final de la narradora (“Ahora lo he entendido” [1987: 117]). Además de condensar en sí todo lo dicho previamente –el referente del pronombre “lo”–, certifica el cumplimiento del proceso de entendimiento del yo gracias al perfecto compuesto “que hace referencia a acciones, procesos o estados, situándolos en un intervalo temporal que se inicia en el pasado y que se prolonga hasta el presente” (Real Academia Española 2024). Se establece así una relación de equivalencia entre B2.1. y B2.2. El segmento B2.1. consta asimismo de dos partes: aquella en imperfecto y

14 Desde “Anoche soñé que le estaba escribiendo una carta muy larga a mi madre” (1987: 113) hasta “Y por eso era el júbilo del sueño” (117).

acontecida “anoche” (1987: 113) en la cual se narra el sueño (B2.1.1)¹⁵, y su interpretación (B2.1.2.), que comienza y se cierra en el “ahora” (114) y “aquí” (116) de la narradora, aunque en este segmento vuelva a utilizar el imperfecto o el indefinido para narrar el pasado de la madre. Y es que la interpretación comprende la formulación de nociones generales sobre la actividad ventanera de las mujeres, su aplicación a la madre de adulta y de niña, y la conclusión interpretativa del sueño.

En B2.1.1. la narradora describe detalladamente el sueño de la noche anterior: “Anoche soñé que le estaba escribiendo una carta muy larga a mi madre” (1987: 113). Explica que el código que permitía esta comunicación “era una forma muy peculiar de escritura” que consistía en “mover los dedos con gestos muy precisos” que hacían reflejar los rayos de luz que provenían de la ventana materna de una “forma determinada en un espejito como de juguete que tenía en la mano” (114). Equipara este “código secreto” a un “juego que [la madre] había estado mucho tiempo tratando de enseñar[le]” (113-114), “un juego secretamente enseñado por ella” (114), y también a la actividad de coser: “(Como cuando me quería enseñar a coser y me decía que era cuestión de paciencia [...])” (114). La prueba de que la comunicación entre madre e hija resulta exitosa por “haber aprendido a mandarle el mensaje de aquella forma tan divertida y tan rara” (114) es que los rayos de la hija “llegan indemnes a su destino”, a la ventana de su interlocutora que “estaba iluminada por el sol poniente y vibraba con destellos de todos los colores cuando mis palabras llegaban a tocar el cristal” (114). La ventana de la madre “era una mezcla de muchas habitaciones, de todas en las que ella se sentó alguna vez a mirar por la ventana” (114).

Adviértase cómo en las descripciones del código secreto se reconocen elementos que asocian la actividad narradora con el espacio de la ventana, el juego y la costura. Y, de hecho, en *El cuento de nunca acabar* se dice “Ponerse a contar es como ponerse a coser. [...] Coser es ir una puntada detrás de otra, sean vainicas o recuerdos. Se trata de una postura correcta del cuerpo frente al desplegarse de la memoria...” (2009: 34)¹⁶. El sueño, además, es una de las fuentes de inspiración de la que bebe el buen narrador: “cuenta de lo vivido, lo que ha presenciado, lo que le han contado, lo *soñado*; lo más frecuente es mezcla de todas las subcategorías lo cual demuestra su habilidad” (2009: 61).

Además, predomina el “imperfecto onírico o de figuración, [...] que se usa

¹⁵ Hasta “ella se sentó alguna vez a mirar por la ventana” (114).

¹⁶ En este pasaje también recuerda las palabras de la madre que enfatizan aquí nuevamente la importancia de la paciencia: “Para las labores –decía mi madre– hay que tener paciencia, si te sudan las manos, te las lavas; si se arruga el pañito, lo estiras. Y siempre paciencia” (2009: 34).

en las oraciones en las que se describen hechos soñados o imaginados”, “cuentos y otros tipos de narraciones” que pertenecen “a un mundo de ficción” (Real Academia Española 2024). Los dos discursos directos de la madre aquí, relacionados con el proceso de aprendizaje del código, coinciden con aquellos presentes en la anécdota contada en “Retahíla con nieve en Nueva York” de 1980 (1993: 31-32), citada arriba, en la que la madre empleaba casi la misma expresión: “¿*Ves* cómo si te pones te sale bien? Mira, el secreto está en no tener prisa [...]” (1987: 114); “Al fin, ¿*lo ves* cómo no era tan difícil?” (114).

En el segmento siguiente, B2.1.2., la narradora empieza a interpretar lo que ha soñado y nombra su posición enunciativa (“ahora, que estoy despierta” (114)), tal como lo hacía Woolf, indicando “cómo cuándo y dónde” (1987: 12). Nuestra narradora abre su análisis, intentando localizar geográficamente la ventana de la madre para luego darse cuenta de que “[e]staba mucho más allá [de Long Island o Queens], en ese más allá ilocalizable adonde precisamente ponen proa los ojos de todas las mujeres del mundo cuando miran por una ventana” (114). Empieza, por lo tanto, a formular nociones de matiz general sobre la actividad viajera de las mujeres y de su relación con la ventana como “punto de embarque [...] desde donde se hacen invisibles para fugarse” (114), haciéndose eco de las nociones desarrolladas en el capítulo “Mirando a través de la ventana” (20-39).

Además, observamos un cambio de tiempo verbal: esta parte se formula prevalentemente en presente, reforzando el tono generalizante, ya que este tiempo verbal define “una propiedad o una característica de algo o de alguien” (Real Academia Española 2024). Utiliza la metáfora del viaje de los “pájaros en bandada que ningún ornitólogo podrá clasificar” para referirse al periplo que cumple la mirada femenina por la ventana “hacia el reino inconcreto del que sólo se sabe que está lejos [...] y que acoge a todos los pájaros ateridos y audaces, brindándoles terreno para que hagan su nido en él unos instantes” (1987: 115). Luego, en la parte siguiente, aplica las teorías que acaba de desarrollar al ejemplo concreto de la madre, contando cómo la narradora, de niña, la observaba *fugarse* desde “la camilla donde leía o cosía” a través de la ventana durante el “atardecer, esa frontera entre dos luces, cuando ya no se distinguen bien las letras ni el color de los hilos” (115)¹⁷. En esta parte vuelve a predominar el uso del imperfecto distinguiéndose como tiempo en el que la autora narra o bien lo soñado, o bien lo vivido. A partir de esta experiencia imagina cómo viajaba la madre en su juventud: “Y seguro

17 Pittarello (1994) considera esta escena como “la escena-madre” (74) desde la cual se yerguen las narraciones de nuestra autora que, contrariamente a la madre, rompen el silencio, poniendo en palabra “la ‘verità’ narrativa delle visioni catturate alla finestra” (75).

que, antes de conocerla yo, viajó por la ventana mucho más todavía. En aquel tiempo –tan novelesco para mí– de su juventud y de su infancia” (116). Y dado que en esta época ella aún no vivía, la recrea basándose en lo dicho en las partes anteriores: “desde aquellos espacios interiores que yo no conocí, seguro que algún día tuvo que llegar hasta el mismo Nueva York; un viaje arriesgado para la época [...] entre dos luces, al atardecer” (116).

El uso del discurso indirecto libre¹⁸ –en el que la voz narradora se solapa con la de la madre– aquí es ilustrativo de la intención de la hija de asumir literalmente la perspectiva de la madre, emulando su voz: “¡Adiós! Y ahí se quedan las primas feas y la abuela [...]; me voy a América ¡adiós!” (116).

Luego utiliza el condicional y el discurso directo que también refuerzan la intención de la narradora de reconstruir la eventual experiencia de los viajes ventaneros de su madre cuando era niña: “Su padre era catedrático de Geografía y en la casa había muchos atlas. ‘Mira América qué grande –le diría alguna vez–, cuánto espacio abarca. Y eso tan chiquito es Nueva York, con dos ríos, el Hudson y el East River.’ Y ella se quedaría mirando a la ventana” (116). Para nuestra interpretación metaliteraria es interesante considerar que la reconstrucción de este tiempo “tan novelesco para [ella]” (116) parece análoga al propio acto de escritura, que a menudo parte de una experiencia vivida para crear algo nuevo, artístico.

Al final de B1.2.2. vuelve a integrar el discurso indirecto libre, mezclando su voz con la de la madre y terminando con una pregunta retórica: “¿Perderse en Nueva York, la ciudad del dinero y de los rascacielos [...] la ciudad de los sueños! ¿Cómo no iba a llegar mi madre a Nueva York en alguna de aquellas excursiones de joven ventanera [...]?” (116). Y se autorresponde enseguida, concluyendo la interpretación del sueño, posicionándose de nuevo en su *hic et nunc* enunciativos, tal como había abierto este segmento: “Claro que llegaría en alguna ocasión; y ese día, el que fuera, los pájaros errantes de sus ojos construirían *aquí* un nido de cristal tan secreto [...] y tan perenne que hasta ayer por la noche nadie había dado con él” (116-117). Finalmente, resume su interpretación, otorgando una estructura circular al texto al insertar la frase que elige como título: “¿Pues anda que no había camino, vericuetos y laberinto para llegar a eso que se produjo anoche, a esa emisión cifrada entre mi madre y yo, *de su ventana a la mía!* Y por eso era el júbilo del sueño” (117).

La interpretación se despliega, entonces, como un itinerario a través de distintos tiempos: el ahora, el pasado vivido con la madre, y aquel tiempo “novelesco”,

18 Es el discurso en el que la distancia entre narrador y personaje es mínima (Reisz de Rivarola 1989).

reconstruido. Gracias a este proceso logra explicarse el encuentro comunicativo soñado, identificando el “nido” desde el cual la madre emite su mensaje. Porque, aunque el texto comience con el envío de la carta de la hija (“le estaba escribiendo una carta [...] a mi madre” (113)), el título subraya la dirección contraria “De su ventana a la *mía*”. La creadora del código, la que instauro la comunicación, es la madre desde el sueño, y la interlocutora ideal es la hija. Se vuelve *buen espejo*, justamente por haber entendido el “juego secretamente enseñado por [la madre]” (114). En otras palabras, “descifr[a]” su “acertijo” (2009: 84), ese código que logra romper las barreras espaciotemporales normativas por moverse “entre dos luces” (1987: 116).

La última frase del texto, B2.2., “Ahora lo he entendido” (117), al emplear el pretérito perfecto compuesto que, repito, “hace referencia a acciones, procesos o estados, situándolos en un intervalo temporal que se inicia en el pasado y que se prolonga hasta el presente” (Real Academia Española 2024), enfatiza el intervalo temporal del itinerario que la hija ahora como narradora desarrolla a lo largo de B2.1., el propio texto. Así B2.1. y B2.2. quedan equiparados.

En el nivel implícito de sentido, si pensamos en que para nuestra autora viaje y literatura “forman una simbiosis” (Martín Gaité 2009: 280), la actividad viajera de la madre y aquella literaria de la hija Carmen Martín Gaité al escribir este texto, son análogas. Además, la manera en que viaja la madre, a través de “esa frontera *entre dos luces*, cuando ya no se distinguen bien las *letras* ni el color de los *hilos*” (116) es similar al estilo híbrido que adopta la autora en este texto, aprovechando “la condición fronteriza del género [ensayístico]” (Calvi 2020: 16). Aquellos “pájaros atrevidos” equiparables al propio “De su ventana a la *mía*” –y, en general, a toda la labor artística de Martín Gaité– son difícilmente “clasifica[bles]” por “ningún ornitólogo”, que puede entenderse como metáfora para la crítica literaria. La mención de las “letras” y de “los hilos” que “no se distinguen bien” explota la dilogía de los términos también de carácter metaliterario. Porque el primero, lo es de forma explícita y el segundo, implícita, validando la equivalencia entre literatura y costura, que en nuestro texto se subraya desde el inicio, al comparar la acción de aprender el código de la madre con aquella de coser: “(Como cuando me quería enseñar a coser [...])” (114). El sueño, al certificar que la hija ha asimilado y que domina el código de la madre, representa una *mise en abyme*¹⁹ del acto de escritura: la autora Carmen Martín Gaité para escribir este texto adopta el código

19 La *mise en abyme* del acto de escritura y el de lectura se tematiza también en el artículo de Cruz Cámara (1997) al analizar la protagonista de *Lo raro es vivir*; en los cuentos de Martín Gaité en Licci (2023) y (2024); y López Guil (2024) ahonda en los efectos autorreferenciales en la poesía inicial de la autora salmantina.

heterodoxo de la madre, que resulta ser representativo de la escritura femenina. Y esta asimilación se plasma en el texto al utilizarse el discurso indirecto libre donde se solapa la voz de la madre con la de la hija. Desdobra la voz de la madre y logra asumir su perspectiva, *ve* “a través de sus ojos que lo veían todo” (1993: 31). En esto radica el proceso de entendimiento de la hija. Además, “demuestra su habilidad” de buena narradora porque “cuenta de lo vivido, lo que ha presenciado, [...] lo *soñado*” (2009: 61). Y cumple también con otro requisito fundamental para la creación narrativa martingaitiana: crea un interlocutor a pesar de su “ausencia” (2009: 244). Un aspecto que se tematiza explícita e implícitamente en el texto, ya que la comunicación onírica entre madre e hija, en el nivel del enunciado, se produce de forma epistolar: escribe “una carta muy larga a [su] madre” (1987: 113). Y, “De su ventana a la mía” en el nivel formal, por incluir una dedicatoria, fecha y lugar, también se presenta como una carta. Su destinatario explícito es Francisco Nieva, el implícito, el lector.

Luego, el yo, además de encarnar la figura del escritor, asume, a la vez, la del lector ideal. El proceso de entendimiento que se despliega a lo largo de todo el texto, B2.1., y que culmina con la última frase, B2.2., funde de modelo a seguir para el lector del texto. Al colocarse la frase “Ahora lo he entendido” en el cierre, se hace coincidir la culminación del proceso de entendimiento del yo (en el nivel del enunciado) con la culminación del acto de lectura de “De su ventana a la mía” para el lector (en el nivel de la enunciación). La temporalidad que expresa el pretérito compuesto en la última frase es afín a la del acto de lectura que empieza en el pasado (el comienzo del texto) y dura hasta el presente, en el *hic et nunc* del lector. Porque a medida que vamos leyendo el texto, vamos entendiendo al mismo ritmo de la narradora. B2.2. al solapar el nivel del enunciado y aquel de la enunciación constituye un *embrague textual*, creando un *efecto autorreferencial implícito*. Se cumple, por lo tanto, lo que la autora considera como comunicación literaria: “narrador” y “oyente” “[se] acerca[n] [y] colabora[n] en el entendimiento” del contenido del texto narrativo (2009: 246). El lector al final cierra el círculo comunicativo, rompiendo también las barreras espaciotemporales de la *ventana* del texto narrativo martingaitiano a su *ventana* extratextual. Es por eso que el título, A, “De su ventana a la mía”, se cumple tanto en el nivel del enunciado como en aquel de la enunciación. El texto representa, por consiguiente, el diálogo entre texto y lector tal como lo había experimentado la misma autora con el texto de Virginia Woolf, donde se había convertido en “destinatari[a] y cómplice de un mensaje que se diría dedicado en exclusiva a [ella]” (1987: 10), mostrándose “realmente capacitada para entenderlo” (2009: 149).

Conclusiones

“De su ventana a la mía” es un buen “remate” (1987: 17) a *Desde la ventana* porque al fusionar elementos autobiográficos y epistolares, y al escenificar la comunicación ventanera entre madre e hija representa un ejemplo emblemático de la escritura femenina, difícilmente clasificable en un solo género. Una cualidad propia de la obra martingaitiana que emite su mensaje a través de un código lúdico e híbrido, que vibra “entre dos luces” (116), en busca del interlocutor ideal que rompa las barreras espaciotemporales entre ficción y realidad. Al narrar el intercambio con la madre en el sueño y al desarrollar su interpretación sucesivamente, “De su ventana a la mía” es una *mise en abyme* del acto de escritura y de aquel de lectura, según como los define Martín Gaité en su ensayística: la protagonista encarna, por un lado, al *buen narrador*, que logra materializar lo vivido, lo soñado y dirigirlo a aquellos “oídos que tendrían que oírlo” (1982: 26), y, por otro, al *interlocutor ideal* curioso y sin prejuicios, con “[a]fán por entender los misterios” (2009: 236) que le plantea el texto. La última frase condensa la culminación del proceso de entendimiento de la hija en el nivel del enunciado, y, a la vez, aquella del acto de lectura del lector en el nivel de la enunciación, constituyendo un ejemplo de *autorreferencialidad implícita*. De modo análogo al yo con el mensaje de la madre en la historia, el lector decodifica a través del acto de lectura la misiva formulada desde la ventana martingaitiana y cierra el círculo comunicativo, volviéndose su “destinatario y cómplice” (1987: 10). Ese es el júbilo de la comunicación literaria para Martín Gaité; ahora yo también lo he entendido.

Bibliografía citada

- AIMEUR, CARLOS (2020), “Discurso 1988, *Carmen Martín Gaité, premio Príncipe de Asturias de las Letras*”, *Youtube* [25.07.2024], <<https://www.youtube.com/watch?v=3OktXkbaS-w>>
- CALVI, MARÍA VITTORIA (2018), “Paratexto y narración autobiográfica en la obra de Carmen Martín Gaité”, *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, ed. José Teruel, Madrid, Iberoamericana.
- CALVI, MARÍA VITTORIA (2020), *La palabra y la voz en la narrativa española actual (Carmen Martín Gaité, Luis Mateo Díez)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- CARBAYO ABENGÓZAR, MERCEDES (2023), “Las ventanas, Edward Hopper, Concha Piquer y Carmen Martín Gaité”, *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 94,

44: 125-46.

- CINELACION (2022), “Carmen Martín Gaité y Francisco Nieva sobre *El cuento de nunca acabar* (El arte de vivir, 1983)”, *YouTube*, [20.07.2024], <<https://www.youtube.com/watch?v=JXay-5F0v8w>>
- CONDE GUERRI, MARÍA JOSÉ (1997), “La autobiografía femenina como mecanismo de traducción de la vida fingida”, *Livius. Revista de estudios de traducción*, Universidad de León, 10: 31-39.
- CRUZ CÁMARA, NURIA (1997), “Un aspecto de la metaficción en Carmen Martín Gaité. Funciones de la *mise en abyme* en *Lo raro es vivir*”, *Explicación de textos literarios*, 26: 30-40.
- FRÖHLICHER, PETER (2020), “Virtudes del título en la obra poética de Octavio Paz”, *El título del poema y sus efectos sobre el texto lírico iberoamericano*, eds. Itziar López Guil y Dayron Carrillo Morell, Berna, Peter Lang: 239-56.
- GENINASCA, JACQUES (1997), *La parole littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN (1982), *Semiotics and language. An analytical dictionary*, Bloomington, Indiana University Press.
- INSTITUTO CERVANTES (2018), “Club de lectura. De su ventana a la mía, de Carmen Martín Gaité”, *Blog del Instituto Cervantes Nueva York*, [29.07.2024], <<https://blogs.cervantes.es/nyork/tag/de-su-ventana-a-la-mia/>>
- IRIGARAY, LUCE (1981), “And the one doesn't stir without the other”, *Signs*, 7, 1 (Autumn): 60-67.
- KRISTEVA, JULIA (1977), “Un nouveau type d'intellectuel. Le dissident”, *Tel quel*, 74 (hiver): 3-8.
- LICCI, CHIARA (2023), “Carta al lector. Estrategias autorreferenciales en ‘Lo que queda enterrado’ de Carmen Martín Gaité”, *Tropelias. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 40: 461-71.
- LICCI, CHIARA (2024), “Lectura metaliteraria de ‘La oficina’”, *Versants*, 71, 3: 33-51.
- LÓPEZ GUIL, ITZIAR (2021), “Iconicidad y autorreflexión implícita en la poesía de Miguel Hernández”, *Versants*, 3, 68: 89-124.
- LÓPEZ GUIL, ITZIAR (2024), “La poesía inicial de Carmen Martín Gaité: pasos primerizos en la iconicidad y la autorreferencialidad implícita”, *Versants*, 71, 3: 53-78.
- LÓPEZ GUIL, ITZIAR (2025a), “El hispanismo peninsular zuriqués. Ecdótica medieval y análisis del discurso literario”, en *Hispanismo europeo*, ed. José María Pozuelo Yvancos, Madrid, Iberoamericana.
- LÓPEZ GUIL, ITZIAR (2025b) [en prensa], “Mujer de verso en pecho. La autorreflexión implícita y otros aspectos metadiscursivos de la obra poética para adultos de Gloria Fuertes”, *Actas Congreso Mujer de verso en pecho. Homenaje a Gloria Fuertes. Zürich 2023*, eds. Itziar López Guil, Nina Kaderk.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1973), *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*, Madrid, Nostromo.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1983), *El cuento de nunca acabar*, Madrid, Trieste.

- MARTÍN GAITE, CARMEN (1987), *Desde la ventana*, Madrid, Espasa.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1993), *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2002), *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2003), *Cuadernos de todo*, Barcelona, Debolsillo.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2009), *El cuento de nunca acabar*, Madrid, Ediciones Siruela.
- MORALES LADRÓN, MARISOL (2001), “Desde el espacio interior: habitaciones propias y ventanas abiertas en Virginia Woolf y Carmen Martín Gaité”, *Babel A.F.I.A.L. Aspectos de filología inglesa y alemana*, 10: 69-84.
- NIEVA, FRANCISCO (1989), *El rayo colgado*, Madrid, Arnao Ediciones.
- NIEVA, FRANCISCO (2002), *Las cosas como fueron. Memorias*, Madrid, Espasa.
- PITTARELLO, ELIDE (1994), “Carmen Martín Gaité alla finestra”, *Maschere. Le scritte delle donne nelle culture iberiche*, eds. Susanna Regazzoni, Leonardo Buonomo, Roma, Bulzoni: 69-76.
- POPE, RANDOLPH D. (2015), “El yo autobiográfico de Carmen Martín Gaité”, *Hispania*, 98, 4, diciembre: 666-67.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (2007), *Desafíos de la teoría. Literatura y Géneros*, Mérida, El otro, el mismo.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2024), *Nueva gramática de la lengua española*, ‘paréntesis’, ‘perfecto compuesto’, ‘presente’, ‘imperfecto’ [29.07.2024].
- REISZ DE RIVAROLA, SUSANA (1989), *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette.
- RIVERA GARRETAS, MARÍA MILAGROS (2000), “La autobiografía, ¿género femenino?”, *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 5-6: 85-7.
- TERUEL, JOSÉ (2020), “El pensamiento narrativo de Carmen Martín Gaité. La autoafirmación de una poética”, *Cuadernos AISPI*, 15: 61-78.
- TORRES, ESPERANZA (2019), “La mujer ventanera en la escritura de Carmen Martín Gaité”, *Pioneras, escritoras y creadores del siglo XX*, ed. Eva María Moreno Lago, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca: 199-212.

Chiara Licci es asistente y doctoranda de la cátedra de Literatura Española de la Prof. Itziar López Guil en la Universidad de Zúrich. En su tesis doctoral se propone analizar los cuentos de Carmen Martín Gaité, intentando evidenciar, sobre todo, las distintas estrategias autorreferenciales con las que la autora construye en ellos un nivel de sentido implícito de naturaleza metaliteraria.
chiara.licci@uzh.ch

RUBEN VENZON

“COMO SI FUERAN TROZOS DE ESPEJO”: AUTOBIOGRAFISMO, FOTOGRAFÍA Y AUTORREPRESENTACIÓN EN LOS *COLLAGES* DE CARMEN MARTÍN GAITE

Universidad de Salamanca

Resumen

A partir de la concepción de la fotografía como variante del espejo, este artículo examina algunos *collages* realizados por Carmen Martín Gaité donde la autora introduce fotos de su archivo. La observación de tales composiciones, integradas en el conjunto de sus escritos personales como vertiente visual del autobiografismo, permite delimitar una forma particular de autorrepresentación. Con ella, la escritora revela dinámicas identitarias inherentes a su quehacer literario y sus relaciones interpersonales.

palabras clave: Carmen Martín Gaité, autorrepresentación, identidad, *collage*, fotografía

Abstract

“Como si fueran trozos de espejo”: *Autobiographism, Photography and Self-Representation in Carmen Martín Gaité’s Collages*

Based on the conception of photography as a variant of the mirror, this article examines some collages made by Carmen Martín Gaité in which the author introduces photographs from her archive. The observation of these compositions, integrated into her personal writings as a visual aspect of autobiography, allows to delimit a particular form of self-representation. In this way, the writer reveals the identity dynamics inherent in her literary work and interpersonal relationships.

keywords: Carmen Martín Gaité, self-representation, identity, collage, photography

1. Proyecciones

Carmen Martín Gaité pertenece a la categoría de autores caracterizados por una llamativa imagen mediática que a menudo ellos mismos han contribuido a forjar y que se ha ido consolidando a medida que se reafirmaba su identidad literaria. Inconfundible por atuendo, actitud y desparpajo, la “icónica escritora de cabellera blanca, boina ladeada y un punto de zalamería histriónica” (Gracia 2020) encarna una de las grandes protagonistas de la literatura y la intelectualidad femenina española de la segunda mitad del siglo XX. No parece pues casualidad que, al reeditar su narrativa, Siruela escogiera como ilustración recurrente para las coloridas cubiertas de dicha colección recortes fotográficos de su mirada risueña, captada en momentos diferentes, y simbolizando –quizá– la persistente búsqueda de la complicidad de un interlocutor convertido en lector. De manera análoga, para cada tomo de la edición de sus obras completas, a cargo de José Teruel (2008-2019), se reproducen en el estuche, la sobrecubierta y el lomo –conjunto de elementos que Genette denomina “peritexto editorial” (2011: 19)– fotografías relacionadas con la época, el género o las circunstancias inherentes a los contenidos de sendos volúmenes. Aun tratándose de una elección editorial de tipo estético común en proyectos de tal envergadura, en el caso de la salmantina, esta variada profusión iconográfica constituye una suma representativa tanto de su proyección pública como de su talante afable, además de manifestar la permeabilidad entre vida y literatura que califica su producción¹.

Al margen de esta dimensión exterior, cuya finalidad consiste en transmitir intencionadamente una faceta determinada de Martín Gaité, existe asimismo una interior que la autora no da a conocer en vida, pero que enriquece y mejora la comprensión global de su personalidad y su obra. Tras su muerte en el año 2000 se rescatan una serie de documentos etiquetables como “escritos personales” (Calvi 2019: 10), cuya selección facilita el acceso a la esfera íntima de la autora, arrojando luz sobre el proceso de creación, así como sobre aspectos biográficos. En particular, los *Cuadernos de todo* (2002) y *Vision of New York [Visión de Nueva York]* (2005) forman parte de este legado póstumo, reunido ahora en la séptima y última entrega de las obras completas (Martín Gaité 2019), que, además de la correspondencia, incluye las dos agendas inéditas de 1977 [*Libro de memoria*

1 Recuérdese asimismo el álbum “El ojo del tiempo”, anexo fotográfico de *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité* –volumen coordinado por José Teruel y Carmen Valcárcel (2014)–, donde se desglosan visualmente algunos momentos significativos o emblemáticos de la vida de la autora, precedidos de una breve contextualización de cada una de las imágenes.

diaria] y 2000. Estos textos complementan las escasas incursiones de la autora en el género autobiográfico al uso y, junto con otras formas expresivas de carácter visual, permiten apreciar mejor la percepción de sí misma, de su entorno familiar y su círculo de amistades. En particular, mediante la técnica del *collage*, la escritora proyecta imágenes alternativas de su persona², autorrepresentándose de acuerdo con sensaciones suscitadas por momentos o episodios concretos. En los *collages* objeto de este estudio³, Martín Gaité diseña varias figuraciones de un yo literalmente fragmentado, escenificando dinámicas que entrañan cuestiones relativas a la escritura y las relaciones interpersonales vinculadas con el tema identitario. Debido a la naturaleza del medio fotográfico, las instantáneas personales o familiares de la autora, recortadas y recontextualizadas a través del montaje, ayudan a reflejar experiencias cuyo sentir se materializa sobre el papel y visibilizan la configuración del propio sujeto en devenir.

2. El espejo roto del yo

La búsqueda de la identidad constituye uno de los pilares temáticos fundamentales que sustentan la obra de Carmen Martín Gaité; es más, podría incluso afirmarse que en dicha búsqueda incesante reside la razón de ser o la finalidad última de su escritura. Prueba de esta obsesión es la recurrencia de la metáfora del espejo, que permea toda su producción y evoluciona conforme a la toma de conciencia de los mecanismos subyacentes en la construcción identitaria. En sus narraciones y algunos ensayos, según la teoría lacaniana del *stade du miroir*, la dinámica especular entraña la problemática asunción por parte del individuo de la alteridad que le concierne: un conflicto psíquico que desmiente la creencia fantasmática en la unidad monolítica del sujeto y ensalza la intersubjetividad como elemento clave en el desarrollo del ser humano (Venzon 2019: 482-83). Se realiza así el tránsito de lo imaginario a lo simbólico entendido como lugar de la palabra oral o escrita: el espacio comunicativo privilegiado por Martín Gaité y destinado al anhelado encuentro con el interlocutor soñado.

En la misma línea metafórica, también corroborada por la teoría psicoanalí-

2 A este respecto, Jordi Gracia apunta: “Hoy pesará en muchos la imagen feliz de la novelista de los años noventa, contracara tardía de una vida demasiadas veces achuchada de soledades” (2020).

3 Los *collages* inéditos están digitalizados en el Archivo Carmen Martín Gaité de la Biblioteca Digital de Castilla y León (Valladolid): https://bibliotecadigital.jcyl.es/archivo_gaite/es/micrositios/inicio.cmd. Se exceptúan los que se encuentran en el reciente libro de Oslé (2024).

tica, la ruptura del espejo reitera la escisión estructural de la subjetividad, lo cual convierte sus añicos en los hitos identificativos de cuya superposición resulta un yo múltiple. Esto es evidente sobre todo en novelas como *Nubosidad variable* (1992) y *La Reina de las Nieves* (1994) no solo a nivel temático, sino también formal. Desde el punto de vista fenomenológico, la adopción de una estética fragmentaria deriva de la desintegración de la concepción unitaria del saber para ajustarse o acercarse mejor a la representación de la naturaleza cambiante de la realidad, aprehensible –y, por lo tanto, transmisible– tan solo de manera parcial y discontinua. La constatación de la insuficiencia de las formas es una experiencia que la autora contrasta tempranamente con la búsqueda de nuevas vías expresivas y la traslada, dentro de su escritura privada –la más “descarrilada” (Teruel 2020: 65)–, a la redacción de los *Cuadernos de todo* –del que surge *El cuento de nunca acabar* (1983)– y a la confección de *Vision of New York* (Venzon 2021: 1026-28). Precisamente en el cuaderno neoyorquino, al materializarse y visibilizarse dicha fractura, este fenómeno alcanza su punto álgido, ya que la poética del *collage* desbarata los supuestos de coherencia propios del logos y altera asimismo el acto de mirar.

Al igual que en sus narraciones, también en los *collages* de Martín Gaité aparecen algunos espejos o superficies reflectantes supuestamente predispuestos para devolver una imagen diminuta del observador; es decir, la de su propia creadora o sus destinatarios. A pesar de que –obviamente– ni las reproducciones facsímiles ni las digitalizaciones disponibles permiten apreciar debidamente dicho efecto, sí dejan intuir el tipo de material empleado, así como la intencionalidad de su aplicación. Una réplica evidente de este recurso se encuentra en el tercer capítulo de *Nubosidad variable*, titulado “Se inician los ejercicios de *collage*”, cuando Sofía explica cómo remata una composición artística realizada por ella misma: “Ahora le voy a pegar por todas partes triangulitos de papel de plata, como si fueran trozos de espejo. ¿Ves? Los estaba recortando del forro del Winston” (Martín Gaité 1992: 35). La afición por el *collage* no es aquí simplemente un pasatiempo en común, sino el síntoma de una visión del mundo compartida con la autora de la novela, cuya ilustración de cubierta (Anagrama, 1992) es un *collage* autógrafa suyo: toda una manifestación de intenciones estéticas⁴.

Conjugando la perspectiva identitaria y el enfoque cognoscitivo, los *collages* de Martín Gaité evocan la dinámica especular, que experimenta de manera implícita una ulterior evolución y encuentra cierta correspondencia con el mecanismo de la reproducción fotográfica, cuyo resultado es una imagen estática. Recuérdesse que,

⁴ Véase el análisis de este *collage* llevado a cabo por Pittarello (1993: 112-14).

empleando la misma metáfora, ya en 1859, el escritor norteamericano Oliver Wendell Holmes define la fotografía como “el espejo con memoria” (en Batchen 2007: 24), vinculándola con los recuerdos que atrapa e inmortaliza. Así, los añicos de espejo, que en la narrativa simbolizan muchas veces vivencias fundacionales contadas recurriendo a una mimesis fragmentaria, de manera similar a la resolución de un rompecabezas⁵, se concretan aquí en recortes materiales y tangibles de instantáneas reales. Estas fotos, debido a los procesos químicos de la toma y del revelado, constituyen auténticas emanaciones de los referentes (Barthes 1990: 142), pero su traslación al *collage* sitúa su significado originario al margen de la rememoración convencional.

Ahora bien, si en la relación del individuo con su propia imagen se fundamenta la identidad (Scianna 2017: 29), gracias a su capacidad por fijar de manera inequívoca el reflejo móvil que el espejo devuelve, la fotografía está íntimamente relacionada con la necesidad intrínseca al ser humano de verse representado. Piénsese en la difusión del género fotográfico del retrato o autorretrato, así como de las más recientes instantáneas, donde dicha aspiración se cumple compartiendo con la escritura autobiográfica el propósito de ofrecer una versión específica de la propia persona. Independientemente del operador, la observación desde fuera de uno mismo –el sujeto convertido en objeto– entraña el problema del reconocimiento y la identificación con la proyección ideal del yo, que afecta especialmente a la elección de una foto para una finalidad determinada (Ferrari 2002: 154). Por su parte, si bien nunca expresa un interés explícito por la práctica de la fotografía⁶, Martín Gaité sí cuenta con un nutrido álbum personal y familiar que al menos permite deducir su propensión y buena disposición para posar delante de la cámara. Es después cuando la autora elige y manipula algunas de estas fotos para sus *collages*, de tal manera que se reapropia de su figura fotografiada resemantizándola en un ejercicio creativo de autorrepresentación.

Esta forma de proceder se inserta en el conjunto de los escritos privados de Martín Gaité, según la misma estrategia compositiva fragmentaria que los caracteriza, y explora la temática identitaria también a través de la introducción

5 Si las protagonistas de *Nubosidad variable* procuran reconstruir el espejo a partir de sus añicos, en *La Reina de las Nieves*, Leonardo intenta solucionar un rompecabezas existencial: “Quedaba condenado a jugar eternamente al Juego de la Razón Fría, combinando pedacitos de hielo sobre una superficie blanca, desconocida e infinita” (1994a: 159).

6 No obstante, participa de ella, por ejemplo, al prologar el libro *Cádiz 1900. En las fotografías de Ramón Muñoz* (1990); véase Oslé (2024: 22-35). Destaca asimismo la presencia de numerosas fotografías intercaladas en las páginas de *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa* (1994); véase Fernández Romero (2017: 78-81).

de elementos icónicos de tipo autorreferencial. Es de sobra conocido el sesgo autobiográfico que, sin ocultaciones ni reparos –pero sí con cierta prudencia–, caracteriza la totalidad de la producción de la salmantina y del que la crítica se ha ocupado profusamente: se han encontrado correspondencias o indicios circunstanciales concretos y, más en general, se ha considerado la concepción latente en su actitud frente a la autonarración, diseminada en el variado conjunto de su escritura (Fiordaliso 2004; Blanco López de Lerma 2013; Calvi 2014, 2018, 2020: 27-43; Jurado Morales 2018: 27-59; Teruel 2024: 20-24). Tal dispersión es acorde con la falta de adhesión de la autora a los supuestos codificados del género (Lejeune 1994: 50)⁷, al rechazar la pretensión de reflejarse en el relato egocéntrico que desvirtúa la multiplicidad del sujeto.

De nuevo, el punto de inflexión para entender la “actitud autobiográfica” (Calvi 2014: 124) de la autora es la publicación póstuma de los *Cuadernos de todo*, donde, al entremezclarse la cotidianeidad y la intimidad con la reflexión metaliteraria y la práctica literaria (Calvi 2002; Pittarello 2011; Pozuelo Yvancos 2014), se hace aún más patente la permeabilidad de vida y literatura, así como su vínculo indisoluble. Este binomio se aprecia en *Vision of New York*, confeccionado en los Estados Unidos de manera paralela a la redacción de los *Cuadernos de todo* y, en particular del número 25, del cual constituye un apéndice o una versión alternativa y simultánea (Teruel 2005: 267). También aparece en el resto de los *collages* desperdigados que Martín Gaité realiza a lo largo de su vida, de acuerdo con una afición por el dibujo que se remonta a la infancia y discurre pareja a la pasión por escribir. La mirada sobre esta parcela fragmentada y algo dispersa del mundo interior de Martín Gaité aspira a reconstruir en parte un puzzle autobiográfico visual, cuyas piezas fotográficas proceden del espejo roto de su yo.

3. Añicos fotoautobiográficos

Antes de la publicación póstuma de *Vision of New York* en 2005, aunque en proximidad de su realización en 1980, la técnica del *collage* representa a nivel peritextual el rasgo distintivo o sello ocasional de algunas obras narrativas, ensayísticas o poéticas de Martín Gaité. De hecho, en la cubierta de *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas* (Destino, 1982) aparece por primera vez una composición suya como ilustración. Esta elección editorial se repite con posterioridad en *Nubosidad*

⁷ Tal vez, el único texto que sigue *grosso modo* los preceptos de la escritura autobiográfica tradicionalmente entendida es el breve “Bosquejo autobiográfico” (Martín Gaité 1993: 11-25).

variable (1992) y *Agua pasada* (1993)⁸, así como en la edición de José Teruel de *A rachas. Poesía reunida* (2024), que incluye además un apéndice con algunos *collages* inéditos. Del mismo modo, gracias a la digitalización del legado martin-gaitiano, también se conoce que la autora solía decorar sus manuscritos: se puede comprobar, por ejemplo, en los *collages* aplicados a la tapa del cuaderno de *El cuarto de atrás* o en la carpeta de *El cuento de nunca acabar*⁹. Al margen del posible análisis de la relación entre texto y peritexto en los casos mencionados, estos ejemplos sirven para señalar la trayectoria de una práctica creativa consolidada que acompaña su escritura y se acaba convirtiendo en una seña de identidad. Asimismo, la autora acostumbraba a homenajear con *collages* a familiares y amigos, encontrando en esta técnica en una forma idónea para expresar los afectos, como demuestra el volumen *Carminia. Correspondencia* (2024), donde Julián Oslé condensa a modo de álbum la amistad entre ambos¹⁰.

Con todo, cabe insistir en que no se trata de una actividad lúdica suplementaria a la escritura o un entretenimiento meramente decorativo, sino de un auténtico y escrupuloso ejercicio de autorreflexión donde confluyen los diferentes avatares de la personalidad de Martín Gaité: en particular, el literario y metalingüístico, y el familiar o afectivo. Tanto es así que —siguiendo con la metáfora del espejo— muchas veces la autora realiza al pie de la letra el acto de “auto-reflejarse” cuando, dentro del magma heteróclito del *collage* (Yurkievich 1986: 53-54; Guignon 1995: 13-14; Krauss 2015: 55), introduce fotografías con valor de huellas (Dubois 2021: 50). Dichas fotos se someten a recortes que prevén la extracción del sujeto, con el objetivo de reaprovechar la figura del referente desligándola casi siempre del contexto de la toma y, por ende, alterando la función rememorativa ligada a la inmortalización de una circunstancia particular. La modificación manual del encuadre primigenio priva la foto de la concreción de su contenido y cambia tanto el punto de vista como la intención originaria del operador. De este modo, el fragmento fotográfico experimenta un proceso de abstracción que implica la yuxtaposición con otros recortes, así como la mediación de la palabra

8 Véase el pionero estudio de Pittarello (1993).

9 Entre los *collages* disponibles en el Archivo Carmen Martín Gaité de la Biblioteca Digital de Castilla y León destacan, por ejemplo, los que la autora dedica a *Caperucita en Manhattan* [ES.VIBBCL 2.1.13\ACMG,9,2; ES.VIBBCL 2.5.3\ACMG,44,37], *Nubosidad variable* [ES.VIBBCL 2.5.3\ACMG,44,44] y a la edición en Siruela de *Dos cuentos maravillosos* [ES.VIBBCL 2.5.3\ACMG,44,40] respectivamente.

10 Véase también los *collages* dedicados a las estudiosas Maria Vittoria Calvi (Martín Gaité 2002: 17) y Elide Pittarello (Martín Gaité 2019: 1290).

escrita, ya sea impresa o manuscrita. En el nuevo conjunto del *collage*, la imagen fotográfica deja de ser estática y unívoca: su significación se dinamiza gracias a las interacciones con el resto de los componentes, montados de acuerdo con una visión subjetiva, cuyas conexiones son impredecibles ante el espectador externo.

3.1 Autorretratos (*meta*)literarios

Pudiendo considerarse una forma de autobiografismo visual (Guasch 2009: 19-20; Diego 2011: 9; Venzon 2024: 49-52), la mayoría de los *collages* presididos o habitados por la imagen fotográfica de Martín Gaité atañen a la percepción que de sí misma tiene como escritora y, en particular, a cuestiones relacionadas con el proceso creador o de redacción de algunas de sus obras. Desatendiendo la cronología de realización, pero de acuerdo con el orden de publicación, el primer autorretrato *collage* (fig. 1) que la autora exhibe es la sobrecubierta de *Agua pasada*, donde reviste la actitud y las inquietudes de su faceta como conferenciante, sugiriendo asimismo la naturaleza subjetiva de los escritos seleccionados. Según arguye Elide Pittarello en su minucioso análisis, “la autora, escondida durante tanto tiempo en la abstracción de su nombre propio, se ostenta finalmente en la visión de su propio cuerpo” y se configura así cual “Narciso contemplándose en su «agua pasada», en su letra y en su foto que *documentan* una realidad que fue y ya no es” (1993: 115), al tiempo que consagra su proyección intelectual gracias a esta representación, la cual, a modo de añadido emblemático, inaugura el interior la edición facsímil de *Vision of New York* (Martín Gaité 2005: 9)¹¹.

11 Sobre este *collage*, Calvi afirma que “se trata de un ejemplo figurativo muy cercano a los *collages* autobiográficos de *Visión de Nueva York*” (2018: 223).



En 1994, se publica *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, un volumen que Martín Gaité sitúa “a medio camino entre el libro de memorias y el comentario por libre” (1994: 10) y que Maria Vittoria Calvi califica de “autobiografía generacional” (2019: 11)¹². Conforme al propósito de retratar a la generación de los 50, la autora informa de que “se incluyen varias fotografías de infancia y juventud de Ignacio, algunas cedidas por su viuda Josefina Rodríguez, otras

12 La propia Martín Gaité lo advierte: “Mi condición de testigo supone una ventaja, aunque también un inconveniente. [...] Separarme totalmente de todo lo que viví, borrarne de la historia, no me será posible” (1994: 15). Tampoco le es posible borrarse de las muchas fotos en las que aparece.

por Mayra O'Wisiedo y algunas de [su] desordenado archivo personal” (Martín Gaité 1994b: 10). De ahí que el aparato visual del libro concuerde con el tono cercano y familiar del texto, un efecto logrado también gracias a la disposición de las fotos y las leyendas escritas a mano con la inconfundible caligrafía de la autora (Fernández Romero 2017: 79). Entre las muchas instantáneas que la retratan fugazmente –primero como estudiante en la Universidad de Salamanca y después como escritora novel en Madrid–, llama la atención otro *collage* que remite a la redacción de “La mujer de cera” (1954), cuyo incipit sirve para rememorar la época madrileña en compañía de Aldecoa (fig. 2); de tal manera que, según Ricardo Fernández Romero, “el fotomontaje hace convivir diferentes tiempos, actualiza, sin mediación aparente, el pasado y lo funde en el presente” (2017: 80). Además del recuerdo amistoso, este *collage* evidencia literariamente la admiración de Martín Gaité hacia Aldecoa, así como su afinidad con él, aludiendo al género breve.



Exceptuando estos dos casos de autorrepresentaciones icónicas publicadas por la propia escritora, el resto de los *collages* autorreferenciales de Martín Gaité pertenecen a la esfera de su intimidad y se dan a conocer póstumos gracias al rescate de *Vision of New York*, donde esta técnica alcanza cualitativamente su máxima

expresión. En efecto, desde su aparición, la fascinación ejercida por este cuaderno sobre la crítica martingaitiana es notable; de ahí que, a partir del complejo entramado de conexiones inter e intratextuales, así como del vínculo con los *Cuadernos de todo* y el compendio actualizado de los escritos personales de la autora, se hayan realizado valiosos estudios al respecto (Bautista Botello 2011, 2019; Ochoa 2011, 2017; Pittarello 2014, 2016, 2018). Es conocido que la circunstancia de su elaboración se remonta a la estancia de Martín Gaité como profesora visitante en Barnard College durante el semestre otoñal de 1980, experiencia que determina la posterior influencia de Estados Unidos en su vida y su poética (Brown 2014; Encinar, Glenn 2014).

Allí, con fecha 20 de octubre, imparte una conferencia, cuyo anuncio, que reproduce un primer plano de su rostro sobre un fondo azul, se convierte en el elemento principal de un *collage* (fig. 3)¹³. Respecto a su construcción, Pittarello observa cómo “lo pega íntegro en la página del cuaderno, usándolo como si fuera un espejo donde se contempla a sí misma [...]: su existencia de escritora certificada y expuesta” (2016: 360). El matiz lo añaden más recortes y palabras que la alejan del papel académico y ponen de relieve un escollo o bloqueo creativo que entraña un autorreproche por no haber rematado aún *El cuento de nunca acabar*, empezado en 1973. De manera análoga, la continuación del *collage* “17 noviembre 1980. *Retahila con nieve en Nueva York*” (fig. 4), realizado a raíz de la exitosa redacción del texto homónimo (Martín Gaité 1993: 26-32), plantea de nuevo una jocosa advertencia aleccionadora sobre cómo enfrentarse al caos creativo que la autora, tendida bocabajo, se autodirige en segunda persona del singular: “Tiñendo de ligereza su sentido de responsabilidad, esgrime así una objeción irónica contra sí misma, se invita a no aflojar la disciplina que le pide la escritura” (Pittarello 2016: 369). En vez de consolidar su imagen pública como novelista experimentada, Martín Gaité exterioriza los dilemas y los baches que la acechan durante el proceso de escritura.

13 Se trata del *collage* elegido para la cubierta del facsímil, que difiere de la tapa del original.

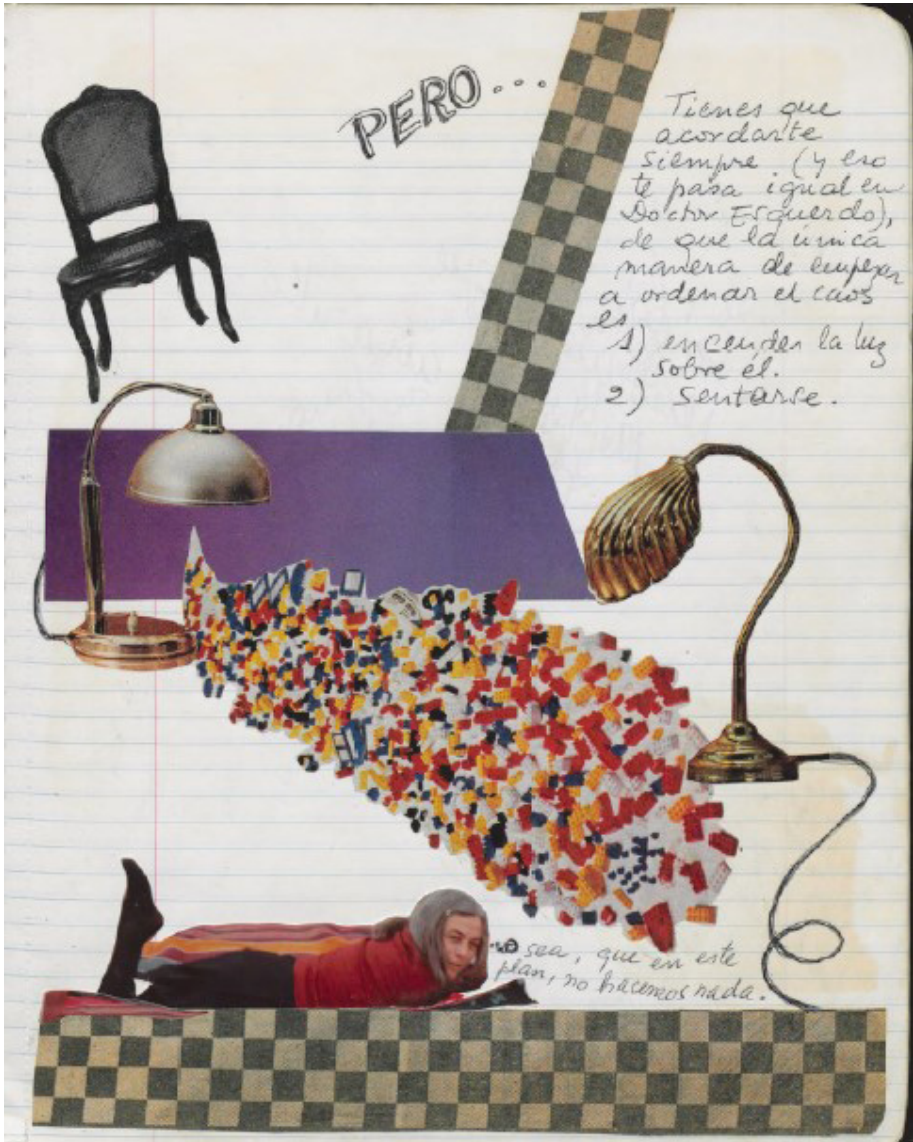
The Spanish Department of Barnard College
invites you to a lecture by
CARMEN MARTÍN GAITE

"El cuento de nunca acabar"

Date: October 20th, 1980
Time: 5 p.m.
Place: Sulzberger Parlor (3rd floor)
BARNARD HALL
Barnard College
(Entrance at 116th Street & Broadway)

El día que lo acabes,
te pasará como cuando
acabas de con mi go,
¡que acabo! ¡negativo!
¡vuelta!

EL Cuento
DE
NUNCA
ACABAR

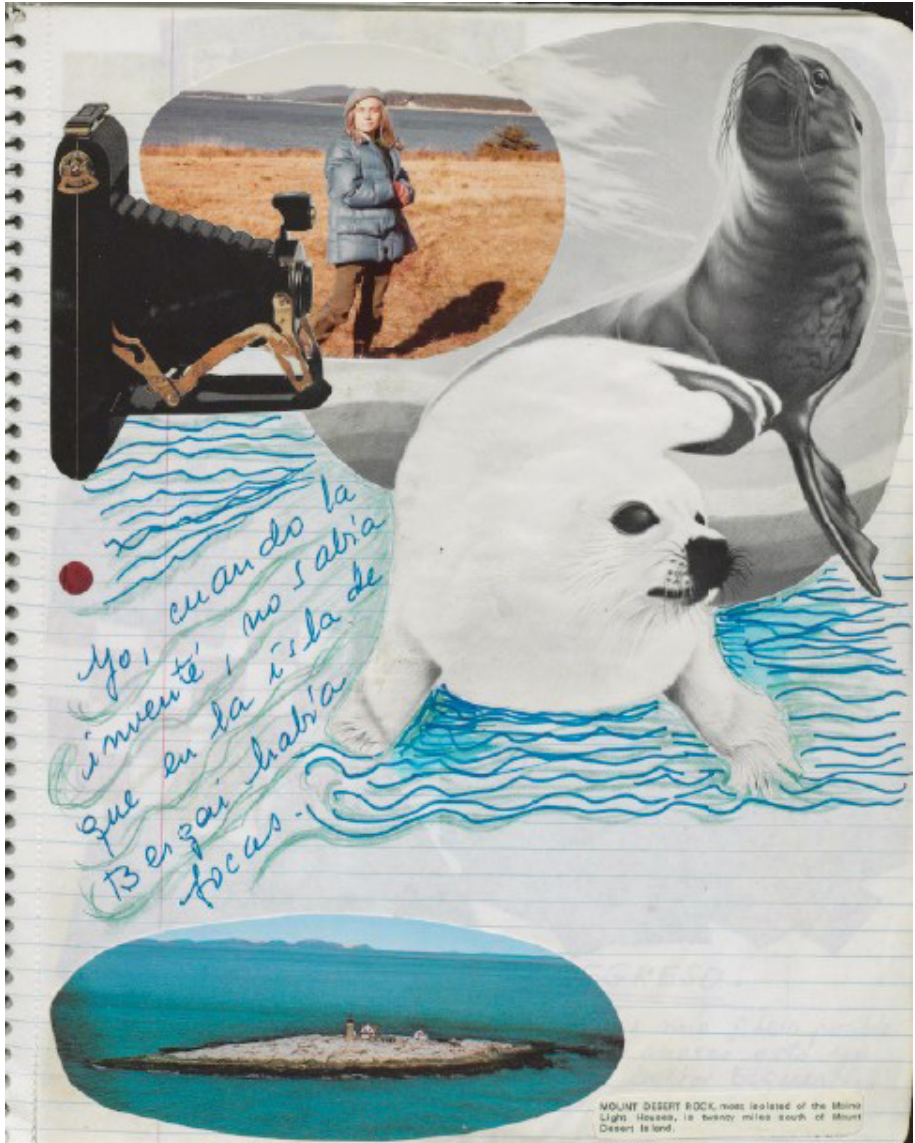


Además de la identidad literaria y la metaliteratura, algunos *collages* implican la interacción de la autora con algunas de sus obras más señaladas. El caso más significativo es la ya mencionada cubierta del manuscrito de *El cuarto de atrás* (fig. 5), en cuyo borde inferior derecho la autora pega una foto suya acostada. De su cabeza sale un bocadillo que, a la manera del tebeo, con letra manuscrita, reproduce el comienzo de la novela: “...Y, sin embargo, yo juraría que la postura era la misma” (Martín Gaité 2018: 85). Sin ser exactamente la misma, pero sí horizontal, la voz de la protagonista C. se solapa con el retrato de la autora, reforzando la identificación entre ambas e invitando a la lectura autobiográfica del texto (Calvi 2019: 11). En el centro, el título y el epígrafe de Georges Bataille se interponen entre esta escena y los recortes agrupados en la esquina superior izquierda, que también aluden metonímicamente al relato: un teléfono descolgado por una mano suspendida en el aire –la llamada del hombre vestido de negro– y una mujer –tal vez insomne– leyendo un libro mientras se sujeta la cabeza rodeada por etiquetas de analgésicos. Por otra parte, *El cuarto de atrás* también tiene su resonancia en *Vision of New York* gracias a citas visuales como la aparición del hombre de negro, de la cucaracha o la cajita dorada (Teruel 2005: 268; Pittarello 2016: 365). Pero la intratextualidad¹⁴ también se halla en la recreación de una excursión que Martín Gaité realiza como turista a Mount Desert Island, en Maine (fig. 6). En este *collage*, una antigua cámara plegable está orientada hacia una fotografía de la autora de pie en un páramo. A su lado, dos focas de gran tamaño¹⁵ están rodeadas por trazos ondulados que simulan el mar, entre cuyas olas queda inscrito “yo, cuando la inventé, no sabía que en la isla de Bergai había focas” (Martín Gaité 2005: 165), aludiendo al sexto capítulo de la novela mediante el traslado del refugio imaginario a un lugar concreto.

14 Muy interesante es también el fenómeno de la intertextualidad en los *collages*: piénsese en el “Homenaje a Virginia Woolf”, estudiado por Pittarello (2018).

15 En la entrada del 3 de noviembre del cuaderno 25, Martín Gaité deja constancia de ello: “Sol, frío, manzanos, gaviotas, cementerio marino. Focas sobre un islote” (2002: 507).





3.2 Intimismo visual

Otro de los elementos que fundamentan la búsqueda identitaria emprendida por Martín Gaité, en la literatura y en la vida, es el interlocutor, concebido como buen espejo en el que mirarse (Venzon 2019: 480-81), y cuya instancia tiene cabida también en los *collages* a través de la fotografía, presencia de ausencias. En efecto, incluso los escritos personales, de los que forman parte, siempre tienen un destinatario (Calvi 2019: 34). Esto es una obviedad en el caso de la correspondencia, pero no tan evidente si se piensa en la naturaleza privada o íntima de los *Cuadernos de todo* y *Vision of New York* que, aun así, están destinados implícitamente a su hija, Marta Sánchez Martín –la Torci–, como receptora y futura depositaria del legado materno, al menos antes de su prematura muerte (Martín Gaité 2002: 533; Teruel 2005: 268). En el marco de la mirada o visión familiar (Hirsch 2021: 31), las relaciones interpersonales que se plasman en el cuaderno neoyorquino, así como en otros *collages* sueltos de carácter autobiográfico, remiten sobre todo a las principales interlocutoras de la salmantina: la hija y la madre (Calvi 2019: 14). De ellas son las fotos que, extraídas del álbum personal de Martín Gaité, ensalzan la importancia de la intersubjetividad y el diálogo libre de condicionamientos.

Al final del ya mencionado “Retahíla con nieve en Nueva York (Para mi madre, *in memoriam*)”, Martín Gaité concluye la reflexión sobre la imposibilidad de hablar críticamente de su propia obra recordando cómo la madre solía intuir sus *impases* creativos y con dulce firmeza la animaba a seguir adelante. María Gaité Veloso había muerto en 1978 y, al final, confiesa: “desde entonces he andado con los rubos un poco perdidos, aunque parece que ya los voy recobrando. Y al decir esto, a ella se lo digo; tengo su retrato enfrente, pinchado en la pared de mi apartamento neoyorquino, que de repente [...] se ha llenado de la fiesta de la nieve y de la sonrisa de mi madre mirándome escribir” (1993: 31-32). En *Vision of New York*, con anterioridad a la redacción de este texto, la nostalgia por la progenitora fallecida se concreta en un *collage* que rebosa emotividad y afecto (fig. 7). Casi toda la página está ocupada por un bosque colorido sobre el que, en una tira amarilla, consta la siguiente información, que aclara la ubicación: “Wellesley, después de haber hablado con una señora, Justina Ruiz, que había conocido a Victoria Kent” (Martín Gaité 2005: 164). Pero lo anecdótico enseguida abre camino a lo íntimo, pues, levantando la vista hacia el cielo pintado de azul, a la izquierda, se encuentra el busto de María Gaité, cuyo rostro inclinado hacia arriba contempla lo inescrutable. Rodeando el bosque por el lado izquierdo, la autora escribe de su puño y letra:

De vez en cuando te me apareces entre los árboles de otoño, intempestivamente, cuando menos lo espero, con aquel gorrito que llevabas en el Boalo el último verano, mirando al cielo, confundiendo el estampado de tu traje con la fiesta multicolor de las hojas, madre mía, como hoy 29 de octubre en Wellesley; cantas cousas te dixera, agora tan lonxe, miña naiciña, eiquí tesme na América... e ti no ceo... (Martín Gaité 2005: 164).

Este *collage* otoñal¹⁶ logra plasmar gracias a otro retrato la ilusión sensorial que provoca el recuerdo de la madre, que insurge como imagen dialéctica (Benjamin 2009: 464) durante un paseo. La palabra, casi efrástica, se tiñe de sentimentalismo cuando Martín Gaité pasa al gallego, idioma adquirido por vía materna y lenguaje privilegiado a la hora de expresar el cariño.



