UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

La voz infantil en Carmen Martín Gaite

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Emilie Marie-Claire Ferru

DIRECTORAS

María del Mar Mañas Martínez
Begoña Adelaida Regueiro Salgado

Madrid

©Emilie Marie-Claire Ferru, 2023

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN LENGUA ESPAÑOLA Y SUS LITERATURAS

TESIS DOCTORAL

La voz infantil en Carmen Martín Gaite

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Emilie Marie-Claire Ferru

DIRECTORAS

María del Mar Mañas Martínez
Begoña Adelaida Regueiro Salgado

Madrid 2023

Ninguna mujer que decide coger la pluma ha dejado de sentir antes una cierta incapacidad para distinguir el mundo de los sueños del de la realidad.

C. Martín Gaite, "Trascender lo cotidiano"
Tirando del hilo, 2006: 42

ÍNDICE

RESUMEN 1
ABSTRACT 1
LISTA DE LAS ABREVIATURAS 3
INTRODUCCIÓN 5
PRIMERA PARTE 13
CARMEN MARTÍN GAITE, UNA BÚSQUEDA DE INTERLOCUTOR EN EVOLUCIÓN 13
I. Nacer con, por y para una literatura futura 17
1. 1. Entorno personal y familiar 17
1. 1. 1. Relaciones madre-hija 18
1. 1. 2. Lugares de infancia 20
1. 2. La Generación del Medio Siglo 22
1. 2. 1. La Generación del Medio Siglo contada por Carmen Martín Gaite 25
1. 2. 2. Influencias extranjeras 27
1. 2. 2. 1. El neorrealismo 27
1. 2. 2. 2. El existencialismo 30
1. 2. 3. Nuevos horizontes a partir de mediados del siglo XX 33
II- Ataduras de Carmen Martín Gaite como mujer y escritora en la España de Posguerra 37
2. 1. Construcción de una identidad literaria: influencias e inspiraciones 37
2. 1. 1. Mujeres de épocas: entre comunicación, amor e infancia 40
2. 1. 1. 1. Santa Teresa de Jesús: el compromiso femenino 45
2. 1. 1. 2. Natalia Ginzburg: la interlocutora buscada 46
2. 1. 1. 3. Elena Fortún: las primeras lecturas infantiles 48
2. 1. 2. Interlocutor e identificación 50
2. 1. 2. 1. Lo fantástico como nido de la comunicación 50
2. 1. 2. 2. La intertextualidad 54
2. 1. 2. 3. La dedicatoria 56
2. 1. 3. Dedicación y nacimiento de un Yo escritor 60
2. 2. El oficio de escribir 63
2. 2. 1. El comienzo de todo 64
2. 2. 2. La dificultad de escribir 66
2. 2. 2. 1. El teatro: un intento literario 68
2. 2. 3. Tirar del hilo de las palabras 69
2. 2. 4. Escritura y recepción 71
2. 3. Los protagonistas escritores en Carmen Martín Gaite 75
III- Carmen Martín Gaite: un pacto con la narrativa breve 79

3. 1. El cuento popular 82
3. 1. 1. Historia del cuento popular 86
3. 1. 1. 1. Las fuentes 88
3. 1. 1. 2. Las recopilaciones 90
3. 1. 2. Carmen Martín Gaite y la tradición popular 93
3. 2. El cuento literario 97
3. 2. 1. El ámbito de la prensa para la literatura en España 101
3. 2. 1. 1. Carmen Martín Gaite y el relato corto en la prensa 105
3. 2. 2. Literaturización de lo popular 107
3. 2. 2. 1. Fernán Caballero: en defensa de las virtudes tradicionales 109
3. 2. 2. 2. Adecuación de algunos elementos populares por los autores del Medio Siglo 110
Conclusión 113
SEGUNDA PARTE 115
LA INFANCIA EN LA OBRA DE CARMEN MARTÍN GAITE 115
I. El concepto de la infancia en la sociedad y su evolución 115
II. La infancia en la literatura 118
2. 1. El niño y su relación con la literatura 118
III. La infancia en las obras de Carmen Martín Gaite 122
3. 1. Carmen Martín Gaite y el interés por el niño y la LIJ 122
3. 1. 1. Definición y características de la LIJ 126
3. 1. 1. 1. Cuentos populares y cuentos de autor: temáticas 130
3. 1. 1. 2. Evolución de las temáticas del cuento de autor hasta la LIJ 132
3. 1. 2. Obras de LIJ en Carmen Martín Gaite 134
3. 1. 3. Nuevas temáticas relacionadas con el niño 141
3. 2. La representación del niño como personaje 143
3. 3. Características atribuidas al personaje niño por C. Martín Gaite en sus escritos teóricos 146
3. 3. 1. Apropiación de algunos atributos 149
3. 3. 1. 1. El miedo a la aventura 149
3. 3. 1. 2. La heroicidad 151
3. 3. 2. Elementos de modernidad 154
3. 4. Análisis de la figura infantil en obras de Carmen Martín Gaite 157
3. 4. 1. La psicología del niño 159
3. 4. 1. 1 Algunos fundamentos psicoanalíticos para analizar al niño 161
3. 4. 2. Análisis de obras. Presentación de los protagonistas jóvenes 163
3. 4. 2. 1. Cuentos literarios 163
3. 4. 2. 2. Novelas 164

Conclusión 165
TERCERA PARTE 167
LA FIGURA DEL NIÑO EN CARMEN MARTÍN GAITE Y EN ALGUNAS DE SUS TRADUCCIONES 167
I- Traducciones 168
1. 1. Traducción de las aventuras y desventuras del niño de la época Victoriana 172
1. 1. 1. Observación de la figura del niño en los elementos narratológicos 172
1. 1. 1. 1. Estructura 176
1. 1. 1. 2. Transposición de la musicalidad y del ritmo 183
1. 1. 1. 3. Presencia del niño como narrador o personaje 189
1. 1. 2. Carmen Martín Gaite, interlocutora y receptora del niño 217
1. 1. 2. 1. Recepción y consideración del sentimiento en el personaje niño 217
1. 1. 2. 2. Insistencia en el camino evolutivo del niño 227
1. 1. 2. 3. Libertad de traducir 243
1. 1. 3. Un choque entre dos mundos enfatizado por Carmen Martín Gaite 251
1. 1. 3. 1. Carmen Martín Gaite y el niño enfrentado al otro 251
1. 1. 3. 2. Palabras que chocan 260
1. 2. Carmen Martín Gaite traductora de Charles Perrault. El caso específico de "Caperucita Roja" 263
1. 2. 1. Transparencia y fidelidad en la narración 266
1. 2. 2. Aportaciones 271
II- Entre voz traductora y voz creativa: del cuento a la novela 278
2. 1. Esquema de las funciones proppianas de "Caperucita roja" y *Caperucita en Manhattan* 279
2. 2. Creación o libertad de expresión a través de *Caperucita en Manhattan* 292
2. 2. 1. Elementos narratológicos 293
2. 2. 1. 1. Duplicidad en la estructura 293
2. 2. 1. 2. Los personajes 295
2. 2. 1. 3. Elementos folklóricos 299
2. 2. 2. Una lectura gaitiana de las aventuras de Caperucita 301
2. 2. 2. 1. Motivos modernos 302
2. 2. 2. 2. Símbolos gaitianos 309
2. 2. 2. 3. El uso y el manejo de las palabras 313
2. 2. 3. Creación y aplicación de un nuevo espacio 320
2. 2. 3. 1. Un cuento en una novela: entre acción y mente 320
2. 2. 3. 2. Lugares y espacio: entre voz y silencio 327
III- El personaje niño en la narrativa breve de Carmen Martín Gaite 337
3. 1. Las primeras decepciones infantiles: acento en los padres 338

3. 1. 1. El cuento ejemplar de las decepciones infantiles: “La chica de abajo” 339
3. 1. 1. 1. Presentación de una niña frágil 340
3. 1. 1. 2. Una decepción doble 343
3. 1. 1. 3. Varios símbolos de aprendizaje de la vida 344
3. 1. 2. Una denuncia de la ausencia o del desprecio de los padres 345
3. 1. 2. 1. “Los informes” 346
3. 1. 2. 2. “Tendrá que volver” 347
3. 1. 2. 3. “La tata” 348
3. 1. 2. 4. “Tarde de tedio” 348
3. 1. 3. La figura de los padres avasalladores con “La trastienda de los ojos” 350
3. 1. 4. Una comunicación difícil 351
3. 1. 4. 1. Falta de comunicación con “Un alto en el camino” 351
3. 1. 4. 2. Brecha en la comunicación con “Las ataduras” 352
3. 2. Una mirada puesta en el comportamiento del protagonista niño 357
3. 2. 1. La reivindicación del derecho de opinar con “Los informes” 357
3. 2. 2. El refugio interior como único remedio 359
3. 2. 2. 1. “La chica de abajo” 359
3. 2. 2. 2. “Tendrá que volver” 360
3. 2. 2. 3. “La trastienda de los ojos” 361
3. 2. 3. La rebeldía. Niños tomando el control 361
3. 2. 3. 1. “Un alto en el camino” 361
3. 2. 3. 2. “La tata” 363
3. 2. 3. 3. “Tarde de tedio” 366
3. 2. 3. 4. “Retirada” 366
Conclusión 370
CONCLUSION 372
BIBLIOGRAFIA 380
ANEXOS 397

RESUMEN

La Obra de Carmen Martín Gaite (1925-2000), autora salmantina de la Generación del Medio Siglo, abarca varios géneros literarios y da prueba de muchas técnicas literarias y narrativas. De sus múltiples estudios y sus lecturas teóricas derivaron sus más prestigiosas obras como, por ejemplo, *El balneario* (1955), *Entre visillos* (1958), *El cuarto de atrás* (1978), *Caperucita en Manhattan* (1990), *Lo raro es vivir* (1997) y *Los parentescos* (2001, de modo póstumo). Después de haber estudiado, en un tiempo anterior, la cuestión de la identidad en algunas de sus obras, esta tesis tiene como objetivo volcarse más precisamente en la infancia, en la presencia física o no del protagonista niño, desde la edad joven hasta el final de la adolescencia. Primero, proponemos un breve recorrido sobre la vida personal de nuestra autora quien creció, en la época franquista, como mujer de letras gracias a un grupo de amigos universitarios con los que empezó a escribir sus primeros relatos breves. En ellos- donde reflejaba la vida cotidiana y la rutina de la gente de aquel periodo- observaremos también la importancia del personaje niño quien parece luchar, muy a menudo en silencio, frente a la falta de consideración de los adultos.
En el análisis de las traducciones de *Cuentos victorianos* ingleses o del francés *Le Petit Chaperon Rouge* de Charles Perrault, queremos hacer hincapié sobre el estilo y la manera de transcribir la personalidad de cada protagonista niño, a través de su rebeldía, su sed de libertad, la manera de entender la vida y de crecer. La temática de la infancia alcanza su punto máximo con la novela de 1990, *Caperucita en Manhattan*, donde la autora consigue relatar el mundo real mediante la voz infantil de la protagonista niña Sara Allen. En cada uno de los textos elegidos, se distingue una imagen de "choque" entre el mundo de los niños y el de los adultos, la realidad; un "choque" que permite denunciar e ilustrar la dificultad para un niño de ser y volverse alguien.

Palabras claves: literatura española – Carmen Martín Gaite– infancia – niños – incomprensión – adultos – cuentos – imaginación

ABSTRACT

The work of Carmen Martín Gaite (1925-2000), author from Salamanca of the *Generación del Medio Siglo*, covers several genres and gives proof of many literary and narrative techniques. Of her multiple studies and her theoretical readings derived her most prestigious works such as, for example, *El balneario* (1955), *Entre visillos* (1958), *El cuarto de atras* (1978), *Caperucita en Manhattan* (1990), *Lo raro es vivir* (1997) and *Los parentescos* (2001, posthumously).
After having studied, previously, the question of identity in some of her works, this thesis aims to focus more precisely on childhood, on the physical presence or not of the child protagonist, from the young age to the end of adolescence.

First of all, we propose a brief overview on the personal life of the author who grew up in Franco's era as a woman of letters, thanks to a group of university friends with whom she began to write her first short stories. In them, in which she reflected the daily life and routine of the people of that period, we will observe the importance of the child character that seems to struggle, very often in silence, against of the lack of consideration of the adults.
Within the analysis of the translations of the English *Cuentos victorianos* or the French Charles Perrault's *Le petit chaperon rouge*, we would like to emphasize the style and the way of transcribing the personality of each child protagonist, through his rebelliousness, his thirst for freedom, his way to understand life and to grow up. The theme of childhood reaches its peak with the 1990 novel, *Caperucita in Manhattan*, where the author manages to relate the real world through the child's voice of the young protagonist, Sara Allen.
Within every one of the chosen texts it can be distinguished a picture of a clash between the world of the children and the real world of the adults. A clash that allows to denounce and to illustrate the difficulty for a child to be and to become someone.

Key words: Spanish literature – Carmen Martín Gaite – childhood – children – incomprehension – adults – imagination - tales

LISTA DE LAS ABREVIATURAS

Para facilitar la comprensión del análisis y dado la cantidad de textos, la extensión de los títulos y los varios autores que se verán presentados conforme irá avanzando el estudio, se propone, para la mayoría de las obras, el uso de las abreviaturas siguientes:

Obras de Carmen Martín Gaite

Narrativa breve

"La chica de abajo" - "Chica"
"La trastienda de los ojos" - "Trastienda"
"Los informes" – "Informes"
"La tata" – "Tata"
"Tendrá que volver"- "Tendrá"
"Un alto en el camino"- "Alto"
"Las ataduras"- "Ataduras"
"Tarde de tedio" - "Tarde"
"Retirada"-"Retirada"
"En un pueblo perdido" - "Pueblo"
"El castillo de las tres murallas" - *Castillo*
"El pastel del diablo"-*Pastel*

Novelas

La Reina de las Nieves - RN
El cuarto de atrás - CA
Entre visillos - EV
Lo raro es vivir- RV
Irse de casa- IC
Fragmentos de interior- FI
Ritmo lento- RL
Caperucita en Manhattan- Caperucita
Los parentescos- Parentescos
Traer a cuentos – Traer
La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas – Búsqueda

Cuentos ingleses traducidos por Carmen Martín Gaite

"The River King" - "King"
"Wooden Tony" - "Wooden"
"Through the fire" - "Fire"
"Wanted a king" - "Wanted"
"The Golden Key" - "Key"
"The day boy and the night girl" - "Day Boy"

"El rey del río Dorado" - "Rey"
"Niño de madera"- "Niño"
"A través del fuego" - "Fuego"
"Se busca un rey" - "Busca"
"La llave de oro" - "Llave"
"Niño de sol y niña de luna" - "Niño Sol"

Cuentos franceses traducidos por Carmen Martín Gaite

"Le Petit Chaperon Rouge"- "Chaperon"
"Caperucita Roja"- "Caperucita"

Otras obras traducidas al castellano

The princesss and the goblin – Princess
La princesa y los trasgos - Princesa

Otras abreviaturas

"La reina de las nieves" (de H. C. Andersen, trad. de Alfonso Nadal) – "Reina"
"El rey del río dorado o los hermanos siniestros", traducción de Victoria León - "ReyVL"

Cap.: Capítulo
DBO: *Diccionario bilingüe de Oxford*
LIJ: Literatura Infantil y Juvenil
N. D. D.: Nota de la doctoranda
NGLE: *Nueva gramática de la Lengua Española*
NGLEMS: *Nueva Gramática de la Lengua Española: morfología y sintaxis*
OERD: *The Oxford English Reference Dictionary*
T. D. D.: Traducción de la doctoranda
v. : verso

INTRODUCCIÓN

> El derecho a decir que no o que todavía no o que quizá-quizá-quizá era la mayor manifestación de libertad y de rebeldía, el único terreno donde la chica de postguerra, sin sentir la condena de la sociedad, podía dar rienda suelta de su aventura.
>
> C. Martín Gaite (*Obras Completas IV*, 2015: 1417-1418)

La literatura de Carmen Martín Gaite (8 de diciembre de 1925 – 23 de julio del 2000) muestra tanta riqueza, ambigüedad, fantasía y verdades que uno quisiera nunca haberla leído para poder disfrutar de nuevo de sus obras.

La vida de la autora nacida en Salamanca fue marcada por episodios bélicos muy duros. Conoció las atrocidades de la dictadura de Primo de Rivera, la del General Franco, la Guerra Civil y, en un marco más amplio, el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Nunca dejó de evocar el frío que se pasaba durante estas primeras, amén de todas las presiones y sometimientos sufridos[1], ambientes vividos, oídos y sentidos que se verán muy a menudo representados y transcritos en sus textos. El espacio geográfico siempre resultó de gran importancia para la autora, tanto como referencia a la vida como para no olvidar sus propios orígenes. Así, se reconocen la región de Galicia, los Estados Unidos y, según nos interesa ahora mismo, Salamanca, en dónde sentía C. Martín Gaite aquella necesidad de situar muy a menudo sus historias (*Entre visillos*). Pronto, cuando empezó a complacerle el oficio de escribir y publicar lo que deseaba, se hizo una figura muy importante de su tiempo y la clasificaron dentro de la corriente del realismo social.

Llamada Carmiña por algunos, seguía buscándose al mismo tiempo que estaba buscando un remedio para librarse y narrar cuánto se podía haber sufrido durante la Guerra Civil. Al formar parte de los "niños de la guerra", estaba a la vez buscando a un interlocutor que oyera lo que había que escuchar de esos tiempos.

Este estudio titulado "La voz infantil en Carmen Martín Gaite" tiene como objetivo principal estudiar y considerar el sitio, la presencia, la evolución del niño y su voz cada vez más importante en la literatura de C. Martin Gaite. Se propone estudiar esta evolución dentro de algunas de sus novelas como en algunos de sus relatos breves y traducciones de cuentos tradicionales ingleses.

---

1 En la introducción al primer tomo de las obras completas de Carmen Martín Gaite, J. Teruel recuerda "cómo las «sensaciones más envolventes de aquellos años» fueron al miedo y el frío. El miedo entre la brutalidad más inmediata, donde la noción de muerte dejaba sus secuelas a modo de sordina, en los niños, ya sea por el llanto de los mayores ante la desaparición de un familiar o ya por concretos sucesos, como aquella bomba que cayó en la churrería de la calle Pérez Pujol...", en *Obras completas I. Novelas I*, José Teruel (ed.), 2008: 25-26.

En un tiempo anterior a este trabajo, se exploró la cuestión fundamental de la identidad dentro de tres novelas gaitianas, *El cuarto de atrás*, *Entre visillos* y *Lo raro es vivir*[2]- la última a menudo menos estudiada que las otras dos. Si la primera presenta a C. Martín Gaite como autora, narradora, protagonista y presupuesta madre, la segunda está ambientada en un entorno más maduro y narra las historias de un grupo de jóvenes que intenta alcanzar una vida privada, una propia libertad y que busca un remedio para conseguir un trabajo o una carrera universitaria decente. Totalmente diferente es la trama de la última obra, mediante las relaciones de una madre y su hija, quien echa de menos a su progenitora fallecida y busca a su vez una razón, un vínculo a la vida. Digamos que, en estas tres obras, empieza a aparecer la figura del niño, o mejor dicho alguna figura "menor de edad", dado que en *EV* no se puede hablar de niños, al ser al límite final de la adolescencia (al contrario, sí en el epílogo de *RV* se alude a una niña muy joven). Al analizar estas tres obras según el motivo de la búsqueda de un "yo", resulta obvio que este criterio no viene solo en la narración de la salmantina, sino que está relacionado con un conjunto de parámetros sociales que participan todos de un proceso gustado por y necesario a la autora: la comunicación.

Por otra parte, la cuestión identitaria no está muy alejada del tema de la niñez. Durante nuestra investigación, hemos encontrado pocos trabajos al respecto, uno de ellos es la tesis doctoral *Tipología de personajes en la literatura infantil y juvenil de Castilla y León: Carmen Martín Gaite, Gustavo Martín Garzo y Óscar Esquivias* (Sara Núñez de la Fuente, 2017). Sin embargo, ella se centró más bien en los arquetipos presentes en la obra de tres narradores contemporáneos de Castilla y León. En el caso de C. Martin Gaite, estudió la significación del espejo, lo siniestro en *El Pastel del diablo*, el aspecto físico como revelación de lo psicológico, la inmortalidad, lo material y lo onírico en *El castillo de las tres murallas*, la diosa de la Libertad, la pobreza y el fin de la infancia en *Caperucita en Manhattan*.
La niñez y el personaje infantil no parece haberse estudiado tanto hasta entonces – en comparación con muchos otros criterios de la literatura gaitiana[3]-, y se explica por la cantidad de argumentos, temáticas sociales e históricas que poseen las novelas y que hayan podido interesar en mayor medida, en sus épocas. Pero, tampoco se puede ignorar la importancia que

[2] A partir de ahora, nos referiremos a estas obras mediante la abreviatura *CA, EV* y *RV*. Se puede consultar la lista de las abreviaturas de las distintas obras consultadas al principio del presente estudio.
[3] Las temáticas recurrentes de su literatura son la soledad, la incomunicación; la incomprensión y la indiferencia como motores de la vida familiar; las desigualdades e injusticias sociales (pensamos en la condición femenina defendida por la autora, la cual explica que se le suele conceder la relación literaria con la inglesa V. Woolf al considerar las novelas *A room of one's own* y *El cuarto de atrás)*, el debate entre realidad y sueño, entre realismo y fantasía.

tiene la figura del protagonista joven (y de muy poca edad), pues sabemos que la autora nunca escribía sin saber adónde iba. De ahí que, si se considera *CA* como autobiografía (ficcional o no) y, al poner en cuestión la presencia del hombre de negro, de la mujer que llama por teléfono, de la niña que aparece al final y de los desdoblamientos de persona de la protagonista misma, entonces sería posible que C. Martín Gaite quisiera añadir un rasgo de su propio ser en cada uno... A partir de esta idea, dado la cantidad de jóvenes presentados en *EV*, se podría suponer que, no sólo C. Martín Gaite reflejó su deseo de vivir en esos tiempos, sino que se hubiera escondido tras uno de sus estudiantes, Natalia por ejemplo.

A modo de explicación de esa lógica continuidad a ese estudio, cabe decir que *EV* y *CA* se refieren a adolescentes y a adultos que miran hacia el pasado y que intentan percibir un presente. *RV* se diferencia en el sentido en que la adulta Águeda Soler mira hacia el pasado para luego atreverse a vivir su futuro, incluso como madre. La novela póstuma *Los parentescos* (2001) revela un cambio total de visión de esta narrativa exteriorizando la situación de un niño enfrentado al mundo de sus padres y que espera un futuro, pero siempre dentro de un marco presente y viviendo su infancia. Si se notó la figura de lo infantil en su narrativa, que perteneciera a los años 50 o a los últimos momentos de su vida, es menester ir más allá en su propia producción de narrativa más breve y en los textos en que dedicó tanto tiempo en traducir y revisitar a su manera.
Por tanto, intentaremos mostrar que la evolución narrativa de la autora respecto a la presencia de la niñez podría ir de la mano con su propia biografía y que, antes de encontrarse con novelas suyas dedicadas a la figura infantil, solamente se valoraba cuentos y novelas que presentaban a niños que no desprendían una presencia tan fuerte dentro del texto[4]. Cada uno de sus textos – de cualquier género literario – se refiere al mundo de la niñez mediante numerosos símbolos, múltiples técnicas y pautas tal como la invención de la isla Bergai o bien hasta la dedicatoria a Lewis Carroll en *CA*.

Además, desear exponer el tema de "la voz infantil en C. Martín Gaite" requiere algunos detenimientos sobre esos conceptos, una explicación léxica. Fue acto de voluntad usar el sustantivo "voz", oriundo del latín *vox, vocis* por su amplio sentido que, según confirma el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, es primero un "sonido que el aire expelido de los pulmones produce al salir de la laringe", también una "palabra o

[4] La autora se servía de su protagonista joven para denunciar la situación de las tatas, las madres, las abuelas, los niños de clases sociales diversas.

vocablo", un "poder, facultad, derecho para hacer alguien, en su nombre, o en el del otro, lo conveniente" y por fin una "opinión, fama, rumor". Sin embargo, se nota la existencia de las expresiones *voz activa, voz pasiva, voz sumisa, y voz vaga*, matices interesantes cuando nos volcaremos más en profundidad en el tema del estudio.

En cuanto al vocablo "infantil" del latín *infantilis*, "pertenece o es relativo a la infancia" y en un sentido más figurado significa ser "inocente, cándido, inofensivo". Hace falta informarse sobre la palabra "infancia [...], período de la vida humana desde que se nace hasta la pubertad". Y, en cuanto a la palabra "niño" que se verá empleado muy a menudo, el diccionario afirma que representa a quien "tiene pocos años" o bien "que tiene poca experiencia" en un modo más figurado. Asimismo, la palabra francesa *enfant* toma origen en el latín clásico *infans, infantis* y que califica al que "no habla, que está mudo" en un primer lugar, al que es "incapaz de expresarse, infacundo" en un segundo lugar, a quien "aún no puede hablar, recién nacido, niño" en un tercio lugar, y finalmente a un ser "infantil, pueril".

Ya, con esos dos conceptos, la facultad de tener voz perteneciendo a la infancia, podemos aún más focalizarnos en el tema. La voz no es sólo la facultad de hablar sino también el saber manejar el idioma, saber usarlo para darse a entender en un marco tempo-espacial concreto; aquí entran los parámetros de habilidad, facultad, pero también de opinión, de consciencia y de voluntad. Si la "narrativa" se conoce habitualmente como "género literario constituido por la novela, la novela corta y el cuento", también se trata de una "habilidad o destreza en narrar o contar las cosas" y de ahí la idea del empeño, del compromiso de la autora en sus obras, mediante o no la figura infantil.

Hasta ahora, si existen varios estudios respecto a los cuentos[5] de C. Martín Gaite, algunos adelantando la noción de héroes, nosotros pretendemos ir más allá en el tema y queremos aportar un elemento nuevo dentro de la crítica y del análisis de esta autora. Queremos estudiar y analizar un proceso de evolución múltiple. C. Martín Gaite era una autora que fue evolucionando como mujer, madre, señora, autora, tanto como su literatura cuyo punto de vista estuvo cambiando, hasta presentar al niño poco a poco más presente y activo[6].

5 Destacamos varios estudios como el trabajo de tesis de Licenciatura de José Jurado Morales, *Los cuentos de Carmen Martín Gaite*, *Los cuentos de Carmen Martín Gaite: Temas y técnicas en los cuentos de una escritora de la década de los* cincuenta de María de los Angeles Lluch Villalba, *Le parcours initiatique du héros dans trois contes pour enfants de Carmen Martín Gaite* de Nathalie Lunel, *Escape in the short Stories of Carmen Martín Gaite* de Annette Dunne, *The Fantastic in Spanish Fiction of the Later Twentieth Century: A Web of many Levels: a study of short Stories and related works by Carmen Martín Gaite,* Mercedes Salisachs and Cristina Fernández Cubas de Lynda R. Fegley. Acaso más cercanos a nosotros pueden ser considerados también el artículo de Isabel Durán Giménez-Rico, "El viaje en la infancia en la obra autobiográfica de Mary McCarthy y Carmen Martín Gaite", el de Barbara Zecchi, "El cobijo de la infancia en la obra de Carmen Martín Gaite".

6 Uno de los investigadores a quien nos hemos referido varias veces durante este trabajo es E. Martínell Gifre quien hizo hincapié en el tema de la infancia en C. Martín Gaite en *Cuéntame* (1999), ciertos prólogos, artículos y cuentos literarios.

En nuestro trabajo, tenemos también como objetivo cuestionarnos sobre la manera con la cual C. Martín Gaite usa el lenguaje para dar palabra al niño, su habilidad para manejar los rasgos psicológicos de los individuos. Estos ejes principales, a saber, la voz y la niñez, ambos juntándose nos llevan a destacar el nuevo elemento en la literatura gaitiana, la exploración de la psicología y del psicoanálisis infantil.

Otro punto interesante y todavía no muy delimitado, es la cuestión de la literatura dirigida a los niños o/y a los adultos. Pero, hace falta precisar que no nos interesa entrar en profundidad en el tema de la Literatura Infantil y Juvenil (comúnmente llamada LIJ) en las obras de C. Martín Gaite**.** No obstante, constará de un subapartado con el fin de apoyar nuestra hipótesis respecto a la presencia del personaje niño. En efecto, si es muy compleja de definir en su literatura, se le suele atribuir la publicación de sus dos cuentos "El pastel del diablo" y "El castillo de las tres murallas", juntos con *Caperucita en Manhattan* como motor del nacimiento de una literatura considerada como infantil. Pero, como afirma la autora, su literatura podría tratar de un proceso y de un objetivo similar al de esos "dos cuentos «para niños» que tal vez pueda gustarles también a los mayores […]. Porque no hay razón para que a los niños y a las personas mayores tengan que gustarles cosas distintas" (C. Martín Gaite, *El castillo de las tres murallas***,** 1981: 8).

Nuestro trabajo se divide en tres partes. En la primera parte, nos centraremos en el concepto conocido de C. Martín Gaite: la búsqueda de interlocutor. Está dividida en varios apartados y subapartados mediante los que intentaremos presentar y plantear la personalidad literaria de la autora y sus ambiciones literarias. Veremos cómo, a lo largo de la vida de C. Martín Gaite, éstas le permitieron y la inspiraron para crear y dar vida a los distintos protagonistas de edad joven que nos interesan. El fin será acercarnos a este elemento nuevo que queremos aportar a los múltiples estudios y a las críticas ya existentes, la figura del niño como protagonista activo, dueño y hasta escritor de su propio "yo".

En la segunda parte, cuestionaremos el mundo de la infancia en la literatura de C. Martín Gaite y la importancia que tenía para ella. Observaremos las características que atribuye a los protagonistas jóvenes (desde el personaje-niño hasta el personaje-adolescente) y haremos referencia a algunos fundamentos psicoanalíticos para analizar al niño.

Ello nos llevará a presentar, en la tercera parte, un análisis del protagonista joven en algunos de los cuentos breves y novelas de C. Martín Gaite, y en algunas de sus traducciones del inglés al castellano. No sólo observaremos la aptitud gaitiana por manejar el lenguaje sino también nos preguntaremos sobre sus intenciones a la hora de elaborar traducciones tanto como obras suyas. Todo ello fomentará la consideración según la cual ya no se trata únicamente de la Voz del niño[7] mediante un texto, sino de una Presencia real a través de unas líneas escritas por una mujer escritora española del siglo XX, portavoz de la realidad, no en sed de victoria propia, sino únicamente en búsqueda de un interlocutor que sea capaz de entender sus palabras a través de un espacio geográfico tan delimitado y marcado como lo que puede significar una obra literaria.

Para ello, en cada una de las tres formas de escritura (cuento, novela y traducción), nos interesaremos en el uso del idioma por parte de C. Martín Gaite. Se cuestionarán también eventuales huellas del propio "yo" de la autora en textos que inicialmente no son suyos – pero siempre siguiendo el tema central del estudio. Exploraremos todos los cambios e intereses de la escritora en revisitar cuentos populares y convertirlos (o no) en novelas, según esa figura del niño que parece apropiarse la palabra en la literatura gaitiana.

Una de las preguntas más importantes que no habremos de perder de vista será: ¿se puede hablar de una *mera presencia* del niño en la narración o bien de una producción narrativa *para* representar al niño? Nos preguntaremos si C. Martín Gaite introdujo en sus obras a figuras infantiles sin ningún objetivo, o bien si escribe con el fin de presentar a niños a través de los que, a su vez, presentan cierta realidad que la escritora ya no quería testimoniar con su propia voz. La presencia de los niños será de orden, también porque pertenecen a todas clases sociales, casi nunca son pasivos sino que siempre están en la búsqueda de una libertad de algo, de una libertad de opinión, una libertad interior, una libertad física... Haremos hincapié en la manera con la cual la autora hace cambiar y crecer a los protagonistas niños (de ahí el recurso a la

[7] Precisamos a partir de ahora que, en este trabajo, podrá aparecer el sustantivo "Voz" con una mayúscula para dedicarle aún más importancia y para insistir sobre el propósito de nuestra tesis. Del mismo modo, nos permitimos usar la palabra "Presencia" con mayúscula para dar más enfoque a nuestra idea.

psicología y al psicoanálisis infantil) aprendiendo la vida mediante los fracasos, los peligros, la dificultad, la soledad e incluso, a veces, acudiendo a la imaginación u otras fuentes de inspiración...

Finalmente, ¿qué busca C. Martín Gaite al modificar los "códigos" dentro de los cuentos literarios que va reescribiendo? ¿Cuáles son sus motivos, sus intereses? Y, procurando hacerlo, ¿qué se puede decir de la exploración del niño en busca del "Yo" mediante la ficción o no?

Por consiguiente, se presenta el "núcleo" del tema como "la Voz infantil en Carmen Martín Gaite" teniendo en cuenta la idea de un choque entre dos mundos, a saber, el contraste entre cuento/realidad y la dificultad de ser y volverse alguien viéndose obligado a vivir frente al mundo de los adultos. En sus textos ¿el hecho de dejar a los niños reflejar cierta realidad no significaría deshacer aquella "idea hecha" de la edad cariñosa e inocente?

En cuanto a la metodología, la búsqueda bibliográfica abarcó varios ámbitos. Además de lecturas biográficas [8] y bibliográficas sobre C. Martin Gaite, nos interesamos en varias disciplinas como el psicoanálisis, la psicología tanto como la lingüística y la crítica literaria. Así, nos permitió descubrir a teóricos como S. Freud, J. Piaget, B. Bettelheim pero también a V. Propp, entre otros. Nos ayudó a entender las teorías más someras a fin de poder destacar, a continuación, los toques propios de la autora en sus textos de géneros y orígenes distintos.
Otra parte del trabajo más intenso fue destacar los datos pertinentes y precisos en cada texto del corpus, con el fin de apoyar y justificar nuestras hipótesis. Esta tarea se hizo poco a poco, a lo largo de cada lectura.
Tras ello, se estableció un trabajo de observación y de comparación de los distintos textos, fuese entre los distintos textos de nuestra autora, fuese desde el idioma original al castellano.
Por último, quisimos recolectar todos los datos encontrados a lo largo de nuestro trabajo de búsqueda en forma de tablas que presentan de modo más visual los resultados de nuestra investigación. Están disponibles al final del estudio y forman parte integral de los anexos.

[8] Sin lugar a duda, una de las referencias que consultamos muy a menudo para este trabajo eran los *Cuadernos de todo* de la autora salmantina publicados en 2022 por María Vittoria Calvi con la autorización de su hermana Ana Martín Gaite.

Nos referiremos a obras y textos de varios géneros e idiomas, por lo cual tenemos presente la cuestión de las traducciones que pueden influir en la autenticidad de los datos y somos conscientes del peligro de estudiar obras originales de idioma distinto al castellano. Sin embargo, intentamos lo más posible recurrir a los textos de idioma original (*textes sources*) con el fin de sentirnos lo más cerca posible de la intención y de lo dicho del autor.

Ofrecemos un corpus cuya diversidad representa a la vez la personalidad, el carácter y el sentido de la vida que reflejaba C. Martín Gaite, siempre abierta al mundo y a más aventuras.

Consta de cuentos literarios, cuentos folklóricos y novelas. Dentro de las publicaciones propias de la autora salmantina, consideraremos los cuentos literarios "La chica de abajo", "La trastienda de los ojos", "Los informes", "La tata", "Tendrá que volver", "Un alto en el camino", "Las ataduras", "Tarde de tedio", "Retirada". Con el fin de analizar su compromiso en traducciones tomaremos en cuenta los *Cuentos de hadas victorianos* de varios autores, resultado de una traducción de unos seis relatos de escritores ingleses. Otra obra inglesa será *The princess and the Goblin* cuya traducción fue publicada en 1995 con *La princesa y los trasgos* como título. Cambiando de género literario, recurriremos a uno de *Los cuentos de hadas* que tradujo de Charles Perrault, "Le Petit Chaperon Rouge", (*Les contes*). Otra novela publicada y fruto de una invención-adaptación fue *Caperucita en Manhattan* del año 1990 basada en uno de los cuentos de C. Perrault, ya considerado anteriormente. No dudaremos ni nos olvidaremos de aludir a las demás obras como *Ritmo lento, El cuarto de atrás, Entre visillos, Los raro es vivir* y, por supuesto, no dejaremos de mencionar algunas obras más, cada vez que se verá necesario y sobre todo pertinente para el presente estudio.

A continuación, intentaremos proponer un nuevo punto de vista, presentar una mirada ajena, nueva, "fresca", original y propia respecto a la Obra gaitiana.

PRIMERA PARTE
CARMEN MARTÍN GAITE, UNA BÚSQUEDA DE INTERLOCUTOR EN EVOLUCIÓN

> Un interlocutor es lo que andamos buscando todos siempre. […] Si uno pudiera encontrar el interlocutor adecuado en el momento adecuado, tal vez nunca cogiera la pluma. Se escribe por desencanto de ese anhelo, como a la deriva, en los momentos en que el interlocutor real no aparece, como para convocarlo.
>
> C. Martín Gaite (Servodidio, 1983: 27)

En la introducción, nos referimos a la búsqueda de interlocutor como elemento fundamental en la literatura de C. Martín Gaite. Por lo tanto, consideramos necesario recordar la importancia de la cuestión identitaria en su narración. Del mismo modo que nunca se escribe a partir de la nada sino conforme a un sentimiento, una experiencia de carencia o un evento que genera la necesidad de tratar el tema, no se puede, de entrada, hablar de una "Voz infantil[9]" sin asentar previamente unos conceptos, unos contextos y unas hipótesis. Hablar de la búsqueda de interlocutor en la autora salmantina va de la mano con la búsqueda de identidad y la importancia del "yo".

Definiciones de algunos conceptos

El sustantivo "búsqueda" es un término del que se pueden destacar distintas definiciones. Primero, el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (1991), nota que este vocablo viene del verbo *buscar* y que resulta ser un "vocablo propio del español y [d]el portugués, de origen desconocido. Palabra jurídica de origen muy antiguo […]. Por lo común, se ha creído que originariamente fue un término de caza, en el sentido de "seguir el rastro" y que deriva de *bosque* en favor de lo cual se puede citar [según Cuervo], sustantivos como *busco* "rastro de animales", *busca* "tropa de cazadores y perros que corre el monte tras la caza", "acción de hacer esto". En cuanto al diccionario de la Real Academia Española (edición de 1970), evoca cierta "acción de buscar. Úsase con frecuencia en los archivos y escribanías" mientras que el María Moliner (segunda edición) nos propone más bien una "investigación en un trabajo policial o científico, particularmente".