16 Curiosamente, existe otro *collage* parecido, pero sin fecha: el primer plano de María Gaité Veloso sobre un fondo azul, donde, en la parte superior izquierda, está pegada una hoja seca. Consúltese el Archivo Carmen Martín Gaité de la Biblioteca Digital de Castilla y León [ES.VIBBCL 2.5.3] ACMG,45,1].

Las menciones a Marta en *Vision of New York* son numerosas y testimonian la continuidad de su comunicación a distancia, ya sea escrita u oral. Tanto es así que uno de los primeros *collages* del cuaderno consiste precisamente en un recorte de periódico que muestra a Jackie Onassis y su hija Caroline Kennedy con un pie de foto en inglés que reza “they have much more in common than most mothers and daughters”. Superpuesto a las dos mujeres, en el medio, un antiguo teléfono verde conecta –en realidad– a otra madre y otra hija, según aclaran las palabras manuscritas que encabezan la página: “Torci (¡qué voz tan maravillosa!), dice que tiene arrepío de mí. Hemos hablado un cuarto de hora. No tengo por qué tener envidia de Jacqueline Onassis” (Martín Gaité 2005: 140). El orgullo de la afirmación denota la calidad de la relación maternofilial. En la misma línea, en un *collage* anterior al 18 de octubre vuelve el tema de la comunicación (fig. 8): la autora celebra la llegada de una carta de Marta pegando el sobre de la misma, donde consta su dirección estadounidense, acompañada de cuatro sellos de España y la etiqueta “URGENTE”. Justo abajo inserta un fotograma de la película *Royal Wedding* (1951) de Stanley Donen, con Fred Astaire bailando por la pared y el techo, y, al lado, una vista nocturna de los rascacielos neoyorquinos. La figura de la remitente de esta misiva transoceánica, que combina un recorte fotográfico de la hija colocado a su vez sobre un sofá o un sillón con manta, se sitúa en la parte inferior derecha mostrando su buena disposición para conversar. La alegría que suscita la persistencia del diálogo entre las dos se condensa en una frase aforística: “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 inexplicable” (Martín Gaité 2005: 160).



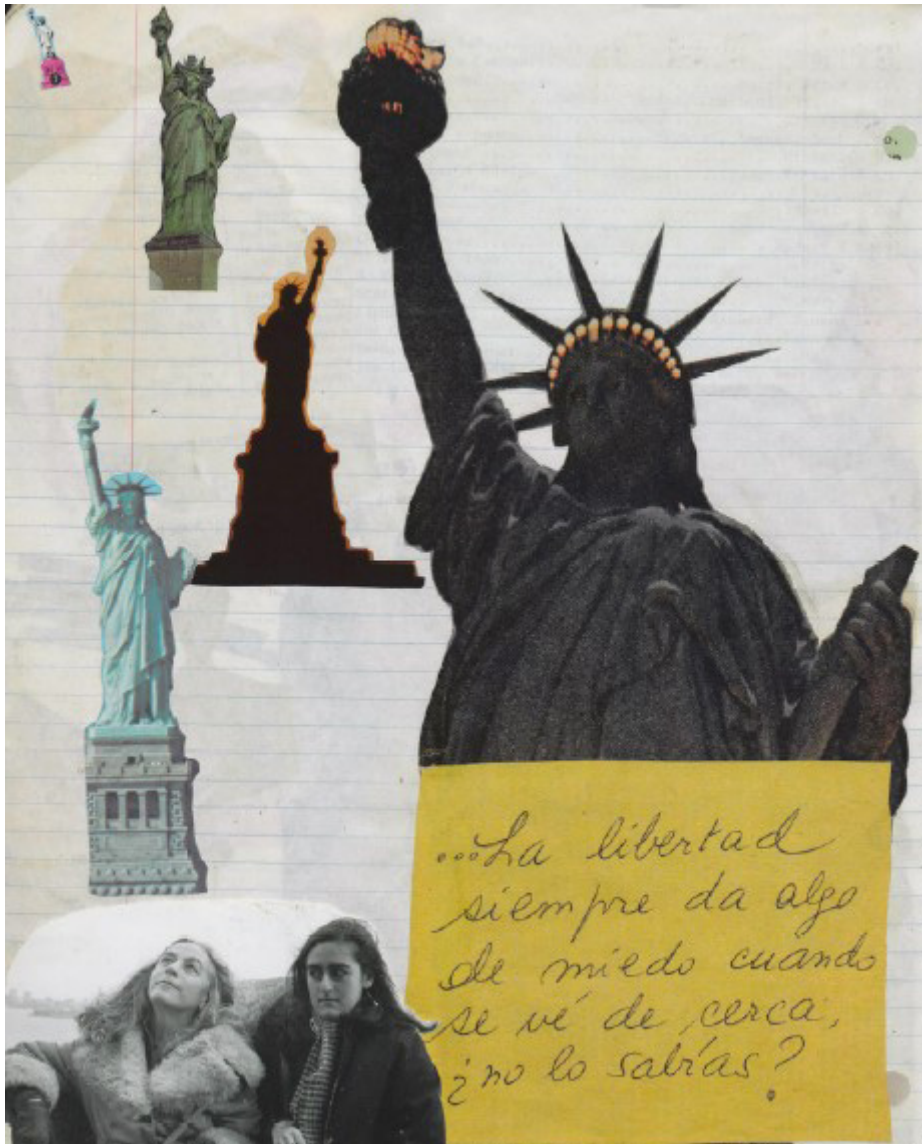
Hacia el final de la estancia de Martín Gaité, Marta viaja a Estados Unidos para visitarla. Se trata de uno de los acontecimientos más esperados: el reencuentro presencial con su interlocutora predilecta. A la vez que constata el paso del

tiempo mediante la metáfora del escondite inglés —rápido e imperceptible—¹⁷, la autora prelude asimismo la llegada de su hija a la Gran Manzana en un *collage* del que, por encima del panorama urbano de la ciudad, sobresale una tabla/calendario del mes de diciembre, donde el día 2 está recubierto con papel dorado. Desde el día señalado, el mismo papel dorado configura el hilo de un globo realizado con un material aparentemente reflectante, azogue postizo que asimila lo especular a la búsqueda del interlocutor. Introduciéndose desde la derecha, una mano femenina tiende hacia el globo/espejo una rosa a modo de regalo de bienvenida. A pie de página tan solo una breve anotación: “Ya se aproxima diciembre, y Nueva York espera a la Torci” (Martín Gaité 2005: 172). Finalmente, en otro *collage* (fig. 9), el recorte de una foto donde madre e hija aparecen juntas está pegado a los pies de una estatua de la libertad que ocupa verticalmente la página entera, salpicada de otras tres de diferentes tamaños. Martín Gaité levanta la vista hacia arriba, mientras que Marta la mira a ella. En un rectángulo de papel amarillo, a modo de nota, tal vez dirigiéndose a la hija, Martín Gaité apunta: “La libertad siempre da algo de miedo cuando se ve de cerca, ¿no lo sabías?” (2005: 181). Lo literal y lo figurado coinciden, ratificando la paradójica impresión inicial de “agobio y libertad” (Martín Gaité 2002: 495) que subyace en la estética y la confección del cuaderno.

4. Huellas

A lo largo de su trayectoria vital y literaria, y de acuerdo con una poética caracterizada por el dialogismo y la visualidad, Carmen Martín Gaité nunca tiene reparo en mostrarse a sí misma de manera genuina y espontánea. Para ello emplea tanto la palabra, oral o escrita, como la imagen, evocada, dibujada o reproducida: son estas las materias primas de las que surge una extensa y variopinta obra permeada por su presencia. El retrato caleidoscópico que de ella se desprende adquiere nuevos matices gracias a la progresiva publicación póstuma de los escritos personales de la autora, que en los últimos años han contribuido a enriquecer la comprensión de su universo creativo, así como a profundizar en el conocimiento de su forma de habitar y mirar el mundo.

17 A este respecto, en el cuaderno neoyorquino, la autora le dedica a esta cuestión un *collage* donde escribe: “El tiempo se ha engranado en una rueda vertiginosa y solo deja sobre la pared sombras chinescas inaprensibles. Se me esfuma como una mariposa cuando la voy a coger” (Martín Gaité 2005: 172).



En particular, dentro de la vertiente autobiográfica de esta producción no ficcional, la escritora aborda repetidamente la cuestión identitaria y la búsqueda del interlocutor. Al igual que en la narrativa, pero aplicada a su persona, Martín Gaité emplea la metáfora del espejo, lugar de la alteridad y de la intersubjetividad, cuya ruptura simbólica repercute en la percepción que tiene de sí misma y de su entorno. Esta fragmentación que la concierne desemboca en la técnica del *collage*, forma de expresión alternativa que, al combinar palabras e imágenes, le resulta especialmente propicia para exteriorizar y desentrañar algunas dinámicas subyacentes en el reconocimiento y las relaciones interpersonales. En *Vision of New York*, así como en otras composiciones análogas, la metaforización del mecanismo especular se materializa en recortes de fotografías personales o familiares que, a modo de añicos –o fragmentos de interior–, reflejan a la escritora y sus allegados. Son huellas del pasado que, desligadas del contexto de la toma original, aportan su valor referencial a la significación de las conexiones posibles entre los elementos del *collage*, tan imponderable como la identidad misma.

En *Esperando el porvenir*, Carmen Martín Gaité coloca la siguiente fotografía de 1954 (fig. 10), cuando semejantes inquietudes quizá ya empezaran a asomar. Hoy, para conmemorar el centenario de su nacimiento, el reflejo de aquel reflejo se muestra aquí como un inmejorable corolario:



Bibliografía citada

- BARTHES, ROLAND (1990), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
- BATCHEN, GEOFFREY (2007), “«Aterrador fantasma de antiguo esplendor»: Qué es la fotografía”, *¿Qué ha sido de la fotografía?*, ed. David Green, Barcelona, Gustavo Gili: 12-29.
- BAUTISTA BOTELLO, ESTER (2011), “Collages and Narrative in Carmen Martín Gaité”, *Beyond the Back Room. New Perspectives on Carmen Martín Gaité*, eds. Marian Womack; Jennifer Wood, Oxford, Peter Lang: 11-34.
- BAUTISTA BOTELLO, ESTER (2019), *Carmen Martín Gaité. Poetics, Visual Elements and Space*, Cardiff, University of Wales Press.
- BENJAMIN, WALTER (2009), *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal.
- BLANCO LÓPEZ DE LERMA, MARÍA JOSÉ (2013), *Life Writing in Carmen Martín Gaité's Cuadernos de todo and her Novels of the 1990s*, Suffolk, Boydell & Brewer.
- BROWN, JOAN L. (2014), “Carmen Martín Gaité: los años americanos”, *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, eds. José Teruel; Carmen Valcárcel, Madrid, Siruela: 82-93.
- CALVI, MARIA VITTORIA (2002), “Introducción”, *Carmen Martín Gaité*, ed. María Vittoria Calvi, Barcelona, Areté: 9-16.
- CALVI, MARIA VITTORIA (2014), “Poética del lugar y actitud autobiográfica en Carmen Martín Gaité”, *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, eds. José Teruel; Carmen Valcárcel, Madrid, Siruela: 124-37.
- CALVI, MARIA VITTORIA (2018), “Paratexto y narración autobiográfica en la obra de Carmen Martín Gaité”, *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, ed. José Teruel. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 215-36.
- CALVI, MARIA VITTORIA (2019), “Prólogo: Escritos personales y narración en Carmen Martín Gaité”, *Martín Gaité, Carmen, Obras completas VII. Cuadernos y cartas*, ed. José Teruel, Madrid/Barcelona, Espasa Calpe/Círculo de Lectores: 9-39.
- CALVI, MARIA VITTORIA (2020), *La palabra y la voz en la narrativa española actual* (Carmen Martín Gaité y Luis Mateo Díez), Murcia, Editum.
- DIEGO, ESTRELLA DE (2011), *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Madrid, Siruela.
- DUBOIS, PHILIPPE (2021), *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós.
- ENCINAR, ÁNGELES; GLENN, KATHLEEN M. (2014), “Ventanas al yo y al mundo americano en los Cuadernos de todo, de Carmen Martín Gaité”, *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, eds. José Teruel; Carmen Valcárcel, Madrid, Siruela: 94-108.
- FERNÁNDEZ ROMERO, RICARDO (2017), “«Let the Memories Begin». El álbum familiar de fotos y la autobiografía española contemporánea”, *Aurora*, 18: 72-85.
- FERRARI, STEFANO (2002), *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Bari/Roma, Laterza.
- FIORDALISO, GIOVANNA (2004), “Carmen Martín Gaité e l'autobiografía. Frammenti di

- vita e letteratura”, *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 7: 123-152.
- GENETTE, GÉRARD (2001), *Umbrals*, Ciudad de México, Siglo XXI.
- GRACIA, JORDI (2020), “La original rebeldía de Carmen Martín Gaité”, *Babelia*, 25/01/2020, https://elpais.com/cultura/2020/01/23/babelia/1579791905_775742.html [10/06/2024].
- GUASCH, ANA MARÍA (2009), *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Madrid, Siruela.
- GUIGON, EMMANUEL (1995), *Historia del collage en España*, Teruel, Museo de Teruel.
- HIRSCH, MARIANNE (2021), *Marcos familiares. Fotografía, narrativa y posmemoria*, Buenos Aires, Prometeo.
- JURADO MORALES, JOSÉ (2018), *Carmen Martín Gaité. El juego de la vida y la literatura*, Madrid, Visor.
- KRAUSS, ROSALIND E. (2015), *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza.
- LEJEUNE, PHILIPPE (1994), *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1982) [1973], *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1992), *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1993), *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1994a), *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Anagrama.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1994b), *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Siruela.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2002), *Cuadernos de todo*, ed. Maria Vittoria Calvi, Barcelona, Areté.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2005), *Visión de Nueva York*, Madrid/Barcelona, Siruela/Círculo de Lectores.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2009) [1983], *El cuento de nunca acabar*, Madrid, Siruela.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2018) [1978], *El cuarto de atrás*, ed. José Teruel, Madrid, Cátedra.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2019), *Obras completas VII. Cuadernos y cartas*, ed. José Teruel, Madrid/Barcelona, Espasa Calpe/Círculo de Lectores.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2024), *A rachas. Poesía reunida*, ed. José Teruel, Barcelona, La Bella Varsovia.
- OCHOA, DEBRA J. (2011), “Martín Gaité’s Vision de Nueva York: Collage of Public and Private Space”, *Beyond the Back Room. New Perspectives on Carmen Martín Gaité*, eds. Marian Womack; Jennifer Wood, Oxford, Peter Lang: 81-98.
- OCHOA, DEBRA J. (2017), “Female Subjects in Carmen Martín Gaité’s New York Texts”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 18/3: 255-74.
- OSLÉ, JULIÁN (2024), *Carminia. Correspondencia*, Madrid, Tres Hermanas.
- PITTARELLO, ELIDE (1993), “Artesanías autógrafas de Carmen Martín Gaité”,

- Interdisciplinary Literary Studies*, 5/1: 101-18.
- PITTARELLO, ELIDE (2011), “Cuadernos de todo”, *Ínsula*, 769/770: 8-12.
- PITTARELLO, ELIDE (2014), “Visión de Nueva York de Carmen Martín Gaité: el ojo, la mano, la voz”, *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, eds. José Teruel; Carmen Valcárcel, Madrid, Siruela: 154-74.
- PITTARELLO, ELIDE (2016), “El cuento de nunca acabar y Visión de Nueva York de Carmen Martín Gaité: notas en forma de collages”, *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*, eds. Eugenia Sainz; Inmaculada Solís García; Florencio del Barrio de la Rosa; Ignacio Arroyo Hernández, Venezia, Edizioni Ca' Foscari: 351-72.
- PITTARELLO, ELIDE (2018), “Homenaje a Virginia Woolf: palabras e imágenes en un collage neoyorkino de Carmen Martín Gaité”, *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, ed. José Teruel, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 237-58.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (2014), “Los Cuadernos de todo y la escritura del yo”, *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, eds. José Teruel; Carmen Valcárcel. Madrid, Siruela: 109-123.
- SCIANNA, FERDINANDO (2017), *Lo specchio vuoto. Fotografia, identità e memoria*, Bari/Roma, Laterza.
- TERUEL, JOSÉ (2005), “Un cuaderno de microcuentos”, *Confluencia*, 21/1: 267-68.
- TERUEL, JOSÉ (2020), “El pensamiento narrativo de Carmen Martín Gaité. La autoafirmación de una poética”, *Cuadernos AISPI*, 15/1: 61-78.
- TERUEL, JOSÉ (2023), “«Sacar los asuntos del caos». La poesía de Carmen Martín Gaité”, *A rachas. Poesía reunida, Carmen Martín Gaité*, ed. José Teruel, Barcelona, La Bella Varsovia: 7-24.
- TERUEL, JOSÉ; VALCÁRCCEL, CARMEN, eds. (2014), *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Siruela.
- VENZON, RUBEN (2019), “El espejo como metáfora de la alteridad y de la intersubjetividad en la obra de Carmen Martín Gaité”, *Pasavento*, 7/2: 463-85.
- VENZON, RUBEN (2021), “«Todo es un cuento roto»: identidad fragmentada y estética fragmentaria en la obra de Carmen Martín Gaité”, *RILCE*, 37/3: 1024-46.
- VENZON, RUBEN (2024), *Revelaciones. Álbum familiar y fototextualidad autobiográfica en la narrativa española del siglo XXI*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- YURKIEVICH, SAÚL (1986), “Estética de lo discontinuo y fragmentario: el collage”, *Acta poética*, 6, 53-69.

Ruben Venzon es doctor en Literatura Española por la Universidad de Valladolid. Actualmente disfruta de un contrato posdoctoral Juan de la Cierva en la Universidad de Salamanca. Su línea de investigación se centra en el estudio de la narrativa actual, con especial interés por fenómenos como la hibridación genérica, el fragmentarismo y la intermedialidad. En particular, se ocupa de las relaciones entre palabra e imagen, y, sobre todo, de la presencia de la fotografía dentro del texto literario. Sobre este tema ha publicado la monografía *Revelaciones. Álbum familiar y fototextualidad autobiográfica en la narrativa española del siglo XXI* (Iberoamericana/Vervuert, 2024).

rubven@usal.es

CARLOS FEMENÍAS FERRÀ

TIEMPO Y DESTIEMPO DEL MEDIOSIGLO. EN TORNO A *ESPERANDO EL PORVENIR* (1994)

Universitat de Lleida

Resumen

Partiendo del valor de *Esperando el porvenir* para comprender la sensibilidad de posguerra, revisito algunas de sus observaciones y las complemento con otras que escoran el libro hacia el retrato generacional. El eje de este trabajo —principalmente un homenaje— está en el impacto que la muerte de Ignacio Aldecoa causó en Martín Gaité y en la voluntad de diálogo intergeneracional que guio a la autora. Tras abordar las coordenadas del mediosiglo y de atender sus vicisitudes históricas, relaciono *Esperando el porvenir* con otros títulos destinados a preservar y transmitir la memoria del mediosiglo, hostigada por una sensación de caducidad que Aldecoa fue de los primeros en nombrar.

palabras clave: Carmen Martín Gaité; Generación del 50; Ignacio Aldecoa; Postguerra española; Franquismo

Abstract

Time and mistime of the “Generación del mediosiglo”. On *Esperando el porvenir* (1994)

Starting from the value of Esperando el porvenir in understanding post-war sensitivity, I revisit some of its observations and complement them with others that shift the book towards a generational portrait. The focus of this work —primarily a tribute— is the impact that Ignacio Aldecoa’s death had on Martín Gaité, as well as the desire for intergeneration dialogue that guided the author. After addressing the coordinates of the mediosiglo and addressing its historical vicissitudes, I connect Esperando el porvenir with other titles intended to preserve and transmit the memoir of the generation, plagued by a sense of obsolescence that Aldecoa was one of the first to name.

keywords: Carmen Martín Gaité; Generación del 50; Ignacio Aldecoa; Spanish Postwar; Francoism

1. Un aviso

No siempre explicitamos cuánto deben nuestros trabajos a esquemas y enfoques ofrecidos por los propios escritores. La deuda con Manuel Vázquez Montalbán como historiador de las letras españolas en el tránsito del franquismo a la Transición con *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1998) está más o menos sobreentendida y ha permeado nuestra manera de interpretar el periodo. Otro tanto ha ocurrido con un libro fundamental para entender la sensibilidad de un puñado de jóvenes que compartieron aventuras morales y literarias en la España castellana de los años cuarenta y cincuenta. Me refiero a *Esperando el porvenir* (1994), ampliación de las conferencias en homenaje a Ignacio Aldecoa dictadas durante dos semanas en la fundación Juan March por Carmen Martín Gaité, a quien debemos, entre libros y apuntes dispersos, algunas de las páginas más destacadas del memorialismo cultural de la posguerra. Eso fue aquel trabajo, evocación de un tiempo que expiró por quien sintió la necesidad de hacer inteligible un mundo que se volvió remoto cuando aquel país depauperado se integró en la sociedad de consumo.

Las transformaciones habían sido tan acusadas que se hacía complejo pensar las continuidades que guiaron el paso de los años cuarenta a los setenta, que Aldecoa se quedó en puertas de ver. Fue, de hecho, su muerte en noviembre de 1969 la que Martín Gaité sintió como cesura entre épocas y también, quizás, la que ya entonces puso la semilla de otros trabajos suyos igualmente marcados por el corte que habían experimentado tanto el devenir del país como las generaciones que convivieron culturalmente en él desde mediados de los años sesenta. Aquel extrañamiento en relación a lo vivido en carne propia había aflorado en un ensayo de historia cultural previo, *Usos amorosos de la posguerra española*, cuya aparición en 1987 –y lo mismo vale para *Esperando el porvenir*– no se correspondía con el momento real en que empezó a barruntarlo, el año de la muerte del dictador, momento en el que inició la consulta esporádica de “periódicos y revistas de los años cuarenta y cincuenta, pero sin tener todavía una idea muy precisa de cómo enfocar un asunto que inevitablemente me tentaba más como divagación literaria que como investigación histórica” (1994:12) y que, efectivamente, encontró su “divagación literaria” más temprana en una de sus mejores novelas, *El cuarto de atrás* (1978).

Con todo su impacto, la muerte de Franco supuso la ratificación de un cambio que, no obstante, se había hecho más que palpable en los estereos de la década a la que no sobrevivió Aldecoa. A aquellas alturas, las primeras novelas de la

generación de Martín Gaité, los relatos pagados a setenta y cinco o cien pesetas en las revistas del SEU o la aventura de *Revista española* se habían convertido en registros fósiles a una velocidad atroz. Los asomos de vejez se dejaron sentir desde los primerísimos sesenta, pero fue al mediar la década cuando se mascó que las coordenadas en las que se había criado un espécimen nacido en los años veinte eran bien distintas a las de quienes llegaron al mundo después de la guerra. El testimonio más explícito de esa percepción procedió, como veremos, del propio Aldecoa, a quien Martín Gaité había conocido (cuando su *nostalgie de la boue* no lo alejaba de las aulas) en comunes de Filosofía y Letras en Salamanca allá por octubre de 1943 y al que escogería en 1994, a veinticinco años de su muerte, como hilo rojo de su memoria generacional.

2. Nuevas amistades

Y el caso es que el papel le sentaba bien: había sido él quien, en 1948, instalado en Madrid y entregado al arte del cuento, le presentó entre futbolines, vinos y cafés a una nómina que *Esperando el porvenir* detalla por extenso. Están allí Jesús Fernández Santos –“el primero de nuestros amigos que tuvo coche” (Martín Gaité 2016: 1059), conque a él debieron algunas de sus giras por una Castilla en plena despoblación–, Medardo Fraile, José María de Quinto y su camarada en la agitación teatral, Alfonso Sastre, por entonces ennoviado con la epatante y surrealista Mayra O’Wisiedo (“fingiendo ametrallar con el paraguas a todos los paseantes que la miraban con sorpresa y escándalo” [2016: 1059]) y, claro, Rafael Sánchez Ferlosio, pero también Carlos Edmundo de Ory, “lo más vanguardista que se paseaba por Madrid” [2016: 1059], en cuya pensión se reúnen, entre otros, Santos Torroella y el mismo Aldecoa, que también se hospeda allí.

Convendría arrimar más a menudo algunos de esos nombres para alcanzar una visión más variada y plural, menos sesgada por distinciones estancas que la lectura de las obras de los cuarenta y cincuenta suele desmentir; nos dirían lo que en realidad ya sabemos: que lo lírico y lo narrativo convivieron fluida o episódicamente en numerosos trabajos; que lo fantástico campó por sus respetos en muchas páginas de hegemonía realista o que la vanguardia conoció, pese a todo, formas de pervivencia más notables de cuanto nos decimos. Nada desmentiría lo que tenemos bastante establecido: que hubo una notable divergencia entre el curso de la lírica, cuya memoria fue más rica y continuista, y el de la narrativa, cuyo repertorio de lecturas se nutrió ampliamente del noventayocho, el realismo

européo, el inevitable siglo de oro y una plétora de nombres franceses, italianos y estadounidenses muchas veces surtidos por la Biblioteca Casa Americana, según recordó Josefina Aldecoa, que estudiaba allí biblioteconomía y conocía de primera mano los rumbos de la literatura anglosajona (1999:19-21).

Conrad, Steinbeck, Melville, Dos Passos, Hemingway o Capote fueron lecturas frecuentes a las que Martín Gaité (2016: 1068) añadía el impacto de Kafka, Pavese, Svevo, Camus y desde luego Sartre, profusamente comentado en un espacio que convendría conocer mejor, la Universidad Libre de Gambrinus, donde se reúnen Francisco Pérez Navarro, Emilio Lledó, Alfonso Sastre, Víctor Sánchez de Zavala, Miguel Sánchez Mazas, José Vidal Beneyto, Luis Martín-Santos, Eva Forest y, a veces, Aldecoa, Martín Gaité y su novio desde 1950, Rafael Sánchez Ferlosio, para diseccionar y traducir por tandas *L'Être et le Néant*, en recuerdo de Juan Benet (2010), también asiduo a aquella tertulia sabatina.

Ni la falta de conocimiento menudo de aquellas sesiones ni lo enojoso de listar nombres impide aventurar que quizás aquella fue la última generación que cultivó a fondo la sociabilidad del café, desplazada por el bar nocturno como hábitat más propicio para estrechar lazos con políticos, editores y promotores culturales a los que sacar partido al calor de una copa de más. Y es que no hay memoria de posguerra que no se demore en algún café como enclave decisivo de la vida literaria y plataforma de empresas culturales, ya sea el Varela, donde fue habitual la lectura de poemas y tendría lugar la cena de homenaje a Ferlosio con motivo de la obtención del Premio Nadal por *El Jarama* (1956), La Ballena Alegre, donde Medardo Fraile oyó por primera vez un par de cuentos de Aldecoa (Rodríguez 1999: 174), el Abra, la Granja Castilla, el Comercial o, claro, el Gijón y el Lyon, donde entre 1953 y 1954 Sastre, Ferlosio y Aldecoa suelen despachar con quien les ha regalado una cabecera en la que dar a conocer a narradores extranjeros y ensayar un nuevo rumbo cultural. Son el represaliado Antonio Rodríguez Moñino y la fugaz *Revista española*, nacida para “desgarrar” complacencias en un clima en el que “[e]l optimismo solo se puede dar en mentalidades afectadas por un cierto retraso y por una evidente lentitud funcional” (2015: 1088). No daba nombres el autor de la cita, Alfonso Sastre, en aquella revista tan importante en nuestros recuentos como irrelevante en su impacto público inmediato, pero era lo de menos. Todo abundaba en la insensibilidad del Estado y en la miseria moral de la Iglesia y la burguesía vencedoras hacia la lacerante injusticia del primer franquismo; “la brutal terquedad de los afortunados”, diría Aldecoa en un cuento hoy clásico, “Seguir de pobres” (Martín Gaité 2016: 1169), con aquel gusto por la concisión abrupta tan suyo como de entonces.

3. Síntomas de agotamiento

No murió la terquedad de los afortunados, pero la brusquedad del tono de Aldecoa debía resultar ya algo lejana con anterioridad al 15 de noviembre de 1969 en que un infarto daba al traste con el viejo sueño de dar la vuelta al mundo junto a Josefina y con el libro que por entonces tenía en el telar, que tanta luz habría arrojado sobre aquellos días. Sabemos poco de él, pero da para mucho lo que le contó a Miguel Fernández Braso en una entrevista de octubre de 1968. Iba a llamarse *Años de crisálida* y su título aludía a una trayectoria grupal que se le antojaba incapaz de desembocar en los nuevos tiempos. Tras todo lo andado, auguraba, se convertirían en una “generación entre paréntesis”; así de taxativo: “cuando pasen sus años de crisálida, se transformará en nada” (Martín Gaité 2016: 1157).

Bien mirado, esa percepción nombraba un desacomodo ostensible en el silencio editorial (otra cosa fue la escritura, que no cesó) que hizo presa en algunos miembros del mediosiglo, e invita a sondear las entretelas de quienes, recién estrenada la cuarentena, padecieron un síndrome de envejecimiento prematuro ante un ciclo que pareció tomarlos a contrapié. Si es obvio que no pocos estaban iniciando una etapa de lo más fecunda, ¿no es elocuente que en año emblema de lo nuevo como 1968 Gil de Biedma clausurase su vena poética con una *plaque* de *Poemas póstumos*? A mayor abundamiento, la nota biográfica que desde 1982 presidió las reediciones de su suma poética, *Las personas del verbo* (aparecida en otro año clave, 1975), se cerraba con el repente confesional de quien había perdido pie o estricto interés por unos tiempos que ya no tenía por suyos: “¿Qué hace un muchacho de 1950 como tú en un año indiferente como éste?”

Pero todo debe relativizarse: pese a un breve silencio novelesco, la propia Martín Gaité no se sintió cohibida ni refrendó el *locus* del agotamiento generacional, sino que ingresó, como tantos otros —pienso en los mayores Aranguren, Tierno Galván, pero también en García Calvo, Juan y Luis Goytisolo, Benet o en el mismo Ferlosio, aun cuando abonase la neurosis del acabamiento en el pórtico de sus comentarios a *Los niños selváticos* (1973)—, en una racha feraz. Y es que por más que surgieran distancias con los nuevos tiempos por razón de edad, sensibilidad o desacuerdo, tocante a Martín Gaité, se mantuvo intacta la agudeza para la observación etnográfica que había arrancado ya en *Entre visillos* (1958), como si a pesar de cierta sensación de desubicación, aquella misma agudeza perceptiva brotase de un genio de los tiempos que le permitió auscultar e incorporar los avatares de lo nuevo en su poética. Su evolución no casaba bien con el *dictum* de Aldecoa porque su inconformismo estuvo menos intimado por un estado de cosas histó-

rico o fechable que por una aversión genérica a la inercia y la costumbre, por una asfixia a lo establecido que se ajustaba como un guante al espíritu de los setenta, tan querenciosos como ella de internarse en lo desconocido y de auscultar zonas de experiencia más desnudas o menos ritualizadas. Su tan traída apariencia física refleja el rejuvenecimiento que experimentaron muchas vidas en la España de los sesenta, cuando el deseo de romper existencialmente con las normas pareció brindar más alternativas de las que tuvo a mano David Fuente, protagonista de la novela que quedaba finalista en el Biblioteca Breve de 1963, *Ritmo lento*.

El ritmo del título, no menos que la imposibilidad de encontrar una lentitud habitable por parte de sus personajes, pudo insinuar el asomo de un tempo distinto a la parálisis del primer franquismo. También se acentuó entonces el propósito de cortejar a un nuevo público que estaba medianamente aludido en el artículo que Martín Gaité publicaría en mayo de 1966 en *Revista de Occidente* y que acabó prestando (ya en 1973) la mitad del título a su primera compilación de ensayos, “La búsqueda de interlocutor”. ¿No anticipaba allí las coordenadas de un diálogo intergeneracional que atravesaría futuros trabajos más apegados a la historia cultural del primer franquismo y enderezados a quienes no lo vivieron? La necesidad de contar razonadamente a los jóvenes de dónde habían surgido sus propios padres estuvo en la base del ya aludido *Usos amorosos de la posguerra española*, que guardaba, como anticipé, alguna afinidad de fondo con su homenaje al amigo incapaz de superar la crisálida de posguerra. En uno y otro libro alentaba un afán explicativo y también la cuestión latente de si la obra de quienes habían dado sus primeros pasos en la España de los años cuarenta y cincuenta estaba en condiciones de trascender aquella sensibilidad o si, por el contrario, los nuevos la condenaban a caducar con ella. No en vano esos *Usos amorosos* de 1987 arrancaban con una célebre dedicatoria que casi da apuro volver a citar: “Para todas las mujeres españolas, entre cincuenta y sesenta años, que no entienden a sus hijos. Y para sus hijos, que no las entienden a ellas”.

Nada de ello era ajeno al brete en el que se encontraban los primeros trabajos de quienes ya contaban cincuenta años; poco menos que arqueología, en palabras de la propia Martín Gaité. Y, en efecto, el primer franquismo lo era para quienes se habían socializado en otro inmerso en dinámicas de crecimiento que trastornaron de raíz el horizonte de los cuarenta y cincuenta. De la trascendencia de ello habló largo y tendido en el prólogo a esos *Usos* al señalar cómo el mandato de ahorro austero trascendió lo económico para extenderse a la vida cotidiana y a los programas culturales de la inmediata posguerra, transidos de un fervor represor que solo empezó a relajarse cuando la derrota del Eje obligó al Régimen

a jugar sus cartas en un nuevo orden geopolítico que reveló que la dictadura era un sistema idóneo para un capitalismo libre de estorbos democráticos. Claro que nada cambió en lo que afecta al discurso oficial o al currículo escolar, donde las relaciones con el pasado siguieron siendo una cuestión de primera magnitud cuyos efectos no se han disipado por completo. Porque jamás pereció del todo la concepción providencialista del Medioevo y de los siglos XVI y XVII ni se ha restituido, pese a la inmensidad de trabajos, la expropiación de períodos completos como los siglos XVIII –por el que Martín Gaité, significativamente, se interesó– o el convulso XIX, muy borrosos, a la fecha, en la memoria cultural del país. Para el franquismo el pasado no fue un flujo mudable y negociable, sino un arquetipo imperial-católico que catapultó los siglos XVI y XVII –previa purga– a totalidad unilateral del ayer legítimo. Bien ilustran esa naturaleza esencialista el surtido de epítetos rijosos que Martín Gaité reunía en sus *Usos* de posguerra, muestra del desprecio por la pluralidad y la concreción de la experiencia humana:

Repasando las publicaciones de la época, cuajadas de adjetivos como impasible, viril, señero, altivo, entusiasta, pujante, augusto e imperial, salta a la vista su ineficacia como catecismo de aplicación concreta para un pueblo con las heridas en carne viva, hartado de descalabros y ansioso de consuelo, que difícilmente podría sentirse aplacado por aquella palabrería y mucho menos reflejado en ella. (1994: 24)

Tan mal se compadecían los discursos del oficialismo con las vidas de racionamiento y carestía de sus súbditos como lo haría, andando el tiempo, la literatura de los cincuenta con los nuevos interlocutores. La miseria pervivió arraigada en la memoria familiar, pero ni sus dimensiones anteriores ni sus facetas más sangrantes formaron estrictamente parte de la vivencia personal de los más jóvenes. Tampoco el ‘porvenir’ que Martín Gaité puso al frente de su libro significaba lo mismo; perdió el tono genérico con que se lo invocaba desde la derrota y el desahucio para apuntar a algo más concernido por el engaste entre bienestar material y derechos políticos. Enemistado con la americanización rampante de la juventud, al filo de los setenta Manuel Vázquez Montalbán abordó ese giro en su exitosa *Crónica sentimental de España*, que acaso ejerció algún estímulo sobre los *Usos* de Martín Gaité. Primaba en él el interés por la impregnación fetichista de la cultura de la imagen en la sociedad de consumo, pero lo traigo, ante todo, por lo que allí había de exploración de un pliegue indeciso entre la historia y la memoria que escoraba cuanto Martín Gaité llamaba “arqueología” hacia otro ámbito que él designó con la palabra ‘mitología’. Uno y otro término mostraban un cambio en la sensibilidad generacional desde la que ambos miraban el pasado, donde

el término de Montalbán traslucía el galopante impacto de lo audiovisual en la imaginación histórica, atravesada de iconografías prestadas por la publicidad y el cine. No por nada fue al compás de los años cincuenta cuando la semiótica prendió con fuerza en el análisis cultural. Y no por nada, la veracidad o falsedad de las imágenes con respecto a la experiencia inmediata constituyó uno de los caballos de batalla de la posguerra, atiborrada de falsos mitos.

4. La seducción italiana

A este propósito, cuando los cascotes y el hambre estaban a la vista de todos, se había lanzado un título que Martín Gaité y sus compañeros de *Revista española* reprobaban como emblema de la frivolidad. Se trataba de *Escuela de sirenas* (1944), entrañable musical de niños ricos y guapuritas de piscina a cuyo fin se advertía al espectador que aquella orquesta de vientos timoneada por Xavier Cugat al son del *boogie-woogie* se proyectaría en las zonas de combate para subir la moral del ejército americano, lejos del hogar. Y lejos, muy lejos también todo ello del espectador europeo que veía este y otros films a resultas de las políticas culturales asociadas a la inyección de capitales del Plan Marshall, que abrió de par en par las salas europeas a las producciones del gran vencedor de la contienda mundial.

Revista Española cargaba contra esa inmadurez irresponsable porque la sensibilidad del cincuenta discurrió entre el socialismo y el humanismo cristiano por la senda de la compasión solidaria con los maltratados que descollaba en el cine italiano, enfrascado en una concienciación de las élites que podría sintetizar la formidable *Europa '51* (1952), cuyo título declaraba a las claras el propósito de golpear las conciencias en vivo. Claro que calaron el *western* y el *noir* (por algo se llamaba Larrigan y era de Chicago el pistolero de las coplas de ciego que Aldecoa compuso en su juventud), pero el impacto filmico más señero pudo venir de Italia, y, tuvo un título clave en *Miracolo a Milano* (1951), que los narradores madrileños conocieron en la Semana del Cinema Italiano que impulsaba el Instituto Italiano de Cultura ese mismo 1951 por primera vez. La película (que hubiese preferido titular *Los pobres estorban*) la había adaptado Cesare Zavattini a partir de su relato “Totó el bueno” y la rodó Vittorio de Sica, emblemas tempranísimos ambos del neorealismo que Guido Aristarco promociona desde 1952 en la revista *Cinema Nuovo*, cuyo primer número dedicaba nada menos que dieciocho páginas a Zavattini (Guarner 1971: 67). Las afinidades españolas con aquel entorno fueron inmediatas y tuvieron sus dos grandes puertos de entrada en

la salmantina *Cinema Universitario* y muy destacadamente en *Objetivo*, lanzada en julio 1953 (moriría en 1955) con un consejo de redacción formado por Juan Antonio Bardem, Eduardo Ducay, Paulino Garagorri y Ricardo Muñoz Suay, colaborador habitual –hubo un notable trasvase de firmas y complicidades entre ambas cabeceras– de *Cinema Nuovo* y urdidor sin éxito de dos films conjuntos entre Berlanga y Zavattini, a quien conocen en marzo de 1953 con motivo de la Segunda Semana del Cine Italiano, donde se encuentra junto a De Sica como representante enviado por la delegación italiana. Pero entre los detalles que evoca Muñoz Suay ninguno supera el arrobo con el que recuerda cómo allí “vimos, por primera vez, *Umberto D*, *Bellissima*, *Il capotto*, *Processo alla città*, *Due soldi di speranza*. Y en la *clandestinidad* del Instituto Italiano y sólo para los amigos del profesor Cardillo [director del Instituto Italiano], quedamos atónitos ante *Roma*, *città aperta*, *Ossessione* y *Paisà*” (1994: 254).

El flechazo italiano estuvo un poco en todos y en todo. En cuanto se enamora de Josefina Rodríguez, Aldecoa le propone viajar por Italia, y es lo que harán en el otoño de 1953 Martín Gaité y Sánchez Ferlosio, que pasan allí su luna de miel para conocer a la familia materna del novio y, de paso, visitar a Zavattini en su casa de Roma, donde les cede el esquema de guion de *Milagro en Milán* que Ferlosio traducirá para *Revista Española* junto al entrañable “Totó el bueno”, que hará las veces de manifiesto de la revista sin más proemio que una brevísima presentación con pulla a la mencionada *Escuela de sirenas*. Quién sabe si el verano anterior no hizo lo posible por tropezarse con De Sica, De Santis, Rossellini y *tutti quanti* otro nombre a quien los años empiezan a hacer justicia. Basilio Martín Patino –“Todo lo tuvimos que inventar”, decía a propósito de aquellos años– ha ido a Italia en 1952 con una beca exigua de la Universidad de Perugia para empaparse de cine mientras come cuanto le alcanza y duerme en tienda de campaña. Y en un ‘rastreo’ de Florencia o tal vez Roma –no lo recuerda en la entrevista de 1969 que parafraseo (en Guarner 1971)– ha de toparse con un monográfico de *L’Europeo* en homenaje a los cincuenta años de historia que ya cuenta historia del cine que será “un poco la nodriza de los programas” del cineclub que los estudiantes pongan en marcha desde el S.E.U. salmantino.

Cinco décadas daban para que el tópico recelo de las élites hacia al cine aflojara, porque el vicio cundió y llevó a algunos a matricularse en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (nombre semicalcado de su homólogo italiano) y a una conciencia incipiente del valor cultural de la imagen. Podría atestiguarlo la fundación de la Filmoteca Nacional el 13 de febrero de 1953, concebida para catalogar y preservar el patrimonio fílmico y para abastecer

a cineclubs antes que para proyectar, cosa que no sucedería hasta 1963. Que no hay todavía una cultura patrimonial lo acredita que a diez años de su fundación los fondos de la Filmoteca no atesorasen más que 300 películas entre las que apenas si había producciones españolas (Guarner 1971). No obstante, sí hubo un vívido deseo de crear un cine que integrase la representación de la vida cotidiana en las tendencias estéticas del momento, como evidenciaron las I Conversaciones Cinematográficas Nacionales en mayo de 1955 y explicitó la propia *Revista española*, que bajaba la persiana un año antes consignado su propósito de “llevar a todos el convencimiento de que es posible afrontar las realidades que nos asedian y darles expresión artística” (AA.VV. 2015: 637).

5. Del lado de los vencidos

La voluntad testimonial del cine y la literatura de posguerra entrañó una réplica a las representaciones vertidas por el oficialismo y su “escamoteo de la experiencia viva” (Martín Gaité 1994: 25) –se lee en los *Usos* de posguerra–, lo que arrimó la creación artística a un compromiso de veracidad histórica de alto valor documental. Ya advertiría *Esperando el porvenir* que “es indiscutible que quien no quiera complementar su información sobre la vida cotidiana de esa época acudiendo a la cantera del cuento, la novela y el guion cinematográfico, sacará poca cosa de las hemerotecas” (2016: 1160).

A mediados de los cincuenta alcanzaba su pico el cúmulo de propuestas que, desde la prensa juvenil, los recitales o desde iniciativas afines al abortado Congreso de Escritores Jóvenes hicieron frente común por un arte que estuviera del lado de los golpeados y de los perdedores, lo fueran por su lealtad republicana o por las dinámicas de acumulación de capital que promovió el franquismo. Los pobres y humildes; peones, limpiabotas, mecánicos, “adolescentes sin oficio, jubilados, oficinistas modestos, campesinos, prostitutas, gente desprotegida que pasa hambre, se rebela o se siente engañada” (Martín Gaité 2016: 1098); los enfermos del pecho, los huérfanos, los dignos sin estrella, los que “manifiestan tener más miedo a la enfermedad que a la muerte misma” (Martín Gaité 2016: 1098); los que temen ser una carga para la economía familiar, los que padecen los abusos de una autoridad impune son el sujeto central de esta obras. Tal vez sean la ternura y la compasión, junto a la rabia impotente, lo que predomina en el modo de acercarse a esos personajes, una forma de solidaridad que, muy mediada por el humanitarismo cristiano, en ocasiones llevó al cambio de agujas a los raíles del socialismo.

La irrupción de una élite que hizo de libros, revistas y películas un cauce para la desafección política ha aparejado el sobreentendido de que la cultura y el franquismo fueron ámbitos disociados o de que esta fue, por definición, antifranquista. Es un juicio falso, pero comprensible. La literatura juvenil dio, desde luego, abundantes testimonios de su animadversión hacia los estamentos franquistas y exhibió un desacato temprano que otorgaría al mediosiglo el reconocimiento de haber fraguado una alternativa retórica y moral al mundo que salió de la guerra. “De eso se trataba”, resumía *Esperando el porvenir*, “de llenar de contenido humano las palabras, de rechazar su hinchazón engañosa” (2016: 1162). Y bien revelador es, a este respecto, que el primer cuento de Aldecoa que allí se citaba fuera una autoficción en torno a los conflictos de un muchacho con su maestro y al desacato como modo de autoafirmación y solidaridad con el débil:

Aldecoa se había burlado de todo, de TODO con mayúsculas. Si hubiera tenido siete años más hubiera sido causa de fusilamiento instantáneo, pero en las circunstancias se podía esperar muy fundadamente la pérdida de curso o la expulsión del colegio. Los primeros de la clase comenzaban a mirarle con pena. Los mediocres con indiferencias: eran los más egoístas. Los compañeros con los que disputaba los últimos puestos eran ya, lo notaba, solidarios suyos (2016: 1046).

Quitando la dimensión civil de ese apego por los últimos de la clase (que podía entrañar una profesión de simpatía por el ‘rojo’ vencido¹) y quitando el uso del nombre propio, frecuentísimo en los años cincuenta, el muchacho del cuento podía emparentarse con el desdén del Alfanhuí ferlosiano por la estrechez de la escuela franquista. Y aun cuando ser desproporcionada la fama de estudiantes calamitosos que acompaña a aquella generación (no fue el caso, desde luego, de Martín Gaité, licenciada con Premio Extraordinario), es cierto que fueron poco dados a reconocer magisterios y autoridades y que cultivaron un autodidactismo tenaz a lo largo de sus vidas.

Siguiendo la tradición que su madre había vivido de niña en Salamanca, Marta, la hija de Martín Gaité y Ferlosio tuvo profesora particular en casa. También

1 Recuerda Enrique Múgica en una semblanza de Martín-Santos este episodio de los años escolares: “¿Cómo no iba a sublevarse contra el fanatismo desde la emergente razón, cuando aquél llegaba hasta producir deformaciones tan feroces como la de un simulacro de fusilamiento, que ya describí hace bastantes años y que todavía me produce escalofríos? Estudiaba yo en segunda clase, a los ocho años, y bajábamos formados al patio del colegio para el recreo. Quienes obtenían mejores notas encabezaban la formación, desfilando con fusiles de madera y boinas rojas, y al romper esa formación a los gritos de ¡Viva Franco, Arriba España!, en el pequeño frontón del patio, improvisado como paredón de juguete, se colocaba a los ‘rojos’ —es decir a los más torpes— para que fueran fusilados con jolgorio por los primeros del aula” (2010: 46).

en la casa de los Aldecoa debía practicarse una disciplina muy distinta a la oficial: descendiente de maestros y doctorada en pedagogía, Josefina Rodríguez fundaba en 1959 el Colegio Estilo desde claves laicas y sensibles a la creatividad infantil. Sería extraño que en dicho centro se usaran métodos como los infligidos al Aldecoa del cuento, castigado a escribir “mil quinientas veces con una hermosa caligrafía [...] Me gusta burlarme y no soy un caballero, punto. Los que no son caballeros pertenecen al arroyo, punto. El arroyo es, por tanto, el lugar más adecuado para mí, punto final” (Martín Gaité 2016: 1045).

Tenían su miga las frases del castigo: *Muchachos de arroyo* fue, precisamente, el título con el que se tradujo la primera novela de Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita* (1955); mal insulto para quienes se lanzaron a retratar las periferias y desmontes donde se fue asentando el éxodo rural. Chabolas y barracas serían objeto de numerosos ejercicios literarios en los que la extravagancia de las construcciones se anudaba a la ternura por sus moradores, y fue habitual que en aquellos relatos alentase la espera de un impulso mesiánico que –faltando un porvenir más asible– obrase un milagro como el acontecido en Milán o en la vieja Belén. Debemos a Martín Gaité el rótulo de ‘estética de la redención’ para un arte vertebrado por “la identificación evangélica entre pobreza y salvación” (2016: 1169).

Sin duda, a la mirada cristiana coadyuvó el trabajo misional que las élites universitarias realizaron en el marco del SUT, pero en todo ello hubo algo mucho más inflamable que evangelios dominicales: las autoridades tuvieron puesto un ojo inquieto en el crecimiento galopante de los poblados de chabolas, pronto convertidos en conurbaciones y cinturones de miseria susceptibles de fermentar en un movimiento de masas nutrido por el desempleo, el hacinamiento y la dejación del Régimen. El célebre *Manifiesto de las generaciones ajenas a la guerra civil* advertía en 1956 de que la desigualdad feroz «desarraiga [al grueso de la población] de los valores de la comunidad nacional y le empuja a crear espontáneamente sus formas de vida» (Gracia 1994: 188).

Y en efecto, el desarraigo fue visible en la caterva de huérfanos y cimarrones que desfilaron por cuentos y novelas sin gana alguna de ajustarse a cuanto se esperaba de ellos ni demasiado arrobo por la artillería de arquetipos con que disparaban la escuela y las superproducciones nacionales. De ese boato artrósico quedó una aprensión duradera por el Siglo de Oro y la costumbre de parodiar a sus figurones, como ilustran las chanzas con que Aldecoa resumía las nostalgias franquistas: “Solía inventar diálogos teatrales entre un hidalgo viejo y una doncella mancillada y nos los recitaba como para ayudarnos a repasar una lección; era lo que nos iba a tocar en el examen.” (Martín Gaité 2016: 1055). De esa galería

de modelos pasados pudo seducir más el gusto por la picaresca, descreída de las leyes y de quienes las hacen, a la que redujeron las notas más jocosas del género en favor de lo trágico y de una rebeldía imantada que tendía a resolverse con la aceptación estoica de la derrota. Ya llamó la atención Martín Gaité sobre el sentido moral que resulta de la lectura de Aldecoa y sobre el poso de dignidad que dejan sus criaturas:

los personajes marginales de Aldecoa dejan, al desaparecer de la historia por la que han atravesado como de puntillas, un rastro de resignación y serenidad, una lección de entereza. Acaben mal o bien sus peripecias, ellos han quedado por encima de quienes pretendieron humillarlos aunque sigan de pobres. Su superioridad estriba en que han sido capaces, en algún momento, de sacarle todo su jugo al oficio de vivir, de mirar la naturaleza con ojos inocentes, de invocar la protección del cielo (2016: 1170).

6. Cambio en las costumbres

La integridad y la entereza de lo mínimo son las notas más persistentes en el retrato de las vidas de subsistencia de la primera posguerra, cuajaba entonces lo que Vázquez Montalbán llamó bellamente una “mitología de las cosas” formada por “el pan blanco, el aceite de oliva, el bistec de cien gramos, el jabón bueno, un corte de buen paño”, prendas de una “mitología del racionamiento y de las restricciones [...] presente de una manera obsesiva en los años cuarenta” (1971: 15). ¿Quién que hubiera vivido aquellos años no suscribiría el testimonio de Martín Gaité, tan indistinguible de la mitología de Montalbán?

Ningún niño de aquel tiempo podrá olvidar el cariz de milagro que adquiriría una merienda de pan y chocolate ni el gesto meticuloso y grave de sus padres cuando cortaban los cupones de la cartilla de racionamiento, como tampoco los frecuentes apagones que les obligaban a hacer sus deberes del Instituto a la luz de una vela o aquella urgencia de las madres por llenar barreños y barreños cuando se anunciaba un inminente corte en el suministro de agua (1994: 13).

Libros como *Crónica sentimental de España* de Montalbán y, andando el tiempo, los de Martín Gaité nacieron de la distancia que mediaba con respecto a la experiencia de la primera posguerra y aun de la duda de si sería el mismo el sujeto colectivo que había cruzado de un cabo a otro los cuarenta años del túnel franquista. Aun cuando Martín Gaité acotó más que Montalbán la cronología de sus trabajos, ambos reconocieron la existencia de una cesura que dividió el franquismo en

dos mitades a las que correspondió un cambio en la sensibilidad.

Es cierto que aquellos ensayos sostuvieron que nada se cancelaba enteramente con el paso de una etapa a otra y que la obra de Martín Gaité siempre consignó la existencia de un cuarto de atrás donde las cosas seguían trabajando después de pasadas. Ese pasado que no pasa puede ser decisivo al abordar las distancias entre generaciones históricas, pero no debería dar pie a instalar a cada generación en un recinto de determinaciones culturales a las que estas no puedan escapar o que hayan de resultar impenetrables para los nacidos fuera de ellas. Tan cierto es que la ya citada dedicatoria de los *Usos* de posguerra subrayaba la incompreensión entre madres e hijas como que allí se tendía un puente entre ambas. A fin de cuentas, cuando aquel libro se escribía —mediada la década de 1980— ni las madres eran mero reflejo de una etapa que ya distaba treinta años en su biografía civil ni sus hijas ajenas a la estrechez de caminos para la mujer de la que allí se hablaba; si una continuidad había pervivido era la de la explotación de unas clases y unos géneros por otros.

Era indudable, con todo, que la austeridad racionada de los cuarenta y cinco estaba en las antípodas del flujo de imágenes y mercancías de las décadas siguientes, cuando los programas que predicaban la moderación, el sacrificio y el ahorro cedían paso a una lógica basada en el gasto y en la seducción del exceso. ¿No anduvo Martín Gaité con algo más que un pie metido en el exceso juvenil? Nada menos que siete prólogos abrirían *El cuento de nunca acabar* (1983); nada que ver con la contención de una moral literaria icástica que buscaba corregir las distorsiones del oficialismo en nombre de la veracidad cotidiana. Al mediar los sesenta, el novelista dejó de atenerse al precepto realista que asimila al narrador y al fotógrafo, también dejó de disimular su intervención en la narración; al contrario, tanto él como el arte de narrar se volvieron temas predilectos.

7. El lugar de Aldecoa

Nada de ello fue extraño a Aldecoa, que también hizo objeto de sí y de la escritura en su última novela, *Parte de una historia* (1967), y sin embargo, pese a esa convergencia con los tiempos, donde entraba en la crisálida generacional en la que quedó confinado. Con esto quisiera ir cerrando, con la mala fortuna que le cayó en suerte y con cuanto *Esperando el porvenir* tuvo de intervención sobre un destino aciago que, si Martín Gaité no podía deshacer, bien podía tratar de convertir en condición para la posteridad del amigo muerto. Puesto que Aldecoa

había quedado como representante de un mundo abolido, que por lo menos fuese imprescindible recurrir a él para entender ese mundo; que fuese una figura de los tiempos.

La incomodidad de Aldecoa con los nuevos rumbos literarios había sido manifiesta y se concedía con el lugar en que los jóvenes lo iban situando. Podrían ilustrarlo los recuentos culturales del primer franquismo que iba firmando la nueva leva de críticos y escritores. Pienso en el que Kairós encarga a Salvador Clotas y a Pere Gimferrer, que en 1971 darán un pequeño volumen en el que el primero se ocupa de la peripecia de la novela y el segundo, de la poesía.

Si tales trabajos son estratégicos para observar cómo los jóvenes organizan la ejecutoria de los mayores y tramitan o cancelan su vigencia, a nuestro caso, es bien revelador el comentario que Clotas dedica a Aldecoa a tan solo dos años de su muerte. Lo que allí dice no ha dejado de repetirse después ni ha variado en forma y tono. Clotas no ha de regatear méritos a su “barroquismo” ni a su “exuberancia imaginativa”, pero enseguida se impone el sino del malogrado que “falleció sin haber realizado todavía su obra definitiva”: “sus obras se sitúan en una zona de inquietud por nuevos temas y tratamientos sin haber llegado a encontrar un lugar confortable en la novela moderna” (1971: 34). ¿No reconoce el lector el mantra que no ha dado respiro a Aldecoa? Su producción constituye “un conjunto notable e incluso [es] de las más destacadas”, pero la lastra “un tono indeciso que nos permite situar a este autor en este capítulo de transición.” (34). De nuevo: “uno de los novelistas dotado de mayor personalidad y altura aunque el papel que haya representado en la evolución del género narrativo español sea modesto” (1971: 34-35).

En todos sus juicios prevalece la adherencia de Aldecoa a “una España inmóvil” (1971: 35) que no logró trascender estéticamente y con la cual, por tanto, moriría. Dio la literatura de un tiempo y hasta acarició el porvenir inmediato de la novela, pero solo lo acarició. Como en una profecía autocumplida, le aguardaba la crisálida; digna y encomiable, sí, pero nada fuera de ella.

Aunque sólo estuviéramos en 1971, Clotas debía estar ya poco marxista. Se equivocaba, por ejemplo, al afirmar que Aldecoa se había desentendido de los enfoques sociológicos e ideológicos que reinaban entre los más jóvenes. Sucedió más bien que los nuevos se desentendieron de una épica socialista a la que Aldecoa siguió apegado; también orillaron el protagonismo de los desposeídos y, con ello, la búsqueda de un lector que no fuera sociológicamente próximo o afín al propio escritor. A este propósito, la galopante autorreferencialidad de la literatura fue solidaria de un repliegue de la comunicación cultural en el seno de la clase culta. Los

años sesenta no fueron malos tiempos para el cultivo de la épica de la derrota por parte de los más jóvenes, lo fueron para una épica de lo austero en la que Aldecoa siempre halló –con tintes mórbidos– la verdadera autenticidad moral.

El hiato fue socioideológico antes que estrictamente técnico. Tuvo que ver con el rechazo de las clases medias a conceder prioridad representativa al campesinado y al proletariado y con un deseo de modernidad que se apresuró a enterrar la representación del subdesarrollo y que apocó las facetas vanguardistas de la literatura comprometida.

Cuanto se agrietó fue el cometido del arte y su lugar social, de los que Aldecoa fue una suerte de último gran representante en la conciliación de una moral de la forma con una moral colectiva. Cuesta, al propósito, no trasponer al giro estético que medió entre Aldecoa y los novísimos un análisis parejo al que Frederic Jameson (1992) aducía al contrastar el arraigo que trasudan los botines fatigados del cuadro de Van Gogh con la indiferencia esparcida de los zapatos de polvo de diamante de Warhol. Cuesta, porque el arrobado descriptivo que da a tantas páginas de Aldecoa un tono ampuloso, no es escenográfico –como tenderá a suceder–, sino el despliegue de una lexicografía sabia en los oficios y enseres más humildes. Como si el narrador, mitad etnógrafo, estuviera convencido de que un resorte clave está en dar con la palabra que entregue la sustancia de un mundo anclado en la tradición y el trabajo; uno donde temperamento, modismo y herramienta entrañan una filosofía de vida que el correr de los sesenta convertirá en antigualla.

Al tiempo que se resquebrajaba aquel mundo lo hacía la confianza del escritor en su función. La literatura pareció herida por una poética del fracaso donde el escritor se replegó y convirtió en materia de su propia obra; en figura vaga y enigmática, tironeada por contradicciones y cargos de conciencia como el de haberse arrogado una potestad de representar a los demás inaceptable; de hablar por ellos o hasta de reprocharles que hubieran caído en la trampa de la falsa libertad del bienestar, como podría compendiar el libro que Luis Goytisolo y el ilustrador Joan Ponç publicaban en 1970 a Anagrama, *Ojos, círculos, búhos*. Gil de Biedma sintetizó en una entrevista con Ana María Moix de 1971 la menguante capacidad de representación colectiva que pudo ambicionar el escritor una vez que el efecto de los planes de estabilización fue palpable. Hacia 1964, decía,

empezó a resultar cada vez más difícil para el escritor español, o para cualquier persona de izquierdas con intereses intelectuales, contemplar su propia frustración como una imagen, como un símbolo, de la general frustración de país. El *quid pro quo* resultaba cada vez menos espontáneo, cada vez más forzado. Creo que eso fue lo que hirió de muerte a la literatura social. La estabilización y el desarrollo, que fueron costeados por

los trabajadores y que obligaron a tantos de ellos a emigrar a otros países, nos obligaron a los escritores a emigrar a otros temas (en Moix 1971: 100).