De este modo, una búsqueda es una investigación que dura en el tiempo. Es un enfoque, una

[9] Recordamos que, en este trabajo, utilizaremos el sustantivo "Voz" con una mayúscula para dedicarle aún más importancia y para insistir sobre el propósito de nuestra tesis.

sucesión de preguntas y de reflexiones cuya meta es encontrar respuestas a lo que se busca. El éxito del resultado final resulta ser tan importante como el mero hecho de buscar. Una pesquisa debe componerse de dos etapas, el desarrollo del razonamiento y el resultado obtenido ya sea positivo o negativo, satisfactorio o no. Tiene que haber hecho avanzar la situación del que está en busca. En nuestro caso, se asemeja a la definición del María Moliner, dada la labor de investigación presente en casi todas las obras de C. Martín Gaite.

Entrando ahora en la esencia de su literatura, es menester decir que la noción de "búsqueda" va de la mano con la cuestión del interlocutor. Concretamente, en su artículo "La búsqueda de interlocutor", la autora recuerda al padre Sarmiento y cita: "La elocuencia no está en el que habla, sino en el que oye…; si no precede esa función en el que oye, no hay retórica que alcance" (C. Martín Gaite, 1982: 24-25[10]). M. Vittoria Calvi confiesa, a la hora de interrogarse sobre la búsqueda de interlocutor italiano: "me fui dando cuenta de cómo el diálogo, lejos de ser un simple recurso narrativo, representaba la médula de su propuesta creadora y de su teoría de la narración" (E. Martinell Gifre, 1997: 52). En "Los malos espejos" C. Martín Gaite declara:

> Hoy día, que no nos solemos disfrazar de nada, ni tenemos de ordinario la ocasión de encontrarnos al anochecer con un desconocido misterioso junto a un solitario acantilado, perdura, sin embargo, en nosotros esa sed de ser reflejados de una manera inédita por los demás, la sed de espejo. (C. Martín Gaite, *La búsqueda de interlocutor*, 1982: 16)

Sin embargo, avisa sobre el peligro del reflejo y de esa necesidad del espejo:

> Las miradas que se asoman a nuestro recinto se empeñan en ordenar desde fuera, con arreglo a normas previas y postizas, se aplican a rectificar lo que ven, a colocarlo e inventariarlo de modo definitivo […] Son miradas que abominan lo intrincado. (1982: 18-19)

El interlocutor es tan importante para la autora que confiesa:

> Hoy veo al fin bien claras, sin necesidad de análisis ni discursos, las diferencias entre hablar y escribir, porque sólo la ausencia de aquel interlocutor incondicional y la amarga certeza de que nunca volveré a oír su voz son capaces de darme la medida y el resumen definitivo de tales diferencias. (1982: 190)

A la hora de hablar de interlocutor buscado y, por ende, anhelado y deseado, no podemos omitir la necesidad y la relevancia de la comunicación. En el caso de C. Martín Gaite, todo lo que rige la comunicación atañe a cierto sistema de identificación del ser, y eso para poder construirse lentamente. En algunas de sus obras, eso tiene como fin gozar, posteriormente, de un futuro decente además de poder sentir que uno existe. Una de las novelas ejemplares sería *Entre visillos*[11] mediante los distintos modos de buscar el desarrollo de un acto comunicativo.

[10] Este fragmento se halla también en *Retahílas* (1974: 10) y aparece en la obra crítica *Novelistas femeninas de la postguerra española* de J. N. Pérez (Madrid, 1983: 33-45).

[11] Recordamos que nos referiremos a esta obra mediante la abreviatura *EV*. Se puede consultar la lista de las abreviaturas de las distintas obras consultadas al principio del presente estudio.

Pensamos por ejemplo en el diario de Natalia (C. Martín Gaite EV, 2007: 50), en las cartas y la forma epistolar que establece una relación de "¿quién soy para ti?" y "¿quién eres para mí?" como sucede entre Julia y Miguel (EV, 2007: 143-144). También, el recurso al diálogo con el nuevo profesor Pablo Klein resulta primordial para Elvira y Natalia (EV, 2007: 129 y 240) de modo que J.-C. Mainer señala que es, para Natalia "un impulso decisivo en su liberación, aunque la niña apenas le haya tratado" (Vadillo Buenfil, 2012: 221). Más, del mismo modo que la comunicación y la necesidad de un interlocutor se hace importante en *Nubosidad variable*; en *EV*, el profesor P. Klein es quien ayuda a aprender de la joven protagonista, al mismo tiempo que le permite crecer, lo que la autora salmantina introducía diciendo que esta "búsqueda de aprecio, de identidad, de afirmación o de confrontación con el mundo se reducen, en definitiva, a una búsqueda de interlocutor" (C. Martín Gaite, *Búsqueda*, 1982: 8). Destacamos también la conversación de la narradora de *El cuarto de atrás*[12] con Carola que genera, en esta primera, la curiosidad y la mentira a la vez. Tal como el hecho de que su interlocutora la considera como "loca" la incita a saber si ella misma es verdaderamente esa persona como dice: "la curiosidad me retiene, ¿por qué me habrá llamado loca?, lo tengo que adivinar […], me embriaga la sospecha de haber podido merecer esa calificación" (C. Martín Gaite CA, 2004: 128).
A modo de explicación, Yves Winkin (*La nouvelle communication*, Seuil, 1981) recogió publicaciones de G. Bateson donde dice que "tout échange entre personnes se présente comme un contexte d'apprentissage" (Delamotte-Legrand, 2008: 117). Y, según Bakhtine, el ser no se puede construir sin los vínculos que lo unen con el Otro, señala: "Je ne peux, comme sujet, former une totalité sans les éléments « transgrédients » que m'apporte autrui" (Jouve, 1992: 35). Sólo es posible tomar conciencia de sí a través de los demás, ésos que nos definen y nos construyen tales como unidades.

Por último, el concepto de "identidad" es bastante difícil de definir en la medida en que no tiene límite propio. Es un vocablo vago que se refiere a una multitud de rasgos, datos, etc. El *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (1992) indica que viene del latín tardío *identitas*, derivado artificial de *idem*, formado según el modelo de *ens* "ser" y *entitas* "entidad" y de ahí también deriva el adjetivo idéntico y las palabras *identificar, identificable, identificación...* Según la decimonovena edición de la Real Academia Española, la "identidad" se refiere a la "calidad de idéntico y también al hecho de ser una persona o cosa la misma que se supone o se busca". Sin embargo, si miramos en la vigésima segunda edición de ese mismo

[12] A partir de ahora, nos referiremos a esa obra mediante la abreviatura *CA*. Se puede consultar la lista de las abreviaturas de las distintas obras consultadas al principio del presente estudio.

diccionario, vemos que las definiciones se han multiplicado. Primero, precisan que este término determina un "conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás" y, luego, nos afirman que se trata de la "conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás". Por fin, si echamos un vistazo en lo que nos afirma el diccionario de María Moliner del año 1998, se trata, además de las definiciones ya mencionadas, de una "circunstancia de ser efectivamente una persona la que dice ser: «Tendrás que demostrar tu identidad»". De este modo, nos referimos al término de *personalidad* que es bastante relevante ya que su definición remite al

> conjunto de cualidades que distinguen a una persona. Se dice de alguien que tiene "personalidad" o "mucha personalidad" o "una personalidad acusada, fuerte, recia, vigorosa..." cuando su manera de pensar o su comportamiento son *originales y le distinguen de la gente corriente. […] "Carácter, estilo, manera, modo, originalidad, solera".

Nos parece interesante recordar que los distintos rasgos que definen la identidad son la caracterización frente a los demás –diferencias y semejanzas-, y la conciencia de ser lo que somos. Llama la atención el uso del adverbio "efectivamente" en la primera definición del diccionario de María Moliner por su referencia al hecho de que ya se ha reflexionado en ello. Amén de eso, entran en juego las nociones de verdad, de veracidad y de prueba, lo que significaría que uno tiene que dar pruebas para asegurar que es la persona que afirma ser. Y, para eso, cabe proceder a una búsqueda de características de nuestro ser, una "búsqueda de identidad". El término de *personalidad* igualmente tiene importancia ya que cada uno se distingue de los demás mediante ella. Eso significa que para saber quiénes somos, hay que confrontarse a los demás con el fin de particularizarse. La identidad está regida por varias características y resulta ser a la vez personal y colectiva. Primero, la personalización se destaca con el carné de identidad que expone el nombre, el apellido, el sexo, la profesión, el color de los ojos, del pelo... a lo que se puede también agregar el modo de hablar, el nivel de lengua, las ideologías religiosas, los gustos, etc. Todos intentamos autoanalizarnos según nuestra identidad social, cultural, política. Sin embargo, la identidad puede ser también colectiva tal como lo indica el "documento nacional de identidad", mediante la identidad de la nación caracterizada por el idioma, los acontecimientos históricos, geográficos, etc.

En el presente estudio, convenía detenerse en esos tres términos cuyo último tiene mayor importancia puesto que queremos demostrar la evolución y la manifestación de una Voz infantil, de un "yo" presente cada vez más en la literatura de C. Martín Gaite.

I. Nacer con, por y para una literatura futura

> [...]no somos un solo ser, sino muchos. [...] Mi imagen se desmenuza y se refracta en infinitos reflejos.
>
> C. Martín Gaite (*CA*, 2004: 145)

1. 1. Entorno personal y familiar

> Somos seres tan alimentados de vida como de literatura.
>
> C. Martín Gaite (*Traer a cuentos*, 2002: 176)

Identidad y comunicación son dos criterios fundamentales en la actividad literaria de C. Martín Gaite y, cuando se habla de la búsqueda de interlocutor, se refiere a un intercambio de palabras entre dos (o más) personas. Así, esa comunicación consta de un proceso doble, es decir cómo se habla y cómo se recibe lo que se está diciendo. Son dos cuestiones muy relevantes a la hora de relacionar el mundo literario con el intercambio y la comunicación entre distintos individuos. Es más, ese doble proceso (transmisión-recepción) es el que encontramos, al inicio de la vida, a la hora de la lectura, y concretamente –y si remontamos a los inicios de la escucha de relatos-, la lectura de los cuentos, llamado también cuento popular, tradicional y folklórico. En efecto, resulta ser el más tradicional, ejemplar, representativo del "intercambio" entre dos personas que pueda existir, ya que son dos las actitudes que dependen de ello: el hablar y el oír, dos facultades y capacidades de la especie humana. Recordamos la frase tan famosa de Montaigne (*Essais,* III, 1595), creador del género ensayístico: "La parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui l'écoute[13]". Y, en nuestro caso, es el enorme bagaje oído y estudiado a lo largo de su vida que permitió a C. Martín Gaite disfrutar del universo literario, siempre buscar su interlocutor, e invitar a su lector a disfrutar de las riquezas que ofrece a cada individuo. Es más, como recuerda M. Del Mar Mañas Martínez, la autora salmantina está relacionada con el género ensayístico mediante la figura de Montaigne cuyos primeros ensayos (1580) hace hincapié en "la primordialidad de la presencia del interlocutor con el que el autor entabla el diálogo […], una necesidad interior" (Redondo Goicoechea, 2004).

Si la escritora afirma: "me limito a señalar que se escribe y siempre se ha escrito desde una experimentada incomunicación y al encuentro de un oyente utópico" (*Búsqueda*,1982: 28), una de las cuestiones que tendremos que tener en cuenta hasta el final de este trabajo será el papel

[13] Presentamos la traducción en español: "Es la palabra mitad del que habla mitad del que escucha" in *Ensayos*, vol. 3, Madrid: Catedra, 1996, p. 367. Es una interpretación de las palabras de Quintiliano, *Instituciones oratorias,* XI, 3: "Est quaedam vox ad auditùm accommodata, non magnitudine, sed proprietate".

del interlocutor –desempeñado o no-, por los protagonistas en C. Martín Gaite... Y, más aún, nos cuestionaremos si se puede hablar de niños-interlocutores dentro de una literatura tan compleja como la suya.

1. 1. 1. Relaciones madre-hija

A la niña que yo fui[14]...
C. Martín Gaite (Conferencia en la Fundación Juan March, 1992)

Si C. Martín Gaite confiesa, en uno de sus artículos, que la novela preferida de su madre y la primera que ella y su hermana A. M. Martín Gaite leyeron fue *Los tres Mosqueteros* de Alexandre Dumas (*CA*, 2004: 81[15]), el argumento de la infancia, de la aventura y de la búsqueda estará siempre presente dentro de su literatura y de su propia persona.

El vínculo entre madre e hija en la narración gaitiana es muy recurrente, lo vemos en su novela del año 1996 *Lo raro es vivir*[16] por la ausencia física de la madre de Águeda pero que resulta presente por las reflexiones, los recuerdos y la imaginación de la hija. También aparece la temática en "De su ventana a la mía" (C. Martín Gaite, 1987) donde una madre introduce el significado y unas pautas de la vida a su hija. Lejos del mundo de la ficción, del ámbito literario, son nociones y prácticas que recibió anteriormente C. Martín Gaite mediante su madre María Gaite Veloso quien, durante unos momentos de complicidad, le enseñaba la vida, meramente. J. Teruel habla de ello en el primer tomo de las *Obras completas* de la autora y comenta que

> hubo siempre una honda de conexión entre Carmiña y María Gaite. Una conexión silenciosa, de complicidad, de señales cifradas y códigos secretos; pero también repleta de las viejas historias familiares de las que era portadora su madre y que tanto gustaban a su hija. (C. Martín Gaite, 2008 :13-14)

Y, sigue refiriéndose al texto "De su ventana a la mía", del 21 de enero de 1982:

> En primer lugar, su madre le enseñó a coser […]. Su madre, como en los cuentos de hadas, le daba siempre un consejo fundamental a la hora de emprender la tarea de costura: el de armarse de paciencia. […] En segundo lugar, también descartaría la reminiscencia de un hábito de su madre que persistirá en su hija siempre que tenía que cambiar por algún tiempo de domicilio: el de acercar a la ventana la camilla donde leía, cosía o escribía. (C. Martín Gaite, 2008 :14)

14 C. Martín Gaite, fragmento de una de sus conferencias, "Elena Fortún y su tiempo, Celia, lo que dijo (I)" en la Fundación Juan March en 1992. Disponible en Internet en la página de la Fundación junto con las demás conferencias dadas en los años 1986, 1992 y 2004. https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22086&l=1

15 "Mi madre se pasaba las horas muertas en la galería del cuarto de atrás, metiendo tesoros en el baúl de hojalata, y no acierta a entender si el tiempo se le iba deprisa o despacio, ni a decir cómo lo distribuía, sólo sabe que no se aburría nada y que allí leyó Los tres mosqueteros. Le encantaba, desde pequeña, leer y jugar a juegos de chicos, y hubiera querido estudiar una carrera, como sus dos hermanos varones, pero entonces no era costumbre, ni siquiera se le pasó por la cabeza pedirlo", en *El cuarto de atrás* (2004: 81).

16 A partir de ahora, nos referiremos a esa obra mediante la abreviatura *RV*. Se puede consultar la lista de las abreviaturas de las distintas obras consultadas al principio del presente estudio.

Con el fin de no sólo atenernos a las palabras de J. Teruel, permitámonos citar unos fragmentos donde se ve la temática del viaje "imaginado", en el cual la madre comunica a su hija el poder del sueño, de la imaginación mirando, observando y viajando desde detrás de una ventana.

> Estaba sentada en esta misma habitación, desde cuyos ventanales se ve el East River, y lo que hacía no era propiamente escribir, sino mover los dedos con gestos muy precisos para que la luz incidiera de una forma determinada en un espejito como de juguete que tenía en la mano y cuyos reflejos ella recogía desde una ventana que había enfrente, al otro lado del río. Se trataba de una especie de código secreto, de un juego que ella había estado mucho tiempo tratándome de enseñar. […] Las culebrillas de mi mensaje pasaban por encima del East River, que arrastra trozos de hielo, por encima de los remolcadores y de los barcos de carga; esquivaban el choque de los helicópteros, se metían por debajo del Queensboro Bridge y llegaban indemnes a su destino. "Al fin, ¿lo ves cómo no era tan difícil?" (C. Martín Gaite, *Desde la ventana,* 1987: 123-124)

Como J. Teruel menciona, otro principio que le transmitió su madre fue la paciencia como *savoir-faire*. En efecto, cuando empezó a escribir C. Martín Gaite, su madre emprendió un papel importante, no sólo como supuesta lectora de sus trabajos –como lo era años más tarde su marido R. Sánchez Ferlosio–, sino también como ayudante y madre que aconseja a su hija a lo largo de la construcción de su ser y según las ambiciones de la escritora. En *From Fiction to Metafiction*, leemos un fragmento de "Retahíla con nieve en Nueva York":

> Mi madre, una de las personas más sabias que he conocido y desde luego la que más me quiso en este mundo y adivinó lo que me estaba pasando, aunque yo no se lo contara, sólo con oírme la voz o verme la cara cuando la iba a visitar, ya se enteraba de si me andaba rondando por la cabeza o no una historia nueva que tenía ganas de contar. Y cuando me veía callada o con poco apetito o le sacaba a relucir que tenía la tensión baja o fastidios domésticos, se sonreía sin mirarme […]. Nunca me aconsejaba que tomara vitaminas, que fuera al cine, que hiciera un viaje o nada por el estilo. Se limitaba a decir, como al desgaire, como si no estuviera diciendo nada importante: "En cuanto te pongas a escribir otra cosa, se te pasará: ten paciencia". […] "Pero, mamá, ¿y si no se me vuelve a ocurrir nada?" […] "Eso mismo me dijiste la última vez". (Servodidio, 1983: 23)

Inútil decir que todo lo que aprendió de su madre, C. Martín Gaite lo experimentaba del mismo modo con su propia hija, como escribe en "Bosquejo autobiográfico": "Mi hija es muy amiga mía, nos reímos mucho juntas y nos lo contamos todo" (C. Martín Gaite, *Agua pasada*, 1993: 23). Es esta una complicidad que permanece hasta sus obras mediante las dedicatorias que le atribuye.

Sin embargo, la difícil experiencia de perder a su hijo recién nacido generó una inmensa sensación de vacío, un vínculo físico perdido para siempre, una presencia en la ausencia, que le fomentó cierta concienciación de la vida. Ella misma cuenta en *Agua pasada*:

> En octubre de ese mismo año 1954, nació nuestro primer hijo, Miguel, que murió de meningitis en mayo del año siguiente […]. Esta fue la primera vez que yo sentí en mi vida cómo el suelo le puede fallar a uno repentinamente debajo de los pies, cuando menos se espera, y comprendí visceralmente algo de lo que siempre había tenido una noción más bien abstracta: la esencia precaria, amenazada y efímera de la felicidad. La muerte de mi primer hijo me enseñó a no volver a conceder nunca importancia a los disgustos menores, fue el primer paso a la madurez... (C. Martín Gaite, 1993: 21)

1. 1. 2. Lugares de infancia

Es en *CA* donde la autora parece ofrecernos el ambiente en el cual vivía de niña y donde establece la descripción de su cuarto de estar que

> [e]ra muy grande y en él reinaban el desorden y la libertad, se permitía cantar a voz en cuello, cambiar de sitio los muebles, saltar encima de un sofá desvencijado y con los muelles rotos al que llamábamos el pobre sofá, tumbarse en la alfombra, mancharla de tinta, era un reino donde nada estaba prohibido. Hasta la guerra, habíamos estudiado y jugado allí totalmente a nuestras anchas, había holgura de sobra. [...] El cuarto era nuestro y se acabó. (*CA*, 2004: 161-162)

Además del lugar donde solía jugar con su hermana y más amigos de la época, en el piso de la plaza de los Bandos[17] en Salamanca, en otras publicaciones alude a las visitas que recibían sus padres, como por ejemplo el recuerdo del escritor M. de Unamuno "que puso su mano, como al descuido, sobre mi cabeza infantil" (*Búsqueda*, 2000: 195) y "que venía a veces por mi casa con un traje azul marino y un jersey muy cerrado, sin corbata[18]" (*Obras Completas I*, 2008: 11). Este gran hombre salmantino era amigo del padre de C. Martín Gaite, y ella podía entonces asistir "desde fuera", como público infantil, a las reuniones que tenían las personas mayores:

> Y recordaba a aquel señor alto y de barba blanca, vestido de azul marino, que había visto alguna vez, de muy niña, en el despacho de mi padre, antes de la guerra, que había posado sobre mí sus ojos distraídos, ahora estatua de piedra, retrato fijo y mudo para siempre... (Servodidio, 1983: 21)

Numerosos escritos suyos reflejan su vida de niña, como por ejemplo "La chica de abajo" donde presenta la injusticia social. El relato trata de dos familias de clases sociales distintas y, por consiguiente, de diferencias que se hacen resentir en las relaciones amistosas entre las dos niñas, Cecilia y Paca, la primera de familia burguesa y la otra apodada "la chica de abajo" o "la chica de la portera". Conocemos también la vida real de C. Martín Gaite y los momentos pasados jugando con su vecino de abajo, Lupito, en su ciudad natal. Tenemos una visión del periodo

17 Se alude a la casa de la plaza de los Bandos en Salamanca en varias obras como su primer libro *El libro de la fiebre* donde describe también la plaza donde se encontraba con sus amigos de la época, el cuento "La chica de abajo" y otras dos novelas, a saber *Entre visillos* y *El cuarto de atrás,* como estamos viendo.

18 Estas palabras están sacadas de una entrevista con Francisco Casanova, "Carmen Martín Gaite o la creación literaria" que fue también publicada en *La gaceta Regional* en marzo de 1972.

bélico de su infancia en *CA*[19], en los cuadernos número diez y once de sus *Cuadernos de todo*[20] o también en "Salamanca, la novia eterna[21]". Ese dato biográfico y geográfico pertenece a la autora en tal punto que, cada lugar, cada sitio habitado o descubierto da relieve a sus novelas. Ella misma dijo en un artículo de 1996:

> Salamanca en mi recuerdo está unida indefectiblemente a la literatura. No sólo porque en esa ciudad, donde me cabe la honra de haber nacido, aprendí a leer y a manejar el excelente castellano que en mi tierra es primor espontáneo tanto de campesinos y menestrales como de doctores, sino también porque ella, la ciudad misma, fue tema de mis primeras composiciones literarias. (C. Martín Gaite, *Tribuna de Salamanca*, 1996: 11)

Igualmente, en *CA,* cuenta o se inspira en sus vacaciones en Galicia[22], tierra musa para ella y presente también en dos escritos, "Galicia en mi literatura" y "Brechas en la costumbre[23]". Por otra parte, la aldea a unos cinco kilómetros de Orense donde pasó sus primeros veraneos infantiles se encuentra en *Retahílas,* en su cuento "Las ataduras", en *La reina de las nieves,*

19 En el capítulo dos de *CA*, la autora menciona varias veces el periodo de su infancia. Véase por ejemplo la alusión a sus relaciones amorosas, sus *amourettes* con un chico "de Oporto, estudiante de ingeniería, que me venía a cantar fados debajo de la ventana […]. Luego, durante años, me estuvo escribiendo cartas a Salamanca, las guardé mucho tiempo en un baulito de hojalata, que había sido antes de mi madre; escribía bien aquel chico, nunca me vino a ver, todo era en plan poético […]. Las cartas del chico portugués ya las había quemado antes, tal que cuando la mudanza de Salamanca, o se me perderían, no me acuerdo", p. 42 de la edición usada. Unas páginas después, cuenta los bombardeos de la churrería de la calle Pérez Pujol [año 1938, calle ahora llamada Consejo, N. D. L. D.] en donde "un día cayó una bomba, […] cerca de casa, mató a toda la familia del churrero; la niña era muy simpática, jugaba con nosotros en la plazuela, al padre no le gustaba ir al refugio" (55). Invitamos a la lectura del capítulo entero que ofrece varios recuerdos y anécdotas de este periodo de guerra cuando la autora estaba en Salamanca.

20 En el cuaderno diez, se puede leer lo siguiente: "Mi hija me decía «cuéntame de cuando eras pequeña». Cuentos, Lupito, historias, siempre historias, historias de Dolores que se vinieron a añadir a las mías, largas horas de brega en la cocina, el señorito del cortijo, historias posteriormente añadidas de los amigos mayores de la Torci que ya tenían historias, nuestras sobras y nuestras faltas, todo mezclado, ya no me pedía cuentos de mi infancia..." (214-215). Durante largas charlas con su hija quien usaba mucho del "cuéntame", C. Martín Gaite nos relata que le solía hablar de "masas, imperfectos, Tere Gil, Lupito, los soldados italianos, poner una pega, «¿Pero ibas ya o no ibas al Instituto?»" seguía su hija Marta, aparentemente muy curiosa y preguntona, como cualquier niño de su edad (214). Respecto al cuaderno número once, apuntando cosas sobre su obra *CA,* escribe: "La continuación, a veces le importaba sobre todo la continuación, vio una castañera, qué bonito el presente, pero ella quería contarle aquello de las castañeras de la plaza de los Bandos a esas personas que quería, qué feliz si hubiera podido, no habría pedido otra cosa, ni irse en yates a playas misteriosas ni nada, ni tampoco que estos niños fueran como Lupito, no, que fueran como eran ahora quería, pero enlazar con un brazo con ellos y con otro con Lupito. Que ellas siguieran en sus Beatles que también le gustaban, cómo no, *Let it be*, claro, si no decían eso se anclaban como los abuelos" (2002: 229).

21 "En mi juventud, fue [la Plaza Mayor], sobre todo, lugar de paseo, escenario donde se cruzaron esas miradas que preceden al conocimiento de alguien que a su vez nos ha mirado a hurtadillas. Los muchachos, por aquel entonces, daban vueltas a la plaza en el sentido contrario al de las manecillas del reloj; las chicas, a favor de la marcha del reloj. Y era siempre un punto exacto en el que se producía el cruce de miradas. Saliendo por el arco de la calle de Zamora se llegaba, en pocos minutos, a mi casa. Casi siempre iba corriendo porque me había entretenido con alguien y había que estar en punto a las horas de comer y cenar...", en "Salamanca, la novia eterna", *La búsqueda de interlocutor,* incorporado junto con otros textos de la escritora dispersos en la prensa e inéditos en la edición de Anagrama del año 2000. Citamos la página 195.

22 Léanse, por ejemplo, cuando la protagonista-autora-narradora y el hombre de negro que vino a visitarla conversan sobre las tormentas: "Estábamos todos los primos en la casa de verano de Galicia, nos alumbrábamos con un candil de carburo, la tormenta se agarraba a picos de las montañas; a mí me gustaba salir sola a mojarme a las escaleras de atrás, sentir la lluvia azotando los avellanos de la huerta, el olor a tierra húmeda, me llamaba, me buscaban, me reñían, me daba más miedo entrar que estar fuera..." (35-36). La alusión al miedo, a las tormentas y anteriormente a los insectos como la cucaracha, son elementos que volvemos a encontrar en más obras suyas y de los cuales no hay que subestimar el valor en sus escritos, como veremos más en adelante respecto a la niñez y al fenómeno del miedo, del proceso fóbico como traumatismo infantil.

23 Esta conferencia se puede encontrar en *Pido la palabra*, Barcelona: Anagrama, 2002, pp. 342-358, tanto como en *Agua pasada*, pp. 157-168 mientras que "Galicia en mi literatura" aparece en el primer libro en las páginas 122-136 y más referencias a los lugares de su infancia hace C. Martín Gaite en su artículo "Bosquejo autobiográfico" al principio de *Agua pasada*, pp. 11-25.

pero no solamente. Efectivamente, la localidad de San Lorenzo de Piñor está presente incluso en "El pastel del diablo" y *Caperucita en Manhattan*[24] según acierta el filólogo D. González Couso (2009) en su trabajo de investigación sobre las referencias geográficas en la literatura de C. Martin Gaite. Si la autora confesó durante una conferencia la alusión a lugares de su vida en su novela *Pastel*, por tan fantástica, infantil o por recordar tanto a este espíritu de la niñez, la otra novela, *Caperucita*, no parece en un primer momento aludir a puntos geográficos de su infancia. Sin embargo, nos afirma el investigador apoyándose en palabras de la autora:

> Todas aquellas referencias que había utilizado [en los relatos en que la provincia de Ourense era más evidente], para describir el paisaje de Piñor vuelven a aparecer. Cada vez que evoca la infancia está pensando en su aldea. (González Couso, 2007)

Por otro lado, pasó sus vacaciones en casa de sus abuelos paternos en Madrid, en la calle Mayor, n° 14, de las cuales habla J. Teruel en el primer tomo de las *Obras Completas* de la autora salmantina (2008: 18). Inútil seguir para demostrar que el mundo de la infancia, lo que se vive siendo niño, es tan importante para ella como fuente de inspiración, de decoro, de tela de fondo para novelas posteriores a este tiempo de inocencia. Además, se conserva hasta sus últimas redacciones puesto que sus viajes ulteriores a Estados Unidos se ven interpretados y personificados por esa niña de capucha roja en Manhattan en sed de aventura y de libertad.

Sin embargo, no es suficiente mencionar los rasgos de la infancia de la autora presentes en sus obras como justificación del tema. En efecto, es bien sabido que nunca se escribe a partir de la nada, tanto como no se puede escribir una obra sin haber experimentado el menor rasgo de lo contado. Así, la presencia y la importancia del mundo infantil (que se refiere al niño), de la figura del éste tanto como de esa búsqueda de interlocutor remonta mucho más atrás, refleja la educación recibida, el vínculo con su madre, la relevancia de un hilo maternal –que encontramos en *De su ventana a la mía* (escrito el 1982 y publicado en 1985), por ejemplo.

1. 2. La Generación del Medio Siglo

> Por desgracia, la guerra es el padre de muchas cosas.
> R. Sánchez Ferlosio ("Tiempos Modernos", 1987, *RTVE*, min. 23:56)

Nació la Generación del cincuenta, comúnmente llamada Generación del Medio Siglo,

[24] A partir de ahora, nos referiremos a las tres obras recién citadas mediante las abreviaturas *RN, Pastel y Caperucita* respectivamente. Se puede consultar la lista de las abreviaturas de las distintas obras consultadas al principio del presente estudio.

"los niños de la guerra[25]" o "niños asombrados[26]", un término de A. M. Matute. De este grupo de autores comprometidos y nacidos a principios de los años veinte citaremos muy someramente a Ignacio Aldecoa, Carlos Barral, José Manuel Caballero Bonald, Eladio Cabañero, Alfonso Costafreda, Jesús Fernández Santos, Antonio Gamoneda, Juan García Hortelano, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, los hermanos José Agustín y Juan Goytisolo, Alfonso Grosso, José Hierro, Rafael Guillén, Jesús López Pacheco, Juan Marsé, Carmen Martín Gaite, Ana María Matute, Claudia Rodríguez, Carlos Sahagún, Rafael Sánchez Ferlosio, Daniel Sueiro, José Valente y Francisco Pastor, entre muchos más, tal como los presenta la autora salmantina en un artículo del año 1990 publicado *Tirando del hilo* (2006). A pesar del período de represión y de censura, este grupo de autores se convirtió en un punto de referencia para todo un país y más allá de las fronteras (Sobejano, 2005).

En efecto, se destaca la Generación de los años cincuenta por transmitir una realidad de lo vivido en un tiempo de guerra, conflictos e injusticias sociales. Por consiguiente, ese mismo contexto histórico y social español se ve reflejado en la literatura de posguerra de C. Martín Gaite.

Se suelen considerar como pertenecientes a esta Generación a los escritores nacidos entre los años 20 y 30, cuya literatura apareció sobre los años 50 cuando se veían afectados por las atrocidades de la Guerra Civil y de la Posguerra. Según J. M. Martínez Cachero,

> se trata de quienes eran niños cuando la guerra civil española, cuyas peripecias y consecuencias padecieron, y que, al mediar el siglo, van haciendo acto de presencia con su peculiar talante, no unánime ni mucho menos. (Martínez Cachero, 1986: 172)

En una entrevista para el *Diario 16* del 21 de abril de 1990 titulada "Una generación de Postguerra", A. Vilanova habla también de "una juventud perdida que ha renunciado a toda esperanza humana y toda energía moral" (C. Martín Gaite, *Tirando del hilo*, 2006: 436).

Sin embargo, especial interés merecen dos obras algo anteriores y, por ende, a dos grandes autores españoles que fueron un punto de inflexión en la literatura española de la época. Se trata de *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela (1942) y de *Nada* de Carmen Laforet (1944). Esas dos novelas marcaron un primer intento de presentar un realismo distinto,

[25] En su obra *Los niños de la guerra* (1983), Josefina Aldecoa recopiló unos cuentos y fragmentos de novelas de unos de los autores de la Generación del Medio Siglo. A través de unas anécdotas o meros recuerdos, ofrece al lector las narraciones de J. Fernández Santos, C. Martín Gaite, R. Sánchez Ferlosio, Rafael Azcona, J. Benet, J. G. Hortelano, M. Fraile, J. M. Caballero Bonald, A. M. Matute e I. Aldecoa. Fue ella, además, quien atribuyó la apelación de "niños de la guerra" a este grupo de escritores al que pertenecía también.

[26] A. M. Matute tenía una concepción muy propia de la vida, de la infancia, de la guerra y del modo de superar la vida en tiempo de guerra. En la obra maestra de M.- L. Gazarian Gautier, que ofrece varias entrevistas a la autora española, A. M. Matute hace referencia varias veces a su infancia y a la visión posterior –hasta sus últimos años de vida- que tiene de esos años jóvenes mientras su país estaba en tiempos de conflictos. Para saber más sobre la escritora y su punto de vista de la guerra y posguerra siendo niña, Véase Gazarian Gautier, *Ana María Matute. La voz del silencio* (1997).

a través de un ambiente muy pobre que dio origen al llamado realismo social de tono testigo y crítico a la vez (Martínez Cachero, 1985). Si, por un lado, la novela de C. J. Cela fue representante del nuevo género en posguerra del tremendismo, en cambio C. Laforet aspiró a la búsqueda del sentido de la vida en un país y una situación de represión. Además, con su novela recibió los premios del Nadal y del Fastenrath, en 1945 y 1948 respectivamente. En el documental dedicado a C. Laforet, J. Aldecoa opina que "Cela y Laforet fueron la gran bomba literaria […]y es difícil pensar que la aparición de dos novelas pueda producir esa conmoción cultural[27]". Respecto a las publicaciones de posguerra, retomamos las palabras de J. Goytisolo:

> La novela cumple en España una función testimonial que en Francia y los demás países de Europa corresponde a la Prensa, y el futuro historiador de la sociedad español deberá apelar a ella se quiere reconstituir la vida cotidiana del país a través de la espesa cortina de humo y silencio de nuestros diarios. (J. C. Curutchet, 1966: 71)

Como veremos en el apartado siguiente, al interesarse en esta Generación del Medio Siglo vista a través de los ojos de C. Martín Gaite, este grupo de amigos y autores se reunían en bares de Madrid o de Barcelona en pos de una salida de este mundo de represión. Por ello, se alimentaban, entre otras cosas y sobre todo de la literatura extranjera, para ofrecer una imagen de lo callado, de los suburbios (C. Martín Gaite, 1994: 88-101).

Estos autores anhelaban denunciar las injusticias mediante la literatura como arma para la transformación de la sociedad, intentando tomar posición en el presente y proyectarse en el futuro. Es imprescindible repetir que, acabada la guerra civil e instalada la dictadura de Franco, a pesar de la censura, para los escritores este período representaba una apertura de mayor crítica puesto que tenían la posibilidad de mirar a Europa con más libertad y de establecer eventuales comparaciones sociopolíticas entre un momento actual y un retorno hacia la época pasada. En torno a esta idea, P. Gil Casado (1968) dice:

> La intencionalidad de estos escritores no viene a ser otra que la de exponer por medio del arte sus preocupaciones sociales, sus deseos de superar ciertos aspectos de la vida nacional y lograr la necesaria libertad de expresión *manifestando* las insuficiencias de una sociedad anquilosada, inadecuada para los tiempos actuales. (Palacios, 1975: 48)

Por tanto, estas dos novelas de los años cuarenta les abrieron las puertas y fueron un cambio importante para ellos, puesto que anunciaban la posibilidad de escribir, decir, expresar, leer y considerar la vida de otro modo. A partir de entonces, podían expresar la vida como realmente fue sin que hubiera más tabú, y cómo uno pretendía que fuera en un futuro.

[27] Nos referimos al minuto 15'40 del documento visual en cuestión.

1. 2. 1. La Generación del Medio Siglo contada por Carmen Martín Gaite

> Fuimos un gran grupo, la mayoría estudiaban juntos. Nos conocimos en la Universidad y salíamos juntos.
> C. Martín Gaite (Primera Conferencia sobre I. Aldecoa, 1994)

Si queremos tratar de la Generación del Medio Siglo a la que perteneció C. Martín Gaite, es imprescindible consultar su libro *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa* (1994). En efecto, en 1969, murió un hombre a quien conoció C. Martín Gaite durante sus estudios en la ciudad de Salamanca, y que se convirtió en un amigo y una referencia para ella, entre otros jóvenes escritores. Así recuerda sus primeros años universitarios la autora:

> éramos un grupo reducido los que aquel curso 43-44 empezamos Comunes, no pasaríamos de doce entre chicos y chicas. Y allí estaba Ignacia Aldecoa Isasi, que venía de Vitoria, y con el que enseguida trabé conversación ese 19 de octubre, festividad de San Pedro de Alcántara. (C. Martín Gaite, 1994: 21)

Como lo menciona muy claramente a lo largo de su homenaje a I. Aldecoa, los años cincuenta estuvieron marcados por una situación histórica y social que incitaba a reflexionar, tertuliar –y hasta escribir sobre ello, para algunos:

> Al terminar la Guerra Civil española, es decir, cuando los autores a que me vengo refiriendo teníamos entre ocho y trece años, lo que más parecía preocuparle al gobierno español era mantener artificialmente en vigor una moral de triunfo, que cundiera el entusiasmo. La palabra entusiasmo era cimiento primordial de las consignas difundidas en himnos, discursos, artículos de prensa o incluso algún empeño literario más ambicioso. (C. Martín Gaite, 1994: 46)

Y añade: "Los discursos [del gobierno] eran ineficaces para estimular a un pueblo con las heridas en carne viva, agotado y harto de descalabros. Era una palabrería que no dejaba traslucir experiencia viva…" (1994: 46). Asimismo, C. Martín Gaite confiesa la relación con la actividad literaria y escritural, que compartían ella y sus demás compañeros de tertulia:

> Mi condición de testigo supone una ventaja, aunque también un inconveniente. Y habrá que andar por esa cuerda floja. Separarme totalmente de todo lo que viví, borrarme de la historia, no me será posible, pero sí pretendo –aunque el desafío resulte difícil- limpiar de ganga nostálgica todo lo que relate o comente, no aparecer en la función más que cuando venga a cuento y hablar de lo que oí y presencié con la mayor exactitud posible, sin renegar por eso de los adornos poéticos que puedan salir al paso. (1994: 15)

Sin lugar a dudas, el término con el cual se relaciona a C. Martín Gaite con la literatura de la época es el de "la chica rara", a través del cual pone énfasis en las distintas normas y los modelos sociales a los que tenían que responder. Es más, J. C. Mainer define este grupo de amigos literarios como:

> […] un grupo social que hubo de cambiar mucho y unos miembros de éste, los *chicos raros* y las *chicas raras*, que nunca quisiera aceptarlo tal como era y que pugnaron por modificar, cuando menos, el horizonte de quienes tenían más cerca. (R. C. Maícas, 2007 :195-196)

Fue en algunos cafés de la capital madrileña como El Comercial, el Gijón, el Lyon, el Varela, "concebidos como un refugio intemporal parara hacer más llevadera esa espera del porvenir" (1994: 35), donde nacieron las primeras publicaciones de relatos en periódicos de la época como *La Hora, Juventud, Alcalá, Clavileño, Indice, Correo Literario* y *El Español* (1994: 35), tras intercambios y ratos de tertulias (Lluch Villalba, 2000).