Motivos similares atenazaban al oscuro protagonista de la última novela de Aldecoa, *Parte de una historia*, que adoptaba un uso de la primera persona extraño a su producción anterior y donde el centro magnético manaba de aquel narrador sin nombre llegado a las Canarias por razones elusivas hasta para sí mismo:

¿De quién huyo? No sabría decírmelo. Todo es demasiado vago. ¿Tengo alguna razón? ¿Por qué y de qué? No, no sabría decírmelo. ¿Y estoy aquí porque es aquí donde puedo encontrar algo? No sabría decírmelo. Huir acaso explica la huida. Y estoy aquí junto a esta barca, solo en la noche. ¿Y estoy como esta barca, rumbo al vacío y para siempre? (2005: 102).

Godo entre canarios y *escritor* entre trabajadores manuales, el forastero de aquella novela jamás dejará de ser un extraño. Ni pertenece a esas vidas austeras en las que tiene puestos su afecto y su ejecutoria socialrealista, ni puede identificarse con los turistas que tienen las islas por destino vacacional. Dramatizar esa falta de orientación fue uno de los grandes aciertos de *Parte de una historia*, autorretrato de una nulidad sobrevenida.

Aquel *alter ego* encarnaba el desencaje entre el nuevo mundo y el anterior, como si el nuevo soslayara o hiciera menos apremiante la dureza y la injusticia por efecto de un imaginario urdido con postales de goce y bienestar: “Y me sonrío pensando en tarjetas postales, en parejas abrazadas en los plenilunios postales, en mujeres que se bañan en mares postales, en las risas, danzas, terrazas, aperitivos, flores, ferias, escándalos, amores, hazañas y corazones postales. Pero ésta es una isla de trabajo” (2005: 103).

Y no cabía la menor duda de que lo era: había allí dureza y rudeza, accidentes laborales y desigualdad. Sin embargo, todo ello percutía de manera distante sobre un narrador ensimismado, incapaz de hacerse cargo de cuanto pasa a su alrededor. La lógica de los tiempos parece haberse escapado sin poder siquiera articular el presente en su propia experiencia biográfica: “Busco, durante extensos minutos de fuga y rememoración, lo que este ámbito y esta hora tienen de sutil vínculo con el pasado, y me fatigo y nada encuentro” (Martín Gaité 2016: 1229).

Parte de una historia (1967) escenificaba un malestar diagnosticado crudamente ese mismo por Juan Goytisolo en *El furgón de cola* a cuenta del desfase de la intelectualidad española con respecto a los cambios acontecidos. Pervivía extemporáneamente –sostenía– el arquetipo de una “España arcaica”, así como una propensión al arcaísmo lingüístico que no se correspondían con un país inmerso

en un periodo que, “[p]ese a la aparente inmovilidad de nuestra corteza política (superestructura) [...], pasará a la Historia como uno de los más ricos y decisivos en cambios profundos (estructurales)” (1982: 11) De aquel prólogo interesan aquí los aspectos más conflictivos para una élite que creyó en un progreso distinto al que obró el mercado, lo que desencadenó

implicaciones morales y culturales hirientes y, a menudo, dramáticas para el idealista cándido que anida en el corazón de cada uno de nosotros [...] [E]n lugar de la Revolución en que soñáramos (continuadora de la obra del despotismo ilustrado y de la tradición progresiva del XIX), desbaratada en 1936-1939 [...] topamos con la realidad ingrata de un país en pleno proceso de desarrollo y acomodado, en apariencia, a un “progreso” que niega la necesaria existencia de libertades. (1982: 11)

El análisis dibujaba bien la tesitura de tantos “intelectuales y artistas españoles no conformistas” que buscaron “refugio en un individualismo romántico” o se encastillaron “en un escepticismo político, social y moral” que se apeaba de “las razones sentimentales y morales de nuestra adhesión a la causa del pueblo que las encarnaba”. De un día para otro, parecía haberse esfumado la noción misma de ‘pueblo’, reemplazado por las clases medias, más pragmáticas y suspicaces hacia el idealismo político.

A algo así debió aludir la crisálida de Aldecoa, a la sensación de desposesión repentina ante un medio que jubilaba viejas premisas. Valga esta última cita a Goytisolo:

Los intelectuales de izquierda nos hemos preparado para algo y no ha pasado nada. A los treinta y pico años de edad los hombres de mi generación nos encontramos en la situación anormal de envejecer sin haber conocido juventud ni responsabilidades. Ni la educación tradicional ni la que nos forjamos por nuestra propia cuenta nos habilitan a intervenir con posibilidades de éxito en un universo que todo lo inmola (y esto no es más que el comienzo) a la apoteosis de los valores mercantiles. [...] El mundo que (salvo imprevistos) nos aguarda no cuenta con nosotros y nos deja de lado (1982: 13-14).

8. Dejar memoria

El temor a qué sería de la memoria del mediosiglo y el consecuente deseo de favorecer su perduración asomó en iniciativas previas a *Esperando el porvenir*. En 1978 Juan García Hortelano rendía homenaje a la plana mayor de poetas de su

promoción con una antología publicada en Taurus. Poco después, Josefina Aldecoa hacía lo propio con los amigos y narradores con *Los niños de la guerra* (1983), compilación de relatos claramente pensada para la pervivencia del grupo en las aulas de la democracia. Por entonces prevalecía la insolencia juvenil que se refería a ellos con un marbete que echó a correr a comienzos de los años sesenta, ‘los de la berza’. Nada quita para que en la insolencia latiese un fondo de veneración por quienes habían hecho obra en unos tiempos en los que el arte permaneció mayormente ajeno a la sombra de la banalidad. Los frecuentaron y hasta los nimbaron de una suerte de colosalismo, pero tendieron a verlos como vestigios de otro tiempo; vestigios aguijoneados por una vehemencia autodestructiva que les prestó cierta aura de leyenda.

Y es cierto que muchos se fueron antes de tiempo. Cuando Martín Gaité dictaba su ciclo de conferencias en 1994, el rosario de muertes era extenso: Martín-Santos se estrellaba en coche en enero de 1964; Miguel Espinosa moría de infarto de miocardio en 1982; Jesús Fernández Santos, en junio de 1988 tras un largo vía crucis hepático; a Barral, con todo un carrusel de afecciones, le dio la puntilla un aneurisma en diciembre de 1989; con Gil de Biedma acabó el sida en enero de 1990; con García Hortelano un carcinoma en abril de 1992, y un año después se llevaba a Juan Benet un cáncer de cerebro que trató de operarse en Suecia por aquello del Nobel, en maldad de Manuel Vicent (2011). Fulminado de un infarto en los coletazos de 1969, Aldecoa había sido uno de los primeros aldabonazos.

Las conferencias de Martín Gaité no pueden separarse de aquel osario ni de la sombra de envejecimiento que se cernió sobre muchos de ellos desde los años sesenta. El proyecto de escribir cuanto acabó siendo nuestro libro era viejo. Nació con la muerte del amigo, inmediatamente sentida como clausura de una etapa. “Ha muerto Ignacio Aldecoa: los años cuarenta y cincuenta, lo queramos o no, empiezan a ser historia” es la frase poderosa que escribió en *La Estafeta Literaria* al calor de su muerte y que todo lo resume. Las condiciones para *Esperando el porvenir* nacieron entonces, pero el primer embrión del libro tuvo que esperar a las estancias de Martín Gaité como profesora invitada en la universidad estadounidense en los años ochenta, nupcias de su consagración académica. En 1984 y en Chicago —la tierra de Larrigan, el pistolero de las coplas juveniles de Aldecoa— llevó al aula los cuentos del amigo y ensayó cuanto —pese a extraviarse aquellas notas— debió ser el primer tanteo de nuestro libro.

Esperando el porvenir representa la transmisión que toda generación promueve a fin de dejar constancia de sí misma y de sus razones. Fue Aldecoa, en tributo de

amistad, el escogido para contar las inquietudes del tiempo; la sensibilidad y la disconformidad moral de un mundo juvenil ya viejo. Tenido como ejemplar de otra época, le alzó un mausoleo que lo instalaba en el corazón de los años cincuenta. Después de todo, si su muerte expresaba un cambio de ciclo, su vida contaría la intimidad de aquello que quedó atrás. Así debió pensarlo y así ha quedado. Acaso fuera él mismo una figura del tiempo, y *Esperando el porvenir*, el homenaje de quien cabalgó fecunda y ferazmente los nuevos tiempos a quien murió con ellos. Porque una vez llegó el porvenir, pareció tragarse a Aldecoa.

Bibliografía citada

- AA.VV (2015), *Revista española (1953-1954)*, ed. José Teruel Morales, Sevilla, Ediciones Ulises.
- ALDECOA, IGNACIO (2005) [1967], *Parte de una historia*, ed. Elide Pitarello, Madrid, Castalia, 2005.
- BENET, JUAN (2010) [1987], *Otoño en Madrid hacia 1950*, Barcelona, Debolsillo.
- CLOTAS, SALVADOR; GIMFERRER, PERE (1971), *30 años de literatura en España. Narrativa y poesía*, Barcelona, Kairós.
- DE VILLENA, LUIS ANTONIO (2006), *Retratos (con flash) de Jaime Gil de Biedma*, Barcelona, Seix Barral.
- FERNÁNDEZ BRASO, MIGUEL (1986), «Ignacio Aldecoa levanta acta de los años de crisálida», *Índice de Artes y Letras*, núm. 236, octubre 1968, 41-3.
- GARCÍA HORTELANO, JUAN (1987) [1978], *El grupo poético de los años 50 (Una antología)*, Madrid, Taurus.
- GIL DE BIEDMA, JAIME (2002) [1975, 1982], *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral.
- GÓNZALEZ, ÁNGEL (2005), “Autopercepción intelectual de un proceso histórico”, *La poesía y sus circunstancias*, ed. José Luis García Martín, Barcelona, Seix Barral, 417-49.
- GOYTISOLO, JUAN (1982) [1967], *El furgón de cola*, Barcelona, Seix Barral.
- GOYTISOLO, LUIS; PONÇ, JOAN (1970), *Ojos, círculos, búhos*, Barcelona, Anagrama.
- GRACIA, JORDI (1994) *Crónica de una deserción. Ideología y literatura en la prensa universitaria del franquismo (1940-1960). Antología*, Barcelona, PPU.
- GUARNER, JOSÉ LUIS (1971), *30 años de cine en España*, Barcelona, Kairós.
- JAMESON, FREDERIC (1992) *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1994) [1987] *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama.

- MARTÍN GAITE, CARMEN (2016) [1994] “Esperando el porvenir” en *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, ed. José Teruel; pról. Jordi Gracia, 533-631. Madrid: Espasa Calpe.
- MOIX, ANA MARÍA (2014), *24 horas con la Gauche Divine*. Barcelona: Lumen.
- MÚGICA, ENRIQUE (2010), “Recordando a Luis Martín-Santos”, *Letra Internacional*, núm.106, primavera, pp. 45-9.
- MUÑOZ SUAY, RICARDO (1994) “Za e la Spagna”, *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes* 251-9 [19/07/2024 <<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/za-e-la-spagna-0/html/ffa69446-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>>
- RODRÍGUEZ ALDECOA, JOSEFINA (1999) [1983], *Los niños de la guerra*, Madrid, Anaya.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, RAFAEL (2008) [1951], *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, ed. David Roas, Barcelona, Crítica.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, RAFAEL (2006) [1956], *El Jarama*, ed. María Luisa Burguera, Madrid, Espasa-Calpe.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, RAFAEL (1973), *Los niños selváticos*, Madrid, Alianza.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL (1971), *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Lumen.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL (1998), *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Crítica.
- VICENT, MANUEL (2011), *Aguirre, el magnífico*, Madrid, Alfaguara.

Carlos Femenías Ferrà es profesor ayudante doctor en la Universitat de Lleida. Previamente fue investigador posdoctoral Margarita Salas en la Universidad de Alcalá, donde desarrolló el proyecto “Historia intelectual en el franquismo y la Transición”. Sus investigaciones se centran en la prosa de ideas en la España contemporánea. Es autor de *A propósito de Ferlosio. Ensayo de interpretación cultural* (Alianza Editorial).

cfemeniasferra@gmail.com

ELLEN MAYOCK

LAS CHICAS RARAS HABLAN: LA CRÍTICA LITERARIA DE CARMEN MARTÍN GAITE SOBRE ESCRITORAS ESPAÑOLAS DURANTE LA TRANSICIÓN

Washington & Lee University

Resumen

Carmen Martín Gaité ejerció de manera activa y constante la crítica literaria a lo largo de su carrera de escritora. Sobre todo, se nota su enorme compromiso con el análisis de la literatura a través de sus artículos publicados semanalmente en *Diario 16* desde 1976 hasta 1980, un periodo significativo en la cultura y política de España y un periodo vital de mayor visibilidad para la escritora salmantina. Este estudio analiza los artículos de Martín Gaité sobre obras escritas por otras mujeres españolas, mediante un enfoque en el periodo de la llamada "Transición" y en las influencias de la Segunda Ola del feminismo en España. Se indaga en lo siguiente: (1) la selección de autoras españolas cuyas obras se tratan en los artículos de estos cuatro años; (2) la mención (o falta de ella) de la política vigente y específicamente del feminismo; (3) la estructura y el tono de las reseñas; (4) el apoyo y la solidaridad expresados en los artículos; (5) la visión de Carmen Martín Gaité como agente cultural.

Palabras clave: Carmen Martín Gaité, reseñas, crítica literaria, feminismo, Transición

Abstract

'Strange Girls' Speak Out: Carmen Martín Gaité's Transition-Era Literary Reviews of Works by Spanish Women

As is well documented in *Carmen Martín Gaité. Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, edited by José Teruel and published by Siruela in 2006, and in *Agua pasada* (1993), Carmen Martín Gaité actively and consistently practiced the art of literary criticism through her writing career. In particular, her weekly *Diario 16* articles (1976-80) reveal the author's deep engagement with literary analysis and her understanding of cultural and political changes during this time, which also coincides with the Salamanca author's increased visibility on the world literature stage. This study analyzes, through the time period of the "Transition" and the lens of Second Wave feminism, Martín Gaité's articles that serve as book reviews of works by other Spanish women. In particular, this article examines the following: (1) the selection of Spanish women authors whose works are treated by Martín Gaité over this four-year time period; (2) the mention (or lack thereof) of the politics of the time and specifically of feminism; (3) the structure and tone of the reviews; (4) the support and solidarity expressed in Martín Gaité's articles; (5) Martín Gaité's vision as a cultural agent.

Keywords: Carmen Martín Gaité, reviews, literary criticism, feminism, the Transition

1. Contexto sociohistórico

La bibliografía de la icónica Carmen Martín Gaité incluye una producción prolífica y variopinta que demuestra un compromiso infalible con los orígenes de la autora en la Filología Románica. Tanto sus obras de ficción como las de no ficción ponen en primer plano a las mujeres, así revelando desde el principio un interés en la vida de las mujeres y en las estructuras e instituciones que influyen en su desarrollo. No es de sorprender que Martín Gaité se doctora en 1972 con una tesis doctoral *–Usos amorosos del XVIII en España–* enfocada en las condiciones culturales del siglo XVIII y su impacto en el desarrollo de las mujeres de la época. Su magistral *Desde la ventana*, caracterizado por la propia Martín Gaité como un “homenaje a todas las mujeres ventaneras que en el mundo han sido” (1992: 33) se compone de sus conferencias dadas en la Fundación March en 1986 y se publica en 1987. En la introducción a este ensayo extenso, la autora analiza los paralelos entre sus conferencias y las teorías de la crítica feminista. Además, en este libro novedoso, Martín Gaité plantea el concepto de “chica rara” a través de una indagación en la protagonista más conocida de Carmen Laforet, Andrea de *Nada* (1992: 101-22). Dice Martín Gaité sobre Andrea:

En una España como la de la primera posguerra, anclada en la tradición y agresivamente suspicaz frente a cualquier “novedad” ideológica que llegara del extranjero, el escepticismo de Andrea y las peculiaridades insólitas de su conducta la convierten en audaz pionera de las corrientes existencialistas tan temidas y amordazadas por la censura española, que en general aborrecía de las excepciones. (1992: 112)

Y es aquí donde vemos de manera muy clara la apreciación que tiene Martín Gaité por las “audaces pioneras” que caminan por una España enclaustrada y retrógrada en cuanto a los papeles de género. Esta admiración por un carácter creativo y atrevido se observa a lo largo de la carrera de Martín Gaité y, claro, es un atributo que cualquier lector suyo también reconocería en la propia Martín Gaité. Este ensayo se enfoca en la capacidad de Martín Gaité de leer, escuchar y visibilizar a las autoras “raras”, con sus temas y protagonistas.

Durante esta etapa intensiva, que incluye múltiples viajes a los Estados Unidos y varias traducciones hechas al castellano, Martín Gaité publica su influyente *Usos amorosos de la postguerra española* (1987). En sus ensayos académicos, la estudiosa trae a colación su interacción con los varios feminismos occidentales.

Martín Gaité ejerce de manera activa y constante la crítica literaria –en contextos tanto académicos como periodísticos– escribiendo sobre autores de una

gran variedad de países e idiomas y, de vez en cuando, volviendo a autores del pasado, sobre todo cuando se publican ediciones nuevas de sus obras. Esta labor crítica-periodística se expone en múltiples libros y ediciones de y sobre la autora salmantina, por ejemplo, en su colección de ensayos y artículos *Agua pasada* (1993), la colección de artículos editada póstumamente por José Teruel, *Carmen Martín Gaité. Tirando del hilo (1949-2000)* (2006) y las conferencias recopiladas por Teruel en *De viva voz: conferencias* (2023c). Sobre todo, se nota su enorme compromiso con el análisis de la literatura a través de sus artículos periodísticos publicados semanalmente en *Diario 16* desde 1976 hasta 1980, un periodo significativo en la cultura y política de España y una etapa vital de mayor visibilidad para Martín Gaité. Como nos recuerda Teruel, durante esta etapa varias obras martingaitianas ven la luz, incluyendo *A rachas*, *El cuarto de atrás* y la traducción de *To The Lighthouse* de Virginia Woolf (2023a: 233), dejando constancia de la calidad y variedad de su obra y estableciendo su viaje hacia los posteriores estudios y ensayos de los años 80 y 90.

Tras la publicación de *El cuarto de atrás* en 1978, Martín Gaité llega a ser una escritora internacionalmente reconocida. Al mismo tiempo, se acerca a su labor de crítica literaria con el empeño, constancia y respeto de siempre. Este estudio analiza los textos periodísticos de Martín Gaité sobre obras escritas por otras mujeres españolas mediante una mirada hacia el periodo de la llamada “Transición” y las influencias concomitantes de la Segunda Ola del feminismo en España. En particular, me interesa indagar en: la selección de autoras cuyas obras se tratan en los artículos de este periodo de cuatro años; la mención o falta de mención de la política vigente y, específicamente, del feminismo; la estructura y el tono de las reseñas; el apoyo y la solidaridad expresados en los artículos; y la visión de Carmen Martín Gaité como agente cultural durante esta etapa de la Transición inmediata que la lleva a las etapas posteriores de los años 80 (de una producción ensayística impresionante) y de los 90 (de una vuelta a la producción novelística). Al examinar los artículos de Martín Gaité sobre Rosalía de Castro, Hildegart Rodríguez, Mercè Rodoreda, Montserrat Roig, Teresa Goitia, Esther Tusquets, Rosa Montero, Marina Mayoral y Soledad Puértolas, se pretende esbozar un panorama de la cultura literaria producida por mujeres españolas y tratada por Martín Gaité durante la época de la Transición. En esta etapa que parece prometer grandes cambios, todos los aspectos del mercado literario en España siguen controlados en su gran mayoría por hombres; al mismo tiempo, es un momento de mayor producción de narrativa publicada por mujeres y leída por un público que consta

de cada vez más mujeres¹.

En un extracto extenso de su “Bosquejo autobiográfico”, publicado originalmente en *Secrets from the Back Room*, un libro de Joan Lipman Brown sobre Martín Gaité publicado en 1987 en los Estados Unidos, Martín Gaité describe sus pasiones e impulsos literarios:

...se puede decir que he vivido exclusivamente de la pluma, como era mi deseo. He hecho ediciones críticas, traducciones, prólogos, artículos, guiones de cine, adaptaciones de clásicos, colaboraciones para la radio, y hasta he cantado canciones gallegas en un teatro. Pero siempre he evitado, aun a costa de vivir más modestamente, los empleos que pudieran esclavizarme y quitarme tiempo para dedicarme a la lectura, a la escritura y a otra de mis pasiones favoritas: el cultivo de la amistad. (incluido en *Agua pasada*, 1993: 23)

La autora también menciona en este texto, de manera muy concreta, su colaboración desde octubre de 1976 hasta mayo de 1980 con la revista *Diario 16*, lo que le ha permitido ampliar sus conocimientos de la literatura internacional y expandir su propia cosmovisión. José Teruel recoge este concepto al decir de la labor crítica de Martín Gaité que “permite al lector atento rastrear ciertos indicadores autobiográficos que aluden, de un modo implícito o explícito, a acontecimientos como la muerte de sus padres, en octubre y diciembre de 1978, o su primer viaje a América, en abril de 1979, que explica el paréntesis de colaboraciones entre el 7 de mayo y el 4 de junio de 1979” (2006: 29)². Esta mezcla de la atención a la escritura ajena con el desarrollo de un estilo propio compagina muy claramente con la capacidad de Martín Gaité de pisar –y de crear– terrenos nuevos en la literatura.

Es frecuente la mención de la generosidad de Martín Gaité para con las y los escritores de su época (por ejemplo, Teruel lo trata como tema en su artículo de

1 Cfr. *The Op-Ed Novel. A Literary History of Post-Franco Spain* (2024) de Bécquer Seguí, y sobre todo la Introducción y el Capítulo 1, para un análisis de la participación de mujeres escritoras en el horizonte de la ficción y en el panorama periodístico desde finales de los años 1970 hasta hoy en día. He hecho aquí un recuento informal de los artículos periodísticos de tipo reseña entre 1976 y 1980. Unos veinte de los 136 incluidos en *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)* (2006) reseñan obras de mujeres escritoras. Este porcentaje nos indica el interés general de Martín Gaité en la literatura (sea quien sea el autor o la autora), y puede comunicarnos algo sobre la resaca genérica del franquismo en la visibilidad de los hombres en el escenario literario al lado de una relativa invisibilidad de las mujeres. Aquí recojo las reseñas sobre mujeres escritoras precisamente para profundizar en los posibles vínculos culturales entre ellas (y entre ellas y la propia Martín Gaité).

2 Cfr. la entrevista que Mercedes Formica le hace a Martín Gaité, cuando esta recibe el Premio Nadal de 1957, para leer más apuntes autobiográficos de la autora.

2019 de *Lectora*; también lo menciona en 2006: 26), un elemento presente en sus reseñas críticas para *Diario 16*. Se podría decir que esta generosidad en los asuntos literarios parte de su pasión por “el cultivo de la amistad”, anteriormente citada. Teruel escribe que “la búsqueda de interlocutor fue también para ella el placer solitario de la busca de una voz propia y de un estilo personal” (2023b: 314) y así se observa en las reseñas críticas de Martín Gaité tanto un afán por explorar y celebrar la literatura escrita por otras/os como un deseo de seguir desarrollando esta “voz propia”. Maria Vittoria Calvi trata las cartas que escribe Martín Gaité como parte de su participación en el proyecto *El Interlocutor Expres* y declara que “salta a la vista la fuerza de la escritura como espacio de resistencia a la acción destructora del tiempo y al olvido” (2023: 333), otro elemento de su apoyo a la labor creativa de otros escritores.

Este periodo de 1976 a 1980 enmarca momentos de significativos cambios en la política española. Óscar Pereira-Zazo y Steven L. Torres definen la Transición a la democracia (1975-1982) como “a time when there was still a highly organized Left in Spain, which included the Spanish Communist Party [PCE], unions, the student movement and hundreds of neighborhood associations which played an important political role in major urban centers such as Barcelona and Madrid” (2019: 2)³. Tanto *El cuarto de atrás* (1978) como las reseñas literarias del *Diario 16* se publican durante este periodo de apertura política, lo que tal vez le otorgue a Martín Gaité una mayor confianza y soltura. De hecho, al reseñar la novela *Crónica del desamor* de Rosa Montero, Martín Gaité expresa especial interés en sus retratos de personajes indecisos y ansiosos del periodo de la Transición, en cómo logra matizar y describir el ansia del cambio sociopolítico. Escribe Martín Gaité: “Por su crónica desfilan gentes llenas de proyecciones al futuro, de ansiedades y añoranzas que se empeñan en abortar para poder seguir afirmando que solo quieren vivir el presente” (*Tirando*, 2006: 274; publicado originalmente en *Diario 16*, el 17 de julio de 1979). Esta observación subraya el interés de Martín Gaité en lo actual, en los asuntos sociopolíticos que influyen en las/los protagonistas y las/los lectores de la época.

3 Véase “Social and Economic Change in a Climate of Political Immobilism” de Borja de Riquer i Permanyer (1995: 259-271) para un análisis de los efectos duraderos del franquismo en los inicios de la Transición. El autor menciona que el consenso nacional era que, “El franquismo tendría que morir con Franco” (“Francoism had to die with Franco”) (1995: 270). En el mismo volumen, se puede consultar también la lista de asuntos sociopolíticos importantes de esta etapa de la Transición temprana en el ensayo de Elías Díaz titulado “The Left and the Legacy of Francoism: Political Culture in Opposition and Transition” (1995: 283-291). Las traducciones del inglés al español son mías.

Johnson y Zubiaurre reconocen el trabajo feminista de muchas mujeres durante el franquismo, citando la traducción y el prólogo de Lili Álvarez del libro taquillero de la norteamericana Betty Friedan, *The Feminine Mystique (La mística de la feminidad)*, publicada en español en 1965) –una obra fundamental de la Segunda Ola del feminismo occidental– y los libros de la española Lidia Falcón sobre la situación legal de la mujer en España (1966). Dicen que “el feminismo abierto que brotó en 1975 cuando murió Francisco Franco no salió de la nada” (2011: 307), así señalando que los cambios políticos, sociales y culturales de la Transición española tenían importantes antecedentes aun durante el régimen franquista.

Al hablar del pensamiento feminista de Carmen Martín Gaité, Johnson y Zubiaurre reconocen de inmediato que la autora salmantina no habría aceptado la etiqueta de “feminista”, pero que muchas de sus obras –libros de historia, ensayos, novelas– pueden considerarse tales por su “actitud feminista crítica frente a la manera en que la sociedad patriarcal socializaba a la mujer” (2011: 371). Para considerar este acercamiento feminista de Martín Gaité, he contado con la conceptualización de Johnson y Zubiaurre, quienes ven en el pensamiento feminista español los siguientes rasgos: el deseo de demostrar y mejorar la situación legal y social de la mujer; reconocer que las mujeres también pueden y deben pensar y escribir; considerar los debates entre el feminismo de la igualdad y el feminismo de la diferencia, muy presentes en España y típicos de la Segunda Ola occidental; la “mezcla de historia y teoría”; la conexión importante de la situación de las mujeres con el contexto nacional y de la relación de este contexto con la religión (2011: 12-18). En el “Manifiesto Fundador” del Frente de Liberación de la Mujer (FLM) de 1976, fecha significativa en cuanto a la Transición, el feminismo y el inicio del trabajo de Martín Gaité en *Diario 16*, se destacan estos objetivos (entre otros): dismantlar las estructuras de dominación; abolir la familia tradicional; eliminar la división de labor sexista; disolver la institución del matrimonio; la maternidad voluntaria; la incorporación de las mujeres en los quehaceres políticos y creativos; socializar a todos los niños a participar en la labor doméstica (2018: 265-266)⁴.

Martín Gaité no aboga explícitamente por esta plataforma; de hecho, en una entrevista de 1978, la autora declara que el feminismo le aburre “más que una misa” (Suñer 1978: 53), al mismo tiempo reconociendo que la “Historia” ha en-

⁴ Véase “La plaza como espacio de cuidado: lidiando con la maternidad neoliberal en *Quién quiere ser madre* de Silvia Nanclares” (2023) para otra evaluación de esta época y de la cultura de los manifiestos feministas de origen español.

casillado a las mujeres en determinados roles de género que no han permitido una plena consideración de lo que es la libertad⁵. En la misma entrevista, Martín Gaité elige a Rosalía de Castro como la escritora española “más afín” a ella, con sus indagaciones en la identidad (y específicamente la identidad gallega), el amor, la pérdida y la muerte. Entonces, observamos que Martín Gaité rechaza el concepto de los roles prescritos basados en el género y que favorece la incorporación de las mujeres en el ámbito público-literario. Es natural que en su obra se oiga algún que otro eco de estas corrientes sociopolíticas tan prevalentes en 1976.

Johnson y Zubiaurre también subrayan los temas de la soledad –como algo positivo para las mujeres, tal como observamos en muchas obras de Carmen Martín Gaité– la personalidad, el trabajo y el cuerpo (2011: 19-20). Martín Gaité habla y escribe a menudo sobre la importancia de la soledad de las mujeres como un espacio que permite el desarrollo de la personalidad, del ser escritor y de la creatividad en sí. De hecho, refiriéndose a la famosa “isla de Bergai” de *El cuarto de atrás*, dice que sus refugios, sus “islas”, son, precisamente, sus libros (Aznárez 1981: 11). En *Desde la ventana*, considera la obra de Virginia Woolf y se pone de acuerdo al entender la habitación propia “como liberación, no como encierro” (1992: 28). Entonces, ser escritora condiciona la soledad y quizás la soledad condiciona el ser escritora. Podríamos decir también que los “brotes de inconformismo” que Martín Gaité ve en la icónica protagonista Andrea de *Nada* (1992: 113) pueden verse como semillas de un feminismo incipiente y tácitamente apreciado⁶. Lo que hace Martín Gaité a través de su obra extensa es hilvanar en capas un concepto de la mujer escritora (la que, como plantea Virginia Woolf, precisa de la soledad, el espacio y la recompensa material) que pone el foco de luz en la chica o la mujer protagonista. Estas capas nos hacen reflexionar sobre la mujer de carne y hueso (la autora) y sus creaciones (las protagonistas), siempre teniendo en cuenta las circunstancias diegéticas y extra-diegéticas que influyen en esta relación creadora-creada. Estos “brotes de inconformismo” se notan también en los escritos críticos de Martín Gaité a lo largo de su trabajo en *Diario 16* y responden

5 En “El pensamiento feminista de Carmen Martín Gaité”, Roberta Johnson considera que Martín Gaité podría haberse inspirado en la obra de Miguel de Unamuno (2011: 12). Esta referencia de Martín Gaité a la “Historia” (con mayúscula) nos recuerda del concepto de la intrahistoria de Unamuno y de la importancia de las pequeñas historias individuales y colectivas de las personas cotidianas del entorno.

6 Mónica Fuentes del Río asevera lo siguiente: “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” (2021: 190). En este sentido, no es de sorprender que Martín Gaité escriba sobre una docena de mujeres escritoras en sus reseñas para *Diario 16*.

a un feminismo de la Segunda Ola que insiste en los importantes lazos entre las desigualdades políticas y las culturales.

2. Estructura, tono y análisis de las reseñas

En su edición de los ensayos de Martín Gaité en *Tirando del hilo*, José Teruel expone la estructura “tripartita” de la mayoría de los artículos de crítica literaria de la autora: un preámbulo, una ejemplificación o ilustración, y una valoración (2006: 27), lo que confirmaremos con pocas excepciones para los artículos tratados en este ensayo. Es más: la voz propia de Martín Gaité sigue revelándose a lo largo de sus cuatro años en *Diario 16* con lo que denomina Teruel “un tono narrativo y autobiográfico, propiamente ensayístico, sin miedo a desafinar” (2006: 30). En esta sección, se analiza uno por uno y en orden cronológico según la fecha de publicación los artículos de crítica literaria anteriormente citados.

2.1. “*Los profetas aislados. La rebeldía sexual de la juventud, de Hildegart Rodríguez*” (Diario 16, 19 de septiembre de 1977)

En este ensayo, Martín Gaité comenta la reedición en la editorial Anagrama del libro de no ficción de Hildegart Rodríguez titulado *La rebeldía sexual de la juventud*, publicado originalmente en 1931, al inicio de una etapa política más progresista bajo la Segunda República (1931-1936). Hildegart Rodríguez es una figura importante de los movimientos feminista, socialista y anarquista de esta época, además de ser una de las/los primeras/os españolas/es en hablar en términos bien definidos de plataformas para la salud reproductiva, algo tratado por Martín Gaité tanto en *Usos amorosos del XVIII en España* y *Usos amorosos de la postguerra española*.

Mientras el tema abiertamente sexual y feminista de *La rebeldía sexual* no se puede negar, lo que sea tal vez más significativa es la fascinación de Martín Gaité por la figura de la joven y atrevida Rodríguez, quien experimentó “cuarenta y cinco años de olvido” (2006: 127-128), desde la Segunda República hasta la Transición. Martín Gaité admira de la joven autora su inteligencia, su audacia y su “prosa elocuente” (2006: 128) y la sitúa como una de las feministas más importantes de la época, viendo en ella una persona que ya anticipaba “las preocupaciones actuales del feminismo español” (2006: 128). Esta declaración indica

que Martín Gaité era consciente de los avances del movimiento feminista de los años 70 y que veía la necesidad de una pedagogía sexual más equitativa y apta para seres pensantes. Esto representa uno de los logros más significativos de la Segunda Ola del feminismo occidental.

2.2 “Una niña rebelde” (Diario 16, 5 de junio de 1978; publicado también en Agua pasada [1993])

Hay que subrayar la presencia del concepto de la rebelión en el título del ensayo sobre Hildegart Rodríguez y en este sobre Esther Tusquets, publicado casi un año más tarde. Por un lado, Martín Gaité califica de “rebeldes” a las mujeres que expresan opiniones feministas de manera abierta (“no deja títere con cabeza” dice de Rodríguez [2006: 128]) y, por otro, abre el diálogo sobre qué es o no es el feminismo, quién es o no es feminista.

Martín Gaité empieza “Una niña rebelde” al decir, “Me produce una particular alegría que la mejor novela española de este año la haya escrito una mujer: Esther Tusquets” (1993: 218). Continúa: “...no es en nombre de presupuestos feministas” (1993: 218) e insiste en el hecho de que las mujeres tienen algo que contar, algo distinto, y que cuando lo cuentan con su propia voz, surge un retrato de las mujeres mucho más auténtico y original –un tema frecuente en la obra de Martín Gaité (ej. en *Desde la ventana*, 1992: 59). En esta reseña, Martín Gaité reconoce a una escritora que, como ella misma, vuelve al mundo de la memoria, el sueño y la fantasía para poder cuestionar la inculcación social que ha impedido el desarrollo de la mirada narrativa de muchas mujeres. De hecho, Martín Gaité celebra “la audacia de su gloriosa transgresión literaria” (1993: 219) y “el rescate revolucionario y desafiante de las sensaciones de placer, el himno a la sexualidad abolida” (1993: 219), acercamientos que se parecen a los escritos de las llamadas “feministas francesas” de los años 70, Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva (*New French Feminisms* 1981).

Entonces, se va trazando una línea narrativa de Martín Gaité que tiene que ver con el feminismo de la Segunda Ola. Celebra a mujeres escritoras logradas y todavía por descubrir. Rescata voces poco escuchadas. Entiende la importancia del ser y su sexualidad. Transgrede normas. Al mismo tiempo, hay que repetir que la autora rechaza la etiqueta del movimiento, eludiendo la necesidad de encasillar a autoras y su obra según el género y la plataforma política. El uso repetido del término “rebelde” y el interés por la creación femenina dialogan claramente con

algunos de los preceptos principales del movimiento feminista occidental. En 1978, Martín Gaité expresa la opinión de que el feminismo puede convertirse en dogma político pero que hay que borrar las marcadas líneas entre lo que se solía considerar ‘masculino’ y ‘femenino’ (Suñer: 53), poniendo de manifiesto que la autora se compromete de lleno con la consideración de las ideas del feminismo occidental mientras también se niega a estar encasillada por el término ‘feminismo’ ni por su plataforma política formal.

2.3. “Ruptura y retorno. Tiempo de cerezas, de Montserrat Roig” (Diario 16, 5 de febrero de 1979)

Al considerar la proliferación de lo que denomina la “novela familiar” (2006: 233), Martín Gaité vuelve a criticar sutilmente la educación transferida de generación en generación sobre las normas de la familia y los roles de género. Comenta que la novela familiar perdurará “mientras la familia, como tal institución, siga dando coletazos y dejando secuelas en quienes pretenden romper definitivamente con sus lazos” (2006: 234). Martín Gaité estima la calidad de Montserrat Roig, quien logra crear a una protagonista compleja y convincente. Este personaje, Natalia Miralpeix, después de haberse ido de casa y haber vuelto, recobra la fuerza como para considerar su juventud y establecer su identidad adulta. En este sentido, enfatiza el carácter del *Bildungsroman* femenino, tal como se ve en el brillante estudio de Martín Gaité en el capítulo 4 de *Desde la ventana* sobre la protagonista Andrea de *Nada* de Carmen Laforet. El *Bildungsroman* femenino forma una parte significativa del canon de la literatura escrita por mujeres, sobre todo en los años del franquismo y de la Transición, en parte debido a su capacidad de retratar la formación basada en el género de las muchachas y las mujeres y de presentar la temática que más les puede importar a las protagonistas femeninas. Estos temas se hacen eco de los elementos posiblemente feministas de la obra de Martín Gaité (el énfasis en el rechazo de las tradicionales normas familiares y sociales, la búsqueda de una voz propia, la soledad y la independencia, etc.).

2.4. “La búsqueda de interlocutor. Recordando mi vida, de Teresa Goitia” (Diario 16, 9 de abril de 1979)

En la introducción a *De viva voz. Conferencias*, José Teruel declara: “Ha de tenerse

en cuenta que la competencia de la narración escrita con la oralidad es una de las grandes cuestiones de su laboratorio literario, mucho más abierto a lo experimental de lo que se ha solido considerar” (2023c: 14). Martín Gaité incluye en el título de esta reseña la frase “la búsqueda de interlocutor”, así recordándonos de su ensayo seminal sobre la escritura, el diálogo, la oralidad y la relación cómplice con otras personas (*La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, 1973 [primera edición]). Es significativo que Martín Gaité dedique el ensayo “La búsqueda de interlocutor” a Juan Benet, el hijo de Teresa Goitia⁷. Esta teoría literaria (y praxis, es importante señalar) enfocada en la fluidez entre escritor y lector, entre hablante e interlocutor, enmarca su análisis de las memorias escritas por Teresa Goitia, una mujer de 80 años, en el momento de la publicación de su libro. Goitia se puso a escribir sin haber practicado jamás el arte de la literatura, y Martín Gaité ve en esto “tanto las virtudes como las limitaciones de este libro” (2006: 253), pero siempre apreciando su “autenticidad y frescura” (2006: 253). Por un lado, Martín Gaité elogia la capacidad de Goitia de crearse como personaje en este texto de no ficción; por otro lado, critica la falta de conciencia del público lector, del posible “interlocutor” que espere las memorias. Concluye la reseña considerando la importancia (y ausencia casi completa) de las voces de mujeres mayores en la literatura de la época.

2.5. “Callejón de hastío. El amor es un juego solitario, de Esther Tusquets” (Diario 16, 23 de abril de 1979)

Martín Gaité inicia el análisis de *El amor es un juego solitario* de Esther Tusquets al evocar el gran éxito que fue su novela *El mismo mar de todos los veranos*, así poniendo de relieve la trayectoria de esta novelista española y recordándonos del ensayo anterior sobre Tusquets. Volver a la obra de Esther Tusquets durante este periodo de cuatro años intensivos de reseñas literarias equivale a revelarnos a nosotros los lectores que esta escritora vale la pena.

Martín Gaité reconoce aquí el valor de la novela, que vuelve a situar a la protagonista en un contexto de privilegios y lujos que la llevan al “hastío” referido en el título de la reseña. Escribe que la protagonista de esta novela está “sujeta a condicionamientos psicológicos y biográficos iguales, víctima de las mismas sensaciones y caprichos que se complace en fomentar para desmenuzarlos luego con la lucidez reconcentrada y morbosa de quienes han perdido toda posibilidad

⁷ La autora le da las gracias a José Teruel por haber compartido esta información con ella.

de jugar ya a cualquier juego que les distraiga del de mirarse el propio ombligo” (2006: 255). Establece los vínculos entre las dos novelas y, después, menciona el perspicaz análisis del egocentrismo de la novela, además de su interés narrativo y lenguaje “diamantin[o]”. Como solemos ver tanto en la obra narrativa de Carmen Martín Gaité como en sus ensayos literarios, la autora valora el retrato de la imperfección y de la introspección. Aquí estamos ante otro caso semejante, dado que Martín Gaité declara que la “confesión de derrota es el triunfo del libro” (2006: 256) y reconoce que es posible que Tusquets tenga que dejar de lado este contexto del ocio para indagar en otros terrenos en sus obras futuras. De esta manera, Martín Gaité ya anticipa, hacia finales de la Segunda Ola, el extremo énfasis del movimiento en las mujeres blancas y, por ende, en mujeres que por lo general viven con mayor privilegio, y así comenta implícitamente la necesidad de ampliar el panorama de las personas consideradas por y desde el feminismo.

2.6. *“La ruidosa soledad. Crónica del desamor, de Rosa Montero”* (Diario 16, 17 de julio de 1979)

Este ensayo sobre la primera novela de la ya reconocida (en el contexto de 1979) periodista Rosa Montero aborda varios temas de suma importancia para este estudio: la relación entre el periodismo y la ficción; Rosa Montero como escritora que sabe retratar la novísima época de la Transición; la temática del amor y del deseo; y un llamado “partidismo por las mujeres” (2006: 275).

Martín Gaité anota la importancia del periodismo en el desarrollo del género narrativo, sobre todo en el caso de Rosa Montero. No cita con frecuencia las entrevistas hechas a las autoras, pero lo hace en este caso para profundizar más en la declaración de Montero de que esta obra de ficción no es tanto novela como “una crónica sin pretensiones” (2006: 273). Por un lado, Martín Gaité aprecia la humildad de la joven escritora; por otro, corrige sus aseveraciones sobre la “vista rápida” de su crónica al decir que la mirada de Montero “es profunda, demorada y valiente” (2006: 274). En parte, son ese ojo de periodista y ese abanico de entrevistas hechas que le permiten a Montero el retrato de lo que denomina Martín Gaité “el novísimo Madrid, del de hace tres años a esta parte” (2006: 274). Alaba la capacidad de Montero de incorporar sus múltiples observaciones sobre las dificultades de las madres solteras en la vida y en el ámbito laboral y del desafecto de la gente atrapada en antiguos modos de relación (familiar, amistosa, amorosa, sexual, laboral, etc.). Además, Martín Gaité hace hincapié en la capacidad de

Montero de desplegar los trastornos de la ansiedad de varios personajes, un fenómeno más abiertamente tratado en esta época.

La última oración de la reseña destaca un elemento importante de los posibles puntos de vista sobre la cuestión feminista de Martín Gaité: dice que la “condición de mujer es lo que aporta al testimonio un valor estimable” (2006: 275), pero critica el retrato negativo de todos los hombres de la novela. La voz de la joven Montero indaga en la temática del “desamor” del título desde el punto de vista de la protagonista, sugiriendo que hay una resaca de los modelos masculinos franquistas y una falta de nuevos modelos establecidos. En este sentido, Montero recupera a las precursoras feministas (tales como Simone de Beauvoir y Betty Friedan) y anticipa el rumbo de los llamados “estudios de género” (“gender studies”) de las décadas posteriores a la Transición. Los estudios de género llegarán a considerar el género como una construcción social que afecta a todos los seres humanos –no solo a las mujeres– y también establecerán el terreno para el campo de estudios sobre la/s sexualidad/es.

2.7. “Buen ejercicio literario. Cándida otra vez, de Marina Mayoral” (Diario 16, 13 de agosto de 1979)

En este texto sobre la primera novela de la gallega Marina Mayoral, Martín Gaité comenta sus propias sensaciones al leer la primera obra de una escritora nueva, al considerar si la escritora puede captarnos como lectores y dejar fluir la imaginación. Ya se observa aquí la extensa experiencia literaria de una Martín Gaité articulista. En este ensayo, valora “el buen ejercicio literario” de leer lo que contiene esta novela –una serie de cartas de origen y destino algo enigmáticos. Entrar en cuestiones de corresponsales, destinatarios e interlocutores es estar en el paraíso de Martín Gaité.

Martín Gaité evalúa la capacidad de Mayoral de remontarse a la infancia de los personajes principales para permitir una mirada sobre las capas socioeconómicas de una Galicia de aldeas y sobre los modelos de comportamiento heredados en el contexto familiar. También efectúa un tipo de genealogía de escritoras españolas y, en este caso específico, de escritoras gallegas al mencionar las grandes novelas de Emilia Pardo Bazán, cuyos acercamientos parecen actualizarse en manos de Marina Mayoral. De hecho, dado el intertexto de Pardo Bazán en la novela *Retahílas* de Martín Gaité (con un prólogo del escritor gallego Manuel Rivas) y la clara apreciación que tiene Martín Gaité por Rosalía de Castro y Marina Mayoral,

seguimos observando su afinidad por la literatura y la cultura gallegas, lo cual no es de sorprender ya que su familia materna tiene sus orígenes en Galicia⁸.

Es más: con su generosidad y perspicacia, Martín Gaité concluye el ensayo diciendo, “Marina Mayoral demuestra un pulso y una seguridad que nos aconsejan retener su nombre y animarla a empresas más ambiciosas” (2006: 284). Con cada ánimo que da y con cada cumplido que ofrece, Martín Gaité va construyendo una red de apoyo de las mujeres escritoras de su país y de su época.

2.8. “Barro mortal. Poesía, de Rosalía de Castro” (Diario 16, 5 de noviembre de 1979)

Casi un año después de la muerte de sus padres, Martín Gaité escribe sobre un nuevo libro de una selección de poesía que ofrece la poeta gallega decimonónica Rosalía de Castro. Este ensayo es tal vez el más íntimo, el más sentido, de todos los tratados en este artículo.

Martín Gaité rechaza el encasillamiento secundario de una Rosalía de Castro como poeta romántica –siempre en segundo rango dada la fama de su coetáneo Gustavo Adolfo Bécquer y su antecedente José de Espronceda– observando el hecho de que fuera una mujer “poetisa” del pasado y que revelara un bilingüismo sorprendente para la época, publicando algunas de sus colecciones en gallego y otras en castellano. Subraya el interés de los poetas románticos en el tema de la muerte, incluyendo a Rosalía como “uno de los más grandes” (2006: 303) de este grupo. El más alto cumplido que le otorga Martín Gaité a Rosalía de Castro es decir que “ella presente la muerte no desde la literatura sino desde la piel, desde ‘ese barro mortal que envuelve el alma’” (2006: 304). Recordemos que, en una entrevista de 1978, Martín Gaité asevera que Rosalía de Castro es la escritora española con quien se siente más aliada (Suñer 1978: 53). Unos años más tarde, en *Desde la ventana*, Martín Gaité escribe largo y tendido sobre la poeta gallega, estimando su corazón de mujer que convive con su corazón de niña (1992: 54), su insistencia en la soledad (1992: 61) y, de manera significativa, elogiando que acepte su “condición de mujer” a la vez que rompe con esquemas masculinos sin emprender un enfrentamiento “polémico” (1992: 90). Las palabras de Martín Gaité sobre la obra de Rosalía de Castro se aproximan a una teoría y una praxis del feminismo martingaitiano casi susurrado.

⁸ Véase “La impronta galaica de Carmen Martín Gaité en su obra. De la teoría literaria a la práctica ficcional” de Mónica Fuentes del Río (2020) para más información sobre las múltiples referencias a Galicia en la obra de Martín Gaité.

En un 1979 todavía muy enfocado en los escritores masculinos –del pasado y del presente– Martín Gaité aquí nos recuerda, de una manera bella e íntima, la necesidad de volver a visitar el canon y de resucitar las voces tradicionalmente menos escuchadas.

2.9. “*Lazos de vida pequeña*. La plaza del Diamante, de Mercè Rodoreda” (Diario 16, 17 de diciembre de 1979)

En ocasión de la publicación de “una edición digna en castellano” (2006: 315) de *La plaza del Diamante* (1962), Carmen Martín Gaité reconoce a Mercè Rodoreda como una de los mejores escritores de la historia de la literatura española, en gran parte porque Rodoreda se niega a “copiar estilos varoniles” (2006: 315), lo que hace hincapié en la apreciación que tiene Martín Gaité por las escritoras que retratan la difícil vida de las mujeres de una manera abierta, detallada, honesta y profundamente literaria. En este caso, esto es lo que denomina Martín Gaité “los lazos de vida pequeña” (2006: 314), una frase que fácilmente se podría vincular con el anteriormente citado concepto unamuniano de la intrahistoria. Martín Gaité se queda casi sin aliento al detallar todo lo que logra contar Natalia, la protagonista ya bien famosa de Rodoreda, para que se entienda la lucha con las personas, los objetos, las guerras, los animales domésticos, los embarazos y el hambre, siempre el hambre, de esta mujer luchadora contra el palomar.

El último párrafo de la reseña nos devuelve al tema que surge a menudo en estos ensayos de Martín Gaité –el del feminismo como política y como etiqueta: “Sin aullidos, insultos ni reivindicaciones feministas, el sonámbulo monólogo de esa mujer que ha visto naufragar todos sus sueños y ha sabido convertir la flaqueza en valentía...” (2006: 315). Es evidente que la autora quiere entrar en cuestiones feministas tales como el matrimonio, el abuso, la madre soltera, el cuidado no pagado, la lucha por sobrevivir, la falta de acceso a recursos, pero, y esto se repite, sin usar las etiquetas políticas vigentes de la época.

2.10. “*Entre bastidores*. El bandido doblemente armado, de Soledad Puértolas” (Diario 16, 24 de marzo de 1980)

En este artículo, Martín Gaité vuelve sobre el tema de los escritores noveles y sobre lo que pretenden o no con sus primeros tanteos en la labor de la escritura.

Enfatiza la necesidad de los escritores nuevos de acercarse a su trabajo con “una cierta dosis de modestia y de gratitud para con nuestros padres literarios” (2006: 343). Al considerar esta primera novela de Soledad Puértolas, Martín Gaité declara honestamente que, a pesar del empeño literario de la autora y de su atención a sus múltiples antecesores, ha quedado “algo corta” (2006: 344). Se nota en esta serie de reseñas de *Diario 16* la generosidad casi incondicional de Martín Gaité y, por eso, esta frase nos indica la desilusión que siente la autora ante la novela de Puértolas. El ensayo no cita mucho la novela; de hecho, ni la menciona mucho, así revelándonos que Martín Gaité espera algo más del segundo intento de Puértolas. Soledad Puértolas después se establecerá como una novelista importante, con una larga lista de premios y el honor de ser miembro de la Real Academia Española desde 2010.

2.11 “... Y Wendy creció. Varada tras el último naufragio, de Esther Tusquets” (Diario 16, 12 de mayo de 1980)

Esta reseña sobre la tercera novela de la trilogía de Esther Tusquets nos permite observar a una Martín Gaité autocrítica sobre sus previas reseñas de la obra de Tusquets. De los once ensayos analizados en este artículo, tres tratan la obra de Esther Tusquets, lo que nos señala la gran estima que le tiene Martín Gaité a su coetánea barcelonesa. Si bien hay una leve advertencia en la reseña anterior (sobre *El amor es un juego solitario*) sobre la posibilidad de agotar el tema de la mujer ociosa y privilegiada, en este artículo Martín Gaité detalla las numerosas maneras en que Tusquets ha logrado seguir el tema y cerrarlo con esmero al final de la trilogía. No solo lo ve como un éxito, sino como su obra de mayor calidad. Nos ofrece los dos mayores aciertos de la novela –el retratar “la profundidad mayor del pozo en que ha caído al perder el amor” (2006: 365) y el contrapunto de los personajes Elia y Eva, lo que permite que “ambas mujeres viv[a]n la tragedia de su condición femenina desde ángulos distintos” (2006: 366)⁹. Con este tercer ensayo sobre Tusquets, Martín Gaité vuelve a insistir en el retrato de la variedad de experiencias de las mujeres, lo que ya hemos visto relacionado con su valoración del *Bildungsroman* y de la combinación del corazón de la mujer con el de la niña (que tanto aprecia en la obra de Rosalía de Castro).

9 Varios capítulos de *The “Strange Girl” in Twentieth-Century Spanish Novels Written by Women* analizan la “condición femenina” de las protagonistas en las novelas de Martín Gaité y de Tusquets.

La selección de reseñas en el presente ensayo es deliberada; son las que tratan la obra de escritoras españolas de los siglos 19 y 20. Esta labor articulista de Martín Gaité despliega una temática enfocada en varios elementos de la plataforma feminista de la Segunda Ola, incluyendo la enseñanza sobre la sexualidad y los recursos para la salud reproductiva, una preocupación por la inculcación de tradicionales modelos genéricos, una denuncia del acoso laboral y una admiración por el carácter rebelde de las escritoras y de sus protagonistas. Además, en las tres reseñas sobre la obra de Esther Tusquets, Martín Gaité parece intuir lo que va a ser la interseccionalidad de la Tercera Ola. Otros puntos de interés revelados en las reseñas pero que ya para 1976 son constantes en la obra de Martín Gaité son su apreciación por textos de ficción y de no ficción (y la mezcla entre ellos) y su afinidad por la inclusión de la cultura gallega en los textos analizados.

3. Feminismo y solidaridad

Andrea Toribio (2022) y José Teruel (2023b: 308-315) han documentado cuidadosamente las múltiples maneras en que una Carmen Martín Gaité cada vez más reconocida como escritora tiene que lidiar con la etiqueta de “Madame Ferlosio”, es decir, tan solo como la esposa de Rafael Sánchez Ferlosio y no como una escritora ya doblemente galardonada para finales de los años 50. Este tipo de encasillamiento de segundo rango basado en el género se hace evidente en la prensa y crea un entorno cultural difícil de navegar para las mujeres literatas y artistas. Mientras la Martín Gaité de los años 70 ya tiene un perfil independiente y celebrado, reconocemos que tuvo que emprender un viaje hacia la independencia hecho necesario por las circunstancias de su juventud y temprana adultez. Aun durante la Transición, aceptar las condiciones tradicionales puede ser percibido como una normalización de este segundo rango de la mujer, mientras criticar las condiciones puede condenar a una autora al ostracismo.

En una España en que se estaba dejando la dictadura y en que los aires de la Segunda Ola del feminismo occidental se empezaban a respirar, Carmen Martín Gaité tuvo que enfrentarse en repetidas ocasiones con la pregunta sobre el posible feminismo de su obra, una pregunta con que sus coetáneos masculinos no tuvieron que lidiar, por lo menos en la esfera pública. Esta imposición en su ser y en su obra tendría que haber sido tanto difícil como interesante, y se nota en casi todos los géneros manejados por la autora que intenta tratar el asunto de manera respetuosa, estudiada y honesta. Por un lado, yo me atrevería a decir que Mar-

tin Gaité se cría en una generación de hombres escritores libres del peso de este feminismo impuesto y que tal vez a ella también le hubiera gustado disfrutar de esta misma libertad. En este sentido, como implica Teruel, lee y escribe como una persona “libre de dogmas” (2023a: 234), y entonces en su obra va a estar ausente cualquier declaración explícitamente política. Por otro lado, sin embargo, sus obras (ensayos, conferencias, estudios académico, obras de ficción, etc.) absorben las corrientes de la época y comunican un profundo interés en la mujer como lectora, interlocutora, corresponsal, escritora, figura pública; es precisamente por la prolífica y variada producción de Martín Gaité que casi siempre considera a las mujeres y sus circunstancias que se le puede considerar una verdadera pionera feminista –no solo dentro del panorama literario de España, sino también en un contexto cultural más amplio. En su conferencia titulada “La mujer en la literatura” (2002: 325-341), la autora admite que se ha quedado algo al margen de los debates feministas y que se ha dejado guiar por el proceso iterativo de su pensamiento y escritura, tratando cada vez más y con cada vez mayor variedad el tema de la mujer en la literatura –la mujer que desempeña los papeles literarios anteriormente citados, de protagonista, interlocutora, escritora, etc. A través de muchos de los textos de Martín Gaité, sabemos que ha leído a las pensadoras feministas occidentales más importantes de su época. En la introducción a *Desde la ventana*, cita a Elaine Showalter, Sandra Gilbert, Susan Gubar, Adrienne Rich, etc. Es con esta conciencia de las mujeres escritoras y de sus sujetos femeninos y con esta seriedad crítica que Martín Gaité se acerca a las escritoras españolas examinadas en sus ensayos para *Diario 16*.

Esta pequeña muestra de las reseñas literarias de Carmen Martín Gaité escritas para *Diario 16* entre 1976 y 1980 nos revela un personal feminismo –nunca declarado de ninguna manera explícita, pero sí influido por los preceptos de la Segunda Ola del feminismo: un deseo de que las mujeres tengan el mismo acceso a la educación y a la publicación que tienen los hombres; una apreciación por la diferencia de estilo y enfoque que pueden ofrecer las mujeres escritoras de su época; un gusto por las narraciones que trazan las dificultades de ser mujer, pero que no caen en el victimismo; un apoyo constante de muchas mujeres escritoras, desde la decimonónica Rosalía de Castro hasta las novísimas de la época de la Transición, desde las más conocidas hasta las que pasan casi desapercibidas; el rechazo de etiquetas políticas y estilísticas; una apreciación por la experimentación narrativa combinada con el cuidado del estilo¹⁰. De manera implícita y explíci-

10 En su ensayo, “Teaching Carmen Martín Gaité as a Feminist Thinker”, Roberta Johnson cita a muchas críticas (ej. Caroline Wilson; Lissette Rollón Collazo; Phyllis Zatlin Boring; Constance

ta, Martín Gaité expresa una preocupación por el acceso y las oportunidades de las mujeres, las definiciones rancias de la familia tradicional y la posibilidad de establecerse como escritora, en términos de Virginia Woolf, con una habitación propia y 500 libras por año.

En su artículo sobre cómo enseñar la obra de Carmen Martín Gaité en un curso del posgrado, Ofelia Ferrán vincula su obra con el concepto de la “écriture féminine” de las feministas francesas (Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva) de los años 70 y enfatiza que la escritura femenina debe entenderse como una “poética experimental” que critica las limitaciones de las mujeres que viven bajo un sistema patriarcal (2013: 155). Aplica esta teoría al análisis de la novela *Nubosidad variable* de Martín Gaité, evocando la importancia de la escritura en la experiencia femenina de la liberación, del placer, del cuerpo y del (re)despertar, elementos considerados en la muestra de reseñas incluida aquí. Entonces, se nota una tendencia hacia un feminismo de la Segunda Ola tanto en las obras de ficción (ya desde los años 70 y hasta su muerte en 2000) como en las de no ficción de la autora. Al mismo tiempo, es importante poner de relieve la falta de prescripciones o recetas en la obra de Martín Gaité. Como bien dice José Teruel en el contexto de la novela *Ritmo lento*: “*Ritmo lento* is above all a revelation of the dangerous extremes to which certain generational values, which were shared by Martín Gaité, could lead. Her message is that one should not confuse the desire to question an established ethic with its outright denial, which insists on blurring all issues and seeing danger in the innocuous” (2013: 68-69). Es decir que, en la vida y en la obra de Martín Gaité, aparece una exhortación a desarrollar la capacidad de vivir en y con las ambigüedades presentadas por la vida. Roberta Johnson enfatiza que la protagonista femenina en la obra de Martín Gaité experimenta un desarrollo interno siempre en conflicto con los mensajes externos que recibe —un elemento analizado con frecuencia por Martín Gaité en estos ensayos de *Diario 16* (2013: 210)¹¹.