Sin embargo, una de las más importantes en la historia de este grupo de autores de los años cincuenta era la *Revista Española* que salió, por primera vez, en la primavera de 1953 y donde publicaban escritores como R. Sánchez Ferlosio, J. Fernández Santos, I. Aldecoa, M. Delibes, L. M. Santos y muchos más (1994: 39). En *Esperando el porvenir*, C. Martín Gaite narra la historia de su experiencia y su colaboración con esa revista, que no existió durante mucho tiempo por ser un "desastre económico, una situación llevada al fracaso" como dice en una de las conferencias de la Fundación J. March[28]. Los objetivos de la revista eran tres, a saber: estimular al lector a ser creativo, ofrecerle un abanico de relatos breves y, por último, convencer de la posibilidad de afrontar la realidad y darle expresión artística (C. Martín Gaite, 1994: 41). *Revista Española* era una revista en la cual los jóvenes autores de la época meramente pretendían traer historias sin final feliz, ningún tipo de moraleja ni solución. Y, C. Martín Gaite añade: "Se diría que la única pretensión es presentar algunos retazos de la realidad circundante y dejar vislumbrar los conflictos de los hombres y mujeres que la padecen" (1994: 45-46) mientras que, en los años 40-50:

> En los albores de la década de los cincuenta, éramos cada vez más jóvenes con la conciencia alerta y sobresaltada ante una realidad que sistemáticamente silenciaban los periódicos, sin que por eso dejara de propagarse como una plaga: me refiero al crecimiento de los suburbios. (1994: 88)

Por otro lado, la situación era tal que C. Martín Gaite introduce esa complejidad del mundo de la escritura:

> La verdad es que nadie nos hacía demasiado caso, pero no había prisa. Sin saber tal vez demasiado bien lo que queríamos, lo que no queríamos se iba arraigando cada vez más profundamente en el hondón de aquella piña que formábamos, y se reflejaba en los personajes a los que fuimos dando voz y aliento. Los protagonistas de nuestros cuentos, en busca de un espacio más amplio y menos opresivo para respirar, también vivían sentaítos en la escalera, esperando un provenir que no tenía trazas de llegar. (1994: 35)

Es más, cuando la autora salmantina viene a mencionar la ambición de A. Rodríguez Moñino de crear esa revista, se sorprende de la confianza y la fe dada a "aquel racimo de chicos desorientados e indómitos por los que nadie daba ni un duro" (1994: 39).

[28] C. Martín Gaite vuelve sobre ello en varias ocasiones en sus tres primeras conferencias sobre Ignacio Aldecoa, un ciclo organizado en honor al veinticinco aniversario de muerte del autor, en la Fundación Juan March, en noviembre de 1994. Invitamos a la consulta de la integralidad de sus conferencias en la publicación *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, (Madrid: Siruela, 1994).

1. 2. 2. Influencias extranjeras

> Nos pasábamos unos a otros libros de novelistas extranjeros, como ahora se pasa un pitillo de marihuana.
> C. Martín Gaite, (1994: 38)

Partiremos, por parte de esos autores, de la idea de una preocupación por la guerra y sus consecuencias en el individuo y en la sociedad de un país devastado. Para ilustrar eso, remitimos a unas palabras pronunciadas por J. Goytisolo que nos ofrece J. M. Martínez Cachero en su obra crítica sobre la novela española:

> Creo que el grupo de jóvenes que empezamos a escribir a partir de 1950 […] tenemos como denominador común una actividad crítica, más o menos despiadada según los casos, hacia el mundo concreto que nos ha tocado vivir. Los escritores anteriores, salvo una o dos excepciones, me parecen mucho más blandos, más conformistas y alejados, por tanto, de la realidad nacional […] Su idealismo, su clasicismo huero creó un estilo retórico que sólo ha dejado huella en las reseñas de los castillos que envuelven las cajas de cerillas de la Fosforera española. (Martínez Cachero, 1986: 172)

Es más, si la literatura publicada a mitad del XX nace de los problemas, los conflictos y las injusticias de la época, cabe decir que no todos los autores tendieron hacia una escritura tajantemente crítica. Otros prefirieron usar de una voz más implícita, fiel, pero no menos sincera con el único propósito de compartir la realidad. Apoya nuestra posición G. Sobejano:

> […] describir la existencia incierta, la soledad social y la identidad personal dentro del contexto colectivo, han sido para los novelistas españoles de este tiempo tres modos distintos y convergentes de descubrir la realidad española del presente, tomando como misión de su viaje (toda novela es un viaje) la busca de su pueblo perdido. Perplejo o desarticulado, el pueblo español aparece en novelas de esta época como pueblo perdido... (Sobejano, 2005: 16)

1. 2. 2. 1. El neorrealismo

El período del medio siglo estuvo marcado por la influencia del cine neorrealista. El término *neorrealismo* se popularizó a partir de 1945 mediante dos representantes italianos muy importantes: Roberto Rossellini y Vittorio de Sica. Las técnicas de percepción y transmisión de la realidad en sus respectivas películas *Roma, città aperta* (1945) y *Ladri di bicicletti* (1948), a las cuales añadimos *La terra trema* de Luchino Visconti (también de 1948), influenciaron mucho a los autores españoles de la época en la necesidad de un modo inédito para poner por escrito lo resentido y vivido en tiempos de conflictos (C. Martín Gaite, 1994: 53; Martinell Gifre, 1997: 53). La influencia de este movimiento artístico tuvo una repercusión en primer

lugar en el teatro antes que en la narrativa. Con la aparición de las películas italianas previamente citadas, pretendían ofrecer "un realismo como documento de la vida colectiva del presente, pero un realismo humano, lleno de ternura y poesía, capaz de trascender la vulgaridad cotidiana hasta una dimensión más universal" (L. M. Fernández Fernández, 1992: 64).

Asimismo, los directores cinematográficos españoles J. A. Bardem y L. G. Berlanga se inspiraron del neorrealismo italiano para cambiar la estructura de las películas españolas de la época (C. Martín Gaite, 1994: 52), además de haber colaborado en *Una pareja feliz* de 1951 (Lluch Villalba, 2000). Fue con la primera película española neorrealista *Surcos* (1951), de J. A. Nieves Conde, que se anunció "por primera vez […un] cine [que] abandonaba los escenarios ostentosos para posar la cámara sobre lo que pasaba en la calle todos los días" (C. Martín Gaite, 1994: 55).

Por otro lado, fue mediante el neorrealismo que los escritores de la península se vieron influenciados como es el caso de R. Sánchez Ferlosio con *El Jarama* de 1955 y su manera de hacer percibir la realidad tal como la ve o la vive cada uno de los jóvenes de la novela. Es, efectivamente, una de las referencias más destacables de los años 50[29] en cuanto al cultivo del protagonismo colectivo, junto con *La colmena* de C. J. Cela (Jiménez González, 1988).

En cuanto a la literatura gaitiana, muchos estudiosos relacionan a la autora con este movimiento italiano. En su relato breve "Ya ni me acuerdo", presenta a uno de los protagonistas opinando sobre el cine:

> Dijo que el documental era tan interesante o más que las películas con argumento, que, o bien eran incapaces de dar la sensación de realidad, o la camuflaban… Pero en un documental se pueden sacar las cosas que no cambian. Las que están siempre ahí, a la vista, como cuando éramos pequeños. Y si está bien hecho es arte. Es verdad. (C. Martín Gaite, *Obras completas III*, 2010: 209)

Además del cinema italiano, país con el cual estaba bastante vinculada C. Martín Gaite por los orígenes de su marido R. Sánchez Ferlosio, tuvo mucha importancia también en España el mundo cinematográfico de los Estados Unidos. No nos resulta difícil destacar las múltiples alusiones que demuestran el interés propio de la escritora por las damas de la pantalla

[29] Nos permitimos aludir a la autora catalana Ana María Matute, dado su interés por testimoniar, con una extrema sinceridad, de lo que veía y experimentaba siendo niña. Para acercarse más a su literatura, sería interesante la lectura de sus primeros cuentos escritos desde una edad muy joven como *Los niños tontos*. Asimismo, se intensifica el rasgo neorrealista de sus obras entre los años y describe el impacto de su infancia en su narración: "Sin aquellos veranos, no habría sabido nunca cómo vivían otros niños. […] Las diferencias sociales, con sus distintas formas de vida, se notaban mucho, y yo empecé a abrir los ojos a esas cosas" en Gazarian Gautier (1997: 37-38) y "Yo nunca he admirado a un amigo de la ciudad como a aquellos niños pobrecitos de Mansilla de la Sierra: eran los héroes. Fuertes, sabían qué era la vida, el drama cuando moría una ternera. Debo mucho a aquellos niños, y a la guerra, tristemente, porque vivíamos ahí en un mundo que... y todo vino de golpe" in E. Pita (1997). El episodio de su infancia se verá reflejado en obras como *Los niños tontos* o sus cuentos "El chico de al lado" y "Los chicos", por ejemplo.

americana, como su profundo afán por Greta Garbo en *CA* (1978[30]).

Por otra parte, una de sus obras que habría que destacar de esta corriente literaria heredada de Italia es *EV* (1957) donde intervienen unos jóvenes y adolescentes de provincia en época de posguerra. Isabel pregunta a Julia a qué se dedica su novio que vive en la capital, cuya respuesta no concede ningún prestigio a la profesión de guionista (C. Martín Gaite, 1994: 53-54; *EV***,** 2007: 56-57). No hay que olvidar que C. Martín Gaite empezó su vida de escritora publicando en revista y periódicos unos cuentos y artículos, posteriormente recopilados en más obras y que, en los primeros años 50, período franquista durante el cual reinaban el tradicionalismo, la familia cerrada, el autoritarismo paternal, etc. Luego, en publicaciones posteriores, siguió la evolución de la literatura y con ello las ambiciones de los escritores ya defensores o, por lo menos, testigos de una realidad mediante el realismo social, corriente mediante la cual recibió el éxito de *EV* y sus protagonistas jóvenes de la provincia salmantina (como se supone por las descripciones recurrentes a la catedral).

La visión de la propia autora sobre esta corriente es de gran valor para nuestro estudio, leemos las palabras siguientes:

> El impacto del neorrealismo italiano fue decisivo. Introdujo en nuestro país el gusto por las historias antiheroicas con protagonista a veces infantil, a través de cuyos ojos se mira una realidad adversa; otras un hombre o una mujer viejos, perseguidos o fracasados, seres perplejos, indefensos, poco brillantes y casi siempre dejados de la mano de Dios. (C. Martín Gaite, 1994: 54-55)

Amén de eso, cabe precisar que, en los inicios de la posguerra, la gente no solía leer mucho de literatura española por miedo a enfrentarse a la realidad de las atrocidades. Por consiguiente, si nos quedamos dentro de las influencias extranjeras, tenemos que hablar de la literatura mediante la cual la sociedad lectora buscaba evasión y sueños –elemento primordial y primero de la novela *CA*, por ser un ejemplo ilustrativo. Se notó un gran interés por las novelas exóticas "situadas en escenarios y lugares remotos, como envueltos en bruma, donde nada de lo que ocurría guardaba la menor relación con lo que veíamos en torno nuestro" (C. Martín Gaite, 1994: 47), la mayor parte de América del Norte y de Francia.

[30] En esa novela de carácter autobiográfico o autoficcional, la protagonista-narradora escribe: "De mayor quería ser actriz, quería desdoblarme en cientos de vidas. Al volver a casa y escuchar, durante la cena, la conversación de mis padres, aquellos nombres de Loreto Prado, Antonio Vico, Irene López Heredia o Concha Catalá, con que esmaltaban sus comentarios, me sonaban a nombres de dioses." (2004: 75). También se identifica con sus experiencias cinematográficas por los nombres de James Stewart, Jorge Mistral, Buster Keaton, Norma Shearer y Leslie Havard, Greta Garbo en la película *Ninotchka*, Veronica Lake en *Me casé con una bruja*, Ingrid Bergman, Ana Mariscal, Diana Durbin, Shirley Temple, Laurel y Hardy, la película *Rebeca*, por citar los más recurrentes. Y, en su artículo sobre Madame Bovary y Marilyn Monroe, recuerda: "nos escapábamos al cine a la menor ocasión; vivíamos en el cine, soñábamos en el cine, llorábamos en el cine y, al salir del local, la vida era oscura y vacía; nada había ni podía haber comparable a los besos que sabían dar Greta, Marlen, la Crawford y Jean Harlow […] que, aunque parecieran de mentira, vivían de verdad en alguna parte del mundo". (C. Martín Gaite*, La búsqueda de interlocutor*, 1982: 143)

1. 2. 2. 2. El existencialismo

> Nos hemos acostumbrado a decir "dormir" y "despertar", pero nos pasamos la vida moliendo sueños.
>
> C. Martín Gaite (*El libro de la fiebre*, 2007: 239)

Dada la situación social en la cual se encontraban los autores de la Generación del Medio Siglo, la cuestión de la identidad hizo que aparecieran, en numerosas obras de la época, nociones existencialistas –y hasta referencias concretas a esta corriente.

Primero, se conocen las obras teóricas del francés Jean Paul Sartre como *L'être et le néant* (1943) o la transcripción de una de sus conferencias de 1945 titulada *El existencialismo es un humanismo* (1999, primera publicación en 1946). Como veremos más adelante, son unas de las referencias más consultadas por este grupo de autores del Medio Siglo y concretamente por nuestra autora a la hora de mencionar a Miguel De Unamuno, María Zambrano y su amigo Ignacio Aldecoa. Jean Paul Sartre define el existencialismo como "una doctrina que hace posible la vida humana y que, por otra parte, declara que toda la verdad y toda acción implican un medio y una subjetividad humana" (1999: 23). Sigue añadiendo que: "El hombre que se capta directamente descubre también a todos los otros y los descubre como la condición de su existencia" (1999: 64).

Otras dos nociones sartrianas que se encuentran en su ensayo y que están relacionadas con el sentimiento de los autores de la época son la *mala fe* y la *angustia* (Sartre, 1999). De la primera no hablaremos aquí porque no son nociones relativas a la literatura gaitiana, ni nos interesa para el estudio presente.

Sin embargo, a la angustia hace referencia C. Martín Gaite en sus conferencias en la Fundación Juan March y la relaciona con el tema de la infancia en cuentos de Ignacio Aldecoa (C. Martín Gaite, 1994: 117-158), y con el tema de la Voz infantil en su propia obra. Además, si por "angustia" se refiere Sartre a este sentimiento de responsabilidad de cierta elección para sí mismo tanto como para la humanidad, la colectividad, Aldecoa presenta una concepción totalmente distinta y más relacionada con el miedo, la muerte y la vida en general (Díaz Navarro, 2002).

Amén de Jean Paul Sartre e Ignacio Aldecoa, Roberta Johnson recuerda que, aunque C. Martín Gaite no conocía personalmente a María Zambrano, ambas tienen rasgos literarios en común: la soledad, el delirio y el sueño. Esta relación establecida por la profesora de la

Universidad de Kansas resulta muy interesante ya que presentan concepciones levemente distintas del *ser*. Según María Zambrano, el ser humano "está formado por un yo y una persona. La persona incluye el yo y la trasciende" (J. Teruel, 2014: 80-81). En su artículo "Carmen Martín Gaite y María Zambrano: una sintonía", Roberta Johnson lo explica de modo que "el «yo» puede ser el equivalente del «*en soi*» (el ser para uno mismo) de Sartre, pero «persona» se distingue del «*pour soi*» (el ser para otros) en que […] lleva la dimensión moral" (J. Teruel, 2014: 81). En cambio, Teruel opina que en C. Martín Gaite: "la persona, como su mismo nombre indica, es una forma, una máscara con la cual afrontamos la vida, la relación y el trato con los demás" (J. Teruel, 2014: 81). En los dos casos, nos encontramos con protagonistas y autoras que aspiran al alcance de la libertad. El viaje onírico y la libertad de evasión frenética se ven facilitados por un interlocutor y la soledad (interior y física) que requiere cierto ensimismamiento en sí. Leamos unas últimas palabras de Zambrano:

> La vida humana necesita ver para ser vivida. "Vivir para ver" y ver para vivir. La visión libera a la vida, mas la visión de sí mismo trae el grado supremo de libertad. Pero si la visión de sí mismo no es directa sino refleja, a través de una semejante, la libertad es adquirida por medio del otro. Somos, pues, con otro y con él. Libertad es identidad... (Teruel, 2014: 73)

Por otra parte, es menester notar que, en la literatura de C. Martín Gaite, existe cierta ambigüedad entre el "yo" y la persona, entre la persona y el personaje. Esta dicotomía se debe principalmente al rasgo ficticio, al uso de la máscara –que Jean Paul Sartre relaciona con la "mala fe"[31] (1999: 76)- como segunda identidad facilitada por la evasión, la imaginación, el sueño, como en *El libro de la fiebre*. Igual que en este primer escrito de C. Martín Gaite, Roberta Johnson hace hincapié en el estado de trastorno, de locura –causado por la enfermedad en la obra de María Zambrano, *Delirio y destino* (1989, pero escrita en 1952).

La cuestión del existencialismo en C. Martín Gaite tiene que ver también con su voz de autora femenina y pensamos sobre todo en *Desde la ventana* donde trata la realidad de la vida de la mujer en la sociedad[32]. En su estudio, Roberta Johnson subraya que no sólo se trata de

[31] La noción de "mala fe" depende también del objeto "máscara" puesto que "todo hombre que se refugia detrás de la excusa de sus pasiones, todo hombre que inventa un determinismo, es un hombre de mala fe" (Sartre, 1999: 75). Esta noción podría verse relacionada al fenómeno tan común en los niños de la mentira.

32 Aunque sea muy interesante la temática del existencialismo femenino y aún más la escritura femenina de Carmen Martín Gaite, no vamos a entrar en ello. Pero, invistamos a la consulta del estudio "A manera de subversión: Carmen Martín Gaite" de M. Carbayo-Abengózar (1998), en el cual ce centra en la narrativa gaitiana basada en tres criterios, conforme a las épocas y las tendencias literarias. Son el existencialismo femenino mediante la teoría feminista de igualdad de S. De Beauvoir opuesta a la nueva tendencia cuyo feminismo se fundará en la diferencia; la búsqueda de interlocutor, el uso del diálogo o del diario íntimo facilitando un marco más psicoanalítico; y, por fin, la evasión y el alcance a otro mundo mediante la revisión de los cuentos de hadas. Artículo disponible en Internet <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/carbayo.htm> Consultado por última vez en febrero de 2017. Sería relevante también recordar, como lo hace en el artículo antes citado, el título que C. Martín Gaite quería atribuir, en un principio, a sus *Cuentos completos,* a saber "cuentos de mujeres", lo que destaca no sólo la duda, la incertidumbre del núcleo de sus cuentos literarios sino también del interés y de la necesidad en un periodo dado en tratar del tema y, más implícitamente, del modo de vivir de la mujer en España.

unas mujeres que intentan escribir en un ambiente social de autoridad masculina, sino de unas escritoras muy cultas en una sociedad mayoritariamente masculina, lo cual denota una gran fuerza y empeño literario y existencial. A su vez, Mercedez Carbayo-Abengózar precisa, respecto a *EV*, que

> a través de su existencia anodina, tediosa y rutinaria dominada por las tareas domésticas, los bailes en el Casino, el cine y la iglesia, nos adentramos en un mundo ficcional en el que en términos existencialistas las mujeres existen para el hombre siendo "lo otro"; su vida gira en torno a sus deseos y humores y su existencia se vacía, no "se hace". Por lo tanto, lo que De Beauvoir decía: "una mujer no nace, llega a serlo" se aplica aquí de una manera en la que este llegar a ser es un llegar a "no ser". (Carbayo-Abengózar, 1998)

No obstante, en la literatura gaitiana, el tema de la identidad se explica también por la influencia en esa época de Miguel de Unamuno –a quien veía muy a menudo en Salamanca siendo amigo de su padre. Se destaca la angustia en Miguel de Unamuno pero, en sus obras, es de otra índole por tratarse de un sentimiento necesario para sentir que uno está existiendo y viviendo la vida. Es el caso, por ejemplo, de *El sentimiento trágico de la vida* y, podemos pensar también en *La tía Tula* (1921) que pone en escena a una mujer dominada por la educación tradicional y donde la religión tiene mucha importancia. En sus obras, la temática religiosa resulta ser la razón de la angustia de Unamuno, su preocupación por el misterio del más allá (Teruel, *Un lugar llamado Carmen Martín Gaite*, 2014).

Los autores de la Generación del Medio Siglo se vieron muy influenciados por esta reflexión sobre el Yo. En sus conferencias en la Fundación Juan March que dieron origen al libro *Esperando el porvenir* (1994), la autora salmantina remite varias veces a dos términos cercanos a Ignacio Aldecoa, el existencialismo y la cuestión de la angustia, relacionada esta última a la infancia dentro de la literatura. Recuerda uno de los elementos fundamentales de la literatura de Aldecoa:

> En el trayecto, regido por la ley de laberinto, que va de lo abierto a lo cerrado, siempre espera al final la muerte con las fauces abiertas, como el gato de Kafka. Aldecoa ha prestado en sus cuentos una especial atención a las dos etapas que normalmente inician y clausuran este tránsito: la infancia y la vejez. (C. Martín Gaite, *Esperando el porvenir*, 1994: 71)

Y añade que la infancia

> se va espoleando a base de asombros e intuiciones, es decir, donde todo lo que los ojos ven insinúa algo más de lo que muestra y propone adivinanzas. […]Aldecoa lo que está tratando de hacer en todos los relatos donde el protagonista es un niño es rescatar y explorar poéticamente un fenómeno que, como tantos otros, solamente puede ser analizado cuando cesa. (71)

En cuanto a la literatura gaitiana, se notan a lo largo de los años una escritura y una producción que tienden más hacia el ser individual, su foro interior, lo que piensa, lo que quiere.

En sus *CT,* lo relaciona con el juego infantil del escondite inglés, lo que nos remite a su poema del mismo nombre que presenta a una niña vestida de rojo. Eso mismo se hace eco del cuento tradicional "Caperucita Roja" de C. Perrault quien influenció a C. Martín Gaite para su propia versión novelesca de 1990. Entre poesía, juego infantil e intertextualidad, se hallan todos los elementos con vistas a la evasión y al alcance de otro mundo, de otro "yo".

Por otro lado, el tema del desdoblamiento de personalidad ya está presente en *El libro de la fiebre*, obra con la cual empezó la autora a tratar de la cuestión identitaria, del mismo modo que lo hizo en *La búsqueda de interlocutor* o *Desde la ventana* acerca de una visión mucha más femenina de la concepción del ser. Es más, el concepto del existencialismo aparece en C. Martín Gaite incluso a través del silencio, del callar las cosas (en sus relatos breves de sus primeros años de escritura). Y, es en sus últimos años de vida como mujer, madre y escritora cuando se rebela y da voz a este Yo. En el caso que nos ocupa, a partir de la época de los años cincuenta, y con la presentación de *EV***,** en 1957, donde puso de relieve lo vivido de la sociedad provincial joven en búsqueda de identidad, la autora se interesó –o más bien estudió y leyó- a algunos otros pensadores y teóricos no mencionados como, por ejemplo, a los existencialistas Søren Kierkegaard, Martin Heidegger y Albert Camus (C. Martín Gaite, *CT*, 2002; J. Jurado Morales, 2003).

1. 2. 3. Nuevos horizontes a partir de mediados del siglo XX

De cierto modo, tras *Nada* de C. Laforet, se intentó denunciar la condición y consideración de las mujeres, de las amas de casa y de las tatas que, en muchas de las publicaciones, buscaban sin parar un modo de vivir más decente y huyendo de situaciones incómodas. Por otro lado, se manifestaron temas como el miedo, el aburrimiento, la rutina, el peso de la educación paternal, la presión por el hombre, etc. (Puente Samaniego, 1994)- motivos que salen a la luz en la mayoría de los *Cuentos completos* de C. Martín Gaite. Sin embargo, si, como dice la propia autora en el prólogo del libro citado, habría podido llamarlos "Cuentos de mujeres", se desataca también la cuestión que nos interesa más, a saber la condición del personaje niño. J. Aldecoa habla de

> […] la obra de una generación de escritores conscientes de la realidad, que sacrificaron, como tantos españoles, sus sueños de libertad, europeísmo, cosmopolitismo. Una generación delicada y sensible, con una formación literaria autodidacta pero exigente y amplísima, que se vio inmersa en una circunstancia histórica terrible y dio testimonio de ella en sus poemas y prosas. (R. C Maícas, 2007: 248)

Por otro lado, la Generación del Medio Siglo se refiere a un grupo de autores, algunos de ellos

de los que acabamos de hablar, y no solamente de un período literario arraigado en la Historia de España. Por ello, si queremos seguir con la idea de cuestionar la presencia y la evolución del personaje niño en la producción literaria de C. Martín Gaite, es menester detenernos sobre el contexto literario del antes de esas primeras publicaciones mediante las cuales se pudo hablar de una nueva generación de autores.

Por lo tanto, después de la novela existencial que presentaba a una población martirizada por la guerra, pobre, viviendo en la miseria (C. J. Cela y *La familia de Pascual Duarte*, 1942; C. Laforet y *Nada,* 1944; M. Delibes y *La sombra del ciprés es alargada*, (1947), *El camino,* (1950), *Las ratas*, (1962) y *Cinco horas con Mario* de 1966), en un segundo momento, apareció la novela social mediante la cual algunos protestaban contra la burguesía (J. Marsé), y otros pretendían focalizarse en la persona y la situación del ser individual (C. Martín Gaite y *EV* de 1957, A. M. Matute y *Primera memoria* de 1959). En cambio, I. Aldecoa se preocupó por el pueblo trabajador con *El fulgor de la sangre* (1954). La novela de carácter social aspiraba también a la justicia colectiva y eso a través de las temáticas de la soledad, del rechazo social, de la guerra como recuerdo, de las consecuencias de los conflictos en la persona, todas esas que podían ser la razón de la división de los españoles. Destacamos, aunque no de manera exhaustiva, otras novelas como *La colmena* (C. J. Cela, 1951), *El Jarama,* (R. Sánchez Ferlosio 1955) y a otros autores como F. Santos y J. Goytisolo (Sobejano, 2005).

Por último, la novela estructural (o experimental) apareció con L. Martín Santos y *Tiempo de silencio*, (1962) donde pretendía alcanzar una renovación estilística a partir del realismo de la novela española ya vigente. En su obra, presenta a un joven rodeado por el fracaso "injusto" por causa de la mezquindad de los años 1949 conocidos como "los años del hambre". Por otro lado, Juan Benet con *Volverás a Región* (1967) usó el tema de la ruina para presentar una obra que rompía con lo que se estaba escribiendo en esta época, y centrando la trama en una conversación entre una mujer y un médico en plena noche, a través de unos elementos semejantes al género del realismo mágico, según algunos críticos. Cabe señalar que la novela existencial también fue denominada novela "del realismo dialéctico", "del realismo crítico" o bien como "nueva novela" cuyos aspectos son tres: el relieve de la estructura formal, la indagación de la estructura de la conciencia personal y la exploración de la estructura del contexto social, según Sobejano quién, además, la distingue de las demás como "más acentuada, formal, semánticamente que cualquier otro elemento" (2005: 396).

Como vemos, fue a partir de 1962, con la publicación de L. M. Santos y de *Las ratas* de M. Delibes cuando el género novelesco fue ganando cada vez más confianza e importancia, mediante un dinámico desarrollo de las tendencias. Hizo también que la novela adquiriese una

propensión psicológica por el propósito de escribir respecto al protagonista individual, su estado de ánimo interior, sus pensamientos, y ya no sólo poniendo de relieve la personalidad colectiva de una humanidad sufrida por los conflictos políticos como era el caso en algunas obras ya citadas. Por consiguiente, a partir de aquellos años, la mayoría de las obras publicadas reflejaban la conciencia del personaje, la introspección psicológica. Díaz Navarro señala que: "se había pasado de un intento de representar la sociedad con sus problemas a una temática del individuo, lo que han llamado «reprivatización» de la literatura" (2002).

Al fallecer Franco en noviembre del año 1975, España entró en una fase de adaptación en la cual los autores tuvieron que aprovechar la oportunidad para publicar, además de pretender retomar los argumentos tradicionales y presentar un nuevo estilo narrativo (Vittoria Calvi, 1990; Carbayo Abengózar, "A manera de subversión", 1998). Paralelamente a las publicaciones de novelas escritas durante los periodos de conflictos y rechazadas por la censura, esta nueva etapa representó una puerta abierta para la libertad de expresión, de publicación y de intercambio. A pesar de la ya existente influencia de los escritores extranjeros –recordamos aquí las palabras de la autora: "nos pasábamos unos a otros libros de novelistas extranjeros, como ahora se pasa un pitillo de marihuana" en una de sus conferencias publicadas (C. Martín Gaite, 1994: 38)-, el interés por la literatura fantástica y el retorno al cultivo del cuento fueron los vectores que marcaron aquella época de esplendor con vistas a encarar la realidad de modo aún más crítico. Pensamos, por ejemplo, en J. Cortázar, G. G. Márquez -a los cuales A. M. Matute añade Vargas Llosa, E. Sábato- y muchos más quienes no sólo invadieron el terreno literario español sino también que dieron un nuevo impulso para una literatura inédita (Gazarian-Gautier, 1997). Por tanto, tras el año decisivo del 1972, se destacaron a G. Torrente Ballester (*La saga/fuga de J. B.*, 1972), L. Goytisolo (*Recuento*, 1973), J. Marsé (*Si te dicen que caí*, 1973) o M. Espinosa (*Escuela de mandarinas*, 1974). Y, más tarde este "renacimiento" de la literatura se manifestó mediante M. Delibes (*El hereje*, 1998), A. M. Matute (*Olvidado Rey Gudú*, 1996) y C. Martín Gaite (*Caperucita en Manhattan*, 1990) sólo por citar unas pocas referencias de esta mezcla de varios géneros y esencias literarias.

Es importante insistir en el hecho de que esta nueva visión y nuevo manejo del universo literario vino, si no fue influenciado e incitado, por el atrevimiento de C. Laforet años atrás en proponer una literatura posible a pesar de todos los obstáculos que se presentaban frente a los escritores de la Generación del Medio Siglo. Con la aparición de la "chica rara", una protagonista que no se conforma con las normas y busca un nuevo modo de vivir y de alcanzar un futuro, los autores empezaron a contar hechos reales, pero inmiscuyéndose en la vida privada, interior y más

profunda de cada personaje ficticio y con nuevos elementos como la fantasía. Así, ya no se trataba de exhibir lugares cerrados, sino que, a los escritores del Medio Siglo, empezó a importarles cada sentimiento, preocupación y objetivos. Y así fue la manera con la cual introdujeron un nuevo objeto de estudio: la persona como ser humano vivo no sólo físicamente sino también lleno de características que le hacen único, un solo y propio "yo".

Por otro lado, la manera con la cual C. Martín Gaite pone en escena a los personajes jóvenes en plena búsqueda de sentido de la vida, en conflictos con ellos mismos y su entorno y en plena formación de su personalidad, es lo que C. Laforet, A. M. Matute y C. Kurtz trataron al relacionar la vida con el mundo literario. A este fenómeno de aprendizaje se le denominó más universalmente "Bildungsroman", y se suele asociar a otro género literario, al del cuento popular, folklórico… (Vadillo Buenfil, 2012). Así, I. Torre Fica recuerda que *Nubosidad variable* (1992) "cristaliza el «bildungsroman» por ser una novela que incita a meditar acerca de la propia identidad [que] lleva a la mujer a rastrear en su pasado para comprender su presente" (Redondo Goicoechea, 2004).

En nuestro caso, si seguimos con la idea de demostrar una evolución del personaje niño dentro de las publicaciones y trabajos literarios de C. Martín Gaite, es menester afirmar que la autora ofrece a su lector una literatura con un interés *in crescendo* hacia el protagonista joven (y niño), no sólo refiriéndose a él como personaje secundario sino dejándole sitio, espacio, palabra, y derecho a la palabra. Por consiguiente, si dentro de la narración se deja espacio al niño, se puede hablar de "crecimiento" del protagonista o de proceso de "relleno" de un personaje inventado. A eso se refiere C. Martín Gaite cuando dice, en su *Cuento de nunca acabar:* "Las personas tienen un antes y un después, y eso es lo que hay que saber marcar en la historia. Son su proceso, el de la historia misma que viven. No son, van siendo" (*CNA*, 2009: 269-270). Este fenómeno de creación es destacable con algunos relatos suyos como *Pastel***,** *Castillo* o su novela póstuma *Parentescos*.

II- Ataduras de Carmen Martín Gaite como mujer y escritora en la España de Posguerra

> Siempre estoy cerca de lo que cuento. No me gusta hablar de lo que no he vivido, soñado o visto. Y todo esto está casi siempre mezclado.
>
> C. Martín Gaite (*Traer*, 2002: 13)

Mucho se podría decir de la evolución y de la trayectoria narrativa de C. Martín Gaite. Si se parte de la composición de su *Libro de la fiebre* (1949) cuando la autora se encontraba en un estado de enfermedad extrema, para terminar mencionando su novela póstuma *Parentescos*, podemos hablar de un profundo interés no sólo por contar la vida sino también por cuestionarla. Dado que continuamos dentro de su incalculable búsqueda de interlocutor, cabe cuestionarse sobre lo que más cautivó a C. Martín Gaite y, por ende, lo que más la caracteriza entre los autores más importantes de su época.

2. 1. Construcción de una identidad literaria: influencias e inspiraciones

> Ahora puedo ser todos los personajes que quiero y además sin dejar de ser yo, llenándolo todo de innovaciones.
>
> C. Martín Gaite (*Obras completas III*, 2010: 10)

C. Martín Gaite empezó su vida –en su niñez y como mujer escritora- *por* y *con* los cuentos literarios, y nunca dejó de referirse o de aludir a ellos en los demás textos suyos, de todo género que fueran. Emprendió la narración de su primer cuento "Desde el umbral" en 1948, a pesar de ser conocida ante todo por su relato corto *El balneario* (1953). Inició la redacción de sus relatos breves mucho más temprano que se suele pensar, y siguió haciéndolo a lo largo de su vida de mujer y de madre. Tal como una señora quieta y silenciosa, poco a poco fue ampliando su antología cuentística, su capacidad de cautivar, atraer y contar al lector a la vez. Asimismo, siempre supo narrar una realidad, que habían vivido ella y muchas más personas de su época y que, algún día, alguien tenía que contar. Precisamente, de eso se trataba cuando se hablaba, en aquellos años, de escribir cuentos: narrar la jornada de un individuo que sufre la rutina, referirse a su rango social, exhibir la vida de una mujer que sufre su cotidiano, o bien representar a una tata que tiene que aguantar cierta situación... Notemos la teoría de

pedinamento de Zavattini mediante la cual dice que "el cuento es importante como forma narrativa donde se refleja el seguimiento del personaje" (Lluch Villalba, 2000), rasgo fomentado por el criterio de la brevedad. Escribió la autora en uno de sus artículos que

> las historias […] se caracterizan de forma casi unánime por no tener un final feliz ni ofrecer ninguna moraleja. Se diría que su única pretensión era la de presentar algunos retazos de la realidad circundante y dejar vislumbrar los conflictos de los hombres y mujeres que la padecen. Pero nunca brindan una solución. Se limitan a ser testigos de lo que cuentan. (C. Martín Gaite, *Pido la palabra*, 2002: 168)

Sin embargo, y al mismo tiempo que iba escribiendo y publicando, iba también desarrollando cada vez más sus conocimientos y ampliando sus dominios de interés. Fue, sin duda ninguna, lo que le permitió luego tener una gran apertura en el universo literario. Se interesó en todos los campos y, durante su carrera universitaria, conoció y leyó a muchos autores extranjeros. Sus estancias en Portugal, en Francia (obtuvo becas para los Cursos de Verano de las Universidades de Coimbra y de Cannes entre los años 1946 y 1948), en Italia (que R. Sánchez Ferlosio le hizo conocer en 1954), en Estados Unidos y más lugares, le abrieron la puerta al mundo. Contó a propósito de su viaje a Francia:

> fueron unas vacaciones inolvidables. Entré en contacto, durante aquellos cursos, con muchos autores franceses que no había leído, Sartre, Camus, Saint-Exupéry, Gide, Proust, etc., perfeccioné mucho mi francés y, sobre todo, conocí por primera vez, a mi veintidós años, el sabor auténtico de la libertad. (C. Martín Gaite, *Agua Pasada,* 1993: 17)

Si confiesa también que su estancia en Nueva York, en los principios de los años ochenta, representó para ella un empujón para escribir más, antes eran ya numerosas las influencias y las fuentes de su trabajo literario. En las anotaciones que dejó en sus *CT* al morirse, se pueden destacar a los italianos Svevo y Pavese, a Laclos con *Les liaisons dangereuses*, Flaubert con *Madame Bovary*, Oscar Wilde con *El retrato de Dorian Gray*, a Esther Tusquets, a Jean Paul Sartre, a Emily Brontë con *Cumbres borrascosas,* a Dostoievski, a Thomas Hardy y sus cuentos sobre la muerte, a Iris Murdoch y *El unicornio*, a Lledó para sus técnicas del diálogo, a Simmel y su limitación fatal de la inteligencia de la mujer, a E. Fromm en cuanto al trabajo de ésa, a Ward y su sociología, a L. Martín Santos y Valle-Inclán que consideraba unos maestros, a Aldecoa y sus cuentos, a Vargas Llosa... Sin olvidar, obviamente, a escritores y pensadores como Todorov y su *Introducción a la literatura fantástica* y *Literatura y significación*, a Pérez Gallego con su arte de narrar, F. Amelia Yates con *El arte de la memoria,* Blanchot con *Le livre à venir,* George Bataille y *El erotismo,* Kant, Kafka, Paul Hazard y su razonamiento sobre *Los libros, los niños y los hombres*[33]… (C. Martín Gaite, *CT*, 2002). Sabemos que el francés era uno de los idiomas que Carmen Martín Gaite sabía manipular a la perfección, por haberlo estudiado,

por su estancia a Cannes con una beca de estudio durante un verano, y por haber traducido varias obras de lengua francesa al castellano. Por consiguiente, en esta breve lista de obras a las cuales solía recurrir, hemos dejado por voluntad propia los títulos en el idioma tal como aparecen en sus apuntes en *Los cuadernos de todo*. No obstante, añadimos ahora mismo las referencias de las versiones en español: Pierre Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses,* 1782 (*Las amistades peligrosas* o *Las relaciones peligrosas*); Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, 1959 (*El libro por venir)*. También deja huellas de sus lecturas en sus *Correspondencias* con J. Benet (2011).