Mónica Fuentes del Río hace hincapié en “el protagonismo de la mujer” (2021: 178) en la obra martingaitiana en general, y específicamente “en sus facetas como traductora y crítica literaria” (2021: 178). Es más: Maria Vittoria

Sullivan; Janet Pérez; Mercedes Carbayo-Abengózar) con respecto al rechazo de Martín Gaité de la etiqueta ‘feminista’ (2013: 209-210). También se reconoce que la solidaridad femenina forma una parte importante (y a veces polémica, por su falta de consideración e inclusión de la diversidad) de la Segunda Ola del feminismo. Para más información al respecto, véase “Sisterhood, Solidarity, and Modern Feminism” de Verta Taylor (1989).

11 Cfr. “Female subjects in Carmen Martín Gaité’s New York texts” de Debra Ochoa para un análisis del enfoque de Martín Gaité en los personajes femeninos en los espacios urbanos.

Calvi, en su estudio sobre los paratextos de Martín Gaité, estudia la importancia de la “autorreferencialidad” (2018: 218), en toda la obra –de ficción y de no ficción– de la autora. De ahí que las reseñas literarias de Martín Gaité nos señalen sus impresiones sobre otras autoras a la vez que nos comuniquen una idea de la cosmovisión de la propia autora y de su papel de agente cultural del siglo XX.

4. Conclusión: Carmen Martín Gaité como agente cultural

Ya se ha establecido que Carmen Martín Gaité, a través de sus artículos semanales de *Diario 16* entre 1976 y 1980, ejerció la labor de crítica literaria, de mecenaz-erudita y de agente cultural de una época de enorme significancia en la historia cultural española. Aunque es probable que no lo hubiera pensado de esta manera, Martín Gaité usó su enorme prestigio literario para apoyar a otros escritores y para poner en primer plano a numerosas escritoras de su país, así subrayando su interés en la escritura de mujeres, en sus personajes y en sus temas, preocupaciones y estéticas. En este sentido, Martín Gaité ha vuelto sobre la figura de la chica y la mujer rara, escuchándolas y escribiendo sobre ellas. De este modo, sus lectores reconocen que las chicas raras sí hablan. Respecto a sus ensayos de argumento histórico, Sonia Fernández Hoyos comenta que Martín Gaité “inició un tipo de discurso no exactamente ‘intrahistórico’, quizá *historiológico*, (como prefería llamarlo Américo Castro), en el que las síntesis son innovadoras. No porque renovara o refundara teóricamente la historiografía española, sino porque aplicó su cultura, su rigor filológico y su ‘oficio’ de escritora a los momentos históricos que estudió” (2014: 115). Asimismo, estos conceptos de la cultura, el rigor y el “oficio” de Martín Gaité se puede aplicar a su labor de crítica literaria, a su ojo de águila en cuanto al talento de sus sujetos y a su conciencia de la necesidad de hacer visibles a las mujeres escritoras y sus protagonistas.

José Teruel reconoce los múltiples vínculos entre el género del ensayo de Martín Gaité y su obra narrativa en general: “Concebirá el género como una exploración o un viaje, donde las fronteras entre la indagación de un tema y la narración de una anécdota desaparecen, y el hecho de escribir y conversar se aproximan” (2015: 668). Efectivamente, durante la Transición, Martín Gaité se acercará a las reseñas literarias con este afán de explorar, exponer, conversar y escribir, lo que se pone de manifiesto al leer la muestra de reseñas seleccionadas para este artículo. Revela que está abierta al aprendizaje de una época nueva y que sabe incorporar en sus textos de manera iterativa y reiterativa nuevos modos de pensar. Siempre

tiene presente la cuestión del género (femenino/masculino/no determinado), y su tratamiento del tema va cambiando y moldeándose en todos los géneros literarios. Como dice Teruel, “Martín Gaité reconoció la metamorfosis” (2023a: 242). Yo añadiría que no solo la reconoció, sino que también la generó –en el microcosmos de su propia vida y en el macrocosmos del mundo literario de su época.

Fernando Valls, al hablar de la enorme generosidad de Martín Gaité, enfatiza su acto de agradecer no solo a sus lectores, sino también a los críticos e investigadores (2022: sin paginación). Como agente cultural –escritora, traductora, crítica literaria–, Martín Gaité aquí reconoce todos los elementos que forman parte de la esfera cultural de un país, honrándolos y sumándose a esta labor colectiva de la agencia cultural. Queda claro que, cuando habla esta “chica rara” (Carmen Martín Gaité), también hablan muchas más.

Bibliografía citada

- AZNÁREZ, MALÉN (1981), “La rebeldía de una mujer modosa”, *El País Semanal*, 225: 11-14.
- CALVI, MARIA VITTORIA (2023), “La carta como forma de presencia: Carmen Martín Gaité y *El Interlocutor Exprés*”. *El valor de las cartas en el tiempo*, eds. José Teruel; Santiago López-Ríos, Madrid, Iberoamericana/Vervuert: 321-42.
- CALVI, MARIA VITTORIA (2018), “Paratexto y narración autobiográfica en la obra de Carmen Martín Gaité”, *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, ed. José Teruel, Madrid, Iberoamericana/Vervuert: 215-35.
- DÍAZ, ELÍAS (1995), “The Left and the Legacy of Francoism: Political Culture in Opposition and Transition”, *Spanish Cultural Studies. An Introduction*, eds. Helen Graham; Jo Labanyi, Oxford, Oxford UP: 283-91.
- FERNÁNDEZ HOYOS, SONIA (2014), “El legado ensayístico de Carmen Martín Gaité: los ensayos históricos o la lucidez de leer la historia”, *Espéculo*, 52: 110-22.
- FERRÁN, OFELIA (2013), “French Feminisms and *Écriture Féminine*: Teaching *Nubosidad variable* in a Graduate Seminar”, *Approaches to Teaching the Works of Carmen Martín Gaité*, ed. Joan L. Brown, New York, The Modern Language Association of America: 154-64.
- “Founding Manifesto. Women’s Liberation Front, Madrid, 1976” (2018), *Feminist Manifestos. A Global Documentary Reader*, ed. Penny A. Weiss, New York, New York UP: 264-67.
- FORMICA, MERCEDES (1958), “La primera novela de Carmen Martín Gaité (Premio Nadal 1957) no gustó a su marido, Rafael Sánchez Ferlosio (Premio Nadal 1955)”,

- ABC. Blanco y Negro*, 18 de enero: 22-26.
- FUENTES DEL RÍO, MÓNICA (2021), “La creación literaria en la obra de Carmen Martín Gaité. Una perspectiva de género”, *Femenino singular. Revisiones del canon literario iberoamericano contemporáneo*, eds. Elia Saneleuterio; Mónica Fuentes del Río, Salamanca, Universidad de Salamanca: 177-92.
- FUENTES DEL RÍO, MÓNICA (2020), “La impronta galaica de Carmen Martín Gaité en su obra. De la teoría literaria a la práctica ficcional”, *Madrygal. Revista de estudios gallegos*, 23: 163-84.
- JOHNSON, ROBERTS (2011), “El pensamiento feminista de Carmen Martín Gaité”, *Ínsula*, 769-770: 12-16.
- JOHNSON, ROBERTS, (2013), “Teaching Carmen Martín Gaité as a Feminist Thinker”. *Approaches to Teaching the Works of Carmen Martín Gaité*, ed. Joan L. Brown, New York, The Modern Language Association of America: 154-64.
- JOHNSON, ROBERTA Y MAITE ZUBIAURRE (2011), “Carmen Martín Gaité (Salamanca, 1925-Madrid, 2000)”, *Antología del pensamiento feminista español*, eds. Roberta Johnson; Maite Zubiaurre, Madrid, Cátedra: 371-72.
- JOHNSON, ROBERTA Y MAITE ZUBIAURRE (2011), Introducción al pensamiento feminista español”, *Antología del pensamiento feminista español*, eds. Roberta Johnson; Maite Zubiaurre, Madrid, Cátedra: 9-22.
- MARKS ELAINE; COURTIVRON, ISABELLE DE, eds. (1980), *New French Feminisms*, New York, Schocken.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1993), *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2023), *De viva voz: conferencias*, ed. José Teruel, Madrid, Siruela.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1992), *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2021), *El cuarto de atrás*, ed. José Teruel, Madrid, Cátedra.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1982), *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1992), *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2002), *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2009), *Retablas*, prólogo de Manuel Rivas, Madrid, Siruela.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2006), *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, ed. José Teruel, Madrid, Siruela.
- MAYOCK, ELLEN (2023), “La plaza como espacio de cuidado: lidiando con la maternidad neoliberal en *Quién quiere ser madre* de Silvia Nanclares”, *Revista de ALCESXXI. Journal of Contemporary Spanish Literature and Film*, 5: 318-48.
- MAYOCK, ELLEN (2004). *The ‘Strange Girl’ in Twentieth-Century Spanish Novels Written by Women*, New Orleans, UP of The South.
- OCHOA, DEBRA (2017), “Female subjects in Carmen Martín Gaité’s New York texts”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 18, 3: 255-74.
- PEREIRA-ZAZO, ÓSCAR Y STEVEN L. TORRES (2019), “Introduction: After the 15M”, *Spain*

- After the Indignados/15M Movement. The 99% Speaks Out*, eds. Óscar Pereira-Zazo; Steven L. Torres, New York, Palgrave Macmillan: 1-17.
- RIQUER I PERMAYNER, BORJA DE (1995), "Social and Economic Change in a Climate of Political Immobilism", *Spanish Cultural Studies. An Introduction*, eds. Helen Graham; Jo Labanyi, Oxford, Oxford UP: 259-71.
- SEGUÍN, BÉCQUER (2024), *The Op-Ed Novel. A Literary History of Post-Franco Spain*, Cambridge, Massachusetts, Harvard UP.
- SUÑER, LUIS Y MOLINA, CÉSAR ANTONIO (25 de febrero de 1978), "El feminismo me aburre más que una misa", *Cuadernos para el diálogo*, 252: 52-53.
- TAYLOR, VERTA (1989), "Sisterhood, Solidarity, and Modern Feminism", *Gender & Society* 3, 2: 277-86.
- TERUEL JOSÉ (2019), "Carmen Martín Gaité como mediadora editorial: el compromiso artístico", *Lectora*, 25: 187-96.
- TERUEL JOSÉ (2023a), "Carmen Martín Gaité, crítica literaria en *Diario 16* (1976-1980), *Una escritura emergente. Pensamiento literario en la transición cultural (1966-1986)*, eds. Domingo Ródenas de Moya y Jordi Ibáñez Fanés, Madrid, Visor: 231-44.
- TERUEL JOSÉ (2023b), "Carmen Martín Gaité en sus cartas", *El valor de las cartas en el tiempo*, eds. José Teruel; Santiago López-Ríos, Madrid, Iberoamericana/Vervuert: 295-319.
- TERUEL JOSÉ (2006), "Carmen Martín Gaité, articulista", *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, ed. José Teruel, Madrid, Siruela, 19-31.
- TERUEL JOSÉ (2015), "El ensayo como autobiografía", *Hispania*, 98, 4: 668-69.
- TERUEL JOSÉ (2023c), "Prólogo. Carmen Martín Gaité, conferenciante", *De viva voz. Conferencias*, ed. José Teruel, Madrid, Siruela: 9-16.
- TERUEL JOSÉ (2013), "Ritmo lento and Carmen Martín Gaité's Role in the Renewal of the Spanish Novel of the 1960s", *Approaches to Teaching the Works of Carmen Martín Gaité*, ed. Joan L. Brown, New York, The Modern Language Association of America: 60-70.
- TORIBIO, ANDREA (2022), "Carmen Martín Gaité y la España premiada", *Revista Contexto. CTXT* [12/03/2022], <<https://ctxt.es/es/20220301/Culturas/39060/carmen-martin-gaite-sanchez-ferlosio-seccion-femenina-cela-esp%C3%B1a-franquista-falange-feminismo.htm>>
- VALLS, FERNANDO (2022), "Carmen Martín Gaité, entre el artículo y el ensayo", *InfoLibre*, [01/06/2022] <https://www.infolibre.es/cultura/los-diablos-azules/carmen-martin-gaite-articulo-ensayo_1_1248035.html>
- WOOLF, VIRGINIA (2005), *A Room of One's Own*, ed. Susan Gubar, Boston, Massachusetts, Mariner Books.

Ellen Mayock es Ernest Williams II Professor of Spanish en Washington and Lee University (Lexington, Virginia, EE.UU.), donde enseña en la Facultad de Lenguas Románicas, el Programa de Estudios Latinoamericanos y Caribeños y el Programa de Estudios sobre la Mujer, el Género y las Sexualidades. Mayock es autora de *Gender Shrapnel in the Academic Workplace* (Palgrave, 2016) y *The 'Strange Girl' in Twentieth-Century Spanish Novels Written by Women* (UP of the South, 2004), de varias traducciones y de artículos y capítulos sobre el género y la memoria histórica. Co-editora de tres colecciones de ensayos y co-autora del libro de texto *Indagaciones* (Georgetown UP, 2019), Mayock también escribe poesía y ensayos de no ficción, los cuales han sido publicados en una variedad de revistas desde 2012.

mayocke@wlu.edu

SECCIÓN GENERAL

Samuel Parada Juncal, La toponimia en la poesía bucólica de Quevedo

Daniela Carfora, El estatuto discursivo de las literaturas de Aby Yala

Verónica Leuci, Ciudad y espacio público en la poesía del medio siglo:

Ángel González, María Beneyto y Carmen Martín Gaité

SAMUEL PARADA JUNCAL

LA TOPONIMIA EN LA POESÍA BUCÓLICA DE QUEVEDO*

Universidade de Santiago de Compostela

Resumen

Este artículo pretende estudiar la función de la onomástica en la poesía pastoril de Quevedo; sobre todo, centrándose en el análisis de la toponimia, en relación con la tradición bucólica. El examen de esta parcela, a través de los hidrónimos y los orónimos, permitirá advertir cómo el autor español maneja de forma consciente el recurso onomástico, siempre al servicio de este subgénero poético. Asimismo, revelará algunas posibles influencias literarias que trascienden el ámbito de la pastoral, como la lírica amorosa, la historiografía, la mitología o la Biblia.

palabras clave: Quevedo, poesía pastoril, toponimia, onomástica, tradición literaria

Abstract

Toponymy in Quevedo's bucolic poetry

This article aims to study the function of onomastics in Quevedo's pastoral poetry, especially, focusing on the analysis of toponymy, in relation to the bucolic tradition. The examination of this area, through the hydronyms and oronyms, will allow us to notice how the author consciously handles the onomastics resource, always at the service of this poetic subgenre. It will also reveal some possible literary influences which transcend the sphere of the pastoral, such as love poetry, historiography, mythology and the Bible.

keywords: Quevedo, pastoral poetry, toponymy, onomastics, literary tradition

* Este artículo forma parte del proyecto de tesis doctoral “La poesía pastoril de Quevedo”, dirigido por los profesores María José Alonso Veloso y Alfonso Rey Álvarez, y financiado con la Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU20/03773) del Ministerio de Universidades. Esta tesis es resultado de los proyectos de investigación “Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*” (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID 2021-123440NB-100), así como de la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración GPC de la Xunta de Galicia para el año 2024, concedida al GI-1373 “O século de Quevedo: prosa e poesía lírica” (EDIQUE), con referencia ED431B2024/15.

Desde la Antigüedad Clásica, el tratamiento del espacio ha sido interpretado como una particularidad consustancial para comprender los avatares de la modalidad pastoril¹. Ya en el siglo III a. C., Teócrito se había preocupado por enmarcar buena parte de sus *Idilios* en las regiones meridionales de la Magna Grecia, mientras que Virgilio traslada la acción campestre a la utópica Arcadia en sus *Bucólicas*. La relevancia del *locus* idílico como una característica inherente a este subgénero literario se refrenda en el Renacimiento gracias a la *Arcadia* de Sannazaro, a juzgar por las palabras del propio autor en el *Prólogo*, donde acredita la preeminencia de este emplazamiento rural para el canto y la actividad pastoril, en contraposición a la urbe y su bullicio:

Sogliono il più de le volte gli alti e spaziosi alberi negli orridi monti da la natura prodotti, più che le coltivate piante da dotte mani expurgate negli adorni giardini, a' riguardanti aggradare; e molto più per i soli boschi i selvaticchi ucelli sovra i verdi rami cantando a chi gli ascolta piacere, che per le piene cittadi dentro le vezzose et ornate gabbie non piacciono gli ammaestrati. Per la qual cosa ancora (si come io stimo) addi viene che le silvestre canzoni vergate ne li ruvidi cortecci de' faggi diletтино non meno a chi le legge che li colti versi scritti ne le rase carte degli indorati libri (Sannazaro 2013: 57 y ss.)².

1 Curtius (1976: I, 263-289) señala a Homero como el primer escritor occidental que se preocupa por describir el paisaje natural. Desde entonces, este motivo literario será indisoluble de la poesía bucólica, como demuestran Rosenmeyer (1973: 206-246), Segal (1975), Cristóbal López (1980: 144-245) y Di Marco (2006), entre otros. El incierto origen del género es importante para asimilar los procesos de ficcionalización en torno a la pastoral; véanse algunas propuestas de carácter mítico, histórico o simbólico en Segal (1981), Halperin (1983), Fantuzzi y Hunter (2002 y 2004), Gutzwiller (2006 y 2007), Payne (2007) y Lelli (2017). A propósito de los preceptistas grecolatinos, renacentistas y barrocos, cfr. Egido (1985) y Parada Juncal (2023). Incluso en el siglo XX, el crítico ruso Bajtín (2019: 413) advierte una especie de *cronotopo idílico* en las composiciones bucólicas, mediante el cual el tiempo estaría integrado en la naturaleza, donde persistiría de forma cíclica: “Esto se manifiesta sobre todo por una relación especial del tiempo y el espacio en el idilio: la adhesión orgánica, la fijación de la vida y sus acontecimientos al lugar (a la patria chica, con todos sus rincones, montañas, valles, campos, al río, al bosque, a la casa natal)”.

2 Ideas similares pueden apreciarse en el epílogo de la obra, una especie de *congedo* dedicado *A la sampogna*, que cierra el conjunto de las doce églogas (Sannazaro 2013: 325-330). Según Cooper (1977: 100-126), la *Arcadia* supone la instauración definitiva de la literatura pastoril en el Renacimiento tras la Edad Media, pues se encargará de “Fissare i caratteri principali del genere bucólico”, en palabras de Corti (2001: 285). Sobre la trascendencia de Sannazaro como modelo y su influencia en Garcilaso, cfr. Reyes Cano (1973), Bocchetta (1976), Santagata (1979: 296-374), Lapesa (1985: 125-173) y Gargano (2002, 2011 y 2017). El propio Herrera (2001: 693) reconoce en sus comentarios a la primera égloga garcilasiana que Sannazaro es el heredero de Virgilio, menoscabando la importancia de Petrarca y Boccaccio en el ámbito pastoril: “Petrarca, aunque nació en aquel siglo rudo, como casi sólo pareciese que sabía en él, mereció algún nombre, mas ni sus églogas ni las

En este contexto, la onomástica se convierte en una marca de género consciente, pues su empleo facilita la identificación de algunos poemas con la modalidad bucólica; especialmente, durante el siglo XVII, momento en que la pastoral se encuentra en vías de agotamiento y no siempre resulta sencillo discernir este tipo de composiciones de otras similares³. De hecho, Pérez-Abadín (2004a: 37) reconoce que, en ocasiones, el recurso onomástico “supone el único indicio de bucolismo, desgajado de una trama pastoril, en poemas centrados en el análisis del sentimiento amoroso”⁴.

Por lo tanto, en este artículo se pretende estudiar cómo Quevedo utiliza la onomástica en sus textos bucólicos, ya que en algunos casos el valor del nombre propio supone el único argumento que permite etiquetar ciertos poemas como pastoriles. Para ello, se manejará el corpus poético delimitado por Parada Juncal (2022), debido a que la edición póstuma de la lírica quevedesca no concentra en una musa específica las composiciones bucólicas, que se hallan diseminadas en diferentes secciones de su obra⁵.

Antes de comenzar con un análisis pormenorizado, parece oportuno explicar el concepto de onomástica. Rigolot (1977: 11) recuerda que esta no solo indaga en los antropónimos, sino en el conjunto de nombres propios o perífrasis alusivas:

L'onomastique est une branche de la lexicologie qui traite des noms propres. Si l'on a parfois réduit cette science à l'étude des noms de personnes, la tendance actuelle

de Bocacio son dinas de memoria [...] Últimamente florecieron Sanazaro i Gerónimo Vida. Éste, imitador de Virgilio, no se aparta d'él. Mas con todo, en ninguna manera puede tener devido lugar en esta poesía; porque Sanazaro, cultíssimo i castigadíssimo poeta i de moderadíssima vena, es solo dino de ser leído entre todos los que escrivieron églogas después de Virgilio”.

3 Sobre la caducidad del género pastoril en el Siglo de Oro español, cfr. Ruiz Pérez (2002), Holloway (2017: 1-29) y Parada Juncal (2024a).

4 Curtius (1976: II, 692-699) ya había señalado que, desde las epopeyas homéricas, la etimología de los nombres propios se utiliza como forma de pensamiento para comprender las intenciones pragmáticas y simbólicas del discurso literario.

5 Más información acerca de la complejidad editorial de la pastoral de Quevedo y su función dentro de la musa *Euterpe* en Candelas Colodrón (2003 y 2007: 211-249) y Parada Juncal (2024b). A este corpus inicial de 44 poemas podrían añadirse otros textos susceptibles de ser estudiados como bucólicos, como “Esforzaron mis ojos la corriente” (200), “Saliste, Doris bella, y florecieron” (608), “Al tronco y a la fuente” (662), “Cuando está recién nacido” (757) y “Secreto tiene en un valle” (764). Cito las composiciones del escritor madrileño e indico entre paréntesis su número correspondiente de acuerdo con la edición de Rey y Alonso Veloso: *Poesía completa* (2021), debido a que es la única que respeta la disposición y el diseño póstumo de *El Parnaso español* (1648) y *Las tres musas últimas castellanas* (1670).

parmi les linguistes est de réunir sous cette appellation à la fois l'étude des noms de personnes (anthroponymes) et des noms de lieux (toponymes).

Si bien es cierto que el estudio de la antroponimia pastoril aurisecular ha recibido algún acercamiento crítico⁶, no ha sucedido lo mismo con la toponimia, pese a que representan dos caras complementarias de la misma moneda. Así, en las siguientes páginas se realizará un detenido examen de los nombres propios de lugar en la poesía pastoril de Quevedo, que permitirá rastrear sus posibles fuentes literarias. En este sentido, conviene adelantar que el escritor español no siempre emplea una terminología procedente del género pastoril clásico y renacentista, ya que algunas veces abraza otro tipo de tradiciones, como la amorosa, la mitológica, la bíblica, la materia historiográfica e incluso la narrativa bucólica hispana⁷.

1. Quevedo y los topónimos bucólicos

Ya se ha apuntado que, al igual que ocurre con los antropónimos, los topónimos son una herramienta capital para identificar la bucólica barroca, pues ayudan a ubicar la acción pastoril y a situar a los diversos personajes que transitan por el plano espacial. Dentro de este apartado, conviene identificar dos *loci* de especial alcance: el río y la montaña, ya que los zagales acostumbran a disfrutar o padecer sus amoríos a orillas de una ribera fluvial o recorriendo los altos y pedregosos riscos. En el caso de la lírica quevedesca, Fernández Mosquera (1999: 153-154) destaca una posibilidad recurrente para ambos topónimos; esto es, la peculiaridad de que los hidrónimos y los orónimos sean apelados en forma de divinidades

6 Sobre este aspecto, cfr. Iventosch (1975), Mateo Mateo (1991 y 1993), Sánchez Jiménez (2012: 61-74) y Parada Juncal (2024c).

7 Con respecto a la tradición literaria, Quevedo se decanta por un tipo de *imitatio* compuesta; de ahí que resulte sumamente complejo deslindar de modo inequívoco sus posibles referencias. Con respecto a este asunto, me sirvo de las nociones de Pozuelo Yvancos (1979: 93) y Francisco Rico (1991: 296), quienes optan por aplicar el concepto de *tradición* en lugar del de *fuentes*, ya que la mayoría de autores barrocos operan mediante un patrimonio cultural común –la literatura grecolatina y renacentista–; es decir, una macroestructura semántica y transversal de tópicos y motivos, compartida por todos ellos, que dificulta sobremanera la exacta delimitación de una fuente exclusiva. Para una aproximación a la tradición clásica y petrarquista, cfr., respectivamente, Ramajo Caño (2022) y Manero Sorolla (1990). A propósito de algunos topónimos que serán comentados a continuación, Rey y Alonso Veloso (2011-2013 y 2024) ofrecen algunas explicaciones en sus ediciones de la poesía amorosa y las silvas quevedescas. También hace lo propio Arellano (2020), en algunos poemas que integran *El Parnaso español*.

geográficas, ponderando sus capacidades físicas⁸. Este procedimiento, afín a la literatura pastoril, hunde sus raíces en la Antigüedad grecolatina y reivindica el papel mitificador de la naturaleza, a través de las personificaciones de los ríos y montañas. Solo a modo de ejemplo, recuérdese que Hesíodo (*Teo.* 337-370) nombra a los dioses-río más antiguos, mientras afirma que existen 3000 oceánidas, divinidades fluviales hijas de Océano y Tetis:

Tetis con el Océano parió a los voraginosos Ríos [...] Tuvo también una sagrada estirpe de hijas [...] Y aún hay otras muchas; pues son tres mil las Oceánides de finos tobillos que, muy repartidas, por igual guardan todas las partes la tierra y las profundidades de las lagunas, resplandecientes hijas de diosas. Y otros tantos los ríos que corren estrepitosamente, hijos del Océano, a los que alumbró la augusta Tetis. ¡Arduo intento decir un mortal el nombre de todos ellos! Mas conocen cada uno en particular a aquellos que habitan sus riberas⁹.

En lo relativo a la tradición bucólica, ya se ha adelantado que Quevedo incorpora elementos de diversas modalidades literarias. La impronta pastoril es relevante, pero también sobresalen las fuentes historiográficas y mitológicas, así como los textos bíblicos. Además, la inmediatez de la geografía hispánica provoca que muchas veces los topónimos mencionados no sean extranjeros, sino españoles; es decir, localizables dentro de los confines nacionales. La siguiente tabla comprende los nombres propios de lugar y su frecuencia de uso en la lírica pastoril quevedesca.

8 A propósito de la lírica hispana, Orozco (1969: 15-64) justifica las teorías animistas e hilozoístas como el resultado de la evolución del teocentrismo medieval. Con todo, conviene advertir que tanto ríos como montañas constituyen una parte de los elementos pitagóricos de la naturaleza. De hecho, su importancia la refrendan Böhme y Böhme (1998: 147) hasta, como mínimo, el Siglo de Oro: “Es un hecho verificable que la teoría de los cuatro elementos se había desvalorizado por completo, en el ámbito de la Física, hacia finales del siglo XVII, mientras que para la Química, continuó teniendo una mayor o menor validez aún durante el siglo XVIII”. En el caso concreto de las metáforas en la poesía de Quevedo, González Quintas (2006: 27-164) dedica un gran apartado al análisis de la naturaleza; en concreto, a las cuatro unidades que habían establecido Pitágoras y sus discípulos como principio cósmico: tierra, agua, aire y fuego.

9 Podrían rastrearse más ejemplos procedentes de Grecia y Roma en Homero (*Il.* XXI, 211-384), Apolodoro (*Bibl.* III, 10, 12), Pausanias (*Descr.* II, 15, 5; III, 1, 2) u Ovidio (*Am.* III, 6), entre otros. Ofrecen más datos, junto a su identificación con una iconografía antropomorfa, Ostrowski (1991), Brewster (1997), Montero Herrero (2012) y Rodríguez López (2021).

Topónimos de ríos y montañas empleados por Quevedo en su poesía bucólica¹⁰.

HIDRÓNIMOS	ORÓNIMOS
Henares (200, v. 11; 272, v. 2; 581, v. 12; 591, v. 1)	Ofir (248, v. 26)
Tajo (201, v. 1; 303, v. 35; 572, v. 3; 654, v. 52)	Alpes (248, v. 27; 303, v. 50; 577, epígrafe y v. 9; 580, v. 4)
Tíbar (248, v. 26)	Hibla (248, v. 28; 573, v. 7)
Éufrates (303, v. 33)	Puzol (303, v. 41)
Peneo (303, v. 35)	Flegra (303, v. 43)
Janto (303, v. 37)	Etna (303, v. 45)
Alfeo (303, v. 37)	Cáucaso (303, v. 53)
Nilo (303, v. 38; 569, epígrafe y v. 3; 572, v. 3)	Pirineos (303, v. 54)
Guadiana (570, epígrafe y v. 1)	Erimanto (654, v. 33)
Pisuerga (608, v. 7; 619, v. 1; 628, v. 36; 641, vv. 8 y 169; 648, v. 26)	Calidonia (654, v. 37)
Límira (641, v. 151)	
Duero (641, v. 171)	
Guadalén (653, v. 3)	

En comparación con los antropónimos pastoriles¹¹, conviene advertir que la cantidad de topónimos disminuye de forma considerable, aunque su difusión continúa siendo notable. Asimismo, su grado de frecuencia también es mucho más reducido que en los nombres de persona. Mientras que Quevedo incorpora antropónimos en 38 de las 49 composiciones bucólicas (esto es, en más del 75 % de los mencionados poemas), el número de topónimos incluidos en los 49 textos pastoriles se reduce a la cifra de 20 (es decir, en más del 40 % del corpus aludido).

Con todo, considero que los nombres propios de lugar continúan representando una proporción significativa en el grueso de su pastoral, pues facilitan la

10 En esta tabla se recogen todos los hidrónimos y orónimos que aparecen en los poemas pastoriles quevedescos. A pesar de que no se trata de un río, entre los hidrónimos incluyo la fuente mitológica de Límira, en la ciudad de Licia. Bajo los orónimos no solo incorporo las cordilleras montañosas *per se*, sino que también añado aquellos espacios ideales o ilocalizables cuya posible adscripción puede ser montañosa (Ofir), así como distintos lugares que no son montañas en sí mismas, sino emplazamientos asociados a distintas cumbres (Puzol, Flegra o Calidonia).

11 Compárense estos datos con los ofrecidos en Parada Juncal (2024c: 197-200).

identificación de sus versos como bucólicos y ayudan a interpretarlos alrededor de la órbita pastoril. Además, desde un punto de vista retórico, la reducción en el número de los topónimos resulta lógica, ya que la repetición continua de diversos espacios geográficos ocasionaría cierta redundancia en los textos. También es preciso señalar que en muchas composiciones la voz poética se refiere a los ríos, arroyos, fuentes y montañas desde una perspectiva general; esto es, sin especificar de forma exacta a qué lugares concretos apunta. Entre los muchos ejemplos, cito solo el estribillo del romance “Cuando está recién nacido”, en el que se puede apreciar cómo el enunciador lírico sí indica directamente el nombre de la zagala, pero no ubica de modo preciso los diferentes *loci* que enumera:

*yo solo, Floris, preso y desterrado,
con pena y llanto, sin el dueño mío,
borro la primavera, turbo el río,
enciendo el monte y entristezco el prado*
(Quevedo, *Poesía completa*, 757, vv. 17-20).

En última instancia, parece que el apartado de influencias se ensancha en mayor medida que con los antropónimos. A la pastoral clásica y la lírica amorosa, habría que sumar la historiografía, que permite dilucidar la exacta localización de ciertos topónimos, así como las eventuales influencias mitológicas y bíblicas. Finalmente, se produce un desplazamiento ibérico, en consonancia con la mención de ciertos ríos y montañas que suscitan en muchas ocasiones una geografía nacional y, por ende, un traslado de las posibles fuentes hacia la literatura española.

2. Hidronimia

Quevedo introduce un total de trece hidrónimos en su poesía pastoril, que sitúa de manera específica en el universo ficcional de sus versos. Es cierto que el río –junto con el arroyo o la fuente– quizá sea el elemento natural por excelencia desde los orígenes del género, pues no hay que olvidar el vínculo entre la bucólica y el agua, en relación con su componente mitológico y divino¹². No obstante, en estos

12 Recuérdese el entorno en que Teócrito (*Id.* I, 1-3) enmarca el comienzo de su primer *Idilio*, junto con la mención a Pan: “Dulce es el susurro que canta el pino aquél, junto a las fuentes, cabrero; dulces también los sonos de tu siringa. El primer premio es de Pan, tuyo será el segundo”. Con respecto a la poesía pastoril de la musa *Euterpe* quevedesca, Candelas Colodrón (2007: 218) indica que las fuentes y los ríos son los elementos más repetidos: “En todo este escenario, la preponderancia de

momentos parece oportuno indicar la procedencia literaria de los hidrónimos; es decir, indagar en la tradición que el autor madrileño sigue y continúa, asociando, en la medida de lo posible, sus textos a la pastoral clásica y renacentista.

El río más mencionado es el Pisuerga, ya que lo cita hasta en cinco ocasiones. Es posible que su estancia en Valladolid, junto a la corte (1601-1606), favoreciese cierta propensión al empleo del hidrónimo; sin embargo, este argumento no resulta definitivo para datar o ubicar temporalmente el momento de la concepción de los distintos textos, pues “tal suposición es indemostrable”, dado que “podría tratarse de un recuerdo desde otro tiempo y lugar”, en palabras de Rey y Alonso Veloso (2024: 254)¹³. El Pisuerga se trata de un río muy empleado en contextos pastoriles hispanos. Esta onomástica se documenta al comienzo del *Pastor de Fíli-da* de Gálvez de Montalvo (2006: 213), quien enmarca la acción en el río Tajo y reconoce su supremacía frente a otros ríos peninsulares, entre los que se encuentran “Pisuerga y Guadalquivir admirados”. Su popularidad también se refrenda en el sexto y último libro de la *Galatea*, donde Cervantes (2014: 344) menciona “al conocido Pisuerga”. Asimismo, Lope de Vega (1973: 461), en *El peregrino en su patria*, obra cercana pero ajena al género bucólico, alude a la zagala “Albania, la que mil veces / en mil décimas y endechas / a los pastores del Tajo, / de Jarama y de Pisuerga / hice cantar y dar fama” (libro V, vv. 280-284). En la poesía los ejemplos son innumerables: Montemayor, Herrera, Liñán, Figueroa, Góngora, Lope de Vega o el conde de Villamediana, entre muchos otros. Sí me gustaría destacar su empleo burlesco en algunas composiciones quevedescas, como el romance “Cubriendo con cuatro cuernos” (504) de la musa *Talía*, en el que se citan algunos atributos del río que eran tópicos jocosos de época, como su mal olor: “mas quien da llanto a Pisuerga / no es justo que le dé asco” (vv. 75-76)¹⁴.

Al igual que este, el Tajo es otro de los hidrónimos principales de la bucólica quevedesca, puesto que aparece en cuatro poemas. Su uso se extiende de forma categórica durante los Siglos de Oro, debido al magisterio que ejerce Garcilaso de la Vega en sus tres églogas. El toledano sitúa a sus pastores en este río, y su fuerza

las fuentes y de los ríos es indudable hasta el punto de que cobran valor como protagonistas de las cuitas amorosas, al menos como un interlocutor necesario del yo lírico”.

13 La crítica quevedesca de mediados del siglo pasado, representada por Astrana (1932) o Dámaso Alonso (1976: 503), entre muchos otros, tendía a señalar que las composiciones dedicadas al Henares y al Pisuerga correspondían con las estancias del poeta en Alcalá y Valladolid. En la actualidad, se procura ser más cauto, puesto que no existe ningún argumento histórico o literario que justifique tal suposición.

14 Los motivos escatológicos en torno a los ríos vallisoletanos (el Pisuerga y el Esgueva) eran famosos en la época. Para más información en la lírica del Barroco, cfr. Conde Parrado (2011).

irradiante es absoluta, ya que resulta imposible encontrar un solo autor renacentista o barroco que no aluda a sus propiedades fluviales. Más allá de la tradición literaria española, resulta trascendental aproximarse a las fuentes clásicas, de donde procede la creencia de que el Tajo albergaba en su interior piedras y metales codiciados. Así lo describe el propio Quevedo en sus versos pastoriles: “rico y dorado” (201, v. 2), “rico Tajo” (303, v. 35) y “aquel precioso” (572, v. 4). El tesoro o la riqueza del río peninsular es un tópico presente desde la historiografía o las relaciones históricas, como demuestra Plinio (*Nat.* IV, 22, 115): “Tagus auriferis harenis celebratur”. Con todo, esta creencia supera los límites historiográficos y penetra en la literatura: Ovidio (*Am.* I, 15, 34), Catulo (*Carm.* XXIX, 19) o Juvenal (*Sat.* III, 54-55). En la literatura española es un recurso típico; recuérdese el material de las telas que tejen las ninfas en la égloga III de Garcilaso: “Las telas eran hechas y tejidas / del oro que el felice Tajo envía, / apurado después de bien cernidas / las menudas arenas do se cría” (vv. 105-108). Desde entonces, infinitos escritores hispánicos escribieron sobre este asunto, como Herrera en su elegía I (“Si el grave mal qu’el corazón me parte”): “el rico Tajo vuestro, conocido” (v. 142); Bartolomé L. de Argensola: “Tajo, productor del gran tesoro”; o Arguijo en el soneto “Tú, a quien ofrece el apartado Polo”: “que invidia el rico Tajo” (v. 4), entre muchos otros. Incluso Herrera (2001: 437-438), en sus *Anotaciones*, indica esta peculiaridad del río¹⁵. En este sentido, también parece interesante mencionar las ocho églogas que Francisco de la Torre escribe bajo el título de *Bucólica del Tajo* y que Quevedo edita en el libro IV de sus *Obras* (Madrid, 1631)¹⁶.

Encontramos el mismo número de menciones en los poemas dedicados al Henares, que también responden al interés de una ubicación precisa, al ser un hidrónimo conocido en el territorio nacional. Como ya se ha indicado, las experiencias vitales de Quevedo en el ambiente de Alcalá, donde cursó los estudios de bachiller, no son suficientes para justificar una temprana redacción de los textos. Al igual que en el caso del Pisuerga, en esta ocasión resulta improductivo buscar posibles fuentes literarias, pues muchos escritores citan este río en sus obras. Para no extenderme en distintos textos, destaco a Cervantes (2014: 59) por su procedencia alcalaína, quien en su *Galatea* alude en más de una ocasión a “las riberas

15 Cfr. algunas de estas fuentes en las apostillas de Rey y Alonso Veloso (2011: 114, en nota 2) al soneto “Frena el corriente, ¡oh Tajo retorcido!” de la musa *Erato*.

16 *Obras del Bachiller Francisco de la Torre. Dalas a impresión D. Francisco de Quevedo Villegas, caballero de la Orden de Santiago*. Los preliminares literarios a cargo de Quevedo fueron editados por Azaustre (2003). Acerca del proyecto poético de Francisco de la Torre, su libro IV y las concomitancias con Quevedo, cfr. Pérez-Abadín (2004b, 2009 y 2013).

del famoso Henares” como río pastoril. Sí me gustaría detenerme en el adjetivo que acompaña a uno de los nombres propios en la bucólica quevedesca: “Henares santo” (272, v. 2), pues ya se ha adelantado que, desde la *Teogonía* de Hesíodo, existe la posibilidad de que los ríos sean invocados como divinidades paganas para hiperbolizar sus aptitudes físicas.

El primer río ajeno a la geografía española es el Nilo. El poeta madrileño lo incluye en tres poemas pastoriles, destacando dos atributos importantes: la creencia popular de su origen desconocido y su enorme caudal, que abastece de agua sus riberas. La composición “Dichoso tú que naces sin testigo” es un buen ejemplo bucólico que aúna ambas ideas:

Dice que, como el Nilo guarda su origen, encubre también él de su amor la causa; y crece así también su llanto con el fuego que le abrasa

Dichoso tú, que naces sin testigo
y de progenitores ignorados,
¡oh Nilo!, y nube y río, al campo y prados
ya fertilizas troncos y ya trigo.

El humor que, sediento y enemigo,
bebe el rabioso Can a los sagrados
ríos le añade pródigo a tus vados,
siendo Acuario el León para contigo
(Quevedo, *Poesía completa*, 569, vv. 1-8).

Desde el epígrafe, se apunta la idea de que el nacimiento del río Nilo es una incógnita, convencimiento generalizado desde la tradición historiográfica de la Antigüedad, tal y como postulan Heródoto (*Hist.* II, 28), Plinio (*Nat.* V, 10, 51) y Lucano (*BCiv.* X, 172-331). Estas ideas arraigarán en el Renacimiento italiano; véase solo como ejemplo el poema de Torquato Tasso “Poi che non spira al mio soave foco”: “quando s’ascose ne l’occulto fonte / il Nilo per fuggir l’ardente foco” (vv. 15-16) o el soneto del mismo autor “Questa stirpe regal d’uomini e d’opre”: “l’alta origine ’l Nilo in sé nasconde / il gran principio in se stessa ricopre” (vv. 3-4). La segunda característica importante que merece ser comentada a propósito del Nilo es su ingente cantidad de agua, que permite fertilizar y regar los márgenes fluviales; aunque esta peculiaridad también puede apreciarse en otros poemas quevedescos que evocan la sequedad de los campos aldeaños y la importancia de las crecidas del río como elemento de regadío: “¡Oh Nilo, que la egipcia sed fe-

cundas” (303, v. 38) y “juntó la pena al Tajo con el Nilo, / éste creciente cuando aquél precioso” (572, vv. 3-4). En este caso, las fuentes historiográficas se relacionan con las estrictamente literarias: Heródoto (*Hist.* II, 19-22; 93, 5-6) y Plinio (*Nat.* V, 10, 51-58) explican los beneficios de los desbordamientos del Nilo, pues fertilizan las desiertas tierras de Egipto y proporcionan agua y alimentos a sus habitantes. En el apartado bucólico, Teócrito (*Id.* XVII, 80-82) reconoce que “no hay tierra tan fértil como el Bajo Egipto, cuando el Nilo desbordado deshace los terrones empapados de agua, ni tiene tierra alguna tantas urbes de hombres que saben laborar”. Argumentos similares ofrecen en Roma Virgilio (*A.* IX, 31-32) o Tibulo (*El.* I, 7, 22-23), entre otros autores¹⁷. Parece que estas particularidades del Nilo fueron del gusto de Quevedo (2020: 54), ya que incluso le dedica al río africano un extenso pasaje en prosa de su *España defendida*, refiriéndose a otras fuentes literarias e incidiendo en su antigua onomástica en relación con el país de Egipto, debido al color negro de sus arenas:

porque Egipto no se llamó así de los grandes ríos; antes el Nilo se llamó de ella en su primer voz [...] *Sichor*, se llama el Nilo, porque *sichor* quiere decir ‘negro’, porque trai aguas negras, por el mucho limo que trae. Otros dicen que de una fuente de donde sale el Nilo, que se llama Nigrim. Otros llamaron al Nilo Mela, que en griego quiere dezir ‘negro’; y añade Eustatio, sobre Dionisio, que a Egipto la llamaban Melambolon, tierra negra. Y si al Nilo llaman negro por la negra tierra que trai, y la de Egipto es negra, o por serlo o por fértil –que a la que lo era llamaban así los griegos (véase en Anacreón)–, claro es que el río tomó el nombre de la tierra, y no Egipto del río. Esto confirma Heliodoro en sus *Amantes*.

El resto de hidrónimos aparece solo una vez en el corpus bucólico quevedesco. Por un lado, podrían agruparse los ríos españoles y, por otra parte, los extranjeros. En primer término, son mencionados el Guadiana, el Duero y el Guadalén. El primer caso resulta paradigmático, pues en el propio título de la composición se evidencia la fuente principal que sigue el autor: “Con la propiedad de Guadiana –de quien dice Plinio que ‘saepius nasci gaudet’– compara la disimulación de sus lágrimas” (570, epígrafe). Es decir, Quevedo recurre de nuevo a la historiografía latina; concretamente, a un pasaje de Plinio (*Nat.* III, 1, 6), en el que reconoce la capacidad del Guadiana para desaparecer en gargantas subterráneas y reaparecer en la superficie. La alusión al Duero es preciso entenderla en su contexto poético. La *Farmaceutria* es una silva en la que el marco bucólico se encuadra en el Pisuerga, uno de los afluentes más representativos de este río; de ahí los versos que

¹⁷ Cfr. Rey y Alonso Veloso (2013: 203, en nota 38) para algunos rasgos sobre el Nilo y su tradición literaria.

antecedente a su mención: “Libre Pisuerga va del sueño fiero, / tan tardo que parece que le pesa / de llegar a perder su nombre a Duero” (641, vv. 169-171)¹⁸. No es un río excesivamente empleado en la tradición bucólica hispana, pero sí aparece citado en el libro I de la *Diana* de Montemayor (2025: 43) como el “caudaloso Duero”, así como en algún romance pastoril atribuido a Lope e incluido en el *Romancero general* (ff. 106r-v): “Mirando estaba Lisardo” (v. 20) y en algún poema gongorino: “De ríos, soy el Duero, acompañado”¹⁹. Por último, el Guadalén se introduce de un modo análogo al “Henares santo” (272, v. 2); esto es, se divinizan de forma hiperbólica las aptitudes de este río a partir del adjetivo que lo modifica:

¡Oh Floris! Quién pudiera
mudar su pena, trasladar su llanto,
del sacro Guadalén a la ribera
(Quevedo, *Poesía completa*, 653, vv. 1-3).

Este recurso es típico de la bucólica clásica: Teócrito (*Id.* I, 69; VII, 137) cataloga el agua de los ríos y las grutas como “sagradas”, y Virgilio (*Ecl.* I, 51-52) hace lo propio con las fuentes: “Fortunate senex, hic inter flumina nota / et fontis sacros frigus captabis opacum”. La presencia del Guadalén no es habitual en la bucólica hispánica; de hecho, solo he encontrado su nombre en este poema de Quevedo y en un romance burlesco del mismo autor, cuya temática no es pastoril, sino jocosa: “Guadalén, que los juanetes / del pie del escollo duro / sabe los puntos que calzan, / dobla por él, importuno” (542, vv. 37-40)²⁰. Quizá la inclusión de este río en la pastoral quevedesca responda a la intención del propio autor de alejarse en cierta medida de los principales nombres de la tradición bucólica, pues la alu-

18 La silva “¡Qué de robos han visto del invierno”, titulada *Farmaceutria o medicamentos enamorados*, ha sido interpretada en ocasiones como la única égloga de Quevedo. Más datos sobre su adscripción genérica y tradición literaria en Candelas Colodrón (1996) y Pérez-Abadín (2007).

19 La dificultad de establecer el corpus exacto de los romances lopescos se debe a que gran parte de estos textos eran publicados en antologías conjuntas “sin nombre ninguno de poeta”, según Menéndez Pidal (1953: 119). La anonimidad del romancero nuevo podría ser una herencia simbólica del viejo y responder a sus orígenes tradicionales. Con respecto a esta composición, en las ediciones del *Romancero general* de los siglos XIX-XX, Agustín Durán (1882: 464) y González Palencia (1947: I, 170 y II, 382) señalan la paternidad lopesca. Montesinos (1968) y Sánchez Jiménez (2015) no lo incluyen entre las poesías del Fénix, pero Carreño (2005: 851-852) sí lo incorpora entre los *Romances pastoriles de autenticidad probable*. Más información sobre los romances de Lope y la problemática en torno a sus atribuciones en Montesinos (1953), Carreño (1978), Pedraza Jiménez (2003: 13-50) y Sánchez Jiménez (2015: 23-36).

20 Cfr. los comentarios de Rey y Alonso Veloso en esta silva (2024: 283, en nota 3).

sión al Guadalén no era frecuente en la época.

Los seis hidrónimos restantes no pueden ubicarse en el territorio español, sino que, al igual que el Nilo, su marco de actuación sobrepasa las fronteras nacionales y responde a las fuentes de la Antigüedad clásica. Cuatro de ellos –Éufrates, Peneo, Janto y Alfeo– comparten una misma composición: el *idilio* I de Quevedo, incluido en la sección final de *Canta sola a Lisi*, en la *musa Erato*. Aparecen en la quinta octava real y cumplen el cometido prototípico de los poemas de esta índole según el ideario petrarquista; es decir, son apelados por el amante para que, metafóricamente, corran por sus ojos en forma de lágrimas:

¡Éufrates, tú que el término caldeo
con vivos lazos de cristal circundas!
¡Oh rico Tajo! ¡Oh huérfano Peneo,
que en fértil llanto la Tesalia inundas!
¡Oh frigio Janto! ¡Oh siempre amante Alfeo!
¡Oh Nilo, que la egipcia sed fecundas!
Como por vuestras urnas, sacros ríos,
todos pasad por estos ojos míos
(Quevedo, *Poesía completa*, 303, vv. 33-40).

La invocación a la corriente de agua como interlocutora de las penas del amante es un motivo literario que se documenta desde la Antigüedad (Ov., *Am.* III, 6, 1-2) y el Renacimiento: Petrarca (*Canzoniere* CCVIII) o Torquato Tasso (“O puro, o dulce, o fiumicel d’argento”): “Ferma il tuo corso; e tutto in te raccolto / condensa i liquor tuoi caldi ed ardenti / per non portar tanta ricchezza al mare” (vv. 12-14). También es habitual en la bucólica hispánica, pues se trasluce en algunas églogas de Montemayor, De la Torre o Figueroa y en distintos poemas barrocos, como el soneto de Lupercio Leonardo de Argensola “Si de correr opuesto al claro Oriente”, en el que la voz poética interpela al Ebro. Además, las invectivas contra diversos ríos, así como los violentos y patéticos apóstrofes, podrían relacionarse con los versos de Groto en el soneto *Amante pien di pene*: “Tante il ciel non ha stelle, il lido arene” (vv. 5-14), que, a su vez, tendrían un posible antecedente en el poema de Petrarca “Valle che de’ lamenti miei se’ piena” (*Canzoniere* CCCI, vv. 1-4 y 9-11)²¹.

21 Se trata de un *tópos* petrarquista, como indican Manero Sorolla (1990: 620-625), Schwartz (1997: 281) y Poggi (2004: 364), aunque su origen parece clásico, según Ramajo Caño (2022: 170-172). Más datos en relación con las posibles fuentes de Quevedo en Rey y Alonso Veloso (2011: 113-114).

Con respecto a los ríos, se enumeran hidrónimos lejanos e incluso mitológicos. El Éufrates (v. 33) ya aparece recogido en la Biblia (*AT. Génesis* II, 14) como un río de la cuenca hidrográfica de Babilonia, al igual que el Tigris. Peneo (v. 35) es una divinidad fluvial, hija del Océano y de Tetis, y es uno de los 41 ríos que, junto al Alfeo (v. 37), Hesíodo cita en la extensa enumeración antes mencionada de la *Teogonía* (337-345). Se localiza en la región de Tesalia, al norte de Grecia. Precisamente, el Alfeo va precedido por la puntualización de “siempre amante” (v. 37), en consonancia con la historia mitológica en la que la ninfa Aretusa, huyendo del río, se transforma en fuente, según el relato de Pausanias (*Descr.* V, 7, 1-3) y Ovidio (*Met.* V, 487-508). Por último, el “frigio Janto” (v. 37) es también conocido bajo el nombre de Escamandro. Es el río cantado por Homero (*Il.* VI, 4; VIII, 560; XXI, 2) y Virgilio (*A.* V, 634, 803 y 808), dado que nace en el monte Ida y surca las llanuras troyanas²².

En último lugar, conviene aproximarse al río Tíbar y a la mítica fuente de Límira. El primer topónimo es fabuloso e inexacto desde el punto de vista geográfico, aunque se creía que estaba ubicado en una zona cercana a la actual Arabia. Al igual que sucedía con el Tajo, en el siglo XVII se estimaba que en sus profundidades podrían encontrarse ingentes cantidades de finísimo oro. Recuérdense las burlas de la condesa Trifaldi en el palacio de los duques, en la segunda parte del *Quijote* (cap. XXXVIII): “con otros imposibles de esta ralea, de que están sus escritos llenos. Pues ¿qué cuando prometen el fénix de Arabia, la corona de Ariadna, los caballos del Sol, del Sur las perlas, de Tíbar oro y de Pancaya el bálsamo?” (Cervantes 2004: 1031-1032); o los cantos de los zagales Fabio y Bato en *Pastores de Belén*, de Lope de Vega (2010: 529): “aquel zagalejo / de la melena, / que el oro del Tíbar / por hebras peina” (vv. 17-20). Finalmente, Límira no es un río, sino una fuente de Licia, pero de la misma manera debe ser considerada un hidrónimo. Su presencia se justifica en tanto que aparece en la *Farmaceutria* quevedesca; esto es, una composición afín al segundo *idilio* teocriteo y a la octava égloga virgiliana, cuyo tema central consiste en la realización de un conjuro mágico a partir de hechizos nigrománticos con el objetivo final de conseguir la correspondencia amorosa de Aminta. Así, se entiende mejor la siguiente cita:

¡Quién consultara en Límira los peces,
pues puede tanto el yerro de un amante
que les da autoridad de ser jueces
en caso al que yo lloro semejante!
(Quevedo, *Poesía completa*, 641, vv. 151-154).

22 Cfr. algunas de estas fuentes en Rey y Alonso Veloso (2013: 202-204, en notas 33-40).

En el contexto de la magia y la nigromancia, la función de la fuente y de su estanque es servir de oráculo al amante. Pérez-Abadín (2007: 142) señala la *Historia natural* de Plinio (XXXI, 22; XXXII, 17) como principal hipotexto de este pasaje. Según explica el escritor latino, quien acudía a la fuente tenía que echar algún alimento a los peces del estanque y, si los animales saltaban para comerlo, la respuesta sería propicia; en cambio, si ignoraban la comida, la resolución sería desfavorable.

En síntesis, una vez comentadas las posibles influencias que recibió Quevedo a propósito de la tradición hidronímica, se puede confirmar su eclecticismo y variedad. La herencia poética procedente de la bucólica clásica y renacentista es más reducida si se compara con los antropónimos, ya que se expande hacia diversos horizontes literarios, como la historiografía, la mitología o las fuentes bíblicas. Además, la presencia de los ríos españoles (seis de los trece mencionados) otorga una relativa inmediatez a algunos topónimos, dado que el lector los conocería de antemano, dificultando la exacta delimitación de las fuentes quevedescas. A tal efecto, cabría considerar el trasvase espacial procedente de la narrativa bucólica, que a partir del siglo XVI actualiza esta cuestión de acuerdo con una geografía nacional. Las novelas pastoriles acostumbran a ambientar la acción alrededor de ríos peninsulares (Montemayor con la *Diana* y el Esla, Gálvez de Montalvo con *El pastor de Filida* y el Tajo, Bernardo de Balbuena con el *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* y el Guadiana o Gonzalo de Saavedra con *Los pastores del Betis* y el Guadalquivir, por citar algunos ejemplos renacentistas y barrocos), por lo que tal vez Quevedo se imbuyese de este procedimiento para configurar sus composiciones bucólicas.

3. Oronimia

Pese a que Quevedo restringe a diez el número de nombres propios vinculados a las montañas, todavía se trata de una cifra considerable en el conjunto de su corpus pastoril, por lo que merece la pena comentar algún aspecto relacionado con la tradición literaria. Para ello, seguiré el mismo procedimiento que en el apartado previo, señalando las posibles influencias poéticas de los orónimos, que, al igual que en el caso anterior, excederán los límites del universo bucólico.

La cadena montañosa más citada en la pastoral quevedesca es la de los Alpes, puesto que aparece recogida hasta en cuatro ocasiones. La frialdad de sus cumbres y la presencia nival se suele asociar con el desdén de la zagala, en una metáfora

enraizada en la tradición petrarquista. Sin embargo, su empleo ya se puede documentar en las églogas virgilianas: “tu procul a patria, nec sit mihi credere tantum! / Alpinas, a! dura nives et frigora Rheni / me sine sola vides” (Verg., *Ecl.* X, 46-48). De hecho, la alusión a los Alpes es típica en los Siglos de Oro para incidir en la indiferencia de la amada. Juan de la Cueva los menciona en un contexto invernal: “cual suele de los Alpes la eminente / cumbre cubrir la nieve que blanquea / cuando crece el rigor del frío inclemente” (égloga V, vv. 112-114); y Francisco de Aldana insiste en su dureza en la *Fábula de Faetonte*: “el subido Apenin, los duros Alpes” (v. 797). En el Barroco, los nombran Bartolomé L. de Argensola en la *Elegía en la muerte de la reina doña Margarita, nuestra señora*: “Abunda el llanto hasta los Alpes fríos, / para que el monte más soberbio admita / sobre robustos árboles navíos” (vv. 19-21); Lope de Vega, en la égloga *Albanio*, dedicada *Al duque de Alba* y publicada en sus *Rimas*: “la mayor competencia, amor y celos / que ha visto el sol desde los Alpes fríos / hasta las aras del famoso Delos” (vv. 4-6); y Juan de Jáuregui (1970: 44), quien refleja la figura retórica del *adynaton*, típica de la literatura bucólica, en su traducción del *Aminta* de T. Tasso:

Quando yo, arrepentida, suspirando
 esas palabras diga
 que tú finges y adornas a tu gusto,
 hacia tus fuentes volverán los ríos,
 huirá el hambriento lobo del cordero.
 el galgo de la liebre; amará el oso
 el mar profundo, y el delfín los Alpes
 (Jáuregui, *Aminta* I, 1, vv. 144-150).

Tras los Alpes, otro monte conocido desde la óptica pastoril es el Hibla, citado dos veces en estos poemas quevedescos. Una explicación de época a propósito de este orónimo la ofrece Sebastián de Covarrubias (2001: 287) en el *Suplemento al Tesoro de la Lengua Española Castellana*: “Un monte de Sicilia adonde se cría mucha y buena miel por el pasto que las abejas tienen del tomillo y de otras yerbas”. Es decir, desde su propia definición se vincula a la modalidad bucólica, pues conviene recordar que es en Sicilia donde Teócrito ubica muchos de sus *Idilios*. A pesar de esta precisión, quien realmente asienta este topónimo en el mundo pastoril es Virgilio, pues lo menciona en dos de sus *Bucólicas*: “Hyblaeis apibus florem depasta salicti, / saepi levi somnum suadebit inire susurro” (*Ecl.* I, 54-55) y “Nerine Galatea, thymo mihi dulcior Hyblae” (*Ecl.* VII, 37), destacando el componente floral y animal. Después, Calpurnio (*Ecl.* IV, 63) imitará estas ideas,

homenajeando la figura de Teócrito como padre del género y ensalzándolo como el primer cantor del Hibla. Las propiedades curativas de la miel hiblea eran muy famosas, a juzgar por algunos comentarios de Petrarca en ciertas obras menores: “Quam vero, non dicam serva, sed familiaris etiam tua sit, si aliunde nescirem, abunde quidem artificiosus et Hybleo melle dulcior orationis tue textus insinuat” (*Invective contra medicum* II, 34). En el Barroco, Espinosa alude a este monte en su romance “Rosa, hambre de los ojos”: “Hibla verdad del verano / las guirnaldas te conocen / tal vez de las flores honra, / tal afrenta de las flores” (vv. 25-28) y en su *Soledad del gran duque de Medina Sidonia*: “La selva de cambiante argentería / errores danza con inmuebles plantas, / y abejas hiblas, despertando flores, / te dan los buenos días con olores” (vv. 333-336); al igual que Villegas en sus *Eróticas* o *Amatorias*: “jardines de la Hibla” (I, 3, Cantilena I, v. 86).