Sin embargo, debemos volver al tema que nos interesa y que es la importancia que pudo dedicar C. Martín Gaite al protagonista niño, un interés que se manifestaría por la Presencia, la Voz del niño. Respecto a ello, añade Díaz Navarro que los autores de Medio Siglo

> tuvieron una infancia rota prematuramente por la experiencia de la violencia, la destrucción y el odio. Eso supone una ruptura con el pasado, con generaciones anteriores y no es extraño la presencia de las figuras infantiles o jóvenes, víctimas pasivas de terribles confrontaciones. (Díaz Navarro, 2002)

Algunos de los escritores que leía condicionaron mucho la composición de sus obras en las cuales resaltó la evolución del ser de edad joven –desde los primeros años en algunos de sus cuentos literarios como "Las ataduras", "Alto", hasta la edad de la adolescencia como en *EV*, por ejemplo. En esta idea, cabe señalar que C. Martín Gaite suele ser relacionada con otra autora de su tiempo, A. M. Matute (Senís Fernández, 2009: 387-435). En efecto, esta última expone la realidad de la sociedad mediante una tendencia hacia la novela realista donde se mezclan análisis introspectivo y crítica social, y en cuyos relatos y novelas aparecen muy a menudo niños como protagonistas. En su literatura, la escritora catalana trata de las problemáticas sociales, y se centra sobre todo en el ambiente familiar y las relaciones entre las personas de un mismo hogar. Lo que diferencia a A. M. Matute de los demás escritores de su tiempo –igual por ende de C. Martín Gaite-, es la consideración del personaje joven como, por ejemplo, en *Los Abel* (1948), *Fiesta al Noroeste* (1953), *Pequeño teatro* (1954), *Los hijos muertos* (1958), *Primera memoria* (1959) o *Los soldados lloran de noche* (1964), donde empieza a aparecer la mirada del protagonista[34] (García Padrino, 1994; Redondo Goicoechea, 2000; Bórquez, 2011). A modo de ilustración de esa conocida relación entre ambas escritoras, J-C. Mainer prefiere matizar y subrayar que

34 Ana María Matute también cultivó el género del relato corto donde introducía la realidad de la vida vivida por unos seres de edad joven y, no menos importante, se destacan dos libros autobiográficos *A la mitad del camino* (1961) y *El río* (1963) donde habla de su propia experiencia cuando era niña. Además, algunos cuentos para niños entre los cuales *Los niños tontos* (1956) y su cuento "Sólo un pie descalzo" (1983) son el símbolo de los conflictos entre los niños sufriendo de las diferencias sociales.

> si Matute recurría a la metáfora del lugar cerrado pero natural (la montaña, el bosque...), Martín Gaite tramaba un encierro humano y urbano: la casa, las calles estrechas, las actividades y reuniones siempre iguales y en las mismas horas y lugares, la imposible salida de la que todos, sin embargo, hablan… (Teruel, *Un lugar llamado Carmen Martín Gaite,* 2014: 33-34)

Entonces, C. Martín Gaite y A. M. Matute fueron dos escritoras que trataron de la convivencia familiar en una época difícil de aguantar y en dónde la casa a la vez servía de refugio al mundo exterior –a sus peligros y realidades– y representaba este mundo cerrado, donde tenían que comunicarse seres de una misma familia y donde cada uno tenía que buscarse un rincón para su soledad y la conservación de su propia identidad. Es más, en ambas escritoras existe toda una simbología de las ventanas, de los lugares, objetos que fomentan una puerta abierta hacia otro mundo, uno más atractivo, imaginario y menos delimitado que la realidad. No obstante, hay que destacar, en la autora catalana, la peculiar visión del refugio del niño mediante el mundo exterior y sobre todo del bosque[35]. Si en C. Martín Gaite aparece como un lugar oscuro y peligroso en *RV* y el capítulo III titulado "Bajada al bosque" (Anagrama: 1996), en cambio en la autora catalana aspira a la evasión –física y mental-, por los elementos de la naturaleza que fomentan un espacio infinito, libre para la imaginación[36] como, por ejemplo, en *Paraíso inhabitado* (Destino, 2010). En el discurso de su entrada en la Real Academia explica que el bosque "es para mí el mundo de la imaginación, de la fantasía, del ensueño, pero también de la propia literatura y, a fin de cuentas, de la palabra" (A. M. Matute, 1998: 14).

2. 1. 1. Mujeres de épocas: entre comunicación, amor e infancia

> Le temps ne va pas vite quand on l'observe. Il se sent tenu à l'œil. Mais il profite de nos distractions. Peut-être y a-t-il même deux temps, celui qu'on observe et celui qui nous transforme.
>
> A. Camus (C. Martín Gaite, *CT*, 2002: 126)

C. Martín Gaite presentaba un gran interés por las canciones gallegas y portuguesas

[35] Invitamos a la consulta del libro de Marie-Lise Gazarian Gautier, fruto de un largo intercambio con la autora catalana Ana María Matute. Véase *Ana María Matute. La voz del silencio* (Madrid: Espasa Calpe, 1997).

[36] El valor de la vida aparece con su sensibilidad frente a la naturaleza, al ser el árbol el elemento más ilustrativo de la concepción existencialista y otro de los elementos biográficos destacables en A. M. Matute quien confiesa haber tenido tres árboles como amigos en su infancia (G. Gautier, 1997: 42). La noción del bosque es muy peculiar en A. M. Matute y se distingue rotundamente de la significación que tiene en C. Martín Gaite y, si bien en cierto que ambas lo relacionan con Dante Alighieri, hay otro criterio que no comparten. En efecto, el bosque y la bajada al bosque en la autora salmantina está relacionado con la fobia del niño de la oscuridad, lo cual no aparece en la escritora catalana. Al contrario, como lo expone *Paraíso inhabitado*, es un elemento que desprende la aventura y la libertad, la posibilidad de evadirse a otro lugar mediante ese mundo oscuro. El árbol es también, en *Paraíso inhabitado*, símbolo de refugio exterior tan inmenso como la capacidad infinita que tiene un individuo para evadirse mentalmente, soñar e imaginar.

(Servodidio, 1983) y por el tema histórico, como prueba su investigación sobre el personaje de Macanaz. Pero, en un momento de su carrera, prevaleció su atadura con las relaciones entre los individuos en un periodo importante y emblemático en España. Asimismo, su trabajo de tesis[37] *Los usos amorosos del dieciocho en España* (1972) disimula a la vez la consideración del modo de vivir de la mujer en un espacio doméstico cerrado y las relaciones de ésa con el hombre[38] y con sus progenituras. Es una obra que se centra en el vínculo maternal y la dificultad de la educación.

La cuestión del amor cobra mucha importancia en C. Martín Gaite, sobre todo por su interés y su afán por la novela rosa que desprendía el vínculo del amor y, por ende, el amor maternal[39] (Redondo Goicoechea, 2004). Este género literario presentaba los altibajos de dos amantes cuyo amor solía triunfar siempre frente a las adversidades y, a pesar de presentar siempre un final feliz, condenaba a las señoras a quedarse en un lugar cerrado como el espacio familiar, sumisa frente a la protección de los hombres y siempre teniendo que demostrar una actitud ejemplar para con los demás. Existen varios estudios sobre el género de la novela rosa en la literatura gaitiana (E. Ordóñez, 1983; I. Roger, 1986; A. G. Andreu, 2002; J. Smith, 2010), pero nos detenemos sobre la definición de Modleski de este género literario que trata de

> una mujer joven, de poca experiencia, pobre o de clase media baja, conoce y se enrolla con un hombre guapo, fuerte, experimentado, rico, y diez a quince años mayor que ella. El comportamiento del héroe la confunde porque, aunque obviamente está interesado en ella, es burlón, cínico, despectivo, hostil, y algo brutal. Al final, sin embargo, se aclaran todos los malentendidos, y el héroe le revela su amor a la

[37] En efecto, en los años 60 empezó a documentarse sobre la vida de Macanaz y se puso a estudiar el siglo XVIII. De esa investigación saldrán a la luz dos ensayos, *El proceso de Macanaz* y *Usos amorosos del dieciocho en España*. Mientras estaba reflexionando sobre los puntos históricos, se dio cuenta de su falta de interés total por el tema en este mismo momento, por lo cual decidió cambiar de hilo conductor para su trabajo doctoral, y de ahí presentar su trabajo inicial "Lenguaje y estilo amorosos en los textos del siglo XVIII español". Más tarde, su labor se abrió a un público lector más amplio con la publicación bajo el título *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972) y *Usos amorosos de la postguerra* (1987). Por otro lado, sobre Macanaz se publicará un artículo en el año 1971 en la *Revista de Occidente,* y en *Búsqueda de interlocutor* dos años más tarde.

[38] Nos place mencionar aquí una de las primeras lecturas C. Martín Gaite en años de su juventud*, Pepita Jiménez* (1874) de Juan Valera que forma parte de uno de los momentos de su acercamiento a la literatura clásica y epistolar. En 1977, C. Martín Gaite escribe el prólogo a esta obra con el título "Mi relectura de Pepita Jiménez" (ed. Taurus) en el cual analiza e introduce un fenómeno todavía muy poco estudiado en la literatura gaitiana. Dice: "uno de los ingredientes más importantes del relato, desde el punto de vista narrativo: el de la curiosidad inculcada en el protagonista hacia la mujer que ha de convertirse en objeto de su pasión. […] La curiosidad por ir componiendo, a base de datos dispersos, el perfil psicológico de una persona que ha interesado y desde el primer encuentro es un tema que ha dado origen a la mejor literatura" (1977: 9-30). Sobresale el sentimiento pasional, que encontramos en su trabajo doctoral publicado posteriormente titulado *Usos amorosos de la postguerra española*. También es un tema que –aunque la autora siempre ha sido muy discreta en cuanto a su vida privada y amorosa con el escritor R. S. Ferlosio (sólo se refiere a él en algunos de sus cuadernos)-, está presente dentro de su obra narrativa mediante la vida y las aventuras de sus protagonistas. Hablemos, por ejemplo, de la relación en *El balneario* entre Matilde y Carlos del cual nos enteraremos en la segunda parte de la obra de su inexistencia. También participando del género epistolar –aunque no totalmente-, se puede mencionar la novela ***EV*** de 1957 y las cartas de los dos jóvenes enamorados Julia y Miguel.

[39] Respecto a esto, invitamos a la consulta de "Escribiendo diálogos entre madre e hija: Alejandra Basualto, Cristina Peri Rossi y Carmen Martín Gaite" de María Trouillhet en *Género y géneros II: Escritura y escritoras iberoamericanas,* À. Encinar (Madrid, 2006: 153-163) donde habla de encontrar un "equilibrio idílico" y de una comunicación por código secreto entre las dos entidades.

> heroína, quien le corresponde. (Smith, 2010: 1)

Según C. Martín Gaite, las figuras literarias que, en época de la posguerra, seguían vigentes y las más importantes eran, entre otras, Ana Ozores y Emma Bovary. Añade incluso que era mejor que las mujeres leyeran novelas rosas que la literatura pesimista, como las obras de Flaubert y Clarín, por ejemplo, porque las novelas románticas las animaban a la vida doméstica, las otras no. (C. Martín Gaite, *Usos amorosos de la postguerra española,* 1994: 147-148) Sin embargo, al ser una autora que desprende, en su literatura y a través de su propia persona, la situación de la mujer que vive en una sociedad presionada y controlada por el sexo opuesto, C. Martín Gaite desmintió la cuestión de los finales felices que se inscribe dentro de este género literario. Aparece en su novela *CA*:

> ¿por qué tenían que acabar todas las novelas cuando se casa la gente?, a mí me gustaba todo el proceso del enamoramiento, los obstáculos, las lágrimas y los malentendidos, los besos a la luz de la luna, pero a partir de la boda, parecía que ya no había nada más que contar, como si la vida se hubiera terminado. (C. Martín Gaite, *CA*, 2004: 81)

Tenemos eco de esta idea en sus *Usos amorosos de la postguerra* cuando explica que las mujeres solían esperar mucho tiempo antes de aceptar una declaración de amor "porque solamente durante ese plazo intermedio entre el sueño y la realidad se sentían dueñas de su destino, libres de elegir o dejar de hacerlo, protagonistas" (1994: 198) y porque "era la mayor manifestación de libertad y rebeldía, la única situación donde la chica de postguerra, sin sentir la condena de la sociedad, podía tener la sartén por el mango, inventar algo, dar rienda suelta a su sed de aventura" (1994: 199).

Otro criterio de la novela rosa es la aparición, en obras de esa época, del hombre misterioso, violento o que da miedo, como el hombre de negro que aparece en *CA*. De la incorporación de ese personaje en su narración, dice la autora, en una entrevista, que lo relaciona con lo erótico (Servodidio, 1983: 27). De igual manera, en *Usos amorosos de la postguerra española*, lo considera en obras de la época como "atormentado" y cuenta que "Enamorarse era, en cierto modo, tener accesos a la naturaleza de esos presuntos tormentos varoniles, rodeados siempre de cierto misterio" (C. Martín Gaite, 1994: 143).

Dicho esto, la cuestión amorosa y el tema de la pasión aparece muy complejo en la narración de nuestra autora, sobre todo si recordamos el concepto de la "chica rara" que nació de C. Martín Gaite tras la lectura de la novela de C. Laforet. Ya en su conferencia del mismo nombre, recogida en *Desde la ventana*, C. Martín Gaite llamaba a la ruptura de este personaje femenino mediante la protagonista. Apunta que

> […] a estas alturas del relato, algo debe llevar ya marcado en la expresión del rostro, fruto de su convivencia con los parientes de Aribau, para que un amigo casual detecte en ella a un tipo de mujer ajena a los esquemas convencionales de orden y desorden que presidían la educación femenina de la época. En una palabra, Andrea es una chica «rara», infrecuente. (C. Martín Gaite, *Desde la ventana*, 1993: 111)

Avisa que, desde entonces, en la literatura española adquirió importancia la aparición de esa "chica rara" quien cuestiona las normas de la sociedad en la cual tiene que vivir, tanto a nivel amoroso como doméstico[40]. Vemos, en *EV***,** a las protagonistas Elvira y Natalia que se niegan a responder al modelo social y ético de su época y rechazan el esquema preconcebido de casarse para luego tener hijos. Natalia es una protagonista que gusta de refugiarse en su propio cuarto, alejada de toda crítica, una de las razones por las cuales sus hermanas ven su actitud como "un síntoma de antipatía que casi resultaba insultante. [Por eso] no se dejaba en paz a la chica rara de buenas a primeras, se peleaba […] por redimirla de su condición «anormal» y hacerle obedecer de la grey" (C. Martín Gaite, *Desde la ventana,* 1987: 182). No obstante, como lo menciona N. Cruz-Cámara en su trabajo (2003), es en 1992 con *Nubosidad Variable* cuando aparece la figura femenina (Mariana) capaz de deshacerse totalmente de las presiones, de los agobios de la vida entre hombres y mujeres en época de posguerra.

En los *CT*, se pueden encontrar numerosos apuntes sobre el amor, su descubrimiento y las cuestiones que supone la relación entre dos personas, una mujer y un hombre, la importancia del estatuto social y, de modo recurrente en su literatura, la posición de la señora en un entorno familiar tanto como en la sociedad en general[41]. Escribe que, mientras se encontraba en un periodo de soledad, le fascinaba, en la obra de D. H. Lawrence *Love: femmes amoureuses*[42] "el saber contagiar el gusto físico por otro personaje, el fluido de deseo que empieza a instalarse entre los que acaban de conocerse" (C. Martín Gaite, *CT***,** 2002: 218). Ahí, entonces, tenemos otro ejemplo de lecturas que la influenciaron si hacemos caso a las múltiples referencias a este

[40] No hay que olvidar que estamos hablando de literatura en una España en época de presión histórica, política, social y controlada por el hombre quien marcaba el ritmo de vida tanto social tanto como en algunas casas. En *Un lugar llamado Carmen Martín Gaite* confiesa la autora salmantina que no le resultaba fácil formar parte de los grupos de amigos y literarios de R. Sánchez Ferlosio (2014**:** 44-45). Del mismo modo, María-Dolores Albiac Blanco dice que "mantener cortejos, chichisbear, asistir a salones, conversaciones, tertulias y, finalmente, lograr ser admitidas en el café fueron para Carmiña ardides de las casadas para liberarse de los cerrados y reduccionistas principios que, hasta la adopción de esas modas, obligaban a la mujer discreta a llevar una vida casi conventual". Véase "Usos de la razón, usos del sentimiento: Carmen Martín Gaite y el siglo de las luces", pp. 175-190 de la obra anteriormente citada.

41 Sobre la temática femenina, recurrió también a las obras de Simone de Beauvoir como *El segundo sexo*, (*Tirando del hilo,* 2006: 450). En esta misma obra, habla de la heroína Margaret Lawrence en "La brecha de la palabra" (489). Evidentemente, no hay que omitir el movimiento de "las sombreras", del cual trata en su artículo "La sombrera" (508) y cuyo tema junto al de la fundación del Liceum Club retoman J. A. Marina y T. Rodríguez de Castro en el libro *La conspiración de las lectoras* (2009). Incluso pueden recurrir a su conferencia "La mujer en la literatura", transcrita en *Pido la palabra* (2002: 325-341).