En este punto, es importante destacar el primer idilio de *Canta sola a Lisi* (“¡Oh vos, troncos, anciana compañía”), pues en él la voz poética se funde con la campestre soledad y, tal y como sucedía en el caso de los ríos, cita diversos orónimos relevantes:

Tú, que en Puzol respiras, abrasado,
 los enojos de Júpiter Tonante;
 tú, que en Flegra, de llamas coronado,
 castigas la soberbia de Mimante;
 tú, Etna, que, en incendio desatado,
 das magnífico túmulo al gigante:
 todos, con tantas llamas como penas,
 mirad vuestros volcanes en mis venas
 (Quevedo, *Poesía completa*, 303, vv. 41-48).

En este caso, la nota que González de Salas añade al verso 44 ayuda a dilucidar cuál fue la fuente que siguió Quevedo (2021: 421, en nota 139): “Et validus mimat. Horat”. El poeta madrileño está explicando el episodio de la Gigantomaquia; aunque, como reconocen Rey y Alonso Veloso (2013: 204, en notas 41-48), en la tradición mitológica se produce con frecuencia “una confusión entre la Gigantomaquia, que termina con los Gigantes enterrados bajo ciertas islas o volcanes, y la Titanomaquia, narrada esta última por Hesíodo en *Teogonía*, 617-735, que culmina con el confinamiento de los Titanes en el Tártaro”. Esta mezcla entre ambas posibilidades es la que emplea Horacio (*Od.* III, 4) y a la que se refiere González de Salas en su anotación. En el Renacimiento, Herrera recrea este episodio en su canción III, escrita en liras: “Cuando con resonante”, mencio-

nando al Etna (v. 5) y al Flegra (v. 40). Además, es importante destacar que Puzol y Flegra no son dos montañas en sí mismas, sino terrenos o regiones napolitanas vinculadas de alguna manera a la Gigantomaquia; de ahí las referencias al rayo de Júpiter y al Etna, otro volcán bajo el que están sepultados los gigantes. A propósito del Etna como túmulo de los gigantes, existen fluctuaciones en el relato mitológico. Góngora parece seguir a Ovidio (*Met.* V, 325-326), quien propone a Tifeo como el personaje enterrado bajo el volcán, cuando menciona este orónimo en la *Fábula de Polifemo y Galatea*: “o tumba de los huesos de Tifeo” (v. 28); mientras que Quevedo maneja la fuente virgiliana (*A.* III, 578-582), situando a Encédalo bajo el Etna. Arguijo combinará ambas posibilidades, incluyendo a los dos gigantes aplastados por el volcán tras el divino castigo de Júpiter: “Oprime el Etna ardiente a los osados / Encédalo y Tifón” (vv. 1-2)²³.

En la octava siguiente se repiten las alusiones montañosas. Aparecen nuevamente los Alpes (v. 50), pero, sobre todo, destaco la presencia de nuevas cumbres, como el Cáucaso y los Pirineos:

¡Oh Cáucaso, vestido de cristales!
 ¡Oh Pirineos, padres de los ríos!
 Todos, con vuestra nieve y estatura,
 medid mi mal, su yelo y desventura
 (Quevedo, *Poesía completa*, 303, vv. 53-56).

Tras el *exemplum* mitológico de la Gigantomaquia, la voz poética invoca otras cadenas montañosas europeas, evidenciando un hiperbólico contraste entre su altura y nieve con el desdén de Lisi, superior al de los topónimos. En Teócrito (*Id.* VII, 77), Lícidas describe al Cáucaso como “extremo” del mundo, en una doble alusión a su tamaño y a su ubicación geográfica. Virgilio (*A.* IV, 365-366 y *Ecl.* VI, 42) utiliza esta referencia en clave mitológica, para situar en ese monte el lugar donde se produjeron el castigo de Júpiter a Prometeo y el nacimiento de Eneas. La idea del Cáucaso como macizo que alberga nieves perpetuas procede de Plinio (*Nat.* VI, 19, 50): “Caucasum montem Croucasim, hoc est nive candidum”, quien a lo largo de este libro sexto también alude a los infinitos ríos que nacen de sus cordilleras. A diferencia de lo que ocurre con los ríos españoles, que representan la mitad de los hidrónimos, el Pirineo es la única cadena montañosa hispánica que Quevedo incluye en su pastoral. La alusión “padre de los ríos” (v. 54) puede

23 Sobre estas posibilidades, cfr. las exégesis de Ponce Cárdenas (2010: 193-194, en notas 27-28) y Rey y Alonso Veloso (2013: 205, en notas 45-46) en sus respectivas ediciones de Góngora y Quevedo. También Cappelli (2006) estudia las imágenes del volcán en la lírica quevedesca.

entenderse desde un punto de vista metafórico o literal. En el primer caso, la voz poética se referiría a los deshielos de sus cumbres; en el segundo, quizá la fuente literaria sea otra vez Plinio (*Nat.* III, 4, 32), quien, en un pasaje dedicado a esta montaña, cita numerosos ríos que discurren por ella en el lado francés: “Tetum” (Tech, en la actualidad), “Vernodubrum” (Verdouble), “Atax” (Aude), “Araris” (Hérault) y “Liria”.

En la silva “Tú, blasón de los bosques” aparecen dos orónimos extranjeros que permiten asociar esta composición con diversas fuentes mitológicas. Todas ellas deben vincularse con el jabalí abatido por la infanta doña María en el poema quevedesco:

No blasonó Pitón, monstruo primero,
de su muertepreciado,
tan gran autor, ni tanto
precio fue en Erimanto
el trabajo de Alcides,
igual a las columnas y a las lides.
Osó un tiempo Atlanta
herir el jabalí que en Calidonia
la venerable antigüedad de aquella
selva, tan religiosa como santa,
desacreditó, fiero
(Quevedo, *Poesía completa*, 654, vv. 30-40).

El topónimo “Erimanto” (v. 33) alude en realidad a un lugar donde un río y una montaña llevan su nombre. Así aparece en Ovidio (*Met.* II, 244 y 499), quien recoge ambas posibilidades. No obstante, en este contexto merece ser comentada su faceta de orónimo, pues el poema invita a pensar que la acción está ubicada en los montes de este emplazamiento, ya que, en este caso, se trata el episodio mitológico en el que Hércules mata al jabalí de Erimanto. Reminiscencias de este trabajo en relación con el espacio geográfico pueden encontrarse en Apolodoro (*Bibl.* II, 5, 4): “bajando del monte que se llama Erimanto”, Diodoro Sículo (*Bibl.* IV, 12) o Pausanias (*Descr.* VIII, 24, 5). Apréciase que, según la versión del mito, los distintos autores modifican el número del trabajo (tercero o cuarto) que Euristeo encomienda a Hércules. Apenas unos versos más abajo se menciona a “Calidonia” (v. 37), en consonancia con el jabalí que moraba en esa región montañosa y que fue enviado por Artemisa para devastar dicho territorio, debido a que el rey Eneo se olvidó incluir a la diosa en sus ofrendas anuales. Este acontecimiento derivó en

la famosa cacería de Calidón, en la que coincidieron numerosos héroes clásicos. Narran estos sucesos diversos poetas e historiadores, como Homero (*Il.* IX, 529-609), Ovidio (*Met.* VIII, 260-444) o Higino (*Fab.* CLXXIII), entre otros²⁴.

Por último, merece una mención especial el topónimo Ofir, que aparece asociado al oro del río Tíbar en el romance “A ser sol el mismo sol”:

Dividió mano nevada
tanto Ofir y tanto Tíbar,
abriendo paso los Alpes
a los jardines de Hibla
(Quevedo, *Poesía completa*, 248, vv. 25-28).

Al igual que ocurre con algún otro caso, no se trata de un orónimo *per se*, sino de una región fabulosa o un puerto montañoso mentado en la Biblia. Rey y Alonso Veloso (2011: 321, en nota 26) desentrañan las posibles fuentes: “este lugar de ubicación imprecisa (tal vez Arabia), famoso por su riqueza, se menciona en diversos lugares de la Biblia; por ejemplo, en 1 *Reyes*, 9, 28; 2 *Crónicas*, 8, 18; *Job*, 22, 24; *Salmos*, 45 (44), 10; o *Isaías*, 13, 12”. A mayores, fue muy empleado en el Barroco español, como puede apreciarse en el poema “Los bellos ojos y el desdén tirano”, incluido en las *Rimas sacras* de Lope de Vega: “techos de oro de Ofir, mármoles parios” (v. 445) o en la canción *Al rey don Felipe Tercero, nuestro señor, habiendo celebrado las exequias de su padre, de felice memoria*, de Bartolomé Leonardo de Argensola: “con las piedras que más precia el Oriente / ciña el oro de Ofir tu hermosa frente” (vv. 39-40), entre otros ejemplos.

En suma, la presencia de la tradición bucólica parece que se reduce todavía más en el caso de los orónimos, limitándose apenas a dos populares montañas, vigentes en el universo pastoril desde las églogas virgilianas: los Alpes y el Hibla. En el resto de casos, predominan otras fuentes clásicas; entre ellas, la historiografía y la mitología, así como la Biblia, que permiten una abstracción espacial superior. De hecho, estos orónimos se utilizan a menudo como *exempla* poéticos, para encuadrar y justificar la acción bucólica. En este sentido, tan solo se documenta una cordillera nacional (los Pirineos), a diferencia de lo que ocurriría con los hidrónimos. Quizá este procedimiento pueda justificarse del mismo modo; esto es, la preeminencia absoluta por una ambientación fluvial en la literatura pastoril de los Siglos de Oro, que descuida el componente montañoso: Garcilaso menciona hasta en nueve ocasiones las montañas que rodean el Tajo en su égloga primera,

24 Rey y Alonso Veloso (2024: 290, en notas 36-40) señalan algunas posibles influencias literarias derivadas de la cacería de Calidón.

pero en ningún momento las precisa; mientras que Montemayor (2025: 11), en su libro I, ubica la *Diana* entre “los verdes y deleitosos prados que el caudaloso río Esla con sus aguas va regando”, pero no detalla explícitamente cuáles son esas “montañas de León” por las que desciende “el olvidado Sireno” al comienzo de la narración.

4. Conclusiones

En las páginas precedentes se ha tratado de demostrar que el espacio pastoril, en relación directa con los nombres propios de lugar, supone un recurso caracterizador de este género, puesto que en ocasiones la onomástica actúa como una pista fiable que sugiere la materia bucólica en algunas composiciones de Quevedo. Especialmente, esta idea se aprecia muy bien en los sonetos, cuyo sincretismo epigramático invita a reducir al máximo el contenido pastoril y a insinuarlo mediante estos procedimientos. Con todo, también se han identificado hidrónimos y orónimos en textos más extensos, como en algunos *idilios* de *Canta sola a Lisi* o en ciertas silvas pastoriles, donde funcionan a modo de *exemplum* según las intenciones bucólico-amorosas del enunciador lírico.

En comparación con los antropónimos, se puede afirmar que las referencias a los topónimos son algo más reducidas en la pastoral quevedesca. Sin embargo, todavía podría hablarse de una fecundidad notable, así como de una lógica disminución en su tratamiento, que evitaría la redundancia en la evocación concreta de los *loci*. Pese a su relativa paridad, conviene destacar que si bien la mitad de los hidrónimos poseen una ubicación nacional (Henares, Tajo, Guadiana, Pisuegra, Duero y Guadalén), no sucede lo mismo con los orónimos, grupo en el que predominan los nombres foráneos (con la excepción de los Pirineos). La preferencia por los ríos españoles frente a la escasez de las montañas podría justificarse a partir de la pastoral hispana, con Garcilaso y Montemayor como maestros de la lírica y la novela bucólica, quienes sitúan a sus zagales cerca de un espacio fluvial muy específico, sin concretar las referencias montañosas. Es decir, parece apreciarse una inclinación por la hidronimia frente a la oronimia en la bucólica castellana.

Con respecto a la tradición literaria, el escritor aurisecular presenta una nómina más dilatada que en el caso de los antropónimos, que suele responder a los nombres presentes en textos pastoriles clásicos y renacentistas. Para los topónimos, Quevedo ensancha el apartado de posibles influencias: no descarta la bucólica grecolatina ni la italiana, pero sí profundiza en mayor medida en la

lírca amorosa, la historiografía, la mitología pagana, la Biblia o la impronta hispánica del Renacimiento. Más allá de Virgilio, Plinio se convierte en uno de sus autores antiguos predilectos, sin olvidar la materia mitológica ovidiana o algunos versículos bíblicos. Sin descartar a Petrarca y la corriente literaria derivada de su *Canzoniere*, parece que también recibe la herencia de otros escritores italianos algo más cercanos a él en el tiempo, como Torquato Tasso o Luigi Groto. Por último, no se puede descartar la literatura española del siglo XVI, cuya influencia se trasluirá particularmente en los hidrónimos. En este sentido, hasta podrían identificarse algunas relaciones interdisciplinarias entre la iconografía barroca y la poesía pastoril, que sin duda merecerían un estudio ulterior. Solo a modo de ejemplo, menciono a Covarrubias (*Emblemas morales: Opes acquirit eundo* II, 80), quien asocia la imagen de una divinidad fluvial con algunos ríos ya citados para alcanzar una lección ética o moralizante.

En definitiva, Quevedo dispone de un variado ramillete de fuentes literarias para aludir a los topónimos en su lírica pastoril, que no solo se circunscriben a la modalidad bucólica. Su heterogeneidad entronca con el eclecticismo propio del género, pues, como acredita Ramajo Caño (2022: 145), el éxito de la pastoral en las letras europeas se debe a que “el bucolismo se extiende por textos que no son propiamente bucólicos”, motivo que revela “la querencia” de los escritores por este “subgénero poético”. De lo antedicho, se infiere que los esfuerzos por hallar una fuente exacta y fidedigna a propósito de la toponimia –al igual que ocurre con la antroponimia– se convierten en una utopía, dado que Quevedo es partícipe de una tradición compartida por diferentes autores que exploran vetas literarias dispares. No obstante, esta pluralidad enriquece sus versos pastoriles, ya que expande su campo de actuación hacia otros terrenos quizá menos explorados desde una perspectiva bucólica.

Bibliografía citada

- ALDANA, FRANCISCO DE (1985), *Poesías castellanas completas*, ed. José Lara Garrido, Madrid, Cátedra.
- ALONSO, DÁMASO (1976), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Madrid, Gredos.
- APOLIDORO DE ATENAS (1985), *Biblioteca*, eds. Javier Arce y Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Madrid, Gredos.
- ARGENSOLA, BARTOLOMÉ LEONARDO DE (1974), *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Madrid,

- Espasa-Calpe, 2 vols.
- ARGENSOLA, LUPERCIO LEONARDO DE (1972), *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Espasa-Calpe.
- ARGUIJO, JUAN DE (2009), *Poesía completa*, ed. Oriol Miró Martín, Madrid, Cátedra.
- ARELLANO, IGNACIO, ed. (2020), Francisco de Quevedo, *El Parnaso español*, Madrid, RAE.
- ASTRANA MARÍN, LUIS, ed. (1932), *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas. Obras en verso*, Madrid, Aguilar.
- AZAUSTRE GALIANA, ANTONIO, ed. (2003), Francisco de Quevedo, *Preliminares literarios a las obras del Bachiller Francisco de la Torre, Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey Álvarez, Madrid, Castalia, vol. 1, tomo 1: 163-82.
- BAJTÍN, MIJAÍL M. (2019), “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, *La novela como género literario*, ed. Luis Beltrán Almería, trad. Carlos Ginés Orta, Zaragoza, Universidad de Zaragoza: 287-443.
- BOCCHETTA, VITTORE (1976), *Sannazaro en Garcilaso*, Madrid, Gredos.
- BÖHME, GERNOT; BÖHME, HARMUT (1998), *Fuego, agua, tierra, aire. Una historia de la cultura de los elementos*, trad. Pedro Madrigal, Barcelona, Herder.
- BREWSTER, HARRY (1997), *The Rivers Gods of Greece. Myths and Mountain Waters in the Hellenic World*, London, I. B. Tauris.
- CALPURNIO SÍCULO, TITO (1991), *Calpurnius Siculus Bucoliques; Pseudo-Calpurnius Éloge de Pison*, ed. Jacqueline Amat, Paris, Les Belles Lettres.
- CANDELAS COLODRÓN, MANUEL ÁNGEL (1996), “‘¿Qué de robos han visto del invierno’: ¿una égloga de Quevedo?”, *Actas del III Congreso Internacional de la AISO*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona: Universidad de Navarra, vol. 1: 267-74.
- CANDELAS COLODRÓN, MANUEL ÁNGEL (2003), “‘Gusto i tormento’: los sonetos pastoriles de Francisco de Quevedo”, *Romeral: estudios filológicos en homenaje a José Antonio Fernández Romero*, eds. Inmaculada Báez y María Rosa Pérez, Vigo, Universidade de Vigo: 287-304.
- CANDELAS COLODRÓN, MANUEL ÁNGEL (2007), *La poesía de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo.
- CAPPELLI, FEDERICA (2006), “Imágenes de volcanes en la poesía de Quevedo: entre simbología, mitología y visiones paisajísticas”, *La Perinola*, 10: 61-71.
- CARREÑO, ANTONIO, ed. (1978), *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- CARREÑO, ANTONIO, ed. (2005), Lope de Vega, *Poesía, VI, Obras completas de Lope de Vega*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- CATULO, GAYO VALERIO (2006), *Poesías*, eds. José Carlos Fernández Corte y Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra.
- CERVANTES, MIGUEL DE (2004), *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2 vols.
- CERVANTES, MIGUEL DE (2014), *La Galatea*, ed. Juan Montero et alii, Madrid, RAE.
- CONDE PARRADO, PEDRO (2011), “Aprovechando que el Esgueva...: Góngora (y Quevedo) en la corte vallisoletana (1603)”, *La Perinola*, 15: 57-94.

- COOPER, HELEN (1977), *Pastoral. Mediaeval into Renaissance*, Ipswich, D. S. Brewer.
- CORTI, MARIA (2001), *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE (2001), *Suplemento al Tesoro de la Lengua Española Castellana*, eds. Georgina Dopico y Jacques Lezra, Madrid, Polifemo.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE (2017), *Emblemas morales*, ed. Sandra María Peñasco González, A Coruña, SIELAE.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, VICENTE (1980), *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- CUEVA, JUAN DE LA (1988), *Églogas completas*, ed. José Cebrián, Madrid, Miraguano.
- CURTIUS, E. ROBERT (1976), *Literatura europea y Edad Media Latina*, trads. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2 vols.
- DI MARCO, MASSIMO (2006), “Il paesaggio di Teocrito tra realtà e mito”, *I luoghi e la poesia nella Grecia antica*, eds. Massimo Veta y Carmine Catenacci, Alessandria, Edizioni dell’Orso: 327-44.
- DIODORO SÍCULO (2004), *Biblioteca histórica. Libros IV-VIII*, ed. Juan José Torres Esbarranch, Madrid, Gredos.
- DURÁN, AGUSTÍN (1882), *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, vol. 2.
- EGIDO, AURORA (1985), “Sin poética hay poetas’. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, *Criticón*, 30: 43-77.
- ESPINOSA, PEDRO DE (2011), *Poesía*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Castalia.
- FANTUZZI, MARCO; HUNTER, RICHARD L. (2002), *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma-Bari, Laterza.
- FANTUZZI, MARCO; HUNTER, RICHARD L. (2004), *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge-New York, Cambridge University Press.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, SANTIAGO (1999), *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde “Canta sola a Lisi”*, Madrid, Gredos.
- GÁLVEZ DE MONTALVO, LUIS (2006), *El pastor de Filida*, ed. Miguel Ángel Martínez San Juan, Málaga, Universidad de Málaga.
- GARGANO, ANTONIO (2002), “La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso”, *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla: 57-76.
- GARGANO, ANTONIO (2011), “De Sannazaro a Garcilaso: traducción y transcodificación (a propósito de la Égloga II)”, *Fra Italia e Spagna: Napoli crocevia di culture durante il Vicereame*, eds. Pierre Civil, Antonio Gargano, Matteo Palumbo y Encarnación Sánchez García, Napoli, Liguori: 117-30.
- GARGANO, ANTONIO (2017), “El género bucólico en Nápoles: de la *Arcadia* de Sannazaro a la *Égloga segunda* de Garcilaso”, *Bulletin Hispanique*, 119/2: 573-89.
- GÓNGORA, LUIS DE (2000), *Obras completas. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro-Turner, vol. 1.

- GONZÁLEZ PALENCIA, ÁNGEL, ed. (1947), *Romancero general (1600, 1604, 1605)*, Madrid, CSIC, 2 vols.
- GONZÁLEZ QUINTAS, Elena (2006), *La metáfora en la poesía de Quevedo: la naturaleza y la mujer*, Pamplona, EUNSA.
- GROTO, LUIGI (2014), *Le rime di Luigi Groto, cieco d'Adria*, ed. Barbara Spaggiari, Adria, Apogeo.
- GUTZWILLER, KATHRYN J. (2006), "The Herdsman in Greek Thought", *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, eds. Marco Fantuzzi y Theodore Papanghelis, Leiden-Boston, Brill: 1-23.
- GUTZWILLER, KATHRYN J. (2007), *A Guide to Hellenistic Literature*, Malden, Blackwell Publishing.
- HALPERIN, DAVID M. (1983), *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven, Yale University.
- HERÓDOTO (1989), *Historia. Libros I-IX*, eds. Francisco R. Adrados y Carlos Schrader, Madrid, Gredos.
- HERRERA, FERNANDO DE (1985), *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra.
- HERRERA, FERNANDO DE (2001), *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra.
- HESÍODO (1978). *Obras y Fragmentos: Teogonía; Trabajos y días; Escudo; Fragmentos; Certamen*, eds. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Gredos.
- HIGINIO, GAYO JULIO (2009), *Fábulas*, eds. Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz, Madrid, Gredos.
- HOLLOWAY, ANNE (2017), *The Potency of Pastoral in the Hispanic Baroque*, Woodbridge, Tamesis.
- HOMERO (1991), *Iliada*, ed. Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos.
- HORACIO FLACO, QUINTO (2000), *Odas y Epodos*, eds. Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal López, Madrid, Cátedra.
- IVENTOSCH, HERMAN (1975), *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Valencia, Castalia.
- JÁUREGUI, JUAN DE (1970), *Aminta*, ed. Joaquín Arce, Madrid, Castalia.
- JUVENAL, DÉCIMO JUNIO (1991), *Sátiras*, eds. Manuel Balasch y Miquel Dolç, Madrid, Gredos.
- LAPESA, RAFAEL (1985), *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza.
- LELLI, EMANUELE (2017), *Pastori antichi e moderni: Teocrito e le origini popolari della poesia bucolica*, Hildesheim, Olms.
- LUCANO, MARCO ANNEO (1984), *Farsalia*, ed. Antonio Holgado Redondo, Madrid, Gredos.
- MANERO SOROLLA, MARÍA DEL PILAR (1990), *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona, PPU.
- MATEO MATEO, RAMÓN (1991), "La interpretación de las claves bucólicas en la poesía

- renacentista”, *Epos. Revista de Filología*, 7: 313-334.
- MATEO MATEO, RAMÓN (1993), “El disfraz bucólico en la poesía española del siglo XVI”, *RILCE*, 9/1: 20-43.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN (1953), *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MONTEMAYOR, JORGE DE (2025), *Los siete libros de la Diana*, ed. Juan Montero, Madrid, RAE.
- MONTERO HERRERO, SANTIAGO (2012), *El emperador y los ríos. Religión, ingeniería y política en el Imperio Romano*, Madrid, UNED.
- MONTESINOS, JOSÉ F. (1953), “Algunos problemas del romancero nuevo”, *Romance Philology*, 6/4: 231-47.
- MONTESINOS, JOSÉ F., ed. (1968), Lope de Vega, *Poesías líricas*, Madrid, Espasa-Calpe, vol. 1.
- OROZCO DÍAZ, EMILIO (1968), *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Prensa Española.
- OSTROWSKI, JANUSZ A. (1991), *Personifications of Rivers in Greek and Roman Art*, Warszawa-Kraków, Uniwersytet Jagielloński-Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- OVIDIO NASÓN, PUBLIO (1961), *P. Ovidi Nasonis Amores; Medicamina faciei femineae; Ars amatoria; Remedia amoris*, ed. Edward J. Kenney, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano.
- OVIDIO NASÓN, PUBLIO (1988), *Metamorfosis*, ed. Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, CSIC, 3 vols.
- PARADA JUNCAL, SAMUEL (2022), “El corpus pastoril de Quevedo”, *Quevedo en su contexto poético: la silva. Actas del Congreso Internacional Santiago de Compostela (21 y 22 de octubre de 2021)*, ed. María José Alonso Veloso, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela: 531-49.
- PARADA JUNCAL, SAMUEL (2023), “La bucólica clásica y la preceptiva literaria: Quevedo ante la trayectoria y los rasgos de género”, *Dende o futuro da investigación literaria. Liñas, métodos e propostas*, eds. Eduardo Aceituno Martínez y David Lea, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela: 317-29.
- PARADA JUNCAL, SAMUEL (2024a), “La degradación del género bucólico: el romance de Quevedo ‘A la orilla de un brasero’”, *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, 20: 105-23.
- PARADA JUNCAL, SAMUEL (2024b), “Los sonetos pastoriles de Quevedo: delimitación y análisis”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 46: 231-69.
- PARADA JUNCAL, SAMUEL (2024c), “La antroponimia en la poesía bucólica de Quevedo”, *Orillas. Rivista d’Ispanistica*, 13: 195-218.
- PAUSANIAS (1994-2008), *Descripción de Grecia. Libros I-X*, ed. María Cruz Herrero Ingelmo, Madrid, Gredos, 3 vols.
- PAYNE, MARK (2007), *Theocritus and the Invention of Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE B. (2003), *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, SOLEDAD (2004a), *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, SOLEDAD (2004b), “La poesía de Francisco de la Torre: un proyecto editorial frustrado”, *Criticón*, 90: 5-33.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, SOLEDAD (2007), *La “Farmaceutria” de Quevedo. Estudio del género e interpretación*, Málaga, Universidad de Málaga.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, SOLEDAD (2009) “La *Bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre como poemario pastoril: visión de conjunto”, *Criticón*, 105: 85-116.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, SOLEDAD (2013), “Francisco de la Torre por Quevedo: interferencias de su recepción en el siglo del Buen Gusto”, *Estudios sobre la recepción y el canon de la literatura española*, eds. José Lara Garrido y Belén Molina Huete, Madrid, Visor, vol. 2: 213-66.
- PETRARCA, FRANCESCO (1989), *Cancionero*, ed. Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 2 vols.
- PETRARCA, FRANCESCO (2008), *Invective contra medicum de Francesco Petrarca: tradução, ensaio introdutório e notas*, ed. Bianca Fanelli Morganti, Tesis Doctoral, dir. Antonio Alcir Bernárdez Pécora, Campinas, Universidade Estadual de Campinas.
- PLINIO SEGUNDO, CAIO (1967-1984), *Naturalis historia*, eds. Harris Rackham, William H. S. Jones y David Edward Eichholz, Cambridge, Harvard University Press, 10 vols.
- POGGI, Giulia (2004), “Quevedo con / sin Petrarca: apuntes para un debate”, *La Perinola*, 8: 359-74.
- PONCE CÁRDENAS, JESÚS, ed. (2010), Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (1979), *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad de Murcia.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE (2021), *Poesía completa*, eds. Alfonso Rey Álvarez y María José Alonso Veloso, Barcelona, Castalia, 2 vols.
- RAMAJO CAÑO, ANTONIO (2022), *Tópica y vida en la poesía áurea: la herencia clásica*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- REY ÁLVAREZ, ALFONSO; ALONSO VELOSO, MARÍA JOSÉ, eds. (2011-2013), Francisco de Quevedo, *Poesía amorosa (Erato, musa IV)* y “*Canta sola a Lisi*” (*Erato, sección segunda*), Pamplona, EUNSA, 2 vols.
- REY ÁLVAREZ, ALFONSO; ALONSO VELOSO, MARÍA JOSÉ, eds. (2021), Francisco de Quevedo, *Poesía completa*, Barcelona, Castalia, 2 vols.
- REY ÁLVAREZ, ALFONSO; ALONSO VELOSO, MARÍA JOSÉ, eds. (2024), Francisco de Quevedo, *Silvas*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- REYES CANO, ROGELIO (1973), *La Arcadia de Sannazaro en España*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- RICO, FRANCISCO (1991), “La tradición y el poema”, *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix-Barral: 269-300.

- RIGOLOT, FRANÇOIS (1977), *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, MARÍA ISABEL (2021), “La Tierra personificada: evolución iconográfica y dimensión simbólica”, *Anales de Historia del Arte*, 31: 239-62.
- ROSENMEYER, THOMAS G. (1973), *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley, University of California Press.
- RUIZ PÉREZ, PEDRO (2002), “Égloga, silva, soledad”, *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla: 387-429.
- Sagrada Biblia* (1995), eds. Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO, ed. (2012), Lope de Vega, *Arcadia, prosas y versos*, Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO, ed. (2015), Lope de Vega, *Romances de juventud*, Madrid, Cátedra.
- SANNAZARO, IACOPO (2013), *Arcadia*, ed. Carlo Vecce, Roma, Carocci.
- SANTAGATA, MARCO (1979), *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo quattrocento*, Padova, Antenore.
- SCHWARTZ, LÍA (1997), “Las voces del poeta amante en la poesía de Quevedo”, *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, eds. Lía Schwartz y Antonio Carreira, Málaga, Universidad de Málaga: 271-95.
- SEGAL, CHARLES P. (1975), “Landscape into Mith: Theocritus’ Bucolic Poetry”, *Ancient Pastoral. Ramus Essays on Greek and Roman Pastoral Poetry*, ed. Anthony J. Boyle, Berwick, Victoria, Aureal: 33-57.
- SEGAL, CHARLES P. (1981), *Poetry and Myth in the Ancient Pastoral*, Princeton, Princeton University Press.
- TASSO, TORQUATO (1608), *Rime del signor Torquato Tasso, divise in sei parti*, Venezia, Evangelista Deuchino & Giovanni Battista Pulciani.
- TEÓCRITO (1986), *Idilios, Bucólicos griegos*, eds. Manuel García Teijeiro y María Teresa Molinos Tejada, Madrid, Gredos: 7-250.
- TIBULLUS, ALBIUS (1990), *Elegies*, ed. Guy Lee, Leeds, Francis Cairns.
- VEGA, GARCILASO DE LA (2020), *Poesía*, ed. Ignacio García Aguilar, Madrid, Cátedra.
- VEGA, LOPE DE (1973), *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia.
- VEGA, LOPE DE (2006), *Rimas sacras de Lope de Vega*, eds. Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- VEGA, LOPE DE (2010), *Pastores de Belén*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.
- VEGA, LOPE DE (2022), *Rimas*, eds. Antonio Sánchez Jiménez y Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid, RAE.
- VILLEGAS, ESTEBAN MANUEL DE (2010), *Las eróticas o amatorias*, eds. María Ángeles Díez

Coronado y Emilio Magaña Orúe, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
VIRGILIO MARÓN, PUBLIO (1973), *P. Vergili Maronis Opera*, ed. Mario Geymonat, Torino,
Paravia.

Samuel Parada Juncal es Investigador de la Universidad de Santiago de Compostela, con un contrato predoctoral FPU (20/03773). Su tesis doctoral, dirigida por los profesores María José Alonso Veloso y Alfonso Rey Álvarez, se titula “La poesía pastoril de Quevedo”. Es miembro del grupo de investigación “O século de Quevedo: prosa e poesía lírica” (GI-1373), que actualmente cuenta con varios proyectos estatales y autonómicos. Sus líneas de investigación e interés se circunscriben a la obra de este autor, así como a la poesía de los Siglos de Oro en general. Ha participado en congresos internacionales y ha publicado trabajos relacionados con estos asuntos en diversas revistas científicas, tanto nacionales como extranjeras.

samuelparada.juncal@usc.es

DANIELA CARFORA

EL ESTATUTO DISCURSIVO DE LAS LITERATURAS DE ABYA YALA

Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Resumen

El presente trabajo propone reflexionar en torno al estatuto discursivo de las literaturas indígenas de Abya Yala como expresión de una “re-existencia poética” frente a las jerarquías ontológicas y epistémicas dictadas por las tradiciones literarias occidentales. En línea con las propuestas de des-colonización sémica de los códigos textuales, en particular, ofrecemos pensar el *textus* oral no como una derivación regresiva de *litterae*, sino como el tejido que complementa la tesitura escrita; para ello, contemplamos distintos niveles de textos, ampliando los criterios que definen unas prácticas ‘intertextuales’. Asimismo, el artículo problematiza el concepto antropológico de ‘etnicidad’ aplicado a las literaturas indígenas, orientándose la argumentación hacia el universo discursivo de la literatura mapuche actual.

palabras clave: literaturas indígenas, mapuche, resistencia, textualidad, oralitura

Abstract

The discursive status of Abya Yala's literatures

The present work proposes to reflect on the discursive status of the indigenous literatures of Abya Yala in order to approach them as expressions of “poietic re-existence” against ontological and epistemic hierarchies dictated by Western literary traditions. Following the proposals for semantic decolonization of textual codes, we offer to think the oral textus not as a regressive derivation of litterae, but as the tissue that complements the written tesitura; therefore, we consider different levels of texts, broadening the criteria that define “intertextual” practices. Likewise, this work problematizes the anthropological concept of ‘ethnicity’ applied to indigenous literatures, by orienting our argumentation towards the discursive universe of current Mapuche literature.

keywords: Indigenous literatures, mapuche, resistance, textuality, oralitura

1. Una re-existencia poética

El presente trabajo propone reflexionar en torno al estatuto de las literaturas indígenas de Abya Yala¹ que –contextualmente a los “discursos de la indigenidad” (cfr. Stavenhagen 1992: 90) –han promovido nuevas formas de ‘militar’ desde la creación artística, como para el caso de la literatura mapuche en Wallmapu². En primer lugar, teniendo en cuenta una heterogeneidad estructural y las distintas maneras de habitar la ‘palabra’, consideramos que las literaturas indígenas producen espacios discursivos de insubordinación y resignificación epistémica, frente a las jerarquías ontológicas impuestas por Occidente (cfr. Quijano 1992; 2007; Castro Gómez 2005; Castro Gómez, Grosfoguel 2007; Mignolo, 2007).

Remitiendo a algunos de los mayores referentes críticos en este ámbito de estudios, hablaríamos de unas prácticas de resistencia *cultural* o *activa* (Said 1993 [1996]: 327)³ o de unas *estéticas de re-existencia* (Albán 2012: 291). Es decir, las

1 Abiyala o Abya Yala, generalmente traducida como “tierra que sangra”, “tierra madura” o “tierra viva”, es el término con que los Kuna (o Guna), pueblo indígena transfronterizo entre Colombia y Panamá, identificaban al territorio en que habitaban, en una óptica que integraba a todos los territorios que conformaban su Continente. En las últimas décadas del siglo pasado, en un clima de reivindicación y autonomismos, bajo el impulso del líder aymara Takir Mamani, dicha expresión pasó a ser un contrapunto del término impuesto de América. Sin embargo, si por un lado Abiyala o Abya Yala es un símbolo de identidad y respeto hacia las raíces indígenas del Continente, por otro lado –sostiene Ferrari– este término ha sido privado de la conexión con su lugar de enunciación y con un proyecto cultural situado (Ferrari 2024: 33). También agregamos que la denominación de Abia Yala habría que problematizarse por otra cuestión, puesto que –en su intento de asumir las voces de los ‘actores’ internos– acaba excluyendo la componente afrodescendiente.

2 En *mapuzugun* (idioma mapuche), con los términos de *Wallmapu*, *Wajmapu* o *Wajontu mapu* –entre otras grafías– nos referimos al País Mapuche histórico, conformado por el *Gulu Mapu*, hoy territorio mapuche chileno (oeste) y *Puwel Mapu*, hoy territorio mapuche argentino (este). En cuanto al ‘significado’, no existe una conceptualización homogénea en referencia al espacio territorial habitado y controlado por los mapuche en el período previo a las dos ocupaciones (hispanica y chileno-argentina); con respecto al ‘significante’, el poeta mapuche Jaime Huenún deja en claro que las propuestas de lingüistas mapuche y chilenos para estandarizar alfabéticamente el *mapuzugun*, una lengua originaria agráfa, han sido diferentes y ninguna ha sido plenamente aceptada por la comunidad mapuche. Sin embargo, es posible reconocer al menos tres alfabetos vigentes en el país: el *alfabeto unificado mapuche* propuesto en 1986 por académicos mapuche, chilenos y extranjeros; el alfabeto *raguileo* propuesto por el profesor y lingüista Anselmo Raguileo, también en 1986; el *alfabeto azümchefe* propuesto en 1999 por la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena-CONADI en colaboración con instituciones y organizaciones mapuche de Santiago y Temuco (Huenún 2007: 8).

3 No es una coincidencia que en *Cultura e imperialismo*, Said, en sus observaciones sobre la resistencia cultural –entendida como secundaria a la lucha armada–, menciona al crítico cubano Roberto Fernández Retamar y su ensayo *Calibán* publicado por primera vez en 1971. Contrariamente

prácticas de resistencia o las estéticas de re-existencias son las que irrumpen “en contrapunto” y rompen la supuesta linealidad de la creación artística occidental. Son las estéticas disruptivas que encuentran legitimación en las fronteras de la institucionalidad y señalan la inconsistencia de un imaginario cultural totalizante y homogéneo.

Ahora bien, en nuestra perspectiva consideramos que el concepto de ‘estética’ resulta mucho más adecuado que el de ‘práctica’ saidiano: el término ‘estética’ o *aisthesis*, desde la misma raíz griega que lo sostiene [griego: *ἐπιστήμη αἰσθητική* (*epistēmē aisthētikē*)], sugiere la intención de una resignificación y valoración epistémica de aquellas expresiones culturales que emergen desde la insubordinación, pero que no por ello carecen de un potencial artístico⁴.

Sin embargo, creemos que el concepto de ‘estética’ puede perfeccionarse más conforme al horizonte literario que queremos abordar. Efectivamente, para el caso que nos ocupa, es decir, las literaturas indígenas, proponemos hablar de una resistencia o re-existencia poética (griego: *ποιητική*) con el objetivo de remarcar:

1. La relación con el ámbito de la creación artística, desde donde se elabora una *resistencia cultural* a los saberes jerarquizados (Said y Albán).
2. La re-significación y valoración epistémica de dichas *estéticas* de la re-existencia, en la óptica de Albán.
3. La re-creación de una identidad socio-cultural colectiva, en el marco de la formación de una nueva agencialidad *poética* [griego: *ποιητική (τέχνη)*]; lo que conformaría, a nuestro entender, la tendencia mayoritaria de las literaturas indígenas; en ellas, la poesía se traduce como el lenguaje de la ‘creación’ por excelencia.

En este punto, hablar de literaturas indígenas⁵ como estéticas de re-existencia o

a la tradición anterior (William Shakespeare y José Enrique Rodó, en particular), el personaje de Calibán se convierte positivamente en el emblema de una América Latina que resiste activamente (y creativamente) ante las jerarquías culturales impuestas por Occidente. Caliban, y no Ariel, es el rostro verdadero de los colonizados. El mismo Retamar, en un acto reivindicatorio conclusivo, se identificará con él: “ese nombre me atañe, es también el mío: en cierta forma discuto conmigo, con el que fui, con el que me hicieron” (Retamar Posdata 1993 [2004]: 81).

4 Nuestra postura es totalmente opuesta a la de Jameson y su concepto de “prioridad epistemológica” (1896: 86), entendido como una orientación obligada de las literaturas tercermundistas a optar por una escritura ‘urgente’ que sofoca su idealismo (artístico) para responder a un mandato social. Consideramos, por el contrario, que dicho esencialismo valdría sustituirlo por una visión que integre ambas facetas: el compromiso social y la dimensión estética; cuyo enfoque cambia, por supuesto, dependiendo de las subjetividades que escriben (Gilman 2003).

5 Nos referimos a las literaturas indígenas en plural para subrayar que una literatura indígena *no*

resistencias poéticas, nos sitúa frente a algunas cuestiones significativas que intentaremos clarificar paulatinamente.

La primera cuestión es su *causalidad*, ya que el surgimiento de las literatura indígenas responde al intento de re-pensar la historia y contarla desde una perspectiva interna a los pueblos originarios o indígenas⁶: el sujeto indígena se convierte ahora en agente de discurso, con el propósito de acabar con las narrativas reduccionistas que lo involucran como objeto de investigación pasivo, animado por la voluntad de restaurar una cultura vulnerada. En este nuevo marco enunciativo e ideológico, el subalterno ya no carece de capacidad performativa (Spivak 1994), sino que genera interlocución: se auto-representa y auto-determina a nivel literario y, paralelamente, a nivel intelectual; es decir, el ser indígena se configura no como un informante, sino como aquel que habla, en busca de una reafirmación identitaria. Las literaturas de Abya Yala, por lo tanto, establecen registros diferenciados y alternativos a la discursividad indigenista: la literatura indigenista –afirmaba Mariátegui (1928 [2007]: 283)– “no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena”.

Con ello, el peruano quería dar razón de los *procesos de producción* de literatu-

existe, sino que existen distintas tradiciones literarias en una gran diversidad de lenguas (Aguilar Gil 2023: 62). Es decir, la marca de la pluralidad no sólo refleja la vinculación por contigüidad con los diversos territorios ‘nacionales’ en que se sitúan dichas literaturas, sino que denota y rescata una diversidad lingüística interna. Si particularizáramos el discurso, por ejemplo, a la literatura mapuche, también habría que tener en cuenta varios niveles de diversificación, como veremos.

6 Remitimos aquí al documento editado en su última versión de 2024 por la SUBPO (Subdirección Nacional de Pueblos Originarios del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio) acerca de las recomendaciones para nombrar y escribir sobre pueblos indígenas y tribal afrodescendiente chileno. En particular, en relación a la manera de referirse a estos pueblos como “originarios” o “indígenas”, señalamos que ambos vocablos son correctos, aunque la nomenclatura “pueblos indígenas” es la empleada en la normativa internacional (Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo OIT). Sin embargo, el documento aclara también que en Chile algunas organizaciones de estos pueblos prefieren la denominación “originarios”, principalmente a raíz de cierto simbolismo negativo asociado a la palabra “indígena”, a partir de su elaboración europea; lo que ha terminado por causar un rechazo a su uso. En este trabajo, emplearemos ambas denominaciones optando por una u otra dependiendo del contexto. Asimismo, para referirnos al “pueblo” Mapuche (Mapu= Tierra; che= gente), escribiremos el nombre propio en mayúscula inicial y mencionaremos, si procediere, la identidad territorial correspondiente, según ellos la identifiquen (por ejemplo pueblo Mapuche Lafkenche, Mapuche Pehuenche o Pewenche, etc.) [en línea: Recomendaciones para nombrar y escribir sobre pueblos indígenas y Tribal Afrodescendiente chileno | Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio].

ras en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales (Cornejo Polar 2003: 10)⁷. Efectivamente, la matriz del indigenismo literario no fueron unas autorías indígenas, así como la matriz del indigenismo político no se circunscribió en torno a una mayoría intelectual indígena: en esta disyuntiva radican algunas distorsiones interpretativas para con las miradas indigenistas⁸.

Por el contrario, en las literaturas de Abya Yala se reconfiguran unas “subjetividades indígenas” que cuestionan precisamente la ‘mediatización’ indigenista y la hegemonía de literaturas nacionales como reflejo de una población mestiza y un Estado dominante (Arias, Cárcamo-Huechante, Del Valle Escalante 2012: 7); con ello, aclaramos que el autonomismo literario se sitúa en un proyecto más amplio de autonomía discursiva (política y cultural) y movilización indígena. Asimismo, las literaturas indígenas también ponen en evidencia las carencias de un activismo social (Tapia 2024: 482), por lo que renuevan y traducen el compromiso por la autonomía en los códigos de la creación artística.

Ahora bien, la aparición de un vasto y heterogéneo corpus de obras literarias de autoría indígena es un fenómeno que cobra relevancia sobre todo desde los años sesenta y setenta del siglo pasado; a raíz precisamente del debate entre autonomismo político y autonomismo cultural, lo que acaba consolidando una nueva trayectoria intelectual indígena.

Así pues, el *intelectualismo* es la segunda cuestión que vale la pena problematizar al abordar las literaturas indígenas como estéticas de re-existencia y su estatuto en el canon literario nacional.

A este respecto, empleamos el concepto de intelectual en los términos gramscianos de un productor de discurso, un sujeto que genera conocimiento y que contribuye a la construcción de la identidad del grupo social que representa

7 En línea con la “heterogeneidad” literaria planteada por Cornejo Polar, la idea de un mestizaje discursivo también se postuló por Ortíz (1978) y Rama (1982) en los términos de un proceso simultáneo de reelaboración creativa o “transculturación”. Sin embargo —agregamos— la condición de subordinación social es insoslayable, por lo que el intercambio creativo siempre está jerarquizado y, en esta perspectiva, la transculturación se convierte más bien en una negociación de parte de la cultura subalternizada para no extinguirse.

8 El indigenismo constituyó una categoría polisémica tanto diacrónica como sincrónicamente: es decir, fue el producto de diferentes cronologías, a la vez que producto de tendencias políticas heterogéneas que, en una misma época, levantaron el debate en torno al indígena (Giraudó, 2014: 31-32). Asumida su heterogeneidad constitutiva, sin embargo, hay que aclarar también un aspecto común al fenómeno del indigenismo que interesó en mayor o menor medida a todos los países latinoamericanos: se trató de un fenómeno político y cultural que intentó suplir a la condición de marginación social de los indígenas y lo hizo, en su mayoría, fomentando una *integración* a la sociedad nacional.

(Gramsci 1967: 92). Para el intelectual indígena, se trata de una elaboración de conocimiento y reconocimiento de agencialidad que se coloca, ahora, en el marco de la sociedad nacional. En efecto, es importante aclarar que el desarrollo de una ‘intelectualidad’ indígena antecede su inserción en un “contexto moderno urbano”, puesto que desde mucho antes las mismas comunidades rurales ya contaban con un liderazgo intelectual a distintos niveles (Varese 1997: 174; Zapata 2006: 468). Es decir, el intelectual indígena no es un actor reciente, si contemplamos el *continuum* de su obrar en contextos comunitarios tradicionales; se trata más bien de una re-configuración, ya que el ser indígena va ocupando otro lugar físico de enunciación, llegando a ser parte de una élite dirigencial urbana; sin embargo, es un tipo de campo intelectual al que el indígena ingresa paulatinamente, ocupando las zonas más periféricas de la institucionalidad académica (Zapata 2015: 93).

Ahora bien, asumidas las lógicas específicas del campo intelectual y del campo de poder, entendemos el campo intelectual como campo de la legitimidad del discurso regido por estructuras y funciones determinadas por el campo del poder (Bourdieu 1983 [2002]: 40). En esta relación entre dos sistemas aparentemente autónomos, aunque extremadamente interpenetrados, conseguimos entender la causa de la devaluación de las literaturas indígenas y su estatuto de subordinación frente al discurso literario dominante.

Para nuestro caso de estudio particular, la literatura mapuche surgió de un grupo sociocultural que, tras perder su autonomía política, quedó escindido entre dos Estados-naciones (Foerster, Montecino 1988; Bengoa 1996; Marimán et al. 2006; Pinto Rodríguez 2003; 2015, *inter alia*), por lo que su condición de subalternidad política generó la consecuencia de una marginalidad social y, finalmente, de una marginalidad literaria (Mora Curriao 2009).

A este propósito, Lienhard (2000: 787) sostiene que muchas prácticas “literarias”, en distintas épocas históricas, se situaron fuera de la jurisdicción de la *ciudad letrada*, moviéndose en un régimen de oralidad predominante y disponiendo de cierta autonomía político-cultural a los dictámenes de los *letrados* (cfr. Rama 1998; Lienhard 2000). Es decir, la marginalidad puede configurarse como un territorio que en vez de deslegitimar sirve para legitimar la existencia de nuevas estéticas y nuevos sujetos enunciativos que dialogan con las “sociedades de discursos” (Foucault 2005: 42).

Por ello, las literaturas indígenas no sólo producen un cambio en el canon literario nacional, sino y sobre todo generan un imaginario diferente que emerge de los espacios fronterizos para desobedecer a las epistemologías dominantes, instalando un “paradigma otro”. Haciendo eco de las palabras de Mignolo (2005:

133), el “paradigma otro” implica pensar a partir y desde la diferencia colonial, para reflexionar en los límites de los binarismos generados por la sociedad occidental. Asimismo, el semiólogo argentino habla de una “desobediencia epistémica” (Mignolo 2009: 15; 2015: 189), porque el pensamiento fronterizo requiere pensar de forma heterodoxa en los espacios y tiempos que la modernidad deslegitimó para legitimar su propia lógica (Walsh 2005; Smith 2016). Sin embargo, la “descolonialidad”⁹, que de ella procede, rechaza los supuestos más extremos de una reoccidentalización o desoccidentalización; es decir, se configura como una tercera fuerza que se desprende de ambos proyectos y reclama un camino propio. En consecuencia, el pensamiento fronterizo o *border thinking* (Mignolo 1994; 2000: 18) es la singularidad epistémica de cualquier proyecto descolonial, porque permite habitar un espacio en donde sea posible plantear nuevos discursos.

En esta línea, cuando hablamos de ‘discursos’ levantamos intencionalmente una última cuestión, es decir: a raíz de su origen en la oralidad, ¿cómo se relacionan las literaturas indígenas con los criterios occidentales de escritura/escriburalidad o literacidad? ¿De qué manera la dimensión oral se entreteje con la textualidad? ¿Y qué entendemos con ‘textualidad’?

El “fetichismo de la escritura” (Lienhard 1990: 28) es una metáfora muy sugerente no sólo del culto y fascinación que las sociedades eurocéntricas han reservado a la escritura como manifestación del *logos*, sino también del alto grado de performatividad que los códigos escritos alcanzaron, en virtud del prestigio autopercibido, en las sociedades en donde se implantaron. Fue precisamente el racionalismo cartesiano que, a su vez, determinó la legitimidad de una dialéctica del tipo *cogito ergo conquirio* (Dussel 1994) y, finalmente, acompañó la imposición de los sistemas escriturales frente a aquellos codificados en la palabra oral; todo ello representó –con palabras de Derrida (1986: 8)– el etnocentrismo más original y poderoso: el logocentrismo.

Ahora bien, consideramos que la fractura entre oralidad y escritura, sociedades ágrafas y grafocéntricas, ya no puede sustentarse tal y como la teorizaron

9 La opción des-colonial en su morfología y formulación teórica nos resulta mucho más convincente que la de pos-colonialidad, para abordar la des-vinculación (epistémica y política) de las jerarquías de saberes fundamentadas en los discursos teo-lógicos y ego-lógicos de la matriz colonial del poder (Mignolo 2009a: 20). Al posicionarnos en esta línea epistemológica queremos remarcar la idea de una de-costrucción más que de una construcción a posteriori, puesto que no lograríamos individualizar un ‘pre’ y un ‘pos’ en contextos de neocolonialismos (Casanova 2006; Wolfe 2006; Rivera Cusicanqui 2010; Nahuelpán, Caniupán 2019). Por lo tanto, el desafío es de-construir construyendo alternativas en el marco de sociedades aún regidas por binarismos y clasificaciones de lo “aceptable” y “rechazable”.

los autores de la “gran división”¹⁰; al menos, no para el caso de las literaturas indígenas que estudiamos, puesto que tal escisión habría que reformularse más bien en los términos de una ‘interacción’ entre escrituralidad y oralidad, para así poder resaltar la existencia de un *continuum cultural* (Mostacero 1986 [2011])¹¹. De acuerdo con Mostacero (2011: 110), “la cultura, la literatura y los fenómenos sociales en general son más bien variables, que en lugar de magnitudes definidas y analizadas binariamente se debía considerar la existencia de un *continuum*. Aquí los fenómenos se dan dentro de un espectro, sin más diferencias que los distintos grados o matices de ser variables e híbridos”. Es decir, todo lo que tenga que ver con actividades humanas debe contemplar el contacto, la evolución, la influencia y los puntos diferenciales (Hall 1999: 137; Said 1993 [1996]: 31).

Tampoco hay que eludir que los discursos siempre están situados en un contexto material y simbólico, cuyos factores determinan su recepción. Es evidente que tanto el lenguaje oral como el escrito están conectados con las ideologías sociales y que en su utilización se reflejan las relaciones de ‘poder’ y las desigualdades propias de la sociedad (Vich, Zavala 2004). Por ello, cualquier análisis acerca de *corpora* orales o de procedencia oral, no puede prescindir de los factores que han determinado y (des) legitimado dichas prácticas: el contexto social de producción, la identidad del hablante, los discursos dominantes, los imaginarios sociales, las formas de recepción, entre otros; tener en cuenta, al fin, una episteme discursiva en sus condicionantes ideológicos.

10 Cuando hablamos de la corriente de la “gran división”, nos referimos a las teorizaciones formuladas por autores que diferenciaron netamente las sociedades orales de las escritas, para evidenciar el desarrollo de una “tecnología” de la palabra (Goody 1977: 9-10) que había logrado plasmar las mentalidades –“the state of mind”– de los individuos alfabetizados (Havelock 1963: 41) es decir, de aquellos sujetos que vivían en una condición de “oralidad secundaria” (Ong 1987 [2006]: 20).

11 Nos situamos en la línea de Mostacero puesto que, tanto las teorías de los exponentes del NEL (Nuevos Estudios de Literacidad) como las formulaciones de Cornejo Polar, manifiestan –en nuestra opinión– un uso potencialmente prejuicioso del lenguaje. Ambos enfoques no excluyen, obviamente, una compleja y ancha red de interacciones; sin embargo, lo que no nos convence es el énfasis en la idea de unas habilidades ‘cognitivas’ (Scribner, Cole 1981) o unas ‘racionalidades’ fuertemente diferenciadas (Cornejo Polar 1993 [2003]: 19). Queremos, al contrario, comprometernos con un discurso más apropiado en sus significantes y sus implicancias de significado.

1.1. Tejidos textuales

En este punto, vale la pena centrarnos en los esquemas taxonómicos que generó, y que sigue generando, el surgimiento de las literaturas indígenas; de este modo podemos ejemplificar mejor cómo se ha interpretado la vinculación entre la dimensión oral y la textualidad y de qué manera, en cambio, habría que entender realmente la ‘textualidad’ indígena.

A este respecto, creemos que en los postulados de Ong (1987 [2006]) radica un punto de inflexión que nos resultaría sumamente útil analizar para revertir su discurso desde dentro. Más allá de la distinción entre oralidad primaria y oralidad secundaria, lo que nos interesa es la crítica que el estadounidense levanta acerca del concepto de “literatura oral”¹². En primer lugar, Ong (1987 [2006]) destaca que la única posibilidad de aceptar un concepto tan inapropiado como el de “literatura oral”, por su contradicción intrínseca, sería como variante de la escritura, aunque no tenga nada en absoluto que ver con ella. Leemos:

De acuerdo con los términos “literatura oral” y “prealfabetismo”, también oímos mencionar el “texto” de una expresión oral. “Texto”, de una raíz que significa “tejer”, es, en términos absolutos, etimológicamente más compatible con la expresión oral que “literatura”, la cual se refiere a las letras en cuanto a su origen (*lit[t]erae*) del alfabeto. El discurso oral por lo general se ha considerado, aún en medios orales, como un tejido o cosido: *rhapsōidein*, “cantar”, en griego básicamente significa “coser canciones”. Pero en realidad cuando los que saben leer utilizan hoy en día el término “t́exto” para referirse a la producción oral, piensan en él por analogía con la escritura (2006: 22).

12 Recordemos que el concepto de “literatura oral” fue creado por el francés Paul Sebillot. En la terminología folklórica y etnológica de Sebillot, la *littérature orale* ocurría entre los grupos salvajes o en los medios rústicos e iletrados de las sociedades civilizadas (Sebillot 1913). Se trataba de un *remplace* a las producciones literarias para el pueblo que no lee, lo que ilustra el sesgo eurocéntrico de esta categoría. Una crítica directa a Sebillot es la que formula Daniel Mato (1989), contrastando un tipo de perspectiva que reduce la “literatura oral” al de variante o precedente de la literatura “escrita” (106); es decir, a una especie de estadio primitivo de la literatura. El aporte de Mato (1990: 125-6) ha sido resaltar el conjunto de *acciones expresivas* de naturaleza más compleja que no cabrían si fueran reducidas a ‘textos’ o constituidas en ‘literaturas’, como por ejemplo los aspectos extratextuales, la expresión gestual y vocal involucrados en lo que define como el “arte de narrar”. Sin embargo, la parcialidad de un enfoque como el de Mato reside precisamente en la devaluación del proceso de ‘literarización’ del corpus oral. En efecto, si los códigos orales atribuyen cierta performatividad a la escritura, al mismo tiempo la escritura integra y traduce con sus propios códigos a la palabra oral; las dos esferas interrelacionadas hay que entenderlas en un marco semántico nuevo y modelado con el aporte de ambos códigos.

A partir de la etimología de la palabra “texto”, del latín *textus* (trad. tejido), sustantivo derivado del verbo *texere* (trad. tejer, entretejer), que el mismo Ong detalla, nos abogamos por situar la ‘textualidad’ en una semiosfera mucho más amplia, en donde haya cabida también para todas las inscripciones materiales de signos¹³. Planteamos, además, que podemos discernir tres dimensiones del *textus* y la textualidad:

1. El intratexto: el conjunto de significados y significantes que se tejen en la oralidad de cada cultura. Su dimensión es la textualidad oral o intratextualidad.
2. El texto: el conjunto de significados y significantes que se tejen en la escritura de cada cultura. Su dimensión es la textualidad escrita.
3. El intertexto: el conjunto de significados y significantes que se tejen en la relación entre dos textualidades: orales, escritas u oral y escrita. Su dimensión es la intertextualidad.

En virtud de la tripartición presentada, conviene señalar en este punto que, previo a nuestra formulación de *intratexto*, Mabel García Barrera (2008: 51) propuso la categoría de “intradiálogo”: las dos son alternativas válidas, pero no son equivalentes, porque sugieren unos matices semánticos distintos. El énfasis en el ‘diálogo’, entendido principalmente como una interlocución entre voces sonoras, priorizaría un enfoque de relación entre tejidos ‘humanos’ y ‘cuerpos’ en su expresión más normativa, mostrándose de forma menos inmediata la relación entre tejidos humanos y tejidos textuales (orales, en particular) inherentes a la cultura de uno. Por ello, consideramos que hablar de ‘intratexto’ es más acorde a la valorización de un enfoque polisémico del ‘texto’ que se presenta en esta propuesta¹⁴. Ahora

13 Efectivamente, desde los *quipus* de procedencia incaica, a los *glifos* mesoamericanos, al arte textil y su iconografía que podemos apreciar en su vigencia presente, las culturas indígenas han articulado sistemas semióticos altamente sofisticados, cuyo valor, sin embargo, ha sido oscurecido por la escritura alfabética.

14 Hasta donde llegan nuestros conocimientos no existe una conceptualización crítica de ‘intratexto’ tal y como lo hemos explicitado en este trabajo. Lo más cercano a nuestras intenciones es un libro del escritor cordobés Manuel Álvarez Ortega (1923-2014), quien, en un poemario en prosa que titula precisamente *Intratexto* (1997), quiere resaltar la existencia de una realidad que trasciende los signos escritos, puesto que los signos son en sí sujetos de escasa o nula significación, ante la esencia del ser que de ellos se desprende. Sin embargo, falta el acento en el tejido < *textus* > textualidad como una dimensión legitimada en sus ‘códigos’ específicos, puesto que Ortega –en virtud de ser poeta y hacedor de palabras– lo que pretende es resaltar la ‘palabra’ como un universo de símbolos manifiestos y ocultos, cuyo misterio fecunda su creación. En esta perspectiva, el ‘intratexto’ se entiende más bien en los términos de una dimensión *figural* del texto (De Man 1986: 15), un conocimiento contextual que trasciende el ‘código textual’, pero que está inequívocamente supeditado a la univocidad de la ‘codificación’. Por ello, la dimensión del ‘intratexto’ no resulta ser

bien, en línea con nuestra visión doble del dispositivo textual, consideramos necesario superar el concepto de “intertextualidad” articulado por Kristeva (1969) y retomado por Genette (1982), para referirse a una de las posibles relaciones ‘transtextuales’ establecidas –en su lectura– en un espacio textual monosémico¹⁵. Por el contrario, en nuestra argumentación, la intertextualidad ha de entenderse como la co-presencia entre dos o más textos, *no* “d’une manière sans doute restrictive” (Genette 1982 : 14), sino en una acepción ampliada de ‘texto’ como tejido oral y tejido escrito. Como resultado, la intertextualidad podría manifestarse en dos niveles: es interna cuando se ponen en relación dos textualidades diferentes, pero de un mismo grupo cultural; es externa cuando se ponen en relación dos textualidades diferentes y de diferentes grupos culturales. Además, los distintos *cuerpos* textuales que consideramos como tales no solo implican una dimensión visual, material o táctil, sino que también validan la oralidad como una forma legítima de textualidad.

Por ello, un concepto extendido de ‘texto’ e intertextualidad favorece una des-colonización sémica de los códigos textuales y abre paso a prácticas semióticas transculturales (Mignolo 2009b: 179), para así concebir una valoración simétrica de textualidades orales y escritas; para ello, es necesario entender el *textus* no como una derivación regresiva de *litterae*, sino como el tejido oral que complementa la tesitura escrita.

1.2 ¿Se puede hablar de una literatura mapuche?

En *Diez tesis sobre la crítica* (2001), Grinor Rojo propone –en una perspectiva bajtiniana– un distingo entre el texto y el discurso, donde el texto es un macrosistema que puede alojar en su interior a más de un discurso o subsistema; asimismo, plantea que los discursos que habitan un texto se relacionan hacia adentro,

la intratextualidad, en los términos que hemos propuesto, sino una dimensión externa al texto que permite des-codificarlo; una especie de para-textualidad.

15 El desdoblamiento entre *phéno-texte* y *géno-texte*, es decir, entre lo que Kristeva (1969: 280) define respectivamente como ‘superficie’ (o estructura significada) y ‘fondo’ (o productividad significativa) tampoco reflejaría una simetría de textualidades, o sea, una convergencia valorativa entre los tejidos textuales que es lo que queremos plantear finalmente. Por el contrario, la producción de significación queda atribuida a la dimensión grafo-céntrica del genotexto. Además, respecto de las literaturas indígenas, creemos conveniente revertir las relaciones entre ‘superficie’ y ‘fondo’, puesto que lo que Kristeva define como ‘superficie’ representa, en realidad, el ‘fondo’ de la creación; entendido como la parte más profunda de la textualidad indígena: la oralidad.

entre ellos, y hacia afuera, con otros discursos; finalmente, que las relaciones entre discursos pueden ser de complicidad o de contradicción. Respectivamente, las tesis segunda, tercera y cuarta (Rojo 2001) nos orientan hacia nuestro próximo punto de análisis: la literatura mapuche en su variacionalidad. En efecto, asumido que puede hablarse de literaturas indígenas porque es más adecuado pluralizar el referente para reflejar un horizonte pluritópico de enunciación, a la vez que legitimamos el término ‘literatura’ por nuestra concepción dual del ‘texto’, nos corresponde ahora particularizar el discurso a nuestro ámbito de estudio y desenredar la pregunta que principia este párrafo: ¿se puede hablar de una literatura mapuche?

Evidentemente no. No, en una medida de univocidad. La idiosincrasia estructural, la conflictividad de las taxonomías y los abordajes internos y externos a la enunciación mapuche que se han ido formulando desde su aparición, nos exigen dar cuenta de un panorama literario complejo y heteróclito. Procedamos con orden.

En primer lugar, en épocas contemporáneas, un elemento clave para concretar la transición hacia una autorepresentación mapuche fue el abandono de la categoría de “literatura araucana” que había sido formulada desde la perspectiva araucanista¹⁶ de estudiosos como Lenz (1897a; 1897b), Augusta (1910) y Guevara (1911), entre otros. Como bien señala Cárcamo-Huechante (2007; 2010), en cambio, un nuevo discurso se configurará a partir de la publicación de *Poemas mapuches en castellano* (1966) de Sebastián Queupul Quintramil, puesto que en dicha recopilación poética se abandona la figura del ‘araucano’ –de evocaciones ercillianas¹⁷– y se enuncia y autofigura lo ‘mapuche’; asimismo, se introduce otro

16 Hablamos de una perspectiva araucanista (Mora Nawrath, Samaniego Sastre 2018) en la medida en que se aborda la literatura ‘mapuche’ desde una mirada occidental, con sus esquemas y sus expectativas; lo que justifica la héteroidentificación, el reconocimiento externo de una literatura araucana. Ahora bien, pensaríamos que quienes abogaron por el marbete de ‘literatura araucana’ fueron exclusivamente los ‘araucanistas’, es decir, estudiosos externos a la cultura mapuche; sin embargo, ya bien entrado el siglo XX, en 1939, el poeta mapuche Anselmo Quilaqueo Curaquea publica un *Cancionero araucano* que como el mismo título sugiere representó la última conceptualización de una literatura ‘araucana’ en el interior de la cultura mapuche.

17 El escritor y periodista mapuche Pedro Cayuqueo, con la publicación de su libro *Arauco tiene una pena* (2023), no sólo alude al origen colonial del gentilicio, sino que también aborda otras posibles genealogías del concepto de “araucano” que, en todo caso, no responderían a una autoidentificación. Leemos: “se ha postulado que Arauco podría derivar de una castellanización de la palabra ragko que significa ‘agua gredosa’ en mapuzugun y que los españoles, tal como explica Alonso de Ercilla, habrían usado para denominar al territorio más próximo a la ciudad de Concepción, ello en el lado sur del río Biobío. Otros dicen que Arauco proviene de auka, ‘rebelde’, ‘alzado’ en lengua quechua, término que habría sido usado por los incas para referirse a las tribus que ferozmente los

aspecto innovador para la tradición literaria mapuche: el bilingüismo español/*mapuzugun*. Así pues, los cuatro poemas de Sebastián Queupul, de los que “*Dimún Mamell / El arado de palo*” es hoy el más conocido y recordado, fueron publicados en sus ocho versiones totales, hecho que marcó un hito editorial y poético en la creación literaria nacional del siglo XX. Además, a partir de ese momento, fueron surgiendo nuevas taxonomías para acercarse a la literatura mapuche, empero, en una perspectiva externa a la misma. A este respecto, resultan significativas las observaciones de Iván Carrasco en torno a la obra de Queupul:

Este pequeño conjunto poético tiene un gran valor en la historia de la cultura mapuche y chilena: son los primeros textos literarios elaborados por un escritor mapuche regidos en forma simultánea y paralela por las reglas y normas de la literatura mapuche y de la chilena. Por lo tanto, Queupul es el primer escritor mapuche que supera las convenciones de la etnoliteratura indígena y de la poesía chilena, y, al hacerlo, se incorpora en la institución y en el proceso literario de la sociedad global manteniendo su identidad étnica y, además, contribuyendo a la creación de una *poesía etnocultural* (Carrasco 2004: 52).

Ahora bien, en contexto chileno, el concepto de “poesía etnocultural” no encuentra aquí su única explicitación, ya que el término entró de lleno en la crítica desde la última década del siglo pasado; su elaboración, en cambio, resulta siempre relacionada con el caso pionero de Queupul, considerado el precursor de la poesía mapuche actual. De su conjunto poético, en particular, notamos que Carrasco pone en evidencia una doble enunciación, lo que responde a la co-existencia de dos tradiciones literarias, es decir, a la convergencia de dos paradigmas escriturales: el paradigma discursivo chileno y el paradigma discursivo mapuche.

Efectivamente, según las primeras formulaciones propuestas por el académico chileno, cuando hablamos de literatura *etnocultural* nos referimos a “textos conformados con categorías mapuches y no mapuches (*winkga*) en su enunciación, en su enunciado y en la concepción y modelo de texto y literatura” (Carrasco 2000: 142). Por ello, sería inapropiado en la óptica de Carrasco hablar de una etnoliteratura (entendida aquí como una fase intracultural), así como de una literatura mapuche, puesto que hay que dar cuenta de la mezcla, del hibridaje.

La literatura *etnocultural*, por el contrario, reflejaría justamente ese contacto e intercambio entre sociedades diferentes, cuyos procedimientos de *codificación*

detuvieron en el río Maule. Los españoles luego habían castellanizado y pluralizado la palabra *auka* llamando al territorio Arauco y a su gente ‘araucanos’. Cual sea su origen, el gentilicio ‘araucanos’ en absoluto trataba de una denominación usada por los mapuche para autoidentificarse, fue más bien impuesta por los europeos” (Cayuqueo 2023: 134-35).

plural (doble registro), *enunciación sincrética* (saberes diversos) e *intertextualidad transliteraria* (distintas formas y tipologías textuales) (Carrasco 2000: 143; 2019: 36), atienden dichas prerrogativas. Además, señala el crítico, que la literatura etnocultural es la tendencia preferente de tres grupos de escritores situados en la zona centro sur del país: los poetas mapuche, los poetas chilotes y los poetas criollos o descendiente de colonos; es decir, no es exclusiva del horizonte mapuche, aunque incluye siempre un componente indígena; superaría, finalmente, la poesía indigenista¹⁸ y la poesía lárca¹⁹, por abordar los conflictos interétnicos desde una situacionalidad más amplia.

Ahora bien, el concepto de literatura etnocultural se ha empleado —en la óptica de Carrasco— para dar cuenta de las intersecciones de dos o más culturas en contacto y, por lo tanto, de los espacios de articulación de dos o más textualidades en diálogo: la escritura de origen europeo y la oralidad indígena. Sin embargo, a nuestro modo de entender, el término “etnocultural” no sólo aborda una interseccionalidad discursiva, sino que también nos sugiere —a nivel más inferencial— que estamos tratando con un horizonte marginalizado y vinculado a una literatura no canonizada; en otras palabras, estamos subrayando —explícita o tácitamente— el

18 A este respecto, sostiene Iván Carrasco que: “esta literatura incluye parcialmente lo mapuche como un aspecto del enunciado (la historia o tema), pero lo excluye de la enunciación, fundada en la perspectiva del *wingka* y en las normas de la literatura europea. Se trata, pues, de una literatura indigenista, es decir, de autor, lengua y cosmovisión no mapuche, y de un tema indígena, tratado desde una perspectiva externa a la cultura aborígen” (2019: 16).

19 Podemos considerar como manifiesto de la poesía lárca el ensayo redactado por el poeta chileno Jorge Teillier, su iniciador, titulado: “Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad de la poesía chilena” y publicado en el *Boletín de la Universidad de Chile* en mayo de 1965. En ese escrito, Teillier remarca que los poetas de los lares (y menciona, entre ellos, a Efraín Barquero, Pablo Guíñez, Alberto Rubio, etc.) son aquellos que han tenido una visión personal del mundo natural y cultural, que han tomado conciencia de las preguntas de la época, para responderlas sin ideologizar la poesía en grado sumo. Se trata de aquellos poetas que han vuelto a la tierra y sacan su fuerza de ella. A este respecto, plantea Teillier: “¿Por qué esta vuelta? No basta para explicarla, creemos, el origen provinciano de la mayoría de los poetas, que atacados de la nostalgia, el mal poético por excelencia, vuelven a la infancia y a la provincia, sino algo más, un rechazo a veces inconsciente a las ciudades, estas megápolis que desalojan el mundo natural y van aislando al hombre del seno de su verdadero mundo” (Teillier 1965: 49). Es decir, la poesía lárca se configura como una poesía de la nostalgia y del reencuentro con la Edad de Oro (no sólo la infancia, sino el paraíso perdido que alguna vez estuvo sobre la tierra). En términos de Vargas Llosa (1996), lo que plantean los poetas de los lares es una “utopía arcaica”, motivo por el cual Carrasco considera que la “literatura etnocultural” —por su contingencia— supera la poesía lárca; sin embargo, como señala el mismo Teillier, esta apertura hacia otro plano de la realidad no indica una falta de receptividad frente al mundo en que se vive. En otras palabras, el larismo no es una poética contemplativa, ni un lenguaje fuera del tiempo y del lugar en que se ubica.

lugar periférico que estas producciones ocupan dentro del campo literario (Mora Curriao, Moraga 2010: 5). En efecto, la categorización étnica que determina este tipo de nomenclatura es sumamente problemática en la medida en que la etnicidad que conforma la “literatura etnocultural” parece ya no denotar una diversidad inherente a cada grupo humano, sino que connota un *estatus* social. A la luz de los estudios de la etnicidad, podemos entonces afirmar que:

las distinciones étnicas categoriales no dependen de una ausencia de movilidad, contacto o información; antes bien, implican procesos sociales de exclusión e incorporación por los cuales son conservadas categorías discretas *a pesar* de los cambios de participación y afiliación en el curso de las historias individuales. En segundo lugar, queda demostrado que ciertas relaciones sociales estables, persistentes, y a menudo importantes, se mantienen por encima de tales límites y, con frecuencia, están basadas precisamente en los *status* étnicos en dicotomía (Barth 1976: 10).

Es decir, la ‘etnicidad’, que es el gradiente diferencial de cualquier agrupación cultural, se ha convertido en estatuto específico de la subalternidad como consecuencia de los procesos de exclusión e incorporación social; por consiguiente, los “*status* étnicos” en su alteridad representan el par opositivo de una dicotomía fundada por la ‘mismidad’ occidental. De ahí que las unidades étnicas correspondientes a cada cultura se desnaturalizan y derivan en unas distinciones clasificatorias, donde la etnicidad ya no representa la identidad cultural de cualquier colectivo humano que es ‘otro’ para ‘otro’, sino que se convierte en un etnicismo monolítico y localizado, simbolizando una identidad impuesta a un pueblo por la economía política de un estado racial (Comaroff 2011: 49). Dicho marco interpretativo es necesario para asumir que, en realidad, no existe una etnicidad local, sino una pluralidad de etnicidades concretas, globales y diacrónicamente constituidas (Stuart Hall 1997; Restrepo 2004: 44)²⁰ y rechazar la formulación de una “etnoliteratura” mapuche en tanto topificación de la exclusión (o desviación) del canon social y literario.

20 De acuerdo con Stuart Hall (1997: 184) y su definición de etnicidad (*ethnicity*) como el lugar o espacio desde donde cualquier individuo habla, independiente de su inscripción/adscripción étnica, Restrepo (2004: 44) articula lo siguiente: “Estrictamente hablando la etnicidad no existe: existen etnicidades concretas, históricamente situadas, desde las cuales se pueden decantar analíticamente las condiciones de existencia compartidas para suponer una modalidad específica, pero plural, de inscripción/problematización de la diferencia que llamaríamos etnicidad. Aunque puede suponerse ciertos rasgos generales de lo que denominamos etnicidad la tarea más significativa es analizar las formas como las etnicidades efectivamente constituidas se encuentran inscritas en contextos históricos específicos. El propósito es comprender la pluralidad histórica y las inscripciones concretas en las cuales han emergido, transformado y desaparecido los fenómenos étnicos”.

Manuel de la Fuente Lombo (1994) en un interesante estudio sobre “etnoliteratura” procura erradicar la idea de una etnografía de lo lejano, lo exótico, para proponer una etnografía para tiempos nuevos. Para ello, el autor sostiene que la etnoliteratura es una categoría empleada para abordar la pura obra literaria como contenido y fuente para la investigación antropológica. En consecuencia, el contenido etnográfico trascendería las temporalidades, porque puede “instrumentarse” (Fuente Lombo 1994: 58) en un texto grecolatino, en una novela de Cervantes o en un drama de Beckett, así como también prescindiría de específicas localidades. El mérito de Fuente Lombo reside precisamente en rescatar una literatura ‘apriorísticamente’ etnográfica, una literatura que es fuente (secundaria) para el antropólogo a cualquier latitud social.

Sin embargo, paralelamente, el riesgo de hacer antropología desde la literatura es que se acaba supeditando (e “instrumentalizando”) la literatura a la antropología: en otras palabras, convertirla en ‘método’ o ‘documento’ antropológico también supone vaciarla de unos códigos estéticos propios, intransferibles e indescifrables con otras claves de lectura. Por ello, aplicar una categoría antropológica al campo literario como para el caso de la “etnoliteratura” resalta el contenido etnográfico, a la vez que descuida el carácter estético de la obra literaria. Asimismo, hablar de un *etno*-texto (Niño 1998: 110; Malaver 2003: 30; Toro Henao 2014: 252-53) –que de ella procedería–, consideramos que desorienta el lector frente al estudio de una discursividad artística que ha ido estableciendo distintas ramificaciones internas, a la par de taxonomías.

Por lo tanto, en referencia a nuestro caso de estudio, no hay un sujeto mapuche, ni una sola literatura mapuche – para retroceder y contestar preguntas diseminadas en nuestro texto – sino que son varias y múltiples sus identidades: “no se trata entonces de una ‘poesía de las etnias’. Es más bien un grupo de voces y registros poéticos cuya riqueza de lengua y lenguaje los vuelve difícil de codificar” (Cárcamo-Huechante 2007: 387; 2010: 41).

1.2.1 A orillas de la oralidad

La literatura mapuche como expresión de lo que hemos definido una *re-existencia poética*, es decir, una estrategia de resistencia y resignificación cultural cuyo cauce privilegiado fue el de la creación poética, ha transitado múltiples caminos. En primer lugar, las distintas antologías y estudios críticos que hemos consultado para nuestro trabajo (Huenún 2007; Mora Curriao 2009; Cárcamo-Huechante 2010;

Mora Curriao 2013; Mora Curriao, Moraga 2010; Cárcamo-Huechante 2014; Carrasco 2019; García Barrera et al., 2019) convienen con la idea de que la poesía mapuche ha iniciado su proceso de visibilización e ingreso al campo literario en Chile a fines del siglo XX. La crítica y escritora mapuche Maribel Mora Curriao (2009) muy acertadamente evidencia algunos de los factores posibilitadores de esta visibilidad, a saber: el acceso a ciertos espacios de divulgación literaria de parte de un grupo de escritores mapuche de distintas zonas del territorio nacional; la creación de un movimiento mapuche reivindicativo que incorporó a estos poetas; las políticas de recuperación y los discursos políticos identitarios como catalizadores de nuevas estéticas discursivas; una nueva sensibilidad a partir de cambios socio-políticos a nivel mundial (ej. las caídas de dictaduras, muros y bloques) que posibilitó la apertura intelectual hacia la ‘otredad’ y las expresiones marginales o alternativas (Mora Curriao 2009: 13)²¹.

En segundo lugar, en cuanto a las líneas escriturales, huelga aclarar de antemano que la tripartición planteada por Carrasco en los términos de una separación neta entre *oralidad absoluta*, *oralidad inscrita* y *escritura propia* (Carrasco 2019: 61) ya no se sustentó a alturas de los siglos XX y XXI, debido a la convivencia entre las tres formas de producciones verbales estéticas (oral, registrada y escrita). Por lo tanto, más que un “evolucionismo”, habría que dar cuenta de los distintos registros artísticos que se desarrollan en torno a la oralidad, la escritura o ambas, contextualmente (Mora Curriao, Moraga 2010: 8).

Efectivamente, en el panorama literario mapuche de las últimas décadas no hubo propuestas unívocas respecto de lo que se entendía como poesía mapuche y empezaron a perfilarse distintas categorías de escritores, como para el caso de los mapuche urbanos o mapuche rurales, los ‘poetas’ con una fuerte vinculación con la literatura y la ‘escritura’ europea vs ‘oralitores’, letrados o autodidactas. En particular –sostiene Mora Curriao (2009)– se constituyeron al menos tres líneas de producción poética mapuche: una primera línea se ejemplifica en la *oralitura* de Elicura Chihuailaf, basada en los discursos mapuche tradicionales tomando la

21 Mora Curriao (2013: 33-37) asevera, sin embargo, que el proceso de visibilización de la poesía mapuche trajo consigo unos riesgos, con los que todavía los poetas que se adscriben a este horizonte literario tienen que lidiar. Uno de los mayores riesgos es la trampa del estereotipo, es decir, la insistencia desmesurada en el maniqueísmo “buenos” versus “malos”, mapuche versus no mapuche (*winka*), lo que acaba petrificando un modelo discursivo del que el sujeto no puede desmarcarse; en consecuencia, otro riesgo es la posibilidad real de acogida de esta poesía como parte del sistema literario y no como mero objeto exótico; lo que derivaría, finalmente, en el riesgo de cooptación, o sea, de adaptación de esas voces a los deseos o los intereses de los cooptantes, en línea con las necesidades del mercado cultural.

escritura como soporte; una segunda línea es la que encontramos, por ejemplo, en la poesía de Leonel Lienlaf, cuyo acento reside en la performatividad del texto oral; una tercera línea es la que asume la poesía moderna y la condición de poeta para recuperar, a la vez, elementos de la cultura propia. Encabezada por Jaime Huenún, esta última línea ha sido la que mayor desarrollo ha experimentado en el tiempo, propiciando una reivindicación discursiva del ‘ser’ mapuche arraigada en la conciencia de habitar el ‘territorio’ desde un ‘espacio’ liminal; entendido como un punto de convergencia entre diversas identidades²².

En este proceso de etnogénesis, es decir, en este proceso de construcción identitaria, uno de los exponentes más destacados de la poesía mapuche actual y el que mayormente ha contribuido a instalarla a nivel nacional e internacional es Elicura Chihuailaf. Galardonado con el Premio Nacional de Literatura de Chile en 2020, su obra es principalmente bilingüe²³ —en *mapuzugun* y español— aunque su tra-

22 En esta perspectiva, Cárcamo-Huechante (2007: 388; 2010: 41) sostiene que el desarrollo de la producción poética contemporánea de autores mapuche puede leerse en torno a un doble movimiento: uno, de mitificación y, otro, de desmitificación. La poética mitificadora sería la que engloba a las dos primeras líneas mencionadas, es decir, a aquellos poetas que, junto con Elicura Chihuailaf y Leonel Lienlaf, comparten un tratamiento ritual y ceremonial de la palabra poética, manifestando una propensión hacia el lirismo. A nuestro parecer, es este el caso de Lorenzo Aillapán, Adriana Paredes Pinda, Bernardo Colipán, Juan Paulo Huirimilla, Graciela Huinao, entre otros/as. Por el contrario, la poética desmitificadora se desprendería a partir de aquellos poetas que ocupan lingüística y geográficamente el espacio fronterizo de la urbe. Se trata de un fenómeno que ha sido notablemente prolífico y ha generado diferentes elaboraciones conceptuales: desde el concepto de *MapUrbe* acuñado por David Añiñir en su poemario homónimo publicado en 2009, al concepto de *champurria* (o *xampurria*) empleado en literatura como título para una recopilación de cuentos del autor mapuche Javier Milanca en 2015 y posteriormente indagado por la autora mapuche Daniela Catrileo. En *Sutura de las aguas* (2023), en efecto, Catrileo aborda el concepto de “champurria” (ref. a mixtura como colisión o mezcla) como una sensibilidad intersticial metaforizada en la cadencia de las aguas y sus resonancias, como un lenguaje fluido e impuro en sentido reivindicativo, frente al estigma colonial de la impureza con que la palabra se originaría fuera del contexto mapuche (Cfr. Catrileo 2023). “Champurria” o “mapurbe” representan, entonces, conceptos-metáforas para identificar la condición de aquellos/as poetas que habitan el ‘espacio’ de la *warria* (ciudad > *warriache* = gente de ciudad) y desde ahí dialogan con el ‘territorio’. Entiéndase, por supuesto, las líneas que hemos abordado más bien como parte de un continuum, debido a que el grado de heterogeneidad que subsume la literatura mapuche contemporánea convertiría cualquier dualismo en una visión simplista. Asimismo, en esta línea, la tripartición formulada por Lepe Lira (2010: 54-55; 2016; 2020: 832) acerca de las literaturas indígenas que —sintetizando— llamaríamos respectivamente: ‘recuperativas’ (recuperación de la memoria), ‘recreativas’ (tradiciones y resistencia) e ‘híbridas’ (oralidades-textualidades), tampoco funciona en la óptica de un conjunto de discursos y textualidades que se compenetran.

23 El bilingüismo precisamos que no es una elección común a todos los poetas y las poetas mapuche. No es reflejo de un preciso lugar de enunciación, es decir, no se instala como rasgo diferencial

bajo supera los límites literarios para incorporar los discursos públicos mapuche y los desafíos de su comunidad. Efectivamente, nuestro autor se configura como un representante de esa “diversidad”, afirmando poéticamente su *yo mapuche*, sin renunciar a la existencia de una totalidad de la que se siente parte.

En esta línea, su escritura es un intento de preservar la memoria histórica y cultural del pueblo Mapuche, lo que podemos definir como un proceso de retroacción y, al mismo tiempo, fomentar un diálogo con la sociedad dominante, es decir, mediante un enfoque proyectivo. Evidentemente, su propuesta de la *oralitura* ha representado una de las más influyentes dentro del panorama literario de referencia, aunque se enmarca en un horizonte literario heteróclito: el término ‘oralitura’, de hecho, no ha logrado un consenso unívoco y, en ocasiones, como el resto de la discursividad mapuche, ha sido abordado mediante taxonomías impropias o parciales.

Ahora bien, Chihuailaf emplea este concepto para establecer unos vínculos entre la oralidad y la escritura, animado por la convicción de que la palabra escrita es importante para dibujar parte de la historia mapuche, pero insuficiente para dar cuenta de la “inmensidad de esa memoria” (Chihuailaf 1999 [2015]: 23). Es una escritura que se ejerce “al lado de la oralidad –‘oralitura’, decimos sus oralitotes–. La palabra sostenida en la memoria, movida por ella, desde el hablar de la fuente que fluye en las comunidades” (Chihuailaf 1999 [2015]: 59).

En una entrevista realizada al poeta por la investigadora Silvia Mellado, Chihuailaf reconstruye una genealogía de la palabra ‘oralitura’, para situar su punto de partida a alturas de los años noventa, en los numerosos intercambios y conversaciones que el poeta mapuche entretuvo con hermanos de distintos pueblos de Abya Yala; planteando, finalmente, la existencia de un concepto que pudiera dar cuenta de una perspectiva textual y cultural doble. Leemos:

Atisbando respuestas me di (nos dimos) cuenta que en mi infancia había sido habitante de la oralidad, pero que a pesar de haber regresado a mi comunidad ya no era parte de ésa oralidad pues me había acercado a la literatura sin haber accedido verdaderamente a ella; me di cuenta que entonces era habitante de un espacio no nombrado que podría llamarse “oralitura” (entre la oralidad y la escritura”. Un espacio lleno de las susurrantes y potentes voces –cuentos/cantos/consejos/ruegos– de mis Mayores y Antepasados, mas también con las resonancias de las voces de las y los narradores y

entre mapuche rurales y mapuche urbanos, sino que depende de las historias personales de cada autor y sus propósitos comunicativos. Chihuailaf, en particular, concibe el texto como un espacio de encuentro e interacción, cuya finalidad es la apertura a un sistema de comunicación simétrico. Sin embargo, la presencia simultánea no equivale a equilibrio, puesto que el bilingüismo no puede sustraerse de un contexto sociolingüístico profundamente “diglósico” (Lienhard 1990: 142).

poetas universales (Chihuailaf en Mellado 2014: 160).

En una historia de ‘exilios’²⁴ en las ciudades y regresos a su comunidad, producto de un doble mecanismo que hemos identificado como ‘retroyectivo’ y ‘proyectivo’ en la escritura de Chihuailaf, el autor propone nombrar esa frontera²⁵ (cfr. Trigo 1997) como *oralitura*, un paradigma discursivo ‘otro’ que fusiona distintos tiempos y espacios: sus memorias y su presente actancial, su infancia y su adultez, las voces locales de sus Mayores y aquellas de la literatura universal. A partir de una búsqueda colaborativa, en todo caso, la primera utilización del concepto de ‘oralitura’ en contexto indígena se atribuye al mismo Chihuailaf. De acuerdo con Fredy Chikangana²⁶: “el primer escritor indígena en retomarlo fue el poeta mapuche Elicura Chihuailaf cuando hizo referencia a la conexión existente entre la palabra de los abuelos y la transcripción literaria contemporánea que se viene gestando en algunos creadores de los pueblos indígenas” (Chikangana 2014: 77). Sin embargo, saliendo de los límites de Abya Yala, el término parece originarse en un neologismo africano y en un calco de la palabra literatura (Fall 1991: 21); lo que antecedería las formulaciones de Chihuailaf. Ahora bien, tras trazar un aproximativo antes y después en la aparición del término ‘oralitura’, lo cierto es que entre los poetas y escritores indígenas hay una simpatía y un acercamiento a su

24 Respecto de otros exponentes del mundo mapuche, a nuestro entender, Chihuailaf no ha experimentado un exilio político, es decir, no representa una subjetividad diaspórica en sentido estricto; su exilio puede identificarse más bien en los términos de un *sentimiento del desarraigo* (de no menor importancia para su escritura) que el autor experimenta en el espacio urbano definido como “contrasueño” (Chihuailaf 1995).

25 De acuerdo con Trigo (1997: 80), si la frontera sugiere un estado, un espacio consolidado, la frontera remarca la idea de una constante transición en un espacio discursivamente constituido, lo que creemos resulta mucho más sugerente de la poética que vamos abordando.

26 Fredy Chikangana/ *Winay Mallki* (su nombre en lengua indígena) es poeta y oralitor quechua, de la Nación Yanakuna Mitmak, del Cauca en Colombia. Junto con Elicura Chihuailaf, representó el núcleo fundacional del proyecto de ‘oralitura’. De acuerdo con Rocha Vivas (2016), a diferencia de Chihuailaf, la oralitura de Chikangana también puede leerse desde la noción de las “textualidades oralitegráficas”, planteada por el crítico colombiano para designar, a la vez, la obra de otro oralitor del suroccidente colombiano, Hugo Jamiy (pueblo *Kamëntsá*). Chikangana y Jamiy –leemos en Rocha Vivas (2016: 146)– : “han recurrido a la creación de textos que concitan expresiones orales y alfabético-literarias en diálogo, evocación y contrapunto con manifestaciones gráficas-visuales tradicionalmente provenientes de soportes y manifestaciones de diversa índole, como los chumbes o fajas tejidas, las hojas de coca leídas en proximidad al fogón, las vasijas, los canastos, etcétera”. De ahí que las textualidades oralitegráficas se constituyen como intersecciones textuales que combinan diversos sistemas de comunicación oral, literaria y gráfica-visual.

empleo, pues otros conceptos como ‘etnoliteratura’²⁷ no alcanzan a dimensionar la estética de la palabra plasmada en la historia oral y su hibridación con lo escrito. El mismo Chihuailaf, al recordar una conversación que tuvo con el académico chileno Iván Carrasco —que vimos ser el propulsor del concepto—, dice:

Hablábamos sobre esto, lo etnocultural [...] él, aquí, fue uno de los primeros que comenzó a hablar de ese término. Yo le decía que estaba, y estoy, en desacuerdo con él porque, si es por lo *etno*, también tendríamos que hablar de la *etnopoésía* chilena, porque todos los grupos humanos vienen de grupos raciales, de grupos culturales distintos. Así tendríamos la etnopoésía chilena, la etnopoésía francesa, alemana, que hay en la zona nuestra, junto a la etnopoésía mapuche. Pero aún así, en el centro de lo etno está siendo considerada la poesía mapuche, y yo creo que se llega a ser hasta majadero en eso. Las clasificaciones tienen algo de discriminación (Chihuailaf, Del Campo 2000: 50).

En línea con nuestras especulaciones anteriores acerca de las aporías de la ‘etnicidad’, Chihuailaf también remarca la idea de una innecesaria categorización que acaba siendo discriminante para con el panorama literario en cuestión. Por ello, así como hablamos de literatura chilena, de literatura española —sostiene Chihuailaf— no tendría por qué buscarse un término tan específico, que llega a ser incluso hasta marginal, por un exceso de clasificación. Lo que en cambio sí distingue a las literaturas indígenas de las literaturas ‘canonizadas’ en el espacio de la colonialidad es su acento en la oralidad²⁸. De ahí que una de las cuestiones que surge

27 Fuera de la órbita chilena, los conceptos de “etnoliteratura” y “oralitura”—erróneamente identificados como pares sinónimos— han sido empleados también por la crítica colombiana Nina Friedemann (1997), para acentuar un tipo de tradición oral étnica transferida a la escritura para luego realizar una nueva elaboración estética escrita.

28 En línea con lo anterior, Gonzalo Espino (1999) también había manifestado cierta reticencia para con las implicancias del factor étnico que este horizonte clasificatorio suponía. Asimismo, en su ensayo, discute el concepto de *contraliteraturas*, es decir, aquellas formas discursivas que no coinciden con los géneros establecidos o socialmente reconocidos con que se difunde la cultura dominante de una región, como para el caso de la literatura “etnocultural”. A este respecto leemos: “lo étnico acá estaba, y está, aludiendo al otro, al que no forma parte de la cultura, de la sociedad, no es parte de la sociedad dominante. De manera que la noción de contraliteratura resulta una categoría limitada en su propia enunciación y poco apta para indagar la complejidad cultural de los Andes. Crea una innecesaria distinción entre hablante de una cultura para quienes ciertamente es su literatura y los de las *otras* culturas que suponemos valora, explora, y en los extremos la expolia o dialoga con ésta. De allí la validez de hablar de una literatura cuya performance está en el habla que tiene lugar en esa dialéctica de la comunicación de hablante oyente, del hablar y del oír. Ni folklórica, ni etnográfica. Simplemente literatura oral o, si hay algo de impaciencia, literatura de tradición oral” (Espino 1999: 366-374).

en torno a la oralitura está relacionada con la autoría y la creación de los textos: en la literatura de tradición europea/eurocéntrica, la figura del autor se suele entender de manera individual, otorgándosele un reconocimiento exclusivo; por el contrario, en las culturas indígenas, lo oral es colectivo y, a la hora de encararnos a una doble textualidad (oral y escrita), es oportuno hablar de ‘subjektividades colectivas’²⁹. Para el caso que nos ocupa, observamos finalmente que la ‘oralitura’ mapuche rompe con los cánones literarios chilenos, pues no hegemoniza la escritura y, sobre todo, reemplaza la función egotista de la palabra por una función más solidaria y comunitaria de esta (García Barrera 2008: 58).

Entonces, cuando se habla de oralitura como una de las posibilidades de situarse desde Abya Yala, también se habla de creación colectiva y resemantización de los tejidos que conforman un texto: el *oralitor* es aquel que ha encontrado que la palabra de su gente, oprimida por años de discriminación e imposiciones culturales, puede hacer ese ‘viaje de regreso’ hacia la memoria y, a la vez, proyectarse hacia el presente para conversar con la alteridad (Chikangana, 2014: 81). Por ello, las literaturas indígenas no sólo constituyen una manera de ver el pasado, sino también representan un sistema de conocimiento y transmisión de los conocimientos, donde lo propio no desaparece: las literaturas indígenas, en definitiva, como producto de una re-existencia poética, cuestionan el saber hegemónico a distintos niveles y configuran una nueva urdimbre conceptual.

Bibliografía citada

- ALBÁN ACHINTE, ADOLFO (2012), “Estéticas de la re-existencia: ¿lo político del arte?” *Estéticas y opción decolonial*, ed. Pedro P. Gómez; Walter Mignolo. Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas: 281-95.
- ÁLVAREZ ORTEGA, MANUEL (1997), *Intratexto*, Madrid, Editorial Juan Pastor.
- ARIAS ARTURO; CÁRCAMO-HUECHANTE, LUIS; DEL VALLE ESCALANTE, EMILIO (2012), “Literaturas de Abya Yala”, *LASA Forum*, 43/1: 7-10.
- AUGUSTA, FÉLIX JOSÉ, ed. (1910), *Lecturas araucanas (Narraciones, costumbres, cuentos, canciones, etc.)*, Valdivia, Impr. de la Prefectura Apostólica.

29 Abordamos el concepto de “subjektividades colectivas” (Fabris 2011) para referirnos a una relación dialéctica entre mundo externo y mundo interno, colectividad y sujeto, consciencia colectiva y experiencia individual. Dicha interpenetración, en todo caso, *no obnubila* la agentividad del individuo dentro de un grupo, ni su autoconsciencia del acto escritural.

- BARTH, FREDRIK (1976), *Los grupos étnicos y sus fronteras*, México, FCE.
- BENGOA, JOSÉ (1996), *Historia del pueblo mapuche (Siglo XIX y XX)*, Santiago de Chile: Ediciones Sur.
- BOURDIEU, PIERRE (2002), *Campo de poder, campo intelectual* (trad. Jorge Dotti), Buenos Aires, Montessor.
- CÁRCAMO-HUECHANTE, LUIS E. (2010), “La memoria se ilumina”, *Katatay*, 6/ 8: 38-42.
- CÁRCAMO-HUECHANTE, LUIS (2014), “Las trizaduras del canto mapuche: lenguaje, territorio y colonialismo acústico en la poesía de Leonel Lienlaf”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 40/ 79: 227-42.
- CARRASCO, IVÁN (2000), “Poetas mapuches en la literatura chilena”, *Estudios filológicos*, 35: 139-49.
- CARRASCO, IVÁN (2004), “Sebastián Queupul: Pionero en su propia tierra”, *Poesía Mapuche: Las raíces azules de los antepasados*, eds. Mabel García B.; Sylvia Galindo G. Temuco, Editorial Florencia: 48-58.
- CARRASCO, IVÁN (2019), *Poesía mapuche. Mundos Superpuestos*, Valdivia, Editorial UACH.
- CASTRO GÓMEZ, SANTIAGO; GUARDIOLA-RIVERA, OSCAR; MILLÁN BENAVIDES, CARMEN eds. (1999), *Pensar (en) los intersticios: teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Bogotá, CEJA, Instituto Pensar.
- CASTRO GÓMEZ, SANTIAGO (2005), *La hybris del punto cero*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- CASTRO GÓMEZ, SANTIAGO; GROSFOGUEL, RAMÓN, eds. (2007), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores.
- CATRILEO, DANIELA (2024), *Sutura de las aguas. Un viaje especulativo sobre la impureza*, Santiago de Chile, Kikuyo.
- CAYUQUEO, PEDRO (2023), *Arauco tiene una pena*, Santiago de Chile, Editorial Catalonia.
- CHIHUAILAF, ELICURA (1995), *De sueños azules y contrasueños*, Santiago de Chile, Universitaria.
- CHIHUAILAF, ELICURA; DEL CAMPO, VIVIANA (2000), “Elicura Chihuailaf, en la oralitura habita una visión de mundo”, *Aérea*, 3: 49-59. Viviana del Campo Aérea. Archivo de Referencias Críticas. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile [10/01/2024] <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-271888.htm> .
- CHIHUAILAF, ELICURA (2015), *Recado confidencial a los chilenos*, Santiago, LOM.
- CHIKANGANA, FREDY (Wiñay Mallky) (2014), “Oralitura indígena como un viaje a la memoria”, *Oralidad y escritura. Experiencias desde la literatura indígena*, ed. Luz María Lepe Lira, México, Colección Palabras de vuelta: 75- 97.
- COMAROFF, JOHN L.; COMAROFF, JEAN (2011), *Etnicidad S.A. / Ethnicity, Inc*, trad. Carolina Frizman; Elena Marengo, Buenos Aires, Katz Editores.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO (2003), *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Lima, CELACP, Latinoamericana Editores.
- DE MAN, PAUL (1986), *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota

Press.

- DERRIDA, JACQUES (1986), *De la gramatología*, México, Siglo XXI.
- DUSSEL, ENRIQUE (1994), *1492: El encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la Modernidad*, La Paz, UMSA Plural Editores.
- ESPINO RELUCÉ, GONZALO (1999), *La literatura oral o la literatura de tradición oral*, Ecuador, Abya-Yala.
- FABRIS, FERNANDO A. (2011), “La subjetividad colectiva como dimensión psicosocial del proceso socio-histórico y la vida cotidiana. Su análisis a través de los emergentes psicosociales”, *HOLOGRAMATICA, Facultad de Ciencias Sociales – UNLZ – VII*, 15/6: 23-42.
- FALL, YORO (1991), “Historiografía, sociedades y conciencia histórica en África”, *Estudios de Asia y África*, 26/3: 17-37.
- FERNANDEZ RETAMAR, ROBERTO (2004), *Todo Caliban*, Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- FERRARI, SIMONE (2024), “Note sulla nozione di Abya Yala. Genealogie poetiche, proposte gunadule e strappo decoloniale”, *Pensare con Abya Yala. Pratiche, epistemologie e politiche dall'America Latina*, ed. Alessia Di Eugenio Sofia Venturoli; Valeria Ribeiro Corossacz; Edoardo Balletta. Firenze, Editopress: 25-41.
- FOERSTER, ROLF; MONTECINO, SONIA (1988), *Organizaciones, Líderes y contiendas mapuches (1900-1970)*, Centro, Santiago de Chile, Estudios de la Mujer (CEDM).
- FOUCAULT, MICHEL (2005), *El orden del discurso*, trad. Alberto González Troyano, Buenos Aires, Fabula Tusquetes Editores.
- FRIEDEMANN, NINA (1997), “De la tradición oral a la etnoliteratura”, *América negra*, 13: 119-31.
- FUENTE LOMBO, MANUEL, ed. (1994), *Etnoliteratura. Un nuevo Método de Análisis en Antropología*, Córdoba, Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones.
- GARCÉS VELASQUEZ, LUIS F. (2005), “Las políticas del conocimiento y la colonialidad lingüística y epistémica”, *Pensamiento crítico y matriz (de) colonial*, ed. Catherine Walsh. Universidad Andina Simón Bolívar (Quito), Ediciones Abya Yala: 137-67.
- GARCÍA BARRERA, MABEL *et al.* (2019), “Pueblo Mapuche. La representación de la nación a través de la producción discursiva en el Gulumapu / Mapuche People. Representations of the Nation through discursive production in the Gulumapu”, *Anclajes*, 23/2: 1-20.
- GARCÍA BARRERA, MABEL (2006), “El discurso poético mapuche y su vinculación con los “temas de resistencia cultural”, *Revista Chilena De Literatura*, 68: 169-97.
- GARCÍA BARRERA, MABEL (2008), “Entre-textos: la dimensión dialógica e intercultural del discurso poético mapuche”, *Revista Chilena De Literatura*, 72: 29-70.
- GENETTE, GÉRARD (1982), *Palimpsestes. La Littérature Au Second Degré*, Paris, Editions du Seuil.
- GILMAN, CLAUDIA (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- GIRAUDO, LAURA (2014), *La questione indigena in America Latina*, Roma, Carocci.

- GONZÁLEZ CASANOVA, PABLO (2006), “Colonialismo interno”, *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas*, eds. Atilio A. Boron; Javier Amadeo; Sabrina González. Buenos Aires, CLACSO: 409-34.
- GOODY, JACK (1977), *The domestication of the Savage mind*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GRAMSCI, ANTONIO (1967), *Scritti politici*, Roma, Editori Riuniti.
- GUEVARA, TOMAS, ed. (1911), *Folklore araucano: refranes, cuentos, cantos, procedimientos industriales, costumbres prehispanas*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes.
- HALL, STUART (1997), “The local and the global: globalization and ethnicity”, *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, ed. Anne McChintock; Aamir Mufti; Ella Shohat. Minnesota, University of Minnesota Press: 173-87.
- HALL, STUART (1999), “Identidad cultural y diáspora”, *Pensar (en) los intersticios: teoría y práctica de la crítica poscolonial*, eds. Santiago Castro-Gómez; Óscar Guardiola-Rivera; Carmen Millán de Benavides, Bogotá, Colección Pensar, Pontificia Universidad Javeriana: 131-45.
- HAVELOCK, ERICK (1963), *Preface to Plato*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- HUENÚN, JAIME LUIS, ed. (2007), *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea. Pelótuñma ngütrámtuzüngu: fachántü ta mapuche ñi ülkántumeken*, Málaga, CEDMA.
- JAMESON, FREDRICH (1986), “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, *Social Text*, 15: 65-88.
- KRISTEVA, JULIA (1969), *Sēmeiōtikē: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil.
- LENZ, RODOLFO, ed. (1897a), *Estudios Araucanos. Materiales para el estudio de la lengua, la literatura y las costumbres de los indios mapuche o araucanos*, Anales de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes.
- LENZ, RODOLFO (1897b), “De la literatura araucana: discurso leído en la sesión pública de la Facultad de filosofía i humanidades de la Universidad de Chile et 1.º de octubre de 1897 por el Dr. Rodolfo Lenz”, *Revista del Sur*, I/7: 1-44.
- LEPE LIRA, LUZ MARÍA (2010), *Lluvia y viento, puentes de sonido: literatura indígena y crítica literaria*, Monterrey, Nuevo León, Universidad Autónoma de Nuevo León CONARTE.
- LEPE LIRA, LUZ MARÍA, ed. (2016), *Lenguas de América (Antología)*, CDMX, La Ceibita.
- LEPE LIRA, LUZ MARÍA (2020), “Pensar la palabra. Oralidad y escritura, una reflexión compartida”, *Revista Iberoamericana*, 86/272: 815-35.
- LIENHARD, MARTIN (1990), *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico en América Latina (1492-1988)*, Ciudad de la Habana, Ediciones Casa de las Américas.
- LIENHARD, MARTÍN (2000), “Voces marginadas y poder discursivo en América Latina”, *Revista Iberoamericana*, 66/193: 785-798.
- MALAYER R., RODRIGO (2003), “De la oralitura al etnotexto: un ejemplo de aplicación”, *Enunciación*, 8/1: 27-43.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS (2007) [1928], *Siete ensayos de interpretación de la realidad*

- peruana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- MARIMÁN, PABLO ET AL. (2006), *¡...Escucha, winka...! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*, Santiago de Chile, LOM.
- MATO, DANIEL (1989), “Problemas epistemológicos en las investigaciones sobre América latina y el Caribe: oralidad, escritura y la noción de literatura oral”, *Boletín americanista*, 41: 101-11.
- MATO, DANIEL (1990), *El arte de narrar y la noción de literatura oral: protopanorama intercultural y problemas epistemológicos*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico.
- MELLADO, SILVIA (2014), *La morada incómoda. Estudios sobre poesía mapuche: Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao*, Río Negro, PubliFadecs, Facultad de Humanidades Universidad Nacional del Comahue.
- MIGNOLO, WALTER (1994), “Are the subaltern studies postmodern or postcolonial? The politics and sensibilities of geo-cultural locations”, *Dispositio*, 19/ 46: 45-73.
- MIGNOLO, WALTER (2000), *Local histories/Global designs*, Princeton, Princeton University Press.
- MIGNOLO, WALTER (2005), “‘Un paradigma otro’: colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitanismo crítico”, *Dispositio*, 24/52: 127-46.
- MIGNOLO, WALTER (2007), *La idea de América Latina*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- MIGNOLO, WALTER (2009a), “Epistemic Disobedience, Independent Thought and De-Colonial Freedom”, *Theory, Culture & Society*, 26/7-8: 1-23.
- MIGNOLO, WALTER (2009b), “El lado más oscuro del Renacimiento” (Trad. Martha Cecilia García V.), *Universitas humanística*, 67: 165-203.
- MIGNOLO, WALTER (2015), *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad* (Antología, 1999-2014), Barcelona, CIDOB.
- MORA, MARIBEL (2009); “Poesía Mapuche del Siglo XX: Escribir desde los márgenes del campo literario”, *Revista Chilena de Literatura*, Sección Miscelánea, 72: 1-20.
- MORA CURRIAO, MARIBEL; MORAGA, FERNANDA, eds. (2010), *Kümedungun - Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)*, Santiago de Chile, LOM.
- MORA CURRIAO, MARIBEL (2013), “Poesía mapuche: la instalación de una mismidad étnica en la literatura chilena”, *A Contracorriente*, 10/3: 21-53.
- MORA NAWRATH, HÉCTOR; SAMANIEGO SASTRE, MARIO, eds. (2018), *El pueblo mapuche en la pluma de los araucanistas. Seis estudios sobre construcción de la alteridad*, Santiago de Chile, OchoLibros.
- MOSTACERO, RUDY (2011), “Oralidad, escritura y escrituralidad”, *Enunciación*, 16/ 2: 100-19.
- NAHUEL PAN MORENO, H. J. Y ANTIMIL CANIUPÁN, J. A (2019), “Colonialismo republicano, violencia y subordinación racial mapuche en Chile durante el siglo XX”, *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, 10/21: 211-48.
- NIÑO, HUGO (1998), “El etnotexto: Voz y actuación la oralidad”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 24/47: 109-121.

- ONG, WALTER J. (2006) [1982], *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Sherp, Argentina, FCE.
- ORTIZ, FERNANDO (1978), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- PINTO RODRIGUEZ, JORGE (2003), *La formación del Estado y la nación, y el pueblo mapuche De la inclusión a la exclusión*, Santiago de Chile, Centro de investigación Diego Barros Arana.
- PINTO RODRÍGUEZ, JORGE, ed. (2015), *Conflictos étnicos, sociales y económicos. Araucanía 1900-2014*, Santiago de Chile, Pehuén.
- RAMA, ÁNGEL (1982), *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI.
- RAMA, ANGEL (1998), *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca.
- RIVERA CUSICANQUI, SILVIA (2010), *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*, La Paz, Editorial Piedra Rota.
- ROCHA VIVAS, MIGUEL (2016), *Mingas de la palabra: textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.
- ROJO, GRÍNOR (2001), *Diez tesis sobre la crítica*, Santiago De Chile, Editorial Lom.
- SAID, EDWARD (1996) [1993], *Cultura e imperialismo*, trad. Nora Catelli, Barcelona, Anagrama.
- SCRIBNER, SYLVIA; COLE, MICHAEL (1981), *The psychology of literacy*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- SEBILLOT, PAUL (1913), *Le folk-lore: littérature orale et ethnographie traditionnelle*, Paris, O. Doin.
- SPIVAK C., GAYATRI (1994), "Can the subaltern Speak?", *Colonial discourse and post-colonial theory*, ed. P. Williams; L. Chrisman. New York, Columbia University Press: 66-111.
- STAVENHAGEN, RODOLFO (1992), "Los derechos de los indígenas: algunos problemas conceptuales", *Nueva Antropología*, 13/ 43: 83-99.
- TAPIA, JORGE A. (2024), "Diálogos y reflexiones sobre la producción literaria indígena, nuevas propuestas y atenciones", *Revista Iberoamericana*, 90/288: 479-84.
- TEILLIER, JORGE (1965), "Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad de la poesía chilena", *Boletín de la Universidad de Chile*, 13/56: 48-62.
- TORO HENAO, DIANA CAROLINA (2014), "Oralitura y tradición oral. Una propuesta de análisis de las formas artísticas orales", *Linguística y Literatura*, 65: 239-56.
- TRIGO, ABRIL (1997), "Fronteras de la Epistemología: Epistemología de la frontera", *Revista Papeles de Montevideo*, 1: 71-86.
- TUHIWAL SMITH, LINDA (2016), *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*, trad. Kathryn Lehman, Santiago de Chile, LOM.
- VARESE, STEFANO (1997), "Identidad y Destierro: Los pueblos indígenas ante la globalización", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 23/46: 19-35.
- VARGAS LLOSA, MARIO (1996), *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del*

- indigenismo*, México, FCE.
- VICH, VICTOR (2004), *Oralidad y poder herramientas metodológicas*, ed. Victor Vich y Virginia Zavala, Bogotá, Grupo Editorial Norma.
- WALSH, CATHERINE, ed. (2005), *Pensamiento crítico y matriz (de) colonial*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya Yala.
- WOLFE, PATRICK (2006), “Settler colonialism and the elimination of the native”, *Journal of Genocide Research*, 8/4: 387–409.
- YÁSNAYA E. AGUILAR GIL (2023), *Ää: manifiestos sobre la diversidad lingüística*, Madrid, Almadía.
- ZAPATA SILVA, CLAUDIA (2006), “Identidad, nación y territorio en la escritura de los intelectuales mapuches / Identity, Nation and Territory in the Writings of Mapuche Intellectuals”, *Revista Mexicana de Sociología*, 68/3: 467-509.
- ZAPATA SILVA, CLAUDIA (2015), “Intelectuales Públicos, Intelectuales Críticos: La Intelectualidad Indígena en América Latina”, *Revista anales*, 9: 91-102.
- ZAPATA SILVA, CLAUDIA (2017), *Intelectuales indígenas en Ecuador, Bolivia y Chile. Diferencia, colonialismo y anticolonialismo*, Santiago, LOM.

Daniela Carfora es doctoranda en Filología Hispánica por la Universidad de Nápoles “Federico II”. Dirige sus intereses preferentes a la literatura indigenista e indígena en Abya Yala (en particular, mapuche), desde una perspectiva intercultural. Ha realizado períodos de estudio e investigación entre Chile y Temuco, en colaboración con la Cátedra Pablo Neruda de la Universidad de Chile. Actualmente colabora con la Fundación Neruda, la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica de Chile.

daniela.carfora@unina.it

VERÓNICA LEUCI

CIUDAD Y ESPACIO PÚBLICO EN LA POESÍA DEL MEDIO SIGLO: ÁNGEL GONZÁLEZ, MARÍA BENEYTO Y CARMEN MARTÍN GAITE*

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina - CONICET

Resumen

El trabajo propone abordar la obra poética de tres autores centrales del “medio siglo español” —Ángel González, María Beneyto y Carmen Martín Gaité— cuyos centenarios de nacimiento se conmemoran este año. En sus producciones se observan modulaciones variadas en torno a los espacios y la relación del sujeto poético con los distintos territorios que habita y poetiza. Desde los “paisajes urbanos” del ovetense, que determinan una matriz de poesía de la ciudad que recorre en clave historicista, tanto como testimonial e irónica, sus poemarios; pasando por los asfixiantes mundos interiores y provincianos que signan los poemas iniciales de la salmantina y desembocan en la urbe neoyorkina como sitio de búsquedas identitarias; hasta la veta de poesía urbana que renueva en Beneyto las facetas plurales de una “criatura múltiple” que determinaba su obra primera, y se trueca hacia la ciudad y actores más relegados en la línea social de su producción. Movimientos y desplazamientos que conciernen tanto a sus decires poéticos como al lugar del autor y las autoras en el mapa sociológico, determinando sus figuras de escritor/a en el campo literario y, en el caso de Beneyto y Gaité, su lugar como mujeres y como poetisas en el complejo campo cultural posbélico.

palabras clave: España, poesía, medio siglo, ciudad, poesía urbana

* Este trabajo se inserta en el proyecto grupal de Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina) que dirijo, denominado “Redes, hermandades y agrupamientos en la literatura española (del Romanticismo a la era digital). II”. En simultáneo, se vincula con mis proyectos individuales como investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina). Finalmente, se integra también como parte del proyecto dirigido por el Dr. Juan José Lanz titulado “Historia, ideología y texto en la poesía española de los siglos XX y XXI”. Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea, España, que integro como investigadora externa.

Abstract**City and public space in the poetry of the mid-century: Ángel González, Carmen Martín Gaité and María Beneyto**

The work proposes to study the poetic work of three central authors of the so-called "Spanish mid-century" —Ángel González, María Beneyto and Carmen Martín Gaité— whose centenary of birth is commemorated this year. In their productions it is possible to observe different modulation around spaces and the relationship of the poetic subject with the diverse territories that it inhabits and poetizes. From the "urban landscapes" of the Asturian, which determine a matrix of urban poetry that runs through his poetry collections in a historicist key, both as a testimonial and ironic one; passing through the suffocating interior and provincial worlds that clearly mark the initial poems of Martín Gaité and end up in the New York city as a site of identity searches; to the vein of urban poetry that renews in Beneyto's work the plural facets of the subject that determined her early work, and turns towards the city, its actors and spaces most relegated in the social line of her production. Movements and displacements that concern both his and her poetic sayings and the place of the author and the female authors in the sociological map, determining their figures as writers in the literary field and, in the case of Beneyto and Martín Gaité, their place as women and as poets in the complex post-war cultural field.

keywords: Spain, poetry, "mid-century", city, urban poetry

0. Introducción

En 1990, el crítico Dionisio Cañas publica en la revista *Ínsula* su artículo "La poesía de la ciudad en Jaime Gil de Biedma". En él, en una conocida definición, caracteriza la que denomina "poesía de la ciudad" como "aquella que se fundamenta *sobre las relaciones entre un sujeto poético y un objeto: el ámbito urbano y sus habitantes*". Dichas relaciones van desde el rechazo más absoluto de aquel ámbito a su aceptación complacida (Cañas 1990: 47. *Cursiva nuestra*). La condición definitoria para este tipo de poesía es clara: que "quede expresado el diálogo, o su negación, entre ciudad y objeto poético" (1990: 47). En el mismo sentido, destacando el diálogo y las relaciones entre sujeto y espacio, más recientemente Bertrand Westphal, en su estudio sobre los espacios, *Geocritique* (2007), reflexiona que "we always return to literature and the mimetic arts in our explorations because, somewhere between reality and fiction, the one and the others know how to bring out the hidden potentialities of space-time without reducing them to stasis" (2011: 73). De acuerdo con el francés, el espacio cambia, fluctúa de modo constante desde la perspectiva subjetiva y de la relación que mantiene el individuo con el lugar en un tiempo concreto (2011: 73).

En referencia a los vínculos entre la literatura y el espacio urbano en la poesía contemporánea, el nuevo discurso sobre la ciudad surge, como es sabido, de la mirada fundamental de Charles Baudelaire y de Eugenio Sué sobre un "París

todavía aletargado en una urbanística medieval pero que ya estaba admitiendo nuevos elementos cuya forma se proyectaba hacia otros tiempos” (Jitrik 1994: 7). Esta renovada visión de la ciudad, especialmente de la mano del poeta simbolista —que tanto influiría en el citado Gil de Biedma— dará paso a un nuevo sujeto “cronista” de un escenario urbano hasta entonces desconocido u oculto, que tiene que ver en esencia con la nocturnidad, la marginalidad y los bordes suburbiales. Entre la seducción y la expulsión, este sujeto se emplaza en el lugar simultáneo del extrañamiento y la fascinación, transeúnte solitario entre las multitudes sumergidas en el anonimato, teñidas por el vértigo y la velocidad. En el mapa de la poesía española, ya tempranamente Federico García Lorca posaba su mirada perpleja sobre la metrópolis en *Poeta en Nueva York* (1929-1930), dando cuenta del anonimato automatizado, signado por la muerte y lo negativo de los habitantes de la urbe industrializada. Junto con otras voces de la vanguardia que vuelcan también sus miradas sobre los nuevos iconos de la ciudad moderna, sus ritos y espacios. Recordemos por ejemplo el “Paisaje urbano” de Concha Méndez, en 1926:

Un cielo, barnizado de cemento, sostiene
entre sus anchos dedos escasas luminarias.
[...]
Los vastos rascacielos emanan claridades
de ruedas Catalina y luces de Bengala,
que saltan a la calle gozosas de perderse
entre el rumor continuo de todas las pisadas.
(Merlo 2010: 145).

Podemos trazar hasta mediados de siglo XX en la poesía española un camino proseguido por otros nombres que iluminan los espacios urbanos, y especialmente la Madrid bélica y posbélica. Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Rosa Chacel, por ejemplo, o Lucía Sánchez Saornil en los treinta, en plena guerra civil, con su romance “Madrid, Madrid, mi Madrid”. Dámaso Alonso y su “Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres” en su fundamental *Hijos de la ira*, en el año 1944; Blas de Otero, Jaime Gil de Biedma, o Ángel González, María Beneyto y Aurora de Albornoz, entre algunas voces representativas de la poesía testimonial de los años 40 y 50. En esas poéticas, la ciudad irrumpirá como cifra de los horrores bélicos, por un lado, tanto como en referencia al historicismo en que se estaciona primariamente, sin concesiones, la mirada crítico-social.

Ahora bien, en estas páginas, interesa detenernos en los vínculos entre sujeto y ciudad en tres voces representativas de la denominada poesía del “medio siglo”;

poéticas singulares y con diferencias entre sí, que permiten advertir modulaciones diversas en torno del tratamiento de los espacios –y puntualmente de los espacios urbanos– en estas obras que comienzan en la posguerra y continúan durante décadas. Así, Ángel González (Oviedo, Asturias, 1925-2008), María Beneyto (Valencia 1925- 2011) y Carmen Martín Gaité (Salamanca, 1925-2000) presentan en su escritura, tanto como en sus figuraciones como poetas en el mapa cultural y literario español, recorridos originales en torno del espacio, la ciudad y sus habitantes. Como veremos, en los dos primeros se reconoce de modo más nítido, en especial en la veta testimonial y comprometida de su escritura (recordemos que ambos integran por ejemplo la nómina de la *Antología de Poesía social* de Leopoldo de Luis), un eje ineludible de poesía urbana que se explicita en sus páginas a través de topónimos, personajes y elementos claros del vivir ciudadano y contemporáneo que salpican como realemas (Villanueva 2004: 159) las páginas poéticas, tiñendo el mapa literario con referencias historicistas. En el caso particular de Martín Gaité, en cambio, como es sabido, esta autora se ha destacado más como narradora, cuentista e incluso ensayista del medio siglo que como poeta. La brevedad y la aparición tardía de su poesía, por ejemplo, han hecho que no apareciera en Antologías ni panoramas críticos de la época; y, más allá de esto, en su obra se observan temáticas y perspectivas singulares que la alejan de las corrientes más comprometidas de la época y que, en cambio, en diálogo y “consistencia compacta” (Jurado Morales 2018: 40) con el resto de los géneros que practica, habilitan observar en ella el que denominamos “universo de la mujer” como uno de los motores primarios de su escritura. Lo femenino, el lugar de la mujer en la sociedad, los espacios interiores y exteriores en relación con las mujeres, son cuestiones que incumben a nuestros intereses y que determinan una flexión original, como veremos, en torno de los espacios y sus lazos con la subjetividad.

1. *Oviedo, Madrid, Alburquerque*: trayectoria geográfica en clave poética en Ángel González

La conexión entre poesía y ciudad representa uno de los ejes más importantes en la obra de Ángel González. La matriz de poesía urbana que atraviesa su trayectoria poética constituye una línea ineludible en esta voz del medio siglo, que tanto recoge y consolida una temática vigente en otros poetas de la posguerra como, en proyección futura, se erige como una de las fuentes primordiales –junto con el catalán Gil de Biedma– para los planteos posteriores de sus herederos de las

últimas décadas, liderados por Luis García Montero, que en una de sus vertientes centrales entrelazan subjetividad y ciudad y otorgan un protagonismo inusitado a la experiencia urbana. Como ha sido estudiado extensamente por la crítica, *Tratado de urbanismo* (1967) representa en la poesía de González –el título es evidente– la cima de esta tendencia, que asoma también en otros poemas tanto posteriores como anteriores a este libro de 1967. El “paisaje urbano” (Scarano 2002) en González permite evocar por un lado la ciudad innominada que llega desde el recuerdo, la ciudad bélica; esta se halla difuminada por la memoria infantil y tensada entre la perspectiva del recuerdo y la ideologización adulta, en los tres poemas de “Ciudad cero”, de los que citamos solo unos pocos versos del poema denominado, de manera homónima, “Ciudad cero”:

Pero como tal niño,
 la guerra, para mí, era tan sólo:
 suspensión de clases escolares,
 Isabelita en bragas en el sótano,
 cementerios de coches, pisos
 abandonados, hambre indefinible,
 [...]
 Todo pasó, todo es borroso ahora, todo
 menos eso que apenas percibía
 en aquel tiempo
 [...]
 este miedo difuso,
 esta ira repentina,
 estas imprevisibles
 y verdaderas ganas de llorar.
 (2010: 249-50)

Pero también, en otra de sus aristas más sugerentes, se distingue con claridad en el libro el vértigo de la ciudad moderna, donde las singularidades se diluyen en la rutina y la velocidad de esta ciudad cosmopolita, homogeneizadora y anuladora. A través de una mordaz mirada enunciativa, que se observa sobre todo en los poemas de la sección “Ciudad uno”, se desvelan múltiples prácticas y costumbres burguesas, poses, modas y gestos propios de la sociedad de consumo: frivolidades, hipocresías y actitudes denostadas por un “desmitificador burlesco” (Scarano 2002: 29), en poemas como “Inventario de lugares propicios al amor”, “Zona residencial”, “Centro comercial”, y la mayor parte de los textos compendiados en esta parte que revelan desde la lupa del sujeto las miserias, los dobleces, los “falsos

ídolos” de la burguesía y el consumismo, como el “único zapato inconcebible:/ abrumador ejemplo de belleza,/ catedral entrevista sin distancia” (225), en el último de los poemas citados, uno de los irónicos “indiferentes, ciegos símbolos/ de la felicidad” (226).

Sin embargo, la onomástica y la inclusión de nombres propios en la escena gonzaliana nos reenvían hacia nuevas cuestiones, que tienen que ver con el ingreso de topónimos –escasos pero ineludibles– a lo largo de su obra. En el Monográfico de *Litoral* dedicado a Ángel González, del año 2002, el poeta García Montero culmina su “Conversación con Ángel González” con un pedido elocuente: “Me atrevo a pedirte que resumas tu vida en tres greguerías sobre tres ciudades: Oviedo, Madrid y Alburquerque” (27). Estas tres ciudades, que cimientan la vida y la biografía del poeta asturiano, son también los *locus* privilegiados en su escenario lírico, determinando no sólo el lugar de una experiencia eminentemente urbana, sino también distintas temporalidades de la enunciación. Frente a la interrogación del granadino, el poeta da cuenta del enlace de lo íntimo y privado con lo histórico, entrecruzados en estos topónimos que, como veremos, excederán la reflexión ensayística para atravesar también su decir poético: “Oviedo ya no es para mí la ciudad real, sino el escenario de un sueño recurrente. Madrid es el lugar de cita con mis amigos. Y Alburquerque el punto de encuentro con mí mismo” (2002: 27).

Una de las notas más retomadas por la crítica y resaltadas como características singulares de las poéticas temporalistas y comprometidas de la posguerra española es indudablemente su esencial historicismo; esa apuesta testimonial que, naturalmente, encuentra en el contexto inmediato –espacial y temporal– el terreno propicio para la búsqueda del *reconocimiento* con el lector. En González este escenario lo representa la capital española, “Madrid”. Ya en *Áspero mundo*, su primer libro de 1956, dicho topónimo irrumpe en las primeras páginas, acompañando desde la geografía la atmósfera autoficcional/autobiográfica (Leuci 2018) que, desde la onomástica en este caso, abría el poemario con la inaugural mención del nombre de autor en el texto “Para que yo me llame Ángel González”. Este nombre de ciudad será el *topos* representativo del tan proclamado *hic et nunc* en la trayectoria gonzaliana, especialmente, a partir de su primera aparición en el poema cuyas líneas iniciales sentencian: “Aquí, Madrid, mil novecientos / cincuenta y cuatro: un hombre solo” (2010: 16).

En un lugar (Madrid) y en un tiempo (1954) determinados, el impersonal “hombre solo” representa una época, un presente plural que excede al “Ángel González” del primer poema que, “entre tranvías y reflejos”, no es más que un hombre, cualquier hombre. De esta manera, Madrid compendia una triple tem-

poralidad que converge en el cuadro poético: el tiempo metafísico y existencial del hastío y la soledad, el tiempo histórico (1954) y la reflexión sobre este tiempo en su transcurso implacable (domingo, febrero, abril...). Esta parada inicial del itinerario urbano da cuenta pues del primer *punctum* de esta topografía que recorre la poesía del ovetense, traduciendo en el decir poético el periplo vital, que encuentra en la capital española uno de los lugares privilegiados en su biografía autoral y en su consolidación como poeta.¹

Posteriormente, esta ciudad será incorporada nuevamente en un poema tardío, “Dato biográfico”, incluido en la sección “Poesías sin sentido” de *Muestra, conocida y aumentada...* (1977). Aquí, “Madrid” será ahora el teatro eventual de un nuevo rostro del sujeto, paródico, irónico, que asoma entre estos nuevos textos, los más descaradamente irreverentes y lúdicos de su producción. A partir del título, el poema juega con las categorías gramaticales en la dicción poética, pues si el paratexto anunciaba el relato de un “biógrafo”, el texto en cambio se enuncia en primera persona: “Cuando estoy en Madrid / las cucarachas de mi casa protestan porque leo por las noches” (2010: 331). Se desarrolla un cuadro que tiende a la desacralización, el humor y el absurdo a partir, en especial, del ingreso de otros “personajes” que tiñen la escena con matices claramente paródicos: las cucarachas.

Ahora bien, si Madrid representa el presente, “Capital de provincia”, de *Áspero mundo*, se halla esfumado por la visión nostálgica de la ciudad natal: “ciudad de sucias tejas soleadas: / casi eres realidad, apenas nido” (43). La oblicua referencia geográfica paratextual parece evocar y construir una Oviedo de la infancia, evanescente, “humo desprendido”, “rumor”, de “destino semiderruido”. El poeta “conversaba” en las líneas citadas antes con García Montero, y decía en breve greguería que “Oviedo ya no es para mí la ciudad real, sino el escenario de un sueño recurrente”. De este modo, la presentación esfumada, más insinuada que acabada de la ciudad natal en su configuración poética, dialoga claramente con esta mirada metatextual. El espacio mítico de la infancia es rememorado no en sus perfiles “reales” –acudiendo a la imagen propuesta por González–, sino más bien desde un carácter onírico o de apacible irrealidad, como el lugar de la añoranza, símbolo del tiempo pasado.

1 Como ha señalado el autor en múltiples entrevistas, en Madrid comienza su carrera de poeta: allí, además de ejercer el periodismo y aprobar una oposición en la Administración Pública, empieza a vincularse con el mundo literario, asiste a tertulias y se conecta con Carlos Bousoño (su vecino de la infancia), quien lo alienta a seguir escribiendo y a publicar sus poemas y por quien entra en contacto con Vicente Aleixandre. Este último es uno de los que lo ayudan a organizar su primer poemario, *Áspero mundo*, por el que obtiene el accésit del premio Adonais, una colección de enorme prestigio en la época.

Posteriormente, en la breve sección “American landscapes” de *Prosemas o menos* (1985), Albuquerque –otro de los espacios determinantes en la experiencia vital más tardía del autor– irrumpe en la poesía a través de poemas que se construyen a manera de postales, estampas pintorescas de un sujeto que observa escenarios naturales estadounidenses y busca capturar a través de las palabras los colores y los tonos que imprimen en el paisaje las estaciones del año. De este modo, en los trazos ulteriores de su escritura, este topónimo revela un renovado presente enunciativo, síntesis de un nuevo emplazamiento geográfico, tanto como biográfico y poético: el de la extranjería. Este nuevo foco de enunciación había sido ensayado ya en el apartado “Notas de un viajero”, de *Muestra, corregida y aumentada...*, en donde la topografía estadounidense era incorporada en las páginas a través de nombres puntuales (“Texas”, “Acoma”, “Chiloé”) desde la visión foránea del visitante eventual o del viajero fortuito.

Esta nueva toponimia se anuda entonces a una experiencia que es más sensorial y natural que urbana, delineando descripciones que, como marca recurrente, enhebran tiempo y espacio en la descripción contemplativa del sujeto. El ya citado título de la sección –“American landscapes”– nos advierte de este carácter liminar de quien observa un paisaje *otro*, ajeno, en este caso cifrado en la utilización de la lengua foránea. Así, este sujeto itinerante captura, como decíamos, “flashes”, visiones casi pictóricas que, en reiteradas ocasiones, se vinculan con ese tiempo cosmológico que lo asedia desde sus primeros libros. “Crepúsculo, Albuquerque, estío”, “Crepúsculo, Albuquerque, otoño”, “Crepúsculo, Albuquerque, invierno” son los tres primeros textos del apartado. Estos parecen dibujar un paisaje que es tanto exterior como interior, en referencia a un marcado tono meditativo, en la contemplación absorta y fascinada de esa naturaleza *otra*: “No fue un sueño, / lo vi: la nieve ardía” (2010: 363).

Si Oviedo, aún sin nombre propio –o quizás por esta ausencia– funcionaba como el espacio mítico y nostálgico del origen, y, luego, Madrid concretaba en la escena lírica el “aquí” y el “ahora”, la experiencia más netamente urbana en el vértigo metafísico e histórico de este poeta, Albuquerque (y, junto con este, todos los topónimos constelados en torno a la geografía norteamericana) funciona en consonancia con la configuración poética del rostro identitario de los últimos libros. Tres temporalidades hallan su equivalente también en una triple espacialidad que se conjuga a través de esta topografía que se esparce en la obra: el emplazamiento realista e historicista de los primeros libros, el espacio mítico-metafísico de la ciudad natal, y el espacio natural, por último, correlato de las cavilaciones y meditaciones de un paisaje interior. La ciudad, por tanto, como dice Octavio Paz,

no será mero “horizonte o espectáculo”, sino más bien “la ciudad vivida, o, más bien, convivida” (1983: 87): no escenario, sino experiencia.

2. Mujer y ciudad: espacio público y nuevos estereotipos en la poesía de la posguerra

Señalábamos antes el decisivo historicismo que halla en la ciudad, en el contexto de las poéticas realistas, en especial de los años 50, el espacio idóneo para trasladar la experiencia social y el contexto histórico-político de esos sujetos tendientes al reconocimiento y la transividad de su palabra *engagée*. De esta manera, revirtiendo tópicos antiguos –“alabanza de aldea, menosprecio de corte”– los poetas posbélicos/as proponen una apuesta fuerte en el contexto discursivo de la posguerra, en primer término, al objetar la tendencia evasiva de escritores cercanos al régimen, congregados por ejemplo en torno a la revista *Garcilaso*. Frente al subterfugio ruralista y clasicista, González, Gloria Fuertes, Jaime Gil de Biedma y otros poetas de la época localizan su perspectiva lírica en la actualidad histórica.

Pero además de su apuesta acorde a las poéticas temporalistas, la ciudad y sus espacios aparecen en la escritura de una poeta como María Beneyto –y de otras mujeres escritoras coetáneas– como zonas contestatarias en referencia a los roles femeninos prefijados para las mujeres en la posguerra. La propia labor literaria representa una doble anomalía –como ha dicho María Payeras (2009)–, al tratarse de una mujer que, además, es escritora, al ser la capacidad intelectual uno de los rasgos que el estado franquista niega al género (2009: 242). La vertiente urbana y la figuración identitaria que se construye en la poesía de la autora renueva de modo heterodoxo pues las limitaciones impuestas desde órdenes culturales y ancestrales. Espacio público, ciudad, libertad, serán los eslabones sobre los que se articula la subjetividad poética.

Uno de los temas recurrentes de las mujeres poetas que escriben en dicho periodo es el denominado “reflejo de la frustración”, en diálogo con una “asfixiante domesticidad” (Payeras 2009: 257-263). Recordemos que uno de los estereotipos dominantes para la mujer posbélica lo configura el del “ángel del hogar”, cristalizado en el mapa peninsular por Ma. del Pilar Sinués en el siglo XIX, tanto en su libro *El ángel del hogar* como en su revista homónima. Este estereotipo es el que cifra la identidad de las mujeres posbélicas en torno a la maternidad, el matrimonio, la sumisión y la domesticidad. Una imagen retomada por Pilar Primo de Rivera en la Sección Femenina de la Falange, con una ideología que remitía

entonces al siglo XIX, pero hallaba sus raíces en modelos anteriores, como el de *La perfecta casada*, de Fray Luis en el siglo de oro, por ejemplo. El franquismo promueve una biopolítica orientada a exaltar los papeles domésticos y maternos de las mujeres. La propia Pilar Primo de Rivera indica en un Consejo de la SFF de 1939 que “las mujeres no solemos tener, y gracias a Dios, esa seguridad absoluta en nosotras mismas, que en sí mismos tienen los hombres, ya que hemos nacido para estar sometidas a una voluntad superior” (citado en Molinero 1998: 109). Se labran representaciones en torno de las mujeres que definen un ideario que, como ha estudiado por ejemplo Carmen Martín Gaité en *Usos amorosos de la posguerra española*, en 1987, estipulan modelos de conducta femeninos, en afinidad con lo que Teresa de Lauretis (1989) denomina “tecnologías del género”.²

Esta cuestión que cala hondo en la posguerra posee una extensa trayectoria, constituyéndose como una temática que remite a miradas previas, que insisten sobre las rejas materiales y metafóricas que han encerrado tradicionalmente a las mujeres. Aquí, a la luz de lo anterior, nos detendremos en la obra de escritoras que, rehuendo los mandatos previstos para el género, eligen el afuera, la sociabilidad, la ciudad y sus personajes para reivindicar voces de mujer contestatarias de los roles y estereotipos de larga data en los relatos sociales y culturales del patriarcado, profundizados en el marco androcéntrico de la dictadura franquista. En este sentido, por ejemplo, muchos de los sitios e imágenes mitificados desde la retórica oficial en torno del orbe femenino —la casa y los espacios interiores, la domesticidad y exaltación de la maternidad y el matrimonio, entre otras— son poetizados en la poesía de María Beneyto, y también en una escritora como Carmen Martín Gaité, en el afán de exhibir a trasluz y problematizar visiones tradicionales y naturalizadas.

La salmantina señala en su ensayo *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, de 1987, que en toda la literatura clásica española aparece con frecuencia un adjetivo —hoy en desuso prácticamente— llamativo por ser usado solo en femenino: “ventanera”, utilizado siempre con una carga de censura, en alusión a una supuesta “liviandad” (1987a: 34), ilustrada por la autora con ejemplos auriseculares, de Fray Antonio de Guevara, Pedro de Luxán, Fray Luis o Mateo Alemán: “Guardaos de ser vana, liviana, ventanera, habladora y choca-

2 Es interesante tener en cuenta este sugerente concepto propuesto por Teresa de Lauretis —que dialoga con las “tecnologías del yo” de Michel Foucault— para pensar de qué manera intervienen determinados discursos, como la prensa y el cine en la configuración social del género; las “tecnologías del género” permiten entonces pensar la relación entre la identidad de género y el sujeto, en diálogo con los discursos y prácticas que circulan en la sociedad, así como también los posibles desvíos que estas construcciones pueden presentar y vehicular.

rrera” (34). Esta visión negativa de las “mujeres ventaneras” conlleva como puede suponerse, como su reverso complementario, la exaltación del encierro, como sentencia de manera tajante Fray Luis de León: “como los hombres son para lo público, así las mujeres para el encerramiento, y como es de los hombres el hablar y el salir a la luz, así de ellas el encerrarse y el encubrirse” (1987a: 34). La ventana significaba un elemento tan ineludible como peligroso de transgresión para esos “carceleros suspicaces” que no advertían que era el alma de las mujeres la que tenía “sed de ventana” (Martín Gaité 1987a: 35). Indica la autora que no se ha indagado lo suficiente en torno de la significación y la importancia que la ventana tuvo entonces y ha tenido siempre para la mujer encerrada en espacios interiores, confinada a la domesticidad y condenada a la rutina, como bisagra hacia el exterior, en su zona de entredós: “la ventana es el punto de referencia de que dispone para soñar desde dentro el 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 los ojos” (1987a: 36). Por fuera de los recintos interiores y su consecuente opresión y pasividad, el espacio urbano, sus esquinas y personajes configurarán pues las cartografías poéticas de las autoras elegidas, en especial, de la valenciana.

3. Poemas de la ciudad en María Beneyto

El poemario que es clave para el tema que nos atañe es el denominado, de manera evidente, *Poemas de la ciudad*, publicado en 1956. No obstante, aparecen en esta autora también algunas remisiones explícitas a la ciudad posbélica evocada en diálogo con los años de niñez. Este lazo puede verse, por ejemplo, en el sugerente poema inédito incluido por Angelina Gatell en su antología *Mujer que soy*. En este texto, titulado “Nuestra casa en Madrid”, la experiencia privada y la memoria infantil –en consonancia con los textos de Ángel González de “Ciudad cero” ya aludidos– son relatados con el disparador de una anécdota mínima: el abandono de la ciudad y de una mascota, un gato, por la llegada de la guerra. La muerte y las ruinas serán el final previsible para este vínculo; metáfora y espejo de las consecuencias de la guerra en su casa, en su ciudad, en sus afectos, como se lee en la estrofa final de su poema:

Algún año después, alguien de casa
-un hermano quizás que volvería
de un permiso hacia el frente-

vio la casa: ladrillos y paredes
 amontonados, muebles rotos, ratas,
 y, sobre un montononcillo
 de ropas infantiles,
 el esqueleto de Bis-Bis, mi gato,
 sobre mi ropa vieja putrefacta.

(Beneyto citada en Gatell 2003: 2006)

Más allá de este ejemplo puntual recogido por Gatell, el libro que se emplaza concretamente en los años de la guerra, recordando su intimidad familiar y sus días como niña y adolescente será *Vida anterior*, publicado en Caracas, en 1962. Como indica Julio Manegat en el Prólogo a *Poesía (1947-1964)*, en este libro –en una tendencia preanunciada en los últimos poemas de *Tierra viva*, su libro anterior (1976: 29)–, “el mundo de la infancia propia, el mundo de la infancia ajena, nos rodea con una esbelta pureza lírica” (1976: 30); mundo evocado en textos como “Hoy he visto”, del que citamos unos pocos versos: “Dulce mundo perdido / que no pude salvar, al que no he dado curso / en transferencia de ternura y llanto / aquí, en la sangre mía” (Beneyto 1976: 160).

La memoria infantil será la imagen desidealizada y cruda de una época signada por el hambre, la muerte, el desasosiego: estampas iniciales poetizadas en el libro sin velos míticos ni matices edulcorados, como trasluce, ya desde el título, el poema “Duro tiempo”:

Nuestra niñez no ha sido protegida
 por canciones de nácar,
 por símbolos de azúcar inefable
 o guirnaldas de estaño.
 Nuestra infancia sabe a hierba amarga,
 a guerra fratricida,
 sin fábulas azules ni leyendas.

(Beneyto 1976: 179)

El vínculo sujeto/ciudad o mujer-poeta/ciudad –subrayando en el binomio el posicionamiento genérico de la subjetividad, emplazada de modo explícito en su autorrepresentación femenina a lo largo de su obra– cobra un protagonismo rotundo en *Poemas de la ciudad*, publicado en Barcelona, por Joaquín Horta, en la colección “Fe de vida” dirigida por J. M. Castellet, quien incluye un prólogo de su autoría. Se aclara en el libro que el poemario poseía antes un título diferente,

con el que ganó en 1953 un accésit del premio Boscán, “*Aquí*”: una elocuente denominación en la línea que nos atañe; un deíctico inequívoco en el enclave ineludible para el imperativo tanto estético como ético de su vertiente testimonial de poesía. Recordemos que, en su labor como antólogo, Castellet había elegido a Beneyto –junto a Gloria Fuertes y Ángela Figuera Aymerich– como las únicas mujeres poetas en su antología *Veinte Años de Poesía Española* (1960).³ La misma nómina que elige Leopoldo de Luis para su célebre *Antología de Poesía social*, a la que añade el nombre de Ma. Elvira Lacaci.⁴

En el mencionado Prólogo, destaca Castellet el lugar de la valenciana en el mapa intelectual de la época que –dice– “ha abandonado el alambicado mundo interior del poeta, para centrar su atención en la circunstancia externa” (1956: 10): una circunstancia vivida desde la experiencia personal, pero con un sentido comunitario (1956: 10). Es interesante notar la alusión a un concepto clave en la época –que deriva hacia un debate de larga data y con clara vigencia en nuestros días– como el de “poetisa”, recuperando el viejo prejuicio que vincula peyorativamente esa noción con una figuración cursi, edulcorada, de la poesía de mujeres: “su aportación es especialmente valiosa por tratarse de una mujer, de una poetisa, denominación bajo la cual se amparan muy frecuentemente, en frenética defensa, los últimos reductos de la poesía sentimental, ñoña y cursi” (Castellet 1956: 5). De este modo, el prologuista rescata a la autora como “un compañero de luchas y reivindicaciones”, antes que “pasiva y sensitiva poetisa” (Castellet 11).⁵

Con este libro proyecta la autora una senda novedosa, entre el realismo y el lirismo, “con una visión cinematográfica” que permite una fusión descriptiva, realista y altamente poética (Manegat 1976: 25), en el cruce entre la ternura y la “dureza de la denuncia, el grito, la rebeldía” (1976: 24). A partir de estos textos se observa el anclaje en la realidad circundante, el tono de denuncia y la poetización de temas entre los que sobresalen los personajes anónimos, las muchedumbres,

3 Se recomienda la lúcida lectura que realiza Raquel Fernández Menéndez en torno de la labor y el posicionamiento de Castellet como antólogo y el lugar que otorga a las poetas en su antología (ver Fernández Menéndez 2021).

4 El estudio de la poesía de Lacaci –un nombre próximo a nuestra autora, en su veta de poeta social– es abordado en relación con la presencia de topónimos en un trabajo reciente de Ma. Isabel López Martínez, de 2023, publicado en el número 38 de *Anales de Literatura española* (Univ. de Alicante), denominado “Toponimia e imaginario poético en la lírica de Elvira Lacaci”.

5 Se recomienda, entre otros, el trabajo de Balcells (2009) quien estudia la utilización del vocablo poetisa y sus diversas connotaciones en épocas y autoras diversas de la literatura española. También, más recientemente, Tamara Kamenszain da cuenta de la vigencia del debate en su trabajo “Las nuevas poetisas del siglo XXI”, incluido en la *Historia feminista de la literatura argentina*, de 2020.

los realquilados, los albañiles, las mujeres presas; una visión en la que prevalece lo humano, en la que la ciudad y sus actores son el mapa por el que transita la voz poética.

“Ciudad”, “Oda al hombre de la ciudad”, “Elegía urbana”, “Alguien desde el asfalto”, “Soneto a una calle que nace”, “El tranvía” construyen ya desde sus títulos el mapa urbano donde se localizan las fábricas, las sirenas, los residuos, los neumáticos... símbolos y sinécdoques de la ciudad moderna. En ella, la mirada focaliza a personajes usualmente ocultos, como los albañiles, en el original poema “Nuestra Señora de los albañiles”, que recoge presencias frecuentemente relegadas del espectro tanto social como poético:

No te saben ahí. No te conocen.
 (Quizás te están oyendo sin notarlo.)
 Ellos juntan ladrillo, hambre, sexo.
 Son hombres nada más. Tienen la vida
 Rodeada de fiebres y problemas.
 Edifican eterno rascacielos.

Virgen, arriba, toda nube, ¿miras?
 [...]
 Y luego ya es la hora. Y comen lentos,
 algo de sol y de acera en sus comidas
 más bien escasas. Beben vino tinto,
 y siguen ignorando, y no comprenden,
 y cantan sus canciones, las obscenas,
 y ponen voces a su rabia antigua.

Señora viva en el trastiempo, ¿oyes?
 (Beneyto 1976: 99).

En el mismo sentido la lupa poética alumbró en el libro a “los realquilados”, en el poema homónimo que recorta las penurias de esos seres de “carne ambulante”: “Llegan, están, se marchan. Carne ambulante, rueda / y otros vienen detrás con sombras, vidas, hatos / tan viejos como el mundo.” (Beneyto 1976: 114-115).

El sujeto poético se inserta en sus páginas como parte de este mundo que describe y del que participa: “isla de carne, / en la ciudad / me muevo. / Y voy de mí a la vida” (1976). Entre el yo y los otros, entre la intimidad y la colectividad, la poeta va del yo a la vida. Ubicada en medio de los rostros anónimos de la ciudad, acompañando a los desvelados, los insomnes, la poeta se sumerge en ese mundo

como “alguien desde el asfalto” que –en afinidad con Gloria Fuertes en su *Poeta de guardia*– se propone como quien vela y comparte penas y sufrimientos:

Yo velaré esta noche, soldado. Hoy es mi guardia.
 Puedes dormir tu vino. Yo cuidaré tus culpas.
 Podéis marcharos todos dejándome las cargas.
 [...]

 Alguien desde el asfalto nada más. Un silencio,
 Una respiración compañera que existe.
 Una duda que habla, un paso contenido.
 Alguien que, con vosotros, sufre también,
 y vela.
 (1976: 122).

4. Espacio exterior y subjetividad en el mundo poético de Martín Gaité

La poesía de Carmen Martín Gaité representa probablemente la cara menos conocida y explorada de su polifacética obra. Fue publicada recién en 1976, por pedido de su amigo Jesús Munárriz que acababa de inaugurar la colección Hiperión de poesía, pero en realidad constituye en la trayectoria de la autora una actividad antigua, que comenzó en la temprana posguerra, en los años 40 y 50 y prosiguió –de modo esporádico pero constante, situación que dio origen a su título, *A rachas*– a través de décadas posteriores. Su obra poética –que presenta, como veremos, un talante y tono sumamente personal– se asocia a través de lazos múltiples con las cavilaciones desplegadas en sus ensayos, algunas de cuales interesan de modo particular a estas páginas y hemos citado arriba, en torno de la ventana y su lugar en vínculo con la literatura y la mujer. Entre las escasas voces críticas que se han enfocado en su producción lírica son destacables estudios como los de José Jurado Morales, José Teruel, Iñaki Torre Fica o la argentina Cristina Piña quien, tempranamente, en 1990, se refirió a la poesía de Gaité en unas Jornadas en homenaje. En esa ocasión, señalaba con lucidez algunos caminos de lectura, “vectores de sentido” que perdurarían como sendas productivas para miradas posteriores: el “conflicto con los espacios interiores y el deseo de salir por la ventana”, el “descubrimiento en soledad del yo profundo”, “el paso del tiempo”, “la pugna con la escritura” y “la exploración del ser femenino” (51-52).

Estas serán algunas de las líneas que recorrerán las diversas etapas y secciones de su obra, dividida por razones cronológicas en “Poemas de primera juventud”,

“Poemas posteriores (primera entrega)”, “Poemas posteriores (segunda entrega)” y “Después de todo”, última sección agregada en la edición de 1993.⁶ Como ha señalado, entre otros, Torre Fica en su interesante artículo de 2001, la idea de “ventana” en relación con la perspectiva femenina y con la domesticidad asfixiante es un eje que atraviesa los versos de Gaité y se erige como una noción clave en su autofiguración como mujer y como poeta. Los poemas de juventud fueron escritos hasta 1960 aproximadamente y corresponden –como ha dicho la autora en algunas entrevistas– a los deseos y anhelos marcados por la insatisfacción y disconformidad de una chica oprimida por la cotidianidad de la vida de provincia. Aquí, encontramos alusiones reiteradas a la búsqueda de libertad a través de elementos que apuntan a la liberación y la exterioridad, como vías de escape enunciadas bajo la forma de la ventana y también de los sueños. En poemas como “Por el mundo adelante” o “Convalecencia”, por ejemplo, se distingue claramente la oposición entre un interior sofocante y un mundo exterior que atrae y encanta hacia lo desconocido. En el primero, luego de un comienzo que apunta al agobio de lo predecible –“me atrapa como un pulpo / el color ya sabido de las cosas” (Martín Gaité, 1993: 25)–, la última estrofa exhibe una voz que conjuga a un tiempo deseo y esperanza:

Abrid ya las ventanas.
 Adentro las ventiscas
 y el aire se renueve.
 Quiero huir de los ámbitos
 calientes y tapiados,
 salir sin compañía
 por el mundo adelante.
 (1993: 25)

En “Convalecencia” se oponen nuevamente el encierro y el interior –obligado esta vez por la fiebre y la enfermedad– y el exterior, presentado en su potencialidad, primero a través del “contrapunto lánguido” de “un bullicio de niños / que salen de la escuela” (1993: 48), y luego a partir del balcón: un elemento frecuentemente aludido –junto a las cortinas o los visillos– como las brechas hacia el afuera. Incluso, se torna explícita en este poema la idea de prisión en referencia a la madre,

6 Recientemente, José Teruel ha realizado una nueva edición de la poesía de Martín Gaité, publicada en 2023 en editorial La bella Varsovia, con el título *A rachas. Poesía reunida*. En ella, luego de las mencionadas secciones, se añaden asimismo nuevos apéndices titulados “Poemas en palabras” y “Poemas en imágenes”.

la “dulce carcelera”:

No cierres el balcón
 [...]

no corras todavía la cortina.

Deja abierta, mi dulce carcelera,

la ranura del sueño.

(1993: 48-49)

Sobre el final, el agobio se extiende y parece remitir no solo a la casa/cárcel sino a la monotonía de una ciudad pequeña, trazada en sus hitos y hábitos –en especial religiosos– como contrapartida del “campo ignoto”, cifra esta vez de la libertad: “esquivar en zigzag el campaneó / de toda la ciudad, / abrirse al campo ignoto, sin paredes” (1993: 49-50).

Ahora bien, dentro de la misma sección, “Espiga sin granar” desplaza la metáfora de la ventana por la del espejo como nuevo espacio de apertura, renovación y autoconocimiento. En él, se oponen nuevamente dos esferas pero que tienen que ver con los convencionalismos impuestos desde el exterior, por un lado, y, por otro lado, el verdadero ser femenino; una imagen renovada de una nueva mujer, que se conoce y reconoce en el espejo y en el doblez de la escritura:

Nunca me acerco tanto a ser mujer
 como cuando abandono mis palabras,
 repliego el abanico
 tras el que ensayo risas de Gioconda,
 [...]

Alguien está conmigo a quien no veo,
 que me recoge el alma como un traje arrugado
 y me la va subiendo de los pies a los hombros:
 la mujer que seré.

No alcanzo todavía a mirar cara a cara
 a esa mujer secreta, que apenas si aletea
 cuando deja de oírme trajinar
 y avizora en la gruta del silencio
 inexorables sendas
 que algún día tendré que recorrer.

(1993:41)

Este desplazamiento desde el exterior hacia el propio mundo interior como espacio de libertad y potencialidad, adquiere en poemas posteriores un nuevo matiz, en particular, en “Todo es cuento roto en Nueva York”, incluido en la sección más tardía “Poemas posteriores (segunda entrega)” y dedicado a William Carlos Williams⁷. Aquí el escenario se trueca y ensancha: el espacio exterior responderá al caos, la movilidad y el vértigo de la metrópolis aludida desde la onomástica. Y la visión de la mujer se presenta en ese nuevo *locus* liberador, anónimo, en una búsqueda identitaria a través de diversos modelos, imágenes de *otras mujeres*, espejos que reflejan y distorsionan, se asimilan o se rechazan. Estos se condensarán en rostros múltiples de un abanico de mujeres que deambulan por las calles ciudadinas, y con las que la hablante tropieza en su afán de reconocimiento y autoconocimiento. La “vieja señora con la gorra calada”, la paseante que vaga bajo la lluvia, la “chica de caderas potentes y ojos nublados por la droga” serán visiones perseguidas a través del tamiz de una escritura asociada a la imagen –como nos sugería la mención de Williams–, con alusiones reiteradas a ojos, guiños, retina, etc. y la referencia también a la fotografía y al cine que revelan visiones fragmentarias y a veces falaces:

Todo es un cuento roto en Nueva York
 donde ninguna trama se ha de tener por cierta
 [...]

 Pero si continuáis con vuestro empeño
 de perseguirle el rastro a un espejismo
 [...]

 yo puedo revelaros una pista.
 (1993: 91)

La ventana, que luego era espejo, se transforma en cuadro, como metáfora del lugar del encuentro con el propio rostro:

¿Por qué no entrar un rato en el Museo Whitney?
 cansada de rodar,
 de soñar apariencias
 [...]

 esa mujer perdida por Manhattan

⁷ La mención del poeta estadounidense –autor al que Carmen Martín Gaité lee y traduce al español– reenvía en primer término a la *imagen*, en general, en relación con su poética; y en particular a la pintura, en referencia a su poemario *Pictures from Brueghel and Other Poems* (1962), que establece un diálogo entre la poesía y la pintura que será crucial también en la propuesta de Gaité.

se ha escondido en un cuadro de Edward Hopper,
se ha sentado en la cama de una pensión anónima
y ya no espera nada.
(1993: 92)

La elección de Hopper, el pintor de las ciudades y de los espacios anónimos y los “no lugares”, al decir de Marc Augé, se halla desde luego en consonancia con esa atmósfera vertiginosa que atraviesa el texto desde sus primeros versos. La elección de este cuadro particular, “Una habitación de hotel”, uno de los más representativos del pintor, al que reconocemos por la descripción detallada de los versos siguientes (“sin abrir siquiera la maleta, / acaba de quitarse los zapatos / porque los pies le duelen / y se ha quedado sola entre cuatro paredes” (1993: 92), trasluce una nueva figuración identitaria en este poema tardío, que permite pensar en una renovada imagen “reveladora de la mujer ventanera”, como dice Cristina Piña, la cual está “plenamente instalada en su soledad y abierta al vuelo creador de su mirada” (54). Así, con el cobijo fugaz de esta pensión anónima, la mujer solitaria parece dar lugar a lo incierto, a la posibilidad, a la aventura. No obstante, a su vez, es interesante pensar que, ahora, en esta faceta de lo femenino que se traza en el poema, la pintura –el arte– es otra ventana por la cual asomarse a la vida. Y esa mujer desconocida, deseante y en constante anhelo que buscaba un espejo en el cual mirarse a lo largo del poema, lo encuentra en la imagen del cuadro.

Si bien no puede hablarse en la salmantina de una matriz de poesía urbana, sí se observa en ella, en especial en sus primeros textos poéticos, la búsqueda de los espacios abiertos, de la exterioridad, como símbolos e imágenes de libertad, por fuera de los cánones establecidos; y, ya en textos como el que refiere a la urbe neoyorkina, el mapa ciudadano como espacio vertiginoso de búsquedas y desplazamientos identitarias, entre la soledad del anonimato y las multitudes.

5. Reflexiones finales

En el clásico estudio “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, Mijaíl Bajtín propone llamar “cronotopo” a la “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.” (1989: 237). Este término, que como explica el autor se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido por Einstein, es extrapolado de la teoría de la relatividad para ser trasladado a la teoría de la literatura, casi como una metáfora:

en el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo (1989: 237-238).

Hemos visto a lo largo de nuestras páginas cómo tiempo y espacio se entrecruzan e imbrican en los caminos poéticos de los poetas elegidos. Tanto en referencia a los periplos vitales de los escritores —en especial, en los casos de González y Gaité— donde las experiencias biográficas se traducen en emplazamientos y desplazamientos tanto geográficos como, simultáneamente, en la escritura de sus cartografías poéticas. También, en cuanto a esas ciudades y esos ámbitos que son representativos de temporalidades diversas; como ha dicho Néstor García Canclini, en *Imaginario urbano*, en cada ciudad coexisten simultáneamente distintas ciudades, no como una totalidad unificada, sino manteniendo en coexistencia temporalidades y espacios híbridos y heterogéneos (2007: 80). En diálogo con lo anterior, se observan pues en esta hibridez y coexistencia, en el plano escriturario, sitios que remiten por un lado a la ciudad contemporánea —testimonio, denuncia, mostración, crítica histórico-política—, como a la ciudad del pasado, las ciudades evocadas de la infancia. En ese caso, los espacios corresponden a ciudades construidas desde la memoria, en particular, desde los recuerdos de la guerra civil y su atmósfera aciaga, edificando entonces desde la poesía ciudades que son representativas de una época más que de experiencias privadas o singulares.

Finalmente, poniendo el acento en la obra de las mujeres que desarrollan su quehacer intelectual y poético en un marco tan complejo y polémico como el de la dictadura, es posible advertir asimismo diversos estratos en sus respectivas obras donde el espacio da cuenta y refleja asimismo épocas y tiempos diversos. Por un lado, en clave metafórica, el propio espacio y el turno de palabra que estas mujeres reclaman para sí y para su vocación en un escenario marcadamente androcéntrico tanto como antiintelectualista. Luego, los espacios y enclaves poéticos construidos en los textos, que objetan los barrotes y límites vinculados al orbe femenino y sus confines domésticos, para dar cuenta de sujetos que habitan el exterior, la ciudad y sus ámbitos múltiples de modo contestatario y disidente respecto a los roles sociales y estereotipos prefijados moral, histórica y tradicionalmente. En ese sentido, reflexiona con lucidez Elaine Showalter en su clásico estudio “La crítica feminista en el desierto” (1981), que es posible pensar la escritura de mujeres como un discurso a dos voces, donde se reconocen una serie de discursos sociales,

literarios y culturales tanto de los silenciados como de los dominantes (2010: 403). Esta idea, afín a lo que Sandra Gilbert y Susan Gubar denominan “palimpsesto”, permite pensar en una escritura doble, en la que coexisten dos historias, una historia dominante y, por otro lado, una historia silenciada. Como dice Miller, es posible observar siempre “otro texto” en la literatura escrita por mujeres, “más o menos silenciado”, pero “siempre ahí para ser leído” (citada en Showalter 2010: 403). De este modo, la ciudad y el espacio público en la escritura de estas voces del “medio siglo” permiten alumbrar en clave poética —a un siglo de sus nacimientos— estos “otros discursos” y estos otros relatos que espejan sus tiempos de vida y sus tiempos de escritura: las historias de las limitaciones, obstáculos y prejuicios que debieron sortear como sujetos, como poetas y como mujeres habitantes de la literatura y el mundo.

Bibliografía citada

- AUGÉ, MARC (1994), *Los no lugares, Espacios del anonimato*, Gedisa.
- BAJTIN, MIJAIL (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BALCELLS, JOSÉ MARÍA (2009), “Del término poetisa: aceptaciones y repulsas”, *Voces del margen: mujer y poesía en España: siglo XX*, León, Univ. de León, Área de Publicaciones: 11-20.
- BENEYTO, MARÍA (1956), *Poemas de la ciudad*, Barcelona, Joaquín Horta editor.
- BENEYTO, MARÍA (1976), *Poesía. 1947-1964*, Barcelona, Plaza&Janés.
- CAÑAS, DIONISIO (1990), “La poesía de la ciudad en Jaime Gil de Biedma”, *Ínsula*, julio-agosto, 523-524: 47-48.
- CASTELLET, JOSÉ MARÍA (1956), “Prólogo” a M. Beneyto, *Poemas de la ciudad*, Barcelona, Horta: 9-12.
- DE LAURETIS, TERESA (1987), *Technologies of Gender. Essays on Theory, film and Fiction*, Londres, Macmillan Press.
- DE LUIS, LEOPOLDO (2000) [1965], *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, edición de Fanny Rubio y Jorge Urrutia, Madrid, Biblioteca Nueva.
- FERNÁNDEZ MENÉNDEZ, RAQUEL (2021), “El antólogo como autor y la interpretación de las obras escritas por mujeres: Lecturas firmadas de J. M. Castellet”, *Revista Chilena de Literatura*, 103: 429-454.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (2007), *Imaginario Urbanos*, Buenos Aires, Eudeba.
- GARCÍA MONTERO, LUIS (2002), “Conversación con Ángel González”, *Litoral. Ángel González. Tiempo inseguro*, 233, ed. Susana Rivera, Málaga, junio: 14-27.

- GATELL, ANGELINA (2006), *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial en los años cincuenta*, Madrid, Bartleby.
- GILBERT, SANDRA M. y Susan Gubar (1998), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ, ÁNGEL (2010), *Palabra sobre palabra* (Obra completa), Barcelona, Seix-Barral.
- JITRIK, NOÉ (1994), “Voces de ciudad”. *SyC*, 4, marzo, Buenos Aires: 7-18.
- JURADO MORALES, JOSÉ (2018), *Carmen Martín Gaité, el juego de la vida y la literatura*, Madrid, Visor.
- KAMENSZAIN, TAMARA (2020), “Las nuevas poetisas del siglo XXI”, *Historia feminista de la literatura argentina*, eds. L. Arnés, N. Domínguez y M. Punte, Villa María, Eduvim: 461-466.
- LEUCI, VERÓNICA (2018), *Poetas in-versos: ficción y nombre propio en Gloria Fuertes y Ángel González*, Villa Marí, Eduvim.
- MAINGUENEAU, DOMINIQUE (2015), “Escritor e imagen de autor”, *Tropelías*, 24: 17-30.
- MANEGAT, JULIO (1976), “Prólogo”, M. Beneyto, *Poesía. 1947-1964*, Barcelona, Plaza&Janés: 13-33.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1987a), *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Espasa.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1987b), *Usos amorosos de la postguerra española*, Anagrama.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1993), *Después de todo. Poesía a rachas*, Hiperión.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2023), *A rachas. Poesía reunida*. Edición de José Teruel, Barcelona, La Bella Varsovia.
- MERLO, PEPA ed. (2010), “Concha Méndez”, “Peces en la tierra”. *Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- MOLINERO, CARME (1998), “Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un ‘mundo pequeño’”, *Historia Social*, 30, Franquismo: 97-117.
- PAYERAS GRAU, MARÍA (2009), *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*, Madrid, UNED.
- PAZ, OCTAVIO (1983), “Poesía e historia”, *Sombras de obras*, Barcelona, Seix Barral.
- PÉREZ FONTDEVILA, AINA y TORRAS FRANCÈS, MERI (eds.) (2019), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona, Icaria.
- PIÑA, CRISTINA (1993), “Los géneros fingidos”. *Coloquio Carmen Martín Gaité*, Buenos Aires, Instituto de Cooperación Iberoamericana: 49-54.
- SCARANO, LAURA (2002), “Los paisajes urbanos de Ángel González”, *Litoral. Ángel González. Tiempo inseguro*, 33: 293-299.
- SHOWALTER, ELAINE (2010), “La crítica feminista en el desierto”, *Textos de teorías y crítica literarias: (del formalismo a los estudios postcoloniales)*, coord. por Nara Araújo, Teresa Delgado: 381-404.
- SINUÉS DE MARCO, MARÍA DEL PILAR (1862), *El ángel de hogar* [28/01/2024]. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-angel-del-hogar-estudio-tomo-primero--0/>

- TERUEL, JOSÉ (2007), “La expresión poética en Carmen Martín Gaité”, *Turia. Revista cultural*, núm. 83, 2007: 236-45.
- TORRE FICA, IÑAKI (2001), “‘La mujer ventanera’ en la poesía de Carmen Martín Gaité”, *Revista Espéculo*, 19: 67-75.
- VILLANUEVA, DARÍO (2004), *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- WESTPHAL, BERTRAND (2011), *Geocriticism. Real and fictional Spaces* (trad. Robert Tally Jr), New York, Palgrave Macmillan.

Verónica Leuci es Doctora en Letras por la UNMDP e Investigadora de Conicet. Profesora Adjunta a cargo en dicha Universidad de la cátedra Literatura y cultura españolas II. Codirige el Grupo de Investigación Semiótica del Discurso, dirigido por la Dra. Laura Scarano, con proyectos de investigación radicados en el Celehis y el INHUS. Sus proyectos se centran en temas y autores/as de la poesía española contemporánea y los estudios de género, desde el medio siglo y hasta las últimas décadas. Actualmente dirige el Proyecto grupal de la UNMDP “Redes, hermandades y agrupamientos en la literatura española (Del Romanticismo a la era digital). I y II” (2023-continúa).

veronicleuci1982@gmail.com

RESEÑAS CRÍTICAS

- Luis de Góngora, Laura Dolfi (ed.), *La costanza d'Isabella* (Giada Blasut)
- Antonio Enríquez Gómez, *Política angélica. Sobre el gobierno que se debe tener con los reducidos a la fe católica y con los que se apartaron de ella, edición crítica* (Felipe B. Pedraza Jiménez)
- Benito Pérez Galdós, *Elettra, studio di Victoria Galván-González e Carmen Márquez-Montes* (Alessandro Cassol)
- Pedro Salinas, Matteo Lefèvre (ed.), *Poesie* (Francesca Coppola)
- José María Micó, Pietro Taravacci (ed.), *L'equilibrio impossibile* (Valerio Nardoni)
- Federica Rocco (ed.) *La rappresentazione dello stigma nella letteratura (e il cinema) di lingua spagnola* (Ilaria Magnani)

Luis de Góngora, *La costanza d'Isabella*, nuova traduzione e cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori Editore, 2024, 334 pp. ISBN 978-8820770150

Giada Blasut
Universitat Autònoma de Barcelona

De los libros firmados por Laura Dolfi durante su extensa y proficua carrera, pónganse sobre la mesa tres. La primera traducción italiana de la comedia gongorina *Las firmezas de Isabela*, realizada en prosa en 1983 y compaginada con la edición crítica del texto original (Pisa, Cursi Editore & F., 2 vols.); la edición crítica castellana que fue realizada perfeccionando la anterior para la editorial Cátedra en 1993 y en 2015, con motivo de la segunda edición actualizada; y, por último, la traducción en verso, impresa en edición bilingüe por Liguori Editore en 2024 que reseñan estas páginas. El resultado se concreta en una suerte de trilogía, en cuya cumbre se ubica sin duda el libro que aquí se comenta.

Entre los argumentos que prueban esta proposición –y que explican también el motivo que subyace a esta nueva versión de un texto que, recordémoslo, hace pocos años ha contado también con la traducción de Giulia Poggi (*Le ferme intenzioni di Isabella*, Lithos, Roma, 2020) – destacan, entre otras peculiaridades, la calidad del trabajo de Dolfi y las tesis, dos en particular, sobre las que se detiene la estudiosa en la “Introduzione” (1-32) que encabeza el libro. Primero: *Las firmezas de Isabela* es un texto apto para representarse, y que, ade-

más, consagra a Góngora como un importante escritor teatral (además de poético), pese a que el público al que se dirige no se corresponda con el mismo que en la época aplaudía la comedia “popolare” di Lope” (1). Segundo y a este propósito, Góngora pone aquí en la práctica una fórmula teatral diferente de la que imperaba por aquel entonces, y que reconocía en la persona de Lope de Vega a su máximo representante. De hecho y como destaca la autora, no es casual que Góngora haya plasmado su composición dramática precisamente a partir de una pieza del Fénix, *Lo fingido verdadero*, que el escritor madrileño había redactado como una “commedia-manifesto” (14), a la que responde Góngora en *Las firmezas* en defensa de otros preceptos dramáticos. Por si fuera poco, *Las firmezas de Isabela* es la única pieza acabada del escritor cordobés; dado que las otras dos de las que se dispone, *El doctor Carlino* y la *Comedia venatoria*, se han conservado parcialmente o solo en breves fragmentos. Hechas estas consideraciones, Dolfi dedica el resto de las páginas introductorias a la descripción del modo en que Góngora consigue orquestrar las conversaciones, los diálogos y los monólogos de los personajes para conseguir un equilibrio perfecto entre el conocimiento de la acción por parte del espectador, y la suspense derivada de la falta de información. Se trata, como explica Dolfi, de un tira y afloja en cuyos extremos se hallan, por un lado, los apartes (“i colloqui in disparte”, 5), que los personajes desarrollan ocultando el contenido del diálogo no solamente a los demás personajes presentes en escena, sino también al público; mientras que, por otro lado, los monólogos, “i tra sé” (5), necesarios para

que las *personae* revelen expresamente los pensamientos, los temores y los planes que esconden dentro de sí.

Una vez terminada la “Introduzione”, se abre la sección “Tempi, spazi, movimento scenico. Un dettagliato compendio” (33-48) donde Laura Dolfi describe sucintamente, pero de forma exhaustiva, el lugar y el tiempo dramático, para centrarse después, y quizás con demasiado esmero, en la sinopsis argumental de la pieza (35-43).

En la siguiente parte del libro, “Per una modellizzazione” (49-54), la autora propone unos esquemas, herederos de los que encabezaban el estudio de 1983 (I: 7-9), que manifiestan las diferentes relaciones que, desde distintos puntos de vista, entretienen entre sí los personajes más destacados de la comedia. Con todo, podría prescindirse de estos materiales dado que a estas alturas el lector conoce ya muy bien la intriga y quienes la desarrollan.

Por el contrario, resulta de mayor utilidad la sección sucesiva (“Presenza in scena”, 51-53), donde la estudiosa propone una división en escenas del texto a partir de la entrada y la salida de los personajes, si bien sin indicar otros datos además del lugar donde se desarrolla la acción.

De hecho, si esta parte se hubiese unido con la siguiente, “Scansione metrico drammatica” (55-57), donde Dolfi vuelve a segmentar el texto en escenas, pero precisando ahora los versos, y, además, el tipo o los tipos de estrofas, el resultado se habría concretado en un esquema más claro y completo, parecido, por cierto, al que propusieron Antonucci e Arata en el estudio que precede la edición bilingüe de *El perro del hortelano* (2006: 39-41), para la colección Barataria, la misma en la que

se publica esta traducción, en la que, bajo la dirección de la propia Dolfi, salen a luz, siempre en edición bilingüe, algunos de los títulos más representativos de la literatura española e hispanoamericana (*La vita di Lazzariglio del Torme*, las *Poesie complete di Garcilaso*, las *Rime* de Bécquer; *Azzurro* de Rubén Darío), además de unos títulos desatendidos por la crítica española, pero que en Italia gozaron sin embargo de mejor fortuna.

En cuanto a la “Bibliografía” (55-58) del volumen, se aprecia la decisión de Dolfi de indicar, por separado y en orden cronológico: las ediciones modernas, el facsímil y las transcripciones de los manuscritos que transmiten el texto castellano; las traducciones al italiano; y, por último, los estudios críticos. Por su parte, estos últimos distinguen las contribuciones que están dedicadas al teatro de Góngora, de las que atañen únicamente *Las firmezas de Isabela*, y las demás obras dramáticas del poeta. Se trata de un modo de organizar las referencias bibliográficas que, contrariamente al orden alfabético, permite comprender cómo han evolucionado la recepción y el estudio de la producción dramática de Góngora en Italia. De ahí que la bibliografía pueda utilizarse también en el ámbito docente para manifestar a las claras este aspecto.

Por fin, en los “Criteri di edizione e traduzione” (69-71), la autora matiza que la versión española del texto se basa en la segunda edición de Cátedra de 2015, si bien con ciertas correcciones, como es el caso, por ejemplo, de la puntuación de algunos versos. En relación con este aspecto, hay que aclarar que contrariamente a las ediciones de 1983, 1993 y 2015, el texto

castellano que se propone ahora contiene las acotaciones que Dolfi ha añadido en la traducción ya desde su primera versión para señalar al lector el lugar en el que se desarrolla la acción y los gestos o acciones de los personajes. En cuanto a la traducción, sobresalen la calidad de la misma y el hecho de que Dolfi haya respetado de modo riguroso no solamente la medida de todos los versos originales, sino también, en muchos casos, incluso el orden morfosintáctico del texto castellano, ofreciendo ahora al lector un texto mucho más cercano al estilo del autor.

En lo que concierne al “Commento” (291-332) que cierra el libro, es evidente que Dolfi lo redacta, sucinta pero exhaustivamente, pensando en el lector con el cometido de agilizar la total comprensión de la acción, pero también de los artificios retóricos y de las alusiones culturales que Góngora despliega en el texto. Por el contrario, el especialista que notare la ausencia de comentarios de mayor envergadura filológica y literaria, así como de las debidas referencias bibliográficas, puede recurrir, como reitera en distintas ocasiones la propia Dolfi, a los cuantiosos estudios que se han publicado sobre este u otro aspecto, y entre los que destacan las valiosas contribuciones que la autora misma ha realizado a lo largo de toda su trayectoria investigadora.

A este propósito y para terminar, *Las firmezas de Isabela* consagra a Góngora como un importante escritor dramático, al igual modo que su nueva traducción al italiano confirma, una vez más, a Laura Dolfi como una de las firmas más imponentes de la crítica dramática y poética gongorina.

DOI: 10.14672/1.2025.2982

Antonio Enríquez Gómez, *Política angélica. Sobre el gobierno que se debe tener con los reducidos a la fe católica y con los que se apartaron de ella*, edición crítica, estudio y notas de Felice Gambin, Huelva, Universidad de Huelva, “Bibliotheca montaniana” 44, 2024, 268 pp. ISBN 978-8410326040

Felipe B. Pedraza Jiménez
Instituto Almagro de teatro clásico
Universidad de Castilla-La Mancha

La curiosa, apasionante figura de Antonio Enríquez Gómez (Cuenca, h. 1600-Sevilla, 1663) ha suscitado la atención de los estudiosos en los últimos tiempos. Su vida y su obra estuvieron marcadas por sus orígenes: hijo de una familia de comerciantes castellanonuevos de ascendencia judía, oriundos de Quintanar de la Orden (en la actual provincia de Toledo). Entre sus ancestros se cuentan varios penitenciados por el Santo Oficio, y su mismo padre sufrió un proceso en 1622-1623. Tras la condena, se exilió a Francia, donde el gobierno de Richelieu acogió a una amplia comunidad de judaizantes, procedentes en su mayor parte de Portugal, que se concentraban en ciudades con notable actividad económica.

Nuestro autor permaneció en España, ocupado en los negocios familiares (fundamentalmente importación de tejidos) y consagrado, con un fervor poco común, al cultivo de la literatura. Fue un poeta

autodidacta, enamorado de las modas y corrientes literarias triunfantes en las primeras décadas del siglo XVII: desde el conceptismo exacerbado al hipercultismo gongorino, la poesía de reflexión metafísica y moral, y la nueva comedia que navegaba desde la matriz lopesca hacia las novedades calderonianas.

Convivió en Madrid con sus admirados modelos y estrenó con buena acogida unas docenas de comedias en sus teatros; pero, creyéndose amenazado por un proceso inquisitorial, se exilió a Francia. Primero residió en Burdeos y más tarde en Ruan. Lógicamente tuvo que abandonar la creación dramática, ya que en el nuevo medio faltaba el público y la estructura empresarial y artística que posibilitaba la existencia de la comedia española.

Su pasión literaria se volcó en la edición de la parte más notable de su producción anterior, reunida en un denso y variado volumen que tituló *Academias morales de las Musas* (Burdeos, 1642), y en la redacción de nuevas obras, mayoritariamente en prosa, en defensa de la comunidad judía y al servicio de los gobiernos franceses de Richelieu y Mazarine en su guerra contra la monarquía española.

En este contexto, nacen algunos tratados como *Luis, dado de Dios a Luis y Ana. Samuel, dado de Dios a Elcaná y Ana* (1645), en elogio del niño Luis XIV y, sobre todo de su madre, la regente Ana de Austria, y *Política angélica* (1647), un libro de complicada historia que ha editado con singular solvencia el profesor Felice Gambin, de la Università degli Studi di Verona.

En 2019 publicó *Política angélica*, que reproducía, estudiaba y anotaba el texto que había visto luz en Ruan en 1647 en

la imprenta de Laurens Maurry, con el título ampliado de *Política angélica. Primera parte, dividida en 5 diálogos* (Huelva, Universidad de Huelva, “Bibliotheca montañana”, 39).

Ese trabajo se ve ahora completado con la nueva edición que pone a disposición de los modernos lectores el texto de un raro volumen del que solo conocemos un ejemplar, conservado en la parisina *Bibliothèque Mazarine* (A 12572 [Res.]). Se trata de una obra claramente emparentada con la anterior. Comparte con ella una sección del título: *Política angélica. Sobre el gobierno que se debe tener con los reducidos a la fe católica y con los que se apartaron de ella*. El pie de imprenta y el año son los mismos: Laurens Maurry, Roan, 1647. El taller se encontraba en la “rue aux Iuifs” y se consagró, en parte, a la edición de literatura en español y portugués, dirigida a las colonias sefardíes que se habían instalado en diversos puntos de Europa.

El tomo de la Mazarine es un volumen extraño, confeccionado con los pliegos que contenían la primera redacción de los diálogos 3 y 4 previstos para lo que acabó llamándose *Política angélica. Primera parte*, a los que se añadió el 5, idéntico en los dos volúmenes, como impreso con las mismas planchas. Contra lo que es habitual, empieza en la página 71 (aunque por errata se imprimió el número 73).

Estas anomalías se explican por el contenido de los diálogos 3 y 4, una crítica, vehemente pero bien fundamentada, a los terribles métodos empleados por el Santo Oficio para combatir la herejía y el judaísmo. Enríquez Gómez había sufrido a través de su familia (más adelante, lo sufriría en carne propia) el atropello que suponían

las delaciones anónimas, la rapiña de los tribunales, que se mantenían y se lucraban con la confiscación de los bienes de los acusados, el régimen de incomunicación, las torturas para obtener confesiones, las dilaciones de los procesos, la indefensión de los reos, la crueldad de los religiosos y funcionarios que se ocupaban de la instrucción de los cargos.

En otras obras, escritas probablemente poco antes, había arremetido de forma exaltada contra estas lacras. Así lo vemos en el *Romance* en homenaje a Judá el Creyente, un judaizante (Lope de Vera, en la sociedad cristiana) condenado a la hoguera por el tribunal a mediados de 1644, y en una fantasía lucianesca, al modo de los *Sueños* de Quevedo, titulada *Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos*. Esta sátira sarcástica e iracunda no llegó a publicarse en su tiempo; nos ha llegado en un único manuscrito del Archivo Municipal de Ámsterdam, y no se difundió hasta que en 1992 la editaron Constance H. Rose y Maxim P. A. M. Kerkhof, y más recientemente Milagros Rodríguez Cáceres y yo¹.

Posiblemente, hacia 1645-1647 Enríquez Gómez se planteó la redacción de un tratado sobre el gobierno ideal con el título de *Política angélica*. Por las mismas fechas, y no lejos de Ruan, otro exiliado (Thomas Hobbes) recurría también a la república de los ángeles como modelo utópico para la organización humana en la segunda parte de una obra capital del pensamiento político occidental: *Leviathan, or The Matter*,

Forme and Power of a Common-Wealth Ecclesiasticall and Civil (London, 1651).

Política angélica no podía dejar de tratar sobre la reforma de la Inquisición, asunto que tanto importaba a su autor y a la comunidad en que vivía. La sátira esperpéntica de la *Inquisición de Lucifer* se quiso transformar en una reflexión más serena pero no menos vehemente. En el cauce de un diálogo de estirpe humanística, Filonio y Teogio debaten sobre el modo de actuar de los tribunales inquisitoriales. El dictamen del portavoz del autor (Teogio) se apoya en numerosísimas citas evangélicas, de los santos padres y de tratadistas políticos de la tradición cristiana; defiende, desde una perspectiva muy racional y moderna, la libertad de conciencia, y rechaza la prerrogativa de los poderes humanos para reprimir violentamente la disidencia religiosa: “los reyes, como criaturas humanas, tienen poder en las acciones de la vida, castigando los cuerpos; pero sobre las almas y libre albedrío ningún poder les concedió el Criador” (112). Critica el espíritu anticristiano de las prácticas inquisitoriales que, con su crueldad y violencia, consiguen el resultado contrario al que dicen perseguir: “va contra toda la doctrina evangélica, pues siendo la fe amparo de los pobres, refugio de los necesitados y defensa de los prisioneros, aquí solo sirve para atropellar los fieles” (119), y subraya estas contradicciones con una imagen más hiriente: “Cristo, después de haber hallado su oveja, la traía sobre sus hombros a la majada de

1 Véanse Antonio Enríquez Gómez, *La Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos*, Critical edition, study and notes by Constance Hubbard Rose and Maxime Kerkhof, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1992; Id., *Cuatro obras políticas. Inquisición de Lucifer. Luis, dado de Dios. Mártir y rey de Sevilla. San Hermenegildo. El rey más perfecto*, edición crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020.

la fe, mas vuestros pastores, cuando han hallado y reducido su oveja, cógenla sobre los hombros y, en lugar de perdonalla y ponella con las demás, dan con ella en el fuego” (126).

El repaso a los comportamientos bárbaros e irracionales de la Inquisición tiene en primer término la crítica a las delaciones anónimas: “política de adivina quién te dio o te acusó, no puede ser cristiana” (121), y a las cárceles secretas. Censura la rapacidad de los tribunales, que confiscan arbitrariamente los bienes del encausado, práctica que pervierte y adultera todo el proceso, pues “por condenar la hacienda, el testigo será cruel, el fiscal será riguroso, el denunciador atrevido, el alcaide soberbio, el malsín facineroso y el juez tirano” (136). Denuncia las demoras de los juicios, los castigos crueles y la infamia que los tribunales hacen caer sobre todo el entorno familiar mediante la exposición de los sambenitos: “como cartel de desafío [...], a vista del pueblo, en oprobrio y deshonra de los hijos, que no pecaron, y de los nietos y sucesores, que están por nacer” (140).

Política angélica. Sobre el gobierno que se debe tener con los reducidos a la fe católica y con los que se apartaron de ella es una diatriba contra el Santo Oficio, pero también un manual de buenas prácticas judiciales que no llegarían a ser comúnmente aceptadas hasta que, algo más de un siglo después, la filantropía ilustrada, a través de tratados —también polémicos en su tiempo— como *Dei delitti e delle pene* (1766) de Cesare Beccaria, las hiciera prevalecer en la sociedad occidental. Al menos, en teoría. En este sentido, el tratado barroco plantea en términos extremadamente modernos, liberales *avant la lettre*, los conflictos a que

se veía sometida la libertad religiosa.

Aunque Enríquez Gómez es apasionado en su retórica y su argumentación, quiso ser moderado en sus resoluciones. No pide la abolición del Santo Oficio, sino su reforma, cambiando los muy intransigentes teólogos dominicos por los algo más benévolos franciscanos y jesuitas. No debe olvidarse que, en fechas próximas a la redacción del tratado, el padre António Vieira había visitado las colonias sefardíes en Francia, intentando ganar para la causa de la Restauração portuguesa a los hombres de negocios de origen judío. Como contrapartida ofrecía suavizar las medidas más lesivas de los procesos inquisitoriales.

Quizá con estas tibias propuestas Enríquez Gómez buscaba evitar problemas con la censura, y obtener el *placet* del gobierno de Mazarino. Olvidó, o quiso olvidar, que en la embajada portuguesa, estrecha aliada de Francia en esos momentos, había elementos (en particular, fray Francisco de Santo Agostinho de Macedo) que iban a sentir como una ofensa intolerable sus críticas contra la Inquisición. Tenemos noticias indirectas de la presión que ejercieron ante las autoridades francesas que, finalmente, exigieron la extirpación de los diálogos 3 y 4. Paradójicamente, el encargado de vigilar el cumplimiento de estas órdenes fue Jean-Louis Faucon, “monsieur de Riz”, presidente del parlamento de Normandía, al que se había dedicado la obra. ¡Paradojas de la política!

Para no perder el trabajo realizado, Enríquez Gómez redactó dos nuevos diálogos (exactamente con la misma extensión que los extirpados) y los encajó entre los materiales de lo que acabó titulándose *Política angélica. Primera parte*. Para no desperdi-

ciar los pliegos ya impresos de la crítica antiinquisitorial, impresor y autor debieron de pergeñar un limitado número de ejemplares, de los que solo ha llegado a nosotros el de la *Bibliothèque Mazarine*. Cabe imaginar, incluso, que en el rescate de estos pliegos condenados a la destrucción pudo tener arte y parte el propio cardenal y el gobierno de la regente, que, para satisfacer a sus aliados, condescendieron con la prohibición, pero quizá rescataron de forma subrepticia el texto prohibido.

La edición de Felice Gambin pone ahora a nuestro alcance, y en las mejores condiciones, este irregular impreso que me atrevo a calificar de apasionante: por lo avanzado de su contenido, por las circunstancias en que se gestó e imprimió, y por los peligros que corrieron y las presiones que hubieron de afrontar cuantos intervinieron en su creación y difusión: escritor, impresor, posibles distribuidores, incluso los poseedores y lectores de esos contados ejemplares.

Gambin ha aplicado, con prudencia y sabiduría, las reglas y métodos de la más rigurosa tradición filológica. Ha presentado al autor y su obra en un claro, preciso y bien documentado prólogo. Ha transcrito con puntualidad el impreso de 1647, modernizando la ortografía y enmendando los muchos errores y erratas que se deslizaron en la accidentada composición del texto por los cajistas del taller de Laurens Maury (probablemente no todos tenían como

lengua materna el español). Ha anotado generosamente a pie de página el cúmulo de referencias eruditas que Enríquez Gómez utilizó para avalar sus argumentos. Ha tenido muy en cuenta la ya cuantiosa bibliografía en torno al autor, sus peripecias vitales, su pensamiento, su lengua y el complicado entorno en que se movió.

Los espíritus que todavía sean capaces de deleitarse en el trabajo metódico, en el desarrollo metódico de los principios de la filología clásica, en la expresión llana y exacta, en la información amplia y pertinente para la cabal intelección de los textos del pasado... tienen en este libro una oportunidad impagable para el goce y la admiración.

Añadamos a estas virtudes, la armonía, equilibrio y discreción con que las Publicaciones de la Universidad de Huelva han maquetado e imprimido el volumen para incorporarlo a su “Bibliotheca montañana”, una de las mejores colecciones sobre el pensamiento del humanismo español y europeo. Es el cauce perfecto para que se haga presente, en este siglo XXI de tuits, de mensajes simples, instantáneos e iracundos, una figura singular de la literatura del XVII y el eco de un pensamiento enraizado en su realidad vital que propone un mundo más humano y justo.

DOI: 10.14672/1.2025.2983

**Benito Pérez Galdós, *Elettra*,
studio di Victoria Galván-González
e Carmen Márquez-Montes,
traduzione di Angela Moro, Pisa,
Edizioni ETS, 2024, 253 pp.
ISBN 978-8846769442**

Alessandro Cassol
Università degli Studi di Milano

Con su acostumbrada puntualidad, llega al mercado editorial italiano la nueva entrega de la colección “La maschera e il volto”, que dirige el conocido hispanista Enrico Di Pastena, catedrático de literatura española de la Universidad de Pisa. El volumen que reseñamos en esta ocasión es el número 10 de la serie, cuyo buenísimo estado de salud está demostrado por la frecuencia cada vez más acelerada de las salidas. En 2024 se han publicado dos volúmenes: la segunda entrega de *Umoristi spagnoli a teatro*, al cuidado de Elena Marcello, con textos de Jardiel Poncela y Neville, y por supuesto la galdosiana *Elettra*. En lo que va de 2025, en cambio, registramos ya un díptico de Laila Ripoll, prologada y traducida por otra hispanista de reconocida trayectoria, Veronica Orazi (*Il giorno più felice della nostra vita. Sbandate*, traducciones de *El día más feliz de nuestra vida* y de *Descarriadas*). La colección, entonces, se mantiene fiel a su enfoque en el teatro contemporáneo, pero va proponiendo también textos, en muchos casos olvidados o poco conocidos en Italia, de comienzos del siglo XX, como promete el subtítulo de la serie (“Teatro ispanico moderno e contemporaneo”).

En la propuesta que reseñamos hoy se dan cita dos especialistas de la obra galdosiana, Victoria Galván González y Carmen Márquez Montes, ambas investigadoras y docentes de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. La primera desempeña el cargo de Directora de la Casa-Museo Pérez Galdós, y la segunda es componente del equipo que conforma la Cátedra Benito Pérez Galdós. Son ellas las autoras del estudio introductorio que funciona como pórtico a la edición de *Elettra*, de cuya traducción se ha ocupado una joven y prometedora hispanista, Angela Moro. Ella misma se ha encargado también de traducir el estudio inicial de las investigadoras canarias.

El objetivo de la introducción es proporcionar un compendio de la trayectoria artística de Galdós, situándolo en el campo cultural y literario de su época. El punto de mira inicial, y no podía ser otro, es el extensísimo corpus narrativo, a partir de la novela primeriza *La fontana de oro* (1870) hasta llegar a las obras maestras de la madurez. Se sintetiza la ya clásica taxonomía de la obra galdosiana, en cuya articulación se suelen distinguir la serie de los *Episodios nacionales*, auténtico retrato por entregas de la historia española del siglo XIX, las novelas históricas y de tesis, y las contemporáneas, de tonos y presupuestos ya plenamente naturalistas. Un cuidado especial va dedicado a la ubicación del teatro de Galdós en el contexto de su tiempo, subrayando muy oportunamente la vocación “tardía” para la escritura dramática manifestada por el autor canario, a pesar de haber sido un espectador habitual de los escenarios madrileños desde los años de su formación universitaria (precaria e inconstante, como se sabe).

La introducción pone de relieve unos ejemplos de un rasgo peculiar de la producción galdosiana, es decir la transposición al teatro de sus propias novelas, una operación que resulta fundamentalmente bien valorada por la crítica, aunque no falten adaptaciones poco logradas. En varios casos, esas traslaciones de la narrativa al teatro recibieron una acogida relativamente fría, y quizá merezcan una mayor atención por parte de los especialistas. Muy oportuna nos ha parecido la insistencia en enfatizar la modernidad y la apertura internacional que es posible detectar en el teatro de Galdós, que fue, como es bien sabido, voraz y plurilingüe lector de novelas y dramas franceses, ingleses, rusos y nórdicos: intérprete de las tensiones de la época naturalista y de las preocupaciones políticas y sociales de su tiempo, dirige una mirada perspicaz también a la variada literatura europea de la época, que parece caminar, a manera de funámbulo, en una cuerda tendida entre los salones y demás ambientes burgueses de finales del siglo XIX y la refrescante brisa de comienzos del XX, con la aparición de nuevas perspectivas, actitudes y experimentaciones a todos los niveles (estructural, temático y escenotécnico). En palabras de David Gies, que se citan en la introducción, Galdós ha creado “qualcosa di nuovo e inquietante” (15). En su conjunto, las pocas páginas que se han reseñado rápidamente en lo que precede, desempeñan un papel de utilísima guía, bien que sintética, para favorecer al lector italiano, normalmente no muy acostumbrado al teatro español del primer Novecientos y raras veces conocedor de la figura de Galdós, mucho menos difundido con respecto a otros grandes novelistas y

dramaturgos de la época.

En este contexto se coloca el éxito de *Electra*, cuyo estreno en los escenarios de Madrid se remonta a enero de 1901. Acogida estruendosamente por el público, y protagonista de no pocas polémicas, la obra se convirtió en un auténtico aglutinador de literatos noveles y menos jóvenes, que no solo deseaban una significativa renovación de la escena teatral española, sino que auspiciaban una regeneración política, social y moral del país. No será de olvidar que la pieza galdosiana, enfocada en la dialéctica conservación/progreso, entra en el debate y en la reflexión determinada por el desastre de 1898, que llevó a la pérdida de los últimos residuos de lo que había sido el gran imperio colonial español. La introducción de Galván González y Márquez Montes se dedica a desentrañar estas circunstancias que rodearon el estreno de *Electra*, y recopila los datos en torno a la historia del texto, destacando en especial las dudas y los temores de Galdós, que estuvo ocupado con el proyecto varios meses, desde el verano de 1900 hasta comienzos del año siguiente. De la centralidad que reviste la pieza en el corpus galdosiano es buen testigo una entrevista que concedió a los pocos días del estreno, en que argumenta haber reunido en *Electra* “il lavoro di una vita, il mio amore per la verità, la mia lotta costante contro la superstizione e il fanatismo” (18).

No conviene, ahora, recorrer en detalle el resto del estudio introductorio: nos limitaremos a enfatizar algunos méritos, a saber, la capacidad de condensar en pocas pero densas páginas el influjo que, en la escritura y en la recepción de la obra, tuvieron acontecimientos y efemérides de la época;

el vínculo con el mito clásico de Electra, cuya versión eurípidea Galdós conocía a fondo, aunque supo distanciarse de ella y modernizarla, colocándola en la España de sus días; y el repaso al debate crítico en torno a la pieza. Amplio espacio consagran las investigadoras responsables del estudio a repasar a fondo la estructura y los temas de *Electra*, destacando las oportunidades de reflexión que brindan varias escenas, algunas de las cuales de corte evidentemente simbólico: entre estas, sin duda, podemos anoverar las que desarrollan el motivo de la electricidad y de la (re)generación, tanto de los metales, como, alusivamente, de las personas y de los ciudadanos. Asimismo, la pareja de opuestos Pantoja/Máximo es una transparente encarnación dramática del conflicto, siempre latente, entre las dos Españas. Un conflicto que de alguna manera vive también en el entramado de relaciones, deseos, voluntad de influencia que todos quieren ejercer en la joven Electra, a su vez figura que oscila entre los extremos de una aparente fragilidad virginal y de un esfuerzo de autoafirmación y búsqueda de la libertad. El debate crítico en torno a este personaje, como es fácil imaginar, ha sido siempre rico y multiforme. La posición que asumen las autoras del estudio nos parece bastante clara, y diríamos que acaba coincidiendo con la teoría que Catherine Jagoe expone en su libro *Ambiguous Angels* de 1994: si bien mitigando las afirmaciones de la investigadora británica con la invitación a reconocer en Galdós un espíritu innovador pero condicionado por el tiempo que le tocó vivir, se apoyan en sus palabras como balance final, al concluir que en *Electra* “il destino femminile presentato didascalicamente come nuovo e

rivoluzionario è il prodotto di un’agenda liberale maschile” (35).

La parte final de la introducción nos da cuenta de las reacciones que suscitó el estreno. Incluso hoy resultan de extraordinaria vivacidad y frescura ciertos testimonios, como el de Ramiro de Maeztu: gracias a sus palabras podemos percibir el impacto que tuvo la puesta en escena, al parecer más por los temas tratados y por la postura ideológica de la obra, que por su estilo o sus propuestas dramáticas. Y el fenómeno *Electra* tuvo resonancias también en otros países, empezando por Italia, donde se pudo ver en el Manzoni de Roma a tan solo tres meses de distancia del estreno madrileño. Las autoras echan mano del archivo de la Casa-Museo Pérez Galdós para dar prueba del revuelo que suscitó la obra, llegando a contar unas 340 cartas en torno a *Electra* dirigidas al escritor canario.

En la “Nota della traduttrice”, Angela Moro se limita a dejar constancia, en breves anotaciones, de los criterios y del espíritu que han caracterizado su empresa. Todas las elecciones por las que se ha decantado nos parecen correctas y bien justificadas, a partir de la traducción del nombre de la protagonista (mientras que los demás personajes mantienen su nombre original). La reflexión sobre ciertos potenciales problemas demuestra madurez y plena conciencia de las trampas que acechan al traductor (véase el caso de “niña”, examinado en la página 46). La versión italiana nos parece muy lograda: la fidelidad al texto original, respetado de cerca, no produce un resultado mecánico. Antes bien, la lectura corre rápida y debería resultar atractiva para cualquier clase de lector. Un mérito añadido del volumen es el de

representar uno de los desgraciadamente pocos intentos de ofrecer al público italiano un texto teatral de Galdós. Es verdad que incluso la producción novelística ha sido traducida solo en parte y no de forma sistemática, con algunas novelas que han gozado de más de una versión (piénsese, por ejemplo, en *Misericordia*, *Marianela* y *Tristana*) y otras totalmente olvidadas (la gran mayoría de los *Episodios nacionales*). Sin embargo, en cuanto al teatro del autor canario, el lector italiano tiene a su disposición nada más que un manojo de títulos: ya viejas y difícilmente encontrables son las traducciones de *El abuelo* (Beccari, 1933) y de *La loca de la casa* (Gasparetti, 1967); más reciente la propuesta de *Alceste*, otro texto basado en la mitología clásica (Messina Fajardo, 2010).

En definitiva, el volumen reseñado nos parece responder no solo a las intenciones de la colección que lo edita, sino a una necesidad de promover en beneficio de los lectores italianos a un escritor clave de la literatura española, aunque en su vertiente menos celebrada, la de dramaturgo. En este sentido, creemos que resulta atinada la decisión de combinar a dos destacadas especialistas galdosianas con una hispanista italiana. Quizá sea oportuno pensar en otras propuestas editoriales de este tipo, aun más en lo que se refiere al teatro español no reciente. Si el panorama contemporáneo goza de un abanico bastante amplio de interés y oportunidades editoriales (y en algún caso escénicas), no parece que pueda decirse lo mismo del teatro de comienzos del siglo XX, y no digamos del anterior.

DOI: 10.14672/1.2025.2984

Pedro Salinas, *Poesie*, Matteo Lefèvre (ed.), Milano, Garzanti, 2024, 579 pp. ISBN 978-8811006688

**Francesca Coppola
Università degli Studi dell'Aquila**

Que Pedro Salinas (1891-1951) haya sido, entre los poetas de la Generación del 27, uno de los que más establemente ha ocupado –junto con Lorca y Alberti– el imaginario colectivo del público italiano, está fuera de toda duda. Así lo confirman y reconocen, en los últimos años, diversas traducciones que dan cuenta de su rica y prolífica actividad literaria.

La necesidad de retraducir a los clásicos es, como sabemos, un tema que desde siempre atraviesa el debate en torno a la traducción, con posiciones diametralmente opuestas entre quienes no son partidarios de dicha práctica y quienes, por el contrario, destacan el carácter desafiante de esta tarea. Entre una y otra opinión –y sin perder de vista las múltiples y variadas razones que pueden motivar una retraducción–, sigue vigente la certeza de que el envejecimiento de las versiones generadas a partir de una determinada obra justifica el ejercicio de revisión, reinterpretación y reposición del texto original mediante su traducción derivada, con el fin de que esta pueda aclimatarse al horizonte del lector contemporáneo. Justamente en esta dirección se inscribe una de las enseñanzas del libro aquí reseñado. Se trata, concretamente, de la nueva edición italiana de una

significativa selección antológica de la obra saliniana, que llega a manos del lector curioso más de cincuenta años después de un proyecto similar: el último de este tipo, de hecho, remite al trabajo de Vittorio Bodini (Pedro Salinas, *Poesie*, Lerici, 1958). Añádase a ello que, en 2022, Matteo Lefèvre ya había dado a conocer una muestra antológica relevante de otro gran aedo del siglo XX, Antonio Machado (Garzanti, *I Grandi Libri*), reafirmando así la coherencia de su compromiso como mediador entre tradiciones poéticas.

Sobre esta base se articula el enfoque que el especialista adopta en su amplio estudio preliminar, donde reconstruye la historia de la traducción de Pedro Salinas en Italia, reflexiona detenidamente sobre su recepción y aclara el propósito que ha motivado la presente edición: “l’idea è cercare di restituire all’autore un accento autentico, vibrante, vivificato nell’orizzonte di arrivo dalla giusta dose di energia, rigore e libertà. Al netto di ogni strategia, questa è la scommessa di tutte le ‘nuove’ traduzioni di poesia: parlare al presente a partire da un’espressione radicata nel tempo e nello spazio, dalla sua forma e sostanza” (83). A la luz de tales evidencias, no será baladí subrayar que la retraducción tiene un futuro prometedor, ya que no solo constituye un antídoto contra la idea rígida de una versión única, sino que también renueva la dimensión literaria, el modo de representarla y el entramado de vínculos que, desde la época del Ermetismo hasta hoy, ha tejido una densa red de interlocutores. En lo que respecta a la poesía saliniana, esta ha contado con un considerable número de intérpretes: desde Carlo Bo, Oreste Macrì y Tentori Montalto, pasando por Fran-

cesco Guazzelli y Emma Scoles, hasta las perspectivas traductológicas más recientes adoptadas por Francesco Fava y Valerio Nardoni. Toda una labor de decodificación y resemantización, pues, que ha permitido vehicular buena parte de la poesía del madrileño dentro de los límites del *Bel paese*.

Por otro lado, Lefèvre recuerda también que ya ha transcurrido un siglo desde la publicación del primer poemario del autor de *Presagios* (1923). Un tiempo extenso que ofrece no solo la oportunidad de hacer un balance de su palabra poética, sino que ocasiona un redescubrimiento pleno de la misma, libre, por fin, de la lectura –ampliamente difundida– de un Salinas “poeta d’amore, quando invece ben più articolati sono stati da sempre temi, orizzonti e obiettivi della sua creatività” (6). Es más. De acuerdo con el editor, las estrategias que combinan la dimensión estilística de las traducciones con la perspectiva cultural de los receptores italianos –nuevos destinatarios de la obra– deben tener también en cuenta que el traductor “in questo frangente lavora come il poeta, elaborando uno spartito di forme e contenuti che sappia offrire al lettore un’inedita originalità, la freschezza di un canto che incontri, come voleva Benjamin, una nuova vita in una nuova voce” (80).

A raíz de ello, la antología de Lefèvre pretende ofrecer un panorama detallado por los versos del madrileño, sin dejar de incluir un apartado que ilustre su biografía, el conjunto de su obra, los lazos con los demás poetas del 27, el controvertido amor con Katherine Whitmore y, sobre todo, el reflejo que una vida tan intensa tuvo en su quehacer lírico. Se suceden, por lo tanto, páginas de estudio que recuperan

y profundizan en el diseño integral de una poética que, a estas alturas, puede considerarse clásica. En este sentido, la falta de un aparato de notas críticas y explicativas no afecta a la arquitectura del libro, ya que el lector que quiera enriquecer su conocimiento de la voz saliniana dispone de una rigurosa introducción –en su construcción y exposición–, dividida en bloques cronológicos que marcan las distintas fases del itinerario poético del autor. Por citar solo algunas de las secciones incluidas en esta parte del volumen, el recorrido comienza con los versos de juventud de Salinas, en “Poesia ‘pura’ e culto della parola: da *Presagios* (1923) a *Fábula y signo* (1931)”. Aquí, Lefèvre resalta cómo la fuerza de la voz lírica se convierte en un instrumento capaz de sobrepasar la ilusión de la realidad exterior, buscando las raíces profundas de la existencia y del misterio de la naturaleza. Tomando como modelo el Simbolismo y, más aún, la alta lección de Juan Ramón Jiménez, Salinas abraza el culto de la belleza cósmica, eterna, y la tensión hacia el “assoluto” (19), del que deja constancia ya en su libro de exordio: “Suolo. Niente più./ Suolo. Niente meno./ E accontentati di questo./ Perché sul suolo i piedi piantati,/ sui piedi un torso diritto,/ su quel torso la testa salda,/ e lì, al riparo della fronte,/ l’idea pura, e nell’idea pura/ il domani, la chiave/ –domani– dell’eterno./ Suolo. Né più né meno./ E accontentati di questo/” (20).

En las páginas siguientes se aborda la lírica de madurez del autor, en el apartado titulado “La ‘trilogía amorosa’. Da *La voz a ti debida* (1933) a *Largo lamento* (1938-39)”. Culmen de la obra saliniana, con logros que le garantizan una sólida pro-

yección internacional (fortalecida aún más tras su traslado al otro lado del Atlántico), este tríptico debe entenderse –y así lo destaca el editor– como un conjunto cuyos poemarios poseen una identidad propia. Cada uno de ellos, es decir, no “rappresenta un momento specifico di un percorso rettilineo [...] ognuno di essi è piuttosto un testo compiuto nelle sue ragioni e nei suoi moventi, compatto nel suo sviluppo e nelle variazioni intorno al tema principale” (41). En *La voz a ti debida*, por ejemplo, se percibe una progresión ascendente que va desde la potencialidad amorosa hasta alcanzar lo que Dámaso Alonso definió como la “gloria de la unión”, para luego descender –con mayor intensidad en *Razón de amor* y *Largo lamento*– hacia la desolación del desencuentro.

Cierra la introducción “L’ultima fase della poesia saliniana. Da *Il Contemplado* (1946) al postumo *Fiducia* (1955)”. En esta sección se pone el acento en la producción poética de los años cuarenta y en la necesidad, por parte del autor, de hallar alivio tras una década marcada por turbulencias tanto sentimentales como sociales. Especialmente en este último ámbito, el fracaso de la Guerra Civil y la inquietud provocada por el estallido de la Segunda Guerra Mundial sientan las bases de una poética que exige paz y reposo. Es en virtud de esta zozobra interior que surgen los versos de *El Contemplado*: un canto centrado en el mar como testigo de la atemporalidad, que por un lado habita el universo y la vida, y por otro, se transforma en el escenario ideal donde se vuelve posible, en medio de las ruinas históricas, la fusión entre el ser humano y el mundo. De ahí que la mirada del yo lírico, seducida por las on-

das y la espuma, escriba: “Ti ho guardato così tanto,/ dall’orizzonte alla sabbia, [...]/ tu sei stato per me,/ da quel giorno/ che i miei occhi ti scoprirono,/ il contemplato, il costante/ Contemplato!” (67).

De esta larga crónica y análisis de la actividad artística saliniana —que no solo traduce, sino que también comenta los textos del autor, trazando al mismo tiempo su itinerario de lectura— puede extraerse el “*corpus* abundante di un poeta (78)” que recupera y potencia el conocimiento de su obra. En línea con este objetivo, “di ogni raccolta abbiamo scelto alcuni dei testi più significativi sotto il profilo dell’invenzione letteraria e dell’intensità emotiva. [...] Ne nasce, almeno dal nostro punto di vista, un insieme che rende ragione della poesia con cui Salinas si è fatto conoscere e apprezzare a livello nazionale e internazionale e con cui è possibile, da una parte, incontrare le tracce sofferte della sua avventura spirituale, dall’altra, osservare la sapiente organizzazione di temi, ritmi e figure che popolano il suo canto” (78-79).

Fiel a la lógica interna y a los procedimientos expresivos del sistema poético del autor, Lefèvre consigue trasladar con destreza y elegancia el espíritu del texto original, tanto en sus aspectos formales como en la sustancia conceptual. En este sentido, la labor de recreación que implica el hecho de traducir se adhiere, en la medida de lo posible, al modelo, y se esfuerza por conservar los lexemas vinculados al mundo exterior (elementos paisajísticos, objetos, referencias físicas), así como aquellos que remiten al mundo interior del sujeto (emociones, reflexiones, intuiciones abstractas). Asimismo, se preservan cuidadosamente la terminología técnica y los *culturemas* del

ámbito americano, manteniendo su carga contextual. En cambio, se aprecia una mayor tendencia a la *variatio*, motivada por exigencias métricas, en la elección de vocablos italianos empleados para reflejar la dimensión simbólica del paisaje, mientras que un “criterio fermo si è tenuto nella resa dell’impianto sintattico e figurale dei testi, che nelle versioni cerca di recuperare il procedere tematico e la *dispositio* sia nelle sue traiettorie più terse sia nelle curve del discorso, dove spesso si cela l’essenza della lirica di Salinas, tra i *fragmenta* dell’animo sparpagliati o nervosamente assemblati e le sue foschie, le allegorie più complesse” (84).

En definitiva, Pedro Salinas, *Poesie*, es un ejemplo elocuente de cómo la traducción puede convertirse en un acto de relectura crítica, capaz de revitalizar el acceso a una voz lírica fundamental del siglo XX. La edición de Matteo Lefèvre no solo ofrece una esmerada selección de textos, sino que se convierte en una herramienta interpretativa imprescindible tanto para el lector neófito como para el especialista. Su propuesta editorial, meticulosa en el estudio y delicada en la interpretación, reaviva el diálogo entre culturas y confirma, una vez más, la actualidad de Salinas en el universo literario contemporáneo. El volumen se impone así como una valiosa contribución al campo de los estudios hispánicos y traductológicos, y como una invitación a seguir escuchando —con atención renovada— la voz serena, honda y plural de uno de los grandes poetas de la modernidad.

DOI: 10.14672/1.2025.2985

José María Micó, *L'equilibrio impossibile*, traduzione e cura di Pietro Taravacci, Venezia, Molesini, 2025, 224 pp. ISBN 979-1281270169

Valerio Nardoni
Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

Dopo *Poesie a Lazzaro* di José Ángel Valente, tradotte da Pietro Taravacci e *Quaranta sonetti giocosi* di Luis de Góngora, tradotti da Giulia Poggi, *L'equilibrio impossibile* di José María Micó è il terzo titolo ispanico della collana “Il cerchio di Itten” dell'editore Molesini. Curato e tradotto da Pietro Taravacci, il volume riproduce con testo italiano a fronte l'autoantologia pubblicata dal poeta nell'ambito del prestigioso ciclo di incontri “Poética y Poesía” della Fundación Juan March nel 2020.

In questa selezione di quaranta poesie il poeta ripercorre l'intera sua opera a partire dall'esordio con *La espera* (1992), attraverso le successive raccolte *Letras para cantar* (1997), *Camino de Ronda* (1998), *Verdades y milongas* (2002) e *La sangre de los fósiles* (2005), fino a *Caleidoscopio* (2013). Di quest'ultima raccolta si segnala, sempre a cura di Taravacci, la traduzione integrale uscita per l'editore Passigli nel 2018, nella cui prefazione lo studioso traccia molto nitidamente i contorni del mondo poetico di Micó, uno spazio creativo in cui l'“evento poetico” si colloca sempre tra autobiografia e letture, in una dimensione sfumata che richiede al lettore “una qualche condivisione”: “Nel presentare la mia traduzione

italiana di *Caleidoscopio* non posso fare a meno di notare innanzitutto che lo scenario in cui si sviluppa il suo percorso conoscitivo è particolarmente consono al lettore italiano. L'ambiente fiorentino, alternato a quello spagnolo, è un bell'esempio di una perfetta compenetrazione del dato culturale e quello autobiografico nell'evento poetico, che trovano nell'esperienza del linguaggio la loro espressione [...] Tuttavia in Micó non avvertiamo alcuna impostazione ‘culturalista’ [...]. *Caleidoscopio*, in particolare, come suggerisce il titolo stesso, nonostante la presenza di elementi ‘culturali’, non nasce da una percezione erudita o estetizzante della realtà, perché la sua prospettiva conoscitiva è, in sostanza, quella del soggetto nudo di fronte alla realtà che gli si svela nella reciproca assenza di un progetto e nell'imprevedibile esperienza della parola. Nella percezione del poeta c'è una toccante solitudine che chiede subito al lettore una qualche condivisione” (5-6).

La poesia di Micó –montalianamente, potremmo dire– nasce sempre da un'occasione che innesca uno speciale procedimento in cui la lingua diventa al tempo stesso soggetto e oggetto dell'impulso poetico. Anche per Micó –grande lezione appresa dai maestri del passato più e meno recente, da Valente, passando per Huidobro e García Lorca fino a Gracián–, la missione del poeta è quella di stabilire legami nuovi fra parole che non si sono mai incontrate prima, creando nel microcosmo di ogni testo l'ambiente linguistico (prima ancora che metaforico) in cui tale tellurico incontro possa aver luogo. Un piacere per il lettore chiamato a partecipare di tale evento, ma una croce per il traduttore che deve riprodurlo, appunto... con altre parole. La mis-

sione del traduttore è in questo caso assai ardua, in quanto una traduzione fedele alla lettera darebbe come risultato delle frasi possibilmente distorte, in ogni caso inefficaci, come disinnescate per perdita di vitalità sonora; per tale motivo, come argomenta Taravacci nella sua prefazione, il traduttore deve ampliare il proprio raggio d'azione andando a carpire –il riferimento è a Meschonnic– “la funzione non solo estetica ma semantica ed espressiva del ritmo” (11), affinché anche nel testo d'arrivo possa ancora risuonare “la percezione sonora che il poeta ha della realtà” (14).

L'ormai classica riflessione sulla traduzione come incontro di poetiche è centrale in questo volume. Alla *Prefazione* del traduttore segue infatti il testo integrale della conferenza tenuta da Micó presso la Fundación Juan March dove il poeta si presenta e si legge offrendo una notevole testimonianza sulle radici della poesia contemporanea, andando ben al di là della sua singola opera ed offrendo spunti di riflessione molto proficui per gli studiosi di questo ambito disciplinare. Micó si addentra infatti con estrema lucidità nella frattura che è di tutti i “poeti-professori” –frattura di tutta l'arte, sempre in *impossibile equilibrio* tra spontaneità e maestria– per i quali la (molta) cultura rischia spesso di rappresentare piuttosto una zavorra e non un volano. Le seguenti parole dell'intervento di Micó, che motivano il titolo scelto per il volume, non sono meno *belle* e significative delle sue poesie e vale la pena citarle interamente: “La poesia è la scoperta dell'equilibrio perfetto, o, per dirla con una formula meno pretenziosa, la ricerca di un equilibrio impossibile. Cammina sul bordo di tutti gli abissi, di tutti gli eccessi,

badando di non cadervi dentro. Necessità della sua dose di intelligenza, ma l'eccesso di ingegno la rovina; espone sentimenti e si espone al sentimentalismo e alla grossolanità; solca l'io, e naufraga nell'egotismo, nell'autocommiserazione o nell'autostegno; se esige la familiarità, pregiudica la sorpresa; se minimizza le idee, si può trasformare in pamphlet; se le evita, scadrà nel banale; se cerca in ogni modo la trascendenza, finisce per peccare di astrazione, e se persegue l'astrazione, perché farlo per iscritto?” (29-30).

L'edificio del componimento di José María Micó, pur libero nella sua unione di parola, pensiero e musica, si avvale di un arsenale estremamente ricco e variegato di forme poetiche tradizionali che possono per naturalezza dell'esecuzione anche passare inavvertite per il lettore. Di un arsenale altrettanto grande, armato di sobrietà e finezza esecutiva, è munito anche il traduttore Taravacci. Il primo verso dell'antologia “Como no te me quitas de las ganas” (54) fornisce un esempio immediato. Si tratta di un comune endecasillabo inserito in una *Elegia* di ritmo dispari (endecasillabi, settenari, alessandrini) la cui resa letterale ‘Dato che non ti togli dalle mie voglie’ sarebbe fortemente prosastica e per di più dissonante per l'involontaria rima fra ‘togli’ e ‘voglie’: l'impulso del verso –pur ben tradotto nel lessico e pur trattandosi di inezie– sarebbe in questo modo fatalmente compromesso. D'altra parte, quando lo spagnolo e l'italiano, lingue così vicine, vanno d'accordo, tutto fila liscissimo; ma quando c'è anche un solo piccolo ritocco da fare, tutto il sistema della traduzione è spesso a rischio, poiché il risultato sarà un verso a suo modo ibrido, in parte letterale e

in parte interpretato. Ecco che, in tale insidiosa dimensione, la proposta di Taravacci “Poiché non esci dai miei desideri” mostra la qualità di questo meditato lavoro di traduzione: tale versione, apparentemente letterale (ovvero aderente al piano lessicale del verso spagnolo), è in verità composta con un materiale fonico totalmente rinnovato, che permette al traduttore non solo di ristabilire l’accento corretto sulla quarta sillaba, ma di portare anche nella lingua d’arrivo il dato più essenziale della poesia di Micó, il suo cordiale e mai ostentato rigore.

Questo, naturalmente, non sempre può avvenire e non sempre avviene e quella del traduttore rimarrà sempre –con felice immagine proposta da Franco Nasi nel suo bel saggio *Poetiche in transitu* (Medusa, 2004)– una fatica di Sisifo, che in un futuro non troppo lontano finirà sommersa sotto le macerie della lingua che costantemente si rinnova. Il compito è ingrato e richiede degli espedienti di mestiere: tra le specificità della traduzione di Taravacci possiamo segnalare un uso particolare e abbondante della diafe, che se da un lato risolve in modo invisibile molti problemi di cesura del verso, dall’altro richiede al lettore una seconda lettura per individuarle: l’uso della dieresi è ormai desueto, purtroppo. Un esempio lo fornisce l’endecasillabo conclusivo della stessa *Elegia*: “como un buey viejo se arrodilla el tiempo” (56) reso con “come un vecchio bue si prostra il tempo”. Per chiudere il componimento, giustamente fedele alla meditata e coerente poetica che anima tutto il lavoro, al posto del letterale ‘inginocchia’, il traduttore ha preferito impiegare il più dolorante verbo “prostra” andando però a richiedere l’annullamento della sinalefe naturale che si sarebbe stabi-

lita fra “come” e il successivo articolo “un”. A meno che la sua intenzione non fosse di articolare in due sillabe la parola “bue” portando la cesura del verso sulla quinta sillaba. Le due letture sono entrambe possibili ed entrambe imperfette, ma pur sempre fedeli alla carica ritmica di cui aveva bisogno il verso finale per essere un buon verso finale. Tale carica diversamente sarebbe stata indebolita dall’involontaria assonanza ‘vecchio’ –‘inginocchia’ (sebbene il letteralissimo ‘come un bue vecchio si inginocchia il tempo’ fosse un endecasillabo regolare).

Sono tutti aspetti minimi, tuttavia rilevanti, specialmente se pensiamo ad una esecuzione orale o musicale dei testi, dove l’attore o cantante può studiare e modulare le giuste cesure del verso, mentre avrebbe più difficoltà a mettere in sordina una rima involontaria (assente nell’originale): e la dimensione musicale non è secondaria nella produzione di Micó che si sente prima musicista che poeta e che ha appunto già musicato e portato in concerto molte delle poesie raccolte nel volume col suo duo di chitarra e voce Marta y Micó.

In conclusione, il lettore italiano potrà qui conoscere un poeta di alta formazione culturale, per il quale la consapevolezza formale sta al centro stesso dell’atto creativo, mentre affida al ritmo la modulazione della sfumata penombra dell’evento cantato, dal quale spesso cancella i referenti reali (a chi ci si rivolge, dove siamo, quando è avvenuto, ecc.) e del fuoco restano solo le braci... ma braci innamorate: “In fondo a tanti anni/ di vivere assolutamente nulla,/ ho saputo che solo mi commuovono/ di Milton la penombra e la tua aurora” (*Epigramma*, 61).

DOI: 10.14672/1.2025.2987

Federica Rocco (ed.), *La rappresentazione dello stigma nella letteratura (e il cinema) di lingua spagnola*, Pisa, ETS, 2022, 336 pp. ISBN 9788846764010

Ilaria Magnani
Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

Il volume riunisce quindici saggi di studiosi italiani e ispanici di differenti discipline umanistiche, tra cui primeggiano –come anticipa il titolo– letteratura e cinema. I testi, redatti in spagnolo e in italiano, s'incentrano su questioni relative al mondo ispanico, giustapponendo e intrecciando tematiche proprie della penisola iberica e delle nazioni ispano-americane e sono organizzati in quattro sezioni: "Corpi disidenti", "Specchi e miraggi", "Femminile plurale" ed "Europa versus America". L'articolata introduzione della curatrice, oltre a presentare i contributi, delinea i modi in cui la ricerca si è sviluppata nei difficili tempi della pandemia e mette in luce i contatti intrattenuti con il Festival del Cinema Ibero-Latino Americano di Trieste e le rassegne che sono scaturite da tale collaborazione interdisciplinare.

La ricerca prende le mosse dallo storico e pionieristico saggio di Erving Goffman sullo stigma che, a partire dagli anni '70 del secolo scorso, ha aperto un campo di studi consolidato e multidisciplinare. La sua analisi, infatti, ha avviato un ampio dibattito che, partendo dalla sociologia, ha coinvolto vari ambiti, come la psicologia, ma soprattutto, per quanto qui ci interes-

sa, la letteratura e gli studi culturali. Se la teoria di Goffman ha evidenziato come lo stigma funzioni quale processo sociale di esclusione e di costruzione di identità marginali, contribuendo a spiegare le dinamiche di emarginazione e di pregiudizio nei confronti di gruppi sociali e di individui considerati devianti o diversi, sappiamo che in tempi più recenti essa si è evoluta con approcci intersezionali che includono molteplici contesti di oppressione quali genere, orientamento sessuale, etnia, disabilità e malattia mentale, offrendo un quadro più complesso e articolato dei processi stigmatizzanti. Nel volume qui considerato, l'analisi s'incentra sulla rappresentazione, e la relativa denuncia, che letteratura e il cinema offrono dello stigma. In tempi recenti, poi, tale concetto ha trovato un esemplare riscontro nella produzione saggistica, letteraria e cinematografica che ha accompagnato la diffusione dell'AIDS, ma ha dialogato anche con gli studi sul trauma (Cathy Caruth e Dominick LaCapra), sulla scrittura testimoniale e di denuncia (Giorgio Agamben) e sull'autofinzione (Serge Doubrovsky) in una complessa trama che bene illustra la riflessione che, iniziata nel secolo scorso, ancora attraverso la contemporaneità.

Gli ambiti esplorati nel volume vanno dalla marginalità connessa all'orientamento sessuale a quella derivata dal posizionamento politico, dall'emarginazione sociale al pregiudizio sulla malattia – soprattutto mentale – al sempre vigente preconetto sull'universo femminile. L'ampiezza delle tematiche e dei contesti rende impossibile riunire in uno sguardo d'insieme i testi critici, dei quali cercherò di abbozzare una sintetica presentazione.

All'interno della prima parte –“Corpi dissidenti”– “El estigma de la vejez femenina” Ivonne Bordelois propone un *excursus* entro le forme espressive dello spagnolo rioplatense e della sua tradizione letteraria, teatrale e musicale, in cui l'autrice evidenzia la discriminatoria rappresentazione della donna matura, denigrata e derisa, a fronte dalla più benigna e nobilitante raffigurazione maschile. Al contempo Bordelois rileva, però, una positiva evoluzione della società argentina osservando che, in queste donne, seppur ridicolizzate e guardate con sarcasmo, è possibile ravvisare anche una sottile valorizzazione della figura femminile: valorizzazione che l'autrice fa discendere dall'ordine patriarcale che riscontra nel Paese e ricollega alla presenza migratoria italiana. Federica Rocco, in “*Lo importante es aquello que hacemos con nuestras desgracias: Alejandra Pizarnik*”, disegna il percorso tra biografico e autobiografico rintracciabile nella produzione dell'intellettuale ebreo-argentina. Produzione analizzata ponendo l'accento sull'uso della scrittura ibrida e composita adoperata per costruire l'immagine di sé in un'elaborazione che unisce studio e sforzo di autocomprensione, dolorosamente presente nella poetessa e nella sua prassi scritturale con cui stigmatizza le forme di oppressione sociale subite in prima persona. In tal modo, l'intervento restituisce l'immagine vivida e travagliata di Pizarnik nel suo eterno esilio.

In “Escribir contra el estigma del SIDA. Cruces entre salud mental y literaria” Julieta Obiols s'interroga sul potenziale dell'arte come strumento politico capace di modificare gli immaginari sociali sull'AIDS e mette in luce il legame tra il

cinema e alcuni esempi di scrittura diaristica o pseudodiaristica legati all'epidemia, in particolare *Vivir con virus. Relatos de la vida cotidiana* di Marta Dillon e *Un año sin amor* di Pablo Pérez. Del primo evidenzia lo straniante ibridismo del testo, dialogo tra intimità e cronaca dalla cangiante forma diaristica. Circa il secondo osserva come l'autore, sovvertendo la “norma” dei testi sull'AIDS, opti per un insolito lieto fine. Considera inoltre come (anche) in questo tipo di scrittura l'eroe maschile cancelli la presenza femminile.

Chiude la prima parte del volume il saggio, “La tutela della dignità e il contenuto dell'arte: alcune riflessioni a partire da Pedro Lemebel”, di Francesco Bilotta, un giurista che, in linea con la “teoria narrativa del diritto”, scorge nella letteratura un'immagine del sociale e l'incidenza che in essa ha il diritto, osservandone il peso nella costruzione o eliminazione di stereotipi e pregiudizi. L'autore evidenzia la riflessione sul divario sociale propria di Lemebel, lo sforzo di fare emergere la dignità dei personaggi rappresentati e il rifiuto dell'immaginario omosessuale *machista* statunitense, che nella sua interpretazione avrebbe collaborato alla diffusione dell'AIDS, aggravando la già difficile situazione indotta dalla repressione dittatoriale.

La seconda parte –“Specchi e miraggi”– si apre con lo studio di Alessandra Ghezzi “L'America infantile e primitiva in *Zama* di Antonio De Benedetto”, dove l'opera –e la versione filmica di Lucrecia Martel– è analizzata alla luce della saggistica di inizio '900 in cui l'America appare infantile e inadeguata rispetto all'evoluta Europa. Ghezzi vi scorge una consonanza con il protagonista, dal momento che

Zama avverte nel continente forze irrazionali, minacciose e capaci di minare la sua stabilità, sensazione che trova sostegno in una visione stigmatizzata dell'America e in un'idealizzazione dell'Europa. Zama, infatti, in quanto creolo si percepisce subalterno, creando un conflitto che lo porta all'alienazione e contribuisce alla degenerazione fisica e morale del personaggio.

Renato Boccali, con “Demarginalizzazione e riterritorializzazione dello sguardo manicomiale. A partire da *El infarto del alma* di Paz Errázuriz e Diamela Eltit”, riporta l'attenzione sulla produzione letteraria cilena e nell'analizzare il complesso testo ne evidenzia la struttura ibrida e il modo in cui, con la sua tessitura di foto e parlato/scrittura, riesca a ridare corporeità e a “reintegrare” quanti sono emarginati nella struttura psichiatrica proprio usando foto che, benché dialoghino formalmente con quelle “istituzionali” in uso nella struttura manicomiale, ne sovvertono la segnicità.

Il saggio di Katerina Vaiopulos –“Lo stigma della follia e l'attualizzazione del *Quijote*: da Ramón y Cajal a Gilliam, da Gilliam a Unamuno”– ripropone il tema della malattia mentale, ambito in relazione al quale esplora il concetto goffmaniano di stigma soffermandosi poi sulla follia chisciottesca, della quale ripercorre la rappresentazione novecentesca, letta in chiave idealistica e in relazione alla marginalità e arretratezza della Spagna dell'epoca. Tale evoluzione del chisciottismo, interpretato come spinta ideale verso il futuro, è osservata attraverso il film *The Man Who Killed Don Quixote*, attualizzazione delle vicende cervantine di cui la studiosa evidenzia la consonanza con la lettura proposta da Unamuno.

Helena Lozano Miralles in “Representaciones de la Shoá: de Primo Levi a Juan Mayorga” analizza alcune riduzioni radiofoniche e teatrali dell'opera testimoniale di Primo Levi con uno sguardo traduttologico e con la certezza che si possa tradurre, e in tal modo assicurare il mantenimento della memoria, ricorrendo alla testimonianza, proprio come la “infiggeva” lo stesso Levi. Lo studio mostra come la necessità di testimoniare e conservare la memoria dell'Olocausto trovi nelle riduzioni esaminate, soprattutto in quelle teatrali, la risposta più efficace, nella convinzione che non sia utile parlare della vittima ma sia invece necessario darle direttamente la parola.

La terza parte –“Femminile plurale”– è introdotta dal contributo “Alterità e nascondimento in *Novia que te vea* di Guita Schyfter” di Alessia Cassani, che analizza il romanzo e il film che ne è stato tratto sottolineando il carattere narrativo e memorialistico del primo e quello analitico del secondo che, differentemente dal romanzo, interpreta le questioni portate alla luce: la difficile integrazione della collettività ebraica nella società messicana, le profonde fratture culturali interne, i rapporti con il nascente stato di Israele e la memoria della Shoah. Ma, soprattutto, lo studio evidenzia la capacità della protagonista di fare convivere l'eredità ebraica e il proprio inserimento nella società messicana, oltre alla personale forza di carattere che le consente di non farsi condizionare dagli usi più retrivi della sua collettività. Nel saggio “Mujer-India-Sirvienta: Estigmatización y descolonización” Emanuela Jossa mette in evidenza lo stigma imposto dalla colonialità che grava sui territori americani, il suo perdurare nel presente e la totale natura-

lizzazione che l'accompagna. L'analisi di alcuni testi di poeti maya illustra la persistenza del binomio maya/india-serva e, al contempo, i difficili tentativi di prendere coscienza della situazione d'ingiustizia e, soprattutto, di destrutturarla attraverso la poesia. Laura Scarabelli incentra sul testo *Cárcel de mujeres*, di María Carolina Geel, il saggio "Descolonizar el imaginario femenino: historia de una mujer que mata", in cui analizza la capacità dell'autrice di sottrarsi all'intento disciplinatore e al ritorno alla logica patriarcale che l'opera dell'omicida detenuta in carcere poteva scatenare. La scrittura diventa una forma per liberarsi dal processo di razionalizzazione del delitto-espiazione della colpa che consente invece a Geel di acquistare un nuovo status nell'intellettualità *santiaguina* e, al contempo, porta l'attenzione sulla condizione della donna in carcere, disarticolando la visione donna-vittima che nell'immaginario collettivo pesa sul soggetto femminile.

Giulia Tosolini in "Estereotipos sociales, culturales e identitarios en *Viento del Norte* de Elena Quiroga" riflette sulla rappresentazione del processo di stigmatizzazione che prova la protagonista del romanzo dietro al quale, sottolinea, è possibile leggere la critica al regime franchista –contemporaneo alla stesura del libro– e alla sua ideologia, mentre osserva come la mentalità e i valori dell'epoca plasmino, nella riduzione cinematografica, la differente caratterizzazione dei personaggi e il diverso finale dell'opera. Natalí Andrea Lescano Franco in "Los estereotipos lingüísticos en *El móvil* de Javier Cercas y su traducción al italiano" analizza l'uso delle varietà diatopiche e diastratiche del romanzo raffrontandole con le analoghe

scelte della resa cinematografica e della traduzione italiana, osservando come esse esprimano pregiudizi e stereotipi, spesso a scopo ironico o denigratorio, in cui tali finalità nulla hanno a che fare con il prestigio linguistico della variante.

Da duemila anni di Mihail Sebastian, connubio di scrittura diaristica e saggistica, è al centro del saggio "L'indegnità assoluta o l'insostenibile stigma dell'antisemitismo" di Alessandro Zuliani, che affronta le conseguenze dell'antisemitismo nella regione rumena della Bessarabia durante i primi decenni del XX secolo. Il contributo, apparentemente estraneo all'area spagnola, vi si ricollega tramite il richiamo al documentario *De Bessarabia a Entre Ríos*, ricostruzione dell'emigrazione ebraica nella regione argentina e delle cause che la motivarono, oltre che significativo contributo alla ricostruzione dell'identità di un'intera comunità. Infine, Enrico Maso in "Rappresentare lo stigma: alcuni esempi di film in lingua spagnola" affronta il rapporto cinema/società, analizzando quanto il primo sappia portare alla luce gli stigmi che la seconda genera intorno a determinate categorie, aiutando così a prenderne coscienza e, auspicabilmente, a collaborare a superarli. A questo scopo propone una carrellata di film connessi a differenti ambiti oggetto di biasimo: dall'orientamento sessuale –che ha un portavoce privilegiato in Almodóvar– alla menomazione fisica e alla disabilità, dall'appartenenza politica alla condizione sociale.

In sintesi, si può affermare che l'analisi delle rappresentazioni artistiche delle forme dell'esclusione sociale presentate nel volume consente di focalizzare l'attenzione sui fenomeni in cui lo stigma si è manife-

stato, dal secolo trascorso fino al presente, così come di fissare l'attenzione su tematiche nodali che, seppure non richiamate nei saggi, vi sono variamente intrecciate, come la costruzione della memoria (Pier-

re Nora), il suo sostanziarsi selettivo nella società e il modo di plasmarne le strutture portanti (Maurice Halbwachs).

DOI: 10.14672/1.2025.2988

POLÍTICA EDITORIAL

Instrucciones para los autores
Proceso de evaluación

Instrucciones para los autores y política editorial

1. *Cuadernos AISPI* publica preferentemente en español. También se aceptarán trabajos en italiano, catalán, portugués y, excepcionalmente, en otras lenguas.
2. Los trabajos serán originales e inéditos. Según la tipología corresponderán a distintas extensiones. Los **artículos** tendrán una extensión mínima de 35000 y máxima de 50000 caracteres. Las **anotaciones** –entendiéndose con ello exposiciones de talante crítico-bibliográfico que, al reseñar una o más obras, no se limiten a resumir el argumento sino que tracen un estado de la cuestión sobre los fenómenos, temas, autores o géneros tratados– deberán contenerse entre los 25000 y los 35000 caracteres. A la misma extensión –de 25000 a 35000 caracteres– se ceñirán las **entrevistas**. Las **reseñas** se extenderán entre un mínimo de 8000 caracteres y un máximo de 12000. El número total de caracteres para todas las tipologías de texto detalladas incluye espacios, notas y bibliografía final.
3. El número de imágenes, esquemas y figuras se reducirá a lo estrictamente indispensable.
4. En la sección *Convocatorias* se indicará el plazo para el envío de las propuestas (título, resumen de unos 1500 caracteres + referencias bibliográficas + datos del autor/a). Los autores deberán remitir por correo electrónico su propuesta en forma de resumen a la secretaría de la revista (cuadernosaispi@gmail.com)
5. En el caso de que la propuesta sea aceptada por el Consejo de redacción de la revista, los autores utilizarán la plataforma OJS para entregar los originales:
 - un archivo informático con el título (en la lengua del trabajo y en inglés), nombre del autor/a, afiliación profesional (con su correspondiente dirección completa) y una breve nota biográfica en español (máximo 500 caracteres);
 - por separado, un archivo en formato Word (u otro programa de tratamiento de textos compatible con Word), en el que no debe figurar el nombre ni identificación alguna del autor/a, con:
 - a) el texto del original, con el título (máximo 100 caracteres con espacios) en la lengua del trabajo y en inglés;
 - b) un resumen (máximo 500 caracteres con espacios) en español y en inglés, en el que se indicarán claramente el asunto tratado, la metodología utilizada y la tesis que se mantiene;
 - c) una lista de hasta cinco palabras clave en las dos lenguas del resumen.
 - en archivos separados, eventuales imágenes (en formato TIFF, JPG o PDF, con calidad suficiente para ser reproducidas).
6. La revista *Cuadernos AISPI* está abierta a la colaboración de todos los hispanistas. Los autores afiliados a universidades italianas deben ser socios de AISPI y estar en regla con el pago de la cuota anual.
7. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación por pares, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.
8. Los trabajos se ajustarán a las normas de estilo detalladas en el portal de la revista.

Proceso de evaluación

La primera evaluación de los trabajos es realizada por los miembros del Consejo de Redacción, o, cuando proceda, por los editores de la sección monográfica, para establecer si se adecúan a las líneas temáticas de la revista y si cumplen los requisitos mínimos de calidad.

El Consejo de Redacción envía los originales, de forma anónima, a dos evaluadores, que pueden ser miembros del Consejo Científico y Asesor de la revista o externos a él. En caso de juicios contradictorios, se solicita un tercer dictamen. A partir de estos informes, se comunican a los autores los resultados del proceso de evaluación, motivando la decisión final de aceptación o rechazo y solicitando, con indicaciones precisas, eventuales modificaciones. Una vez realizados los cambios por parte de los autores, los trabajos son evaluados nuevamente.