42 C. Martín Gaite menciona la obra de D. H. Lawrence por su traducción francesa, cuyo título original es *Women in love*. Se puede consultar la referencia en las páginas 209-219 de los *Cuadernos de todo* (2002).

libro, junto con las aventuras de *Madame Bovary* que encarna la figura femenina desdichada. En la conferencia "Buscando el modo", habla de "la metáfora del amor como cárcel" (conferencia del año 1986), de la prisión de los sentimientos, lo que define A. Redondo Goicoechea como la "Quest romance[43]" (Redondo Goicoechea, 2000: 89-111). Además, destacamos su artículo sobre M. Bovary y M. Monroe (Véase *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas,* 1982: 133-146). C. Martín Gaite empieza su primer artículo, "malos espejos", del modo siguiente:

> Cuando yo era niña, recuerdo haberme sentido muy fascinada por un recurso literario común a varias de las historias de amor primeras que leí, bien procedentes del campo de la novela rosa […], bien de unos folletines decimonónicos con olor a humedad que habían alimentado también sueños juveniles de mi madre… (*Búsqueda*, 1982: 11)

Sigue:

> Este recurso literario […] consistía en el despliegue de ciertos elementos constantes y más o menos análogos, encaminados a rodear de un clima de excepcionalidad el encuentro de los protagonistas, es decir, el momento en que pasaban de ser desconocidos a conocerse aquel hombre y aquella mujer… (1982: 11)

Ahora bien, es necesario volver a mencionar la importancia del protagonista niño para justificar el interés por la temática amorosa. En la literatura de C. Martín Gaite, el amor y precisamente el vínculo amoroso, se desprende en *RV*. Esta novela de 1996 pone en escena a la vez el amor y el rechazo maternal, el orden simbólico[44] de la madre con la difunta Águeda y su hija de mismo nombre. En este trabajo, quisiéramos destacar la importancia de la relación familiar[45] que, en primer lugar, pasa por la consideración de la madre hacia su criatura. Además, en la literatura, los sentimientos se manifiestan a través de distintos valores. Primero, la falta de comunicación da prueba de una carencia y de una falta de sentimiento y, rasgo destacable en algunos relatos, la falta de consideración del niño se ve a través de las técnicas y voces narrativas, tanto mediante los espacios vacíos, los blancos, como el silencio.

---

[43]. A. Redondo Goicoechea menciona el término de "Quest Romance" cuando se refiere al "viaje personal hacia la identidad" de modo que J. W. Pérez (*Novelistas femeninas de posguerra*, 1983) llama también las obras con la cuestión identitaria como temática personal las "novelas de búsqueda vital" en (Redondo Goicoechea, ***Escribir mujer.*** 2000).

[44] Retomamos este concepto de los trabajos y teorías de Luisa Muraro para quien lo importante y lo simbólico entre las dos entidades (madre-hijos) es la palabra. Invitamos a la consulta de su obra en lengua original *L'ordine simbolico della madre* (Roma, 2006) de la cual destacamos, por ejemplo: "le metafore e i simboli materni sottintendono e alimentano il parallelismo tra la vita naturale e la cultura […] un' illimitata serie de opposizioni e analogie fra l'una e l'altra" (19). Para ir aún más allá en la ilustración de la esencia del pensamiento de la autora italiana, citamos: "la vita intrauterina, infine, va vista come vità di ascolto delle voci, in primis quella della madre, invogliante forse a poter imitarla. […]La prima cosa che fa una donna incinta […] è di pensare alla sua criatura, aprendo cosi dal primo momento della vita du relazione, il luogo ella «terzità»" (43).

[45] Invitamos a la consulta del artículo de Emilie L. Bergmann "Carmen Martín Gaite: La búsqueda de la madre como interlocutora" (Redondo Goicoechea, 2004).

2. 1. 1. 1. Santa Teresa de Jesús: el compromiso femenino

En los primeros años de publicación de C. Martín Gaite, la persona de sexo femenino es "ventanera", cansada, harta de la rutina y de la presión social. Es también y ante todo una "chica rara" (C. Martín Gaite**,** *Desde la ventana,* 1987: 111) con su propio "tarannà" (C. Martín Gaite**,** *RV***,** 1996 **:**125, 127, 128, 134, 157, 212, 221) y su modo secreto de evadirse y escapar de la realidad:

> Caminaba perdida entre la gente, a paso perezoso, concentrada con insistencia obsesiva en la palabra "*tarannà*". […]Antes de comprar el diccionario, lo había abierto por la te y me había enterado de que *tarannà* quiere decir carácter, modo de ser. […M]e gustaba haber aprendido esa palabra nueva que invadía mis ramificaciones cerebrales… (C. Martín Gaite, *RV*, 1996: 127)

Y, más adelante: "Yo de mi propio tarannà sé poco, bueno, pero no importa" (1996: 128).

En la literatura de C. Martín Gaite, la cuestión femenina siempre será de actualidad. En efecto, en las varias publicaciones que se les conocen, las chicas, señoras y mujeres leen, escriben, ven, miran, piensan y prospectan mundos ulteriores, mundos otros, universos más agradables, utópicos quizás, pero mundos en los cuales todo fuera bonito, todo aspirara a una vida tranquila y justa. Sin embargo, nunca se consideró la autora salmantina como feminista, más bien dijo: "Yo soy antifeminista. Yo aspiro a la libertad. Las feministas hablan de libertad, pero la llevan como una pedrada para arrojársela a la cara de los demás" (C. Martín Gaite, *Retahílas*, 2003: 194).

A pesar de eso, desde sus primeros años, leyó a Santa Teresa de Jesús hasta investigar sobre ella y dedicarle algunos artículos y conferencias. Además, participó a la creación del guion de unos capítulos de la serie del mismo nombre (1983) para el cual dejó apuntadas unas ideas en su cuaderno número 27 (2002). Teresa de Jesús (1515-1582), como algunas de las protagonistas de edad joven en las obras de C. Martín Gaite, era una mujer "rebelde" para su época. Con una voz absoluta, usaba de "la obediencia para desobedecer", "escapar de la realidad", "desobedecer las leyes" y "hacer las cosas a su modo", añade C. Martín Gaite en su conferencia "Buscando el modo" de 1986. Después de varios años conventuales, la entrega a la religión de S. Teresa de Jesús fue tan importante que decidió vivirla con mucha radicalidad, ante la negativa de su padre. Se entregó a la religión, escribió cartas y diarios en los cuales narraba sus experiencias y sus conocimientos, de lo cual nació *El libro de la Vida* (escrito una primera vez en 1562, una segunda vez en 1965 y publicado varios años después de su muerte). Ante la soledad, las burlas, las mentiras y más obstáculos que le pudieran impedir alcanzar su meta, se mostró una mujer determinada, extravertida y dispuesta a todo para expandir su modo de ver la vida a través de

la fe; una "renovadora del lenguaje" como sigue considerándola C. Martín Gaite en la conferencia ya mencionada. Tal como sigue diciendo, "el recurso a la palabra escrita era lo único que podía salvarla" (C. Martín Gaite, "Buscando el modo", 1986) y, ante el enfrentamiento a los que no entendían ni concedían este vínculo divino, tenía que "buscar el modo de contar esta historia de amor para hacerla verosímil ante los demás" y para ello, usar de los cinco sentidos (1986, "Buscando el modo"). A pesar de nunca haber considerado la literatura o la escritura como aptitud suya, Teresa de Jesús se convirtió en una mujer simbólica de la transmisión de la fe y de la capacidad de la mujer para llevar a cabo sus anhelos. De ahí, opina Roberta Johnson: "Santa Teresa de Jesús le sirve a Carmen Martín Gaite como ejemplo de una escritura que ha aceptado la soledad para enfrentarse a los obstáculos sociales que siempre tuvo que superar para escribir" (J. Teruel, *Un lugar llamado Carmen Martín Gaite*, 2014: 205).

2. 1. 1. 2. Natalia Ginzburg: la interlocutora buscada

Otra figura femenina y escritora fuente de inspiración e influencias para C. Martín Gaite fue la italiana Natalia Ginzburg[46] con quien deseaba tener una amistad estrecha, a pesar de nunca haber conseguido conocerla de verdad, en persona. Sin embargo, las dos figuras literarias se asemejan según muchas temáticas como las preocupaciones por la vida familiar, el estilo de vida, el comportamiento de los seres humanos dentro de un entorno delimitado. Al fin y al cabo, comparten ese interés por el *saber vivir* presente en obras literarias. En 1974, tuvo la oportunidad C. Martín Gaite de conocer la novela de N. Ginzburg, *Caro Michele,* que leyó de una tirada. El entusiasmo, la inspiración o la alegría de esta nueva experiencia literaria la animó enseguida a contactar con la autora italiana para conocerla –a ella en persona- y para aprender más de su literatura. Desafortunadamente, nunca tuvo esa oportunidad. Su primera tentativa

46 Natalia Ginzburg (14/07/1916, Palermo – 06/10/1991, Roma) de verdadero apellido Levi era una escritora italiana oriunda de una familia de judíos ilustrados. Se casó una primera vez con Leone Ginzburg en el año 1938, tuvieron tres hijos y en 1944 se quedó viuda, con lo cual tuvo que sacar adelante sola a sus hijos. En 1950 se casó por segunda vez con Gabriele Baldini con quien se fue a vivir a Roma, antes de fallecer él en 1969 en esta misma ciudad donde murió la autora también. Desde siempre, N. Ginzburg fue fascinada por la literatura rusa, por el entorno familiar y la educación, temáticas que aparecerán en sus obras más importantes como *Tutti i nostri ieri,* 1952 (*Nuestros ayeres*, traducción de C. Martín Gaite en 1996 o la anterior *Todos nuestros ayeres,* 1962), *Caro Michele*, 1973 (*Querido Miguel*, trad. de C. Martín Gaite en 1989), *Lessico famigliare*, 1963 (*El léxico familiar*, 1989), *La città e la casa*, 1984 (*La ciudad y la casa*, 2003). Dado su afán por las ciudades rusas y viviendo ella la mayor parte de su vida en Turín, una de las características de su narrativa será la supresión de las referencias geográficas con el fin de huir de las localizaciones precisas. Se preocupó por narrar la realidad sin que se hallara ningún rasgo de la Guerra, que fueran geográficos, menciones a fechas, nombres o apellidos relacionados con los acontecimientos de la vida real. En sus novelas, pretendía narrar los hechos de la vida cotidiana, el entorno familiar, las relaciones con los seres queridos, etc., sin que el lector pudiera relacionarlos con los eventos reales, históricos, sociológicos, políticos. Véase el prólogo de C. Martín Gaite a la novela *Nuestros ayeres* de N. Ginzburg (1996: 5-20).

fracasó y sólo recibió de Italia, el año siguiente, una carta manifestando el estado depresivo de la autora y su desconocimiento del idioma español. Fue hacia el año 1989, mientras estaba C. Martín Gaite en Chicago para unas conferencias, cuando su amiga Esther Tusquets le dio la idea de traducir la novela de N. Ginzburg que tanto le gustó en su época. A pesar del "supuesto" desinterés de la escritora italiana, C. Martín Gaite aceptó el reto, haciendo prueba de su estilo y de su dedicación de mujer de letras, pero no recibió nunca ninguna opinión ni señal de la interesada.

Evidentemente, como lectores fieles y cautivados por C. Martín Gaite, pensar en la idea de que una mujer como ella no pudo ponerle cara a un nombre, a una persona tan inspiradora para ella, como autora tanto como mujer de su época, deja suponer lo difícil e inaguantable que fue la situación. Su búsqueda de interlocutor fracasó y sólo le quedaba la integridad de sus obras como consuelo, tras no haber podido hablar ni usar la palabra con otra mujer escritora cuyas ideas le recordaban tanto las suyas. Dice C. Martín Gaite en su artículo de homenaje que le dedicó: "Su lectura [de todas las obras suyas] sólo ha conseguido que mi admiración hacia la escritora hoy desaparecida se redoble[47]" (*ABC,* 1991). Imaginemos la decepción, la frustración de C. Martín Gaite por no haber podido compartir opiniones sobre la traducción de la obra, ni ningún comentario sobre la traducción de *El cuarto de atrás* al inglés que había emprendido especialmente para N. Ginzburg. Sin embargo, C. Martín Gaite no podía quedarse con este sentimiento de rencor, y resultó para ella otro misterio de la vida, propenso a la imaginación de lo que hubiera podido ser este encuentro del interlocutor de verdad, en un tiempo y espacio real y físico. Añadimos unas palabras suyas:

> Me quedo [...] con la nostalgia de haber sido amiga de Natalia Ginzburg, o de que ella, al menos, hubiera llegado a saber lo amiga suya que me sentía yo, la cantidad de veces que he citado en mis conversaciones frases suyas o de sus personajes. Hasta qué punto, en fin, se había ido incorporando a mí su "léxico familiar". (*ABC,* 1991)

Esta última novela de N. Ginzburg (*Lessico famigliare*, 1963, Premio Strega en el mismo año) tuvo mucha importancia, mucho peso y valor para C. Martín Gaite. No sólo personalmente por haber conocido a la autora italiana mediante este libro –y uno siempre recuerda este momento cuando se conoce a un autor a través de la primera lectura de un texto suyo- sino también

47 Invitamos a la lectura de este artículo de prensa que manifiesta el amor, el interés por una autora extranjera y la sed de conocer a una figura de la literatura que refleja, por las temáticas narrativas, sus propias obras. El artículo está también recopilado en la cuarta parte de la obra *Agua pasada* titulada "Gente que se fue" (1993: 348-351). Respecto a la relación de C. Martín Gaite con la literatura italiana, se pueden citar un par de artículos como "La recepción italiana de Carmen Martín Gaite", María Vittoria Calvi, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 1998. También "Carmen Martín Gaite, en busca de interlocutor italiano", intervención de la misma María Vittoria Calvi durante una Mesa Redonda organizada por la Fundación Juan March en el año 1995 y disponible en *Al encuentro de Carmen Martín Gaite. Homenajes y bibliografía*, Emma Martinell Gifre, Barcelona: Gráficas Alsina, 26 de abril de 1997.

porque, aunque no pudo poner conocerla de carne y hueso, C. Martín Gaite se sintió ya desde el primer instante vinculada con ella por las temáticas, el estilo y la ambición destacables de su novela. Otra publicación ginzburgiana que prologó y tradujo C. Martín Gaite en 1996 fue *Nuestros ayeres* (*Tutti i nostri ieri,* 1952). El título, una vez más, habla por sí solo: tiempo del pasado frente al presente, familiares, personas cercanas, recuerdos, infancia... y a la autora salmantina de confesar en el prólogo que le dedicó:

> si algún texto hubiera que elegir para dar fe de sus logros en este terreno, ninguno tan elocuente como el que estoy prologando, donde los personajes crecen juntos y se hacen sombra unos a otros condenados a no entenderse ni poderse ayudar, siluetas apenas esbozadas en el seno de un mundo opaco al que sólo cabe oponer la resistencia de sobrevivir sin perder detalle**.** (N. Ginzburg, 1996: 17)

Es más, el fenómeno de esa época difícil, inestable y de miedo, preocupaciones, incertidumbre para el futuro, incitaba sino influenciaba a los escritores para relatar, poner por escrito sus malestares, testimoniar de la realidad vivida, manifestando cierto carácter crítico, pero sin por ello declararse como denunciador de lo vivido. Eso mismo lo vemos en *CA* clasificado dentro de lo ficcional, pero también en *EV* reconocido como novela realista social. El adentrar, en una novela, rasgos biográficos, sentimentales y que hayan afectado a cualquier autor será otro elemento común a la narrativa de C. Martín Gaite, como se ve a través de la mención del periodo de la infancia de N. Ginzburg frente a sus otros tres hermanos cuando a veces "las impresiones de una niña pequeña [Natalia misma], a quien los mayores no tienen en cuenta ni le franquean la entrada a un mundo de claves desconocidas" (N. Ginzburg, 1996: 9), se encuentran en algunos pasajes de *Nuestros ayeres* a través del personaje de Anna.

2. 1. 1. 3. Elena Fortún: las primeras lecturas infantiles

Sin embargo, no cabe duda de que la figura literaria que más influenció a C. Martín Gaite no pudo ser otra que Elena Fortún, si no directamente la protagonista niña Celia. Entre C. Martín Gaite y E. Fortún existe un vínculo muy fuerte respecto a lo que es la literatura, lo que significa escribir y en qué consiste ello siendo una mujer en tiempos de conflictos, de inestabilidad histórica e injusticia social. Amén de eso, se formó, desde los primeros momentos, una relación muy estrecha entre la autora y la niña Celia, un personaje ficcional pero que, ni para C. Martín Gaite ni para el lector parece ser así. C. Martín Gaite nos dejó huellas de su primera lectura de E. Fortún en distintos artículos y conferencias posteriormente transcritas. Se aprecia, por ejemplo, un recuerdo suyo apuntado en "El crecimiento de Celia": "Tendría yo unos ocho años, no apunté la fecha porque por entonces no hacía yo diario, pero es uno de los

recuerdos de infancia más nítidos que conservo" (C. Martín Gaite, *Tirando del hilo*, 2010: 395). Le regaló el libro de Celia Gálvez la señora García Prieto, una amiga de sus padres, sin saber que acababa de generar una importante fuente literaria para la niña que era C Martín Gaite en esa época, y quien confesó años después: "Creo que nunca he tenido una amiga como ella" (C. Martín Gaite**,** *Tirando del hilo*, 2010: 395), refiriéndose a la joven Celia.

Durante su infancia, y como muchos niños de su edad, C. Martín Gaite leía libros y, sobre todo, como confirma A. M. Matute, las lecturas más recurrentes eran tanto las historias de E. Fortún como los cuentos de Antoniorrobles[48]. Publicó C. Martín Gaite varios estudios, artículos y conferencias sobre la vida de E. Fortún como mujer, esposa, madre y autora obligada a huir de su país. Y fue ese sentimiento de miedo, de ansiedad, de incomprensión frente al mundo real, a la sociedad, a las exigencias del mundo adulto, el que se interpretó luego mediante la protagonista niña Celia Gálvez –y su cariñoso hermano Cuchifritín. Es más, es esa Voz testigo que persistió mediante la pluma de nuestra escritora salmantina. A través de sus obras, de sus personajes inventados –pero nunca sin sentido-, parecen seguir existiendo hasta la última línea. Sólo citaremos unas palabras de nuestra escritora:

> Celia conservó muchos años, y yo con ella, su fe en la razón, es decir, en la levadura de la palabra llana y sensata, capaz de desarticular las frases hechas con que amurallan su curiosidad las personas mayores, cuya capacidad de sorpresa y controversia se va anquilosando a medida que envejecen. (C. Martín Gaite**,** *Tirando del hilo*, 2010: 398).

Vemos claramente que la relación, el vínculo que tiene la autora con la niña Celia era tan intenso que casi uno se olvida de que es un personaje creado, una protagonista niña de ficción, que nunca existió de carne y hueso, que C. Martín Gaite nunca pudo conocerla en persona, aunque parece que fue el caso. Podríamos atrevernos a decir que el trío Fortún-Gaite-Celia forma una sola persona, en el sentido que, por sus lecturas infantiles de Celia, y años más tarde su empeño en investigar y entender quién era la autora creadora –la figura matriz- de esa niña que le gustaba tanto, C. Martín Gaite vivió a través de esa serie de libros, de la misma manera que hoy en día hace perdurar la literatura de E. Fortún. Es más, si de niña C. Martín Gaite sentía curiosidad, sorpresa o incomprensión frente a los obstáculos y tristezas que vivía Celia, ahora, a través de sus cuentos y novelas, ella misma sigue cuestionando la vida pero desde otro punto de vista. En efecto, se trataría de un punto de vista infantil otro. ¿Niños interlocutores? ¿Niños testigos de

48 En una entrevista, A. M. Matute cuenta: "Yo he sufrido de niña la carencia de cuentos para niños españoles, solo había dos autores, que eran Elena Fortún y Antonio Robles, quitados éstos, no había nadie, que mereciera la pena, claro. En cambio, me he tenido que nutrir de escritores anglosajones, cuando era niña, o escandinavos o alemanes, pero no españoles. Pensé: «Tienes que escribir para niños desde tu país, desde España», y por eso lo hice." Véase Antonio Ayuso Pérez, "«Yo entré en la literatura a través de los cuentos», Entrevista a Ana María Matute", *Espéculo,* abril 2006. En cuanto a Carmen Martín Gaite, invitamos a la consulta del artículo "El ministerio ideal de Antoniorrobles", *Tirando del hilo,* (2010: 486-488). Y, aparece mencionado el autor en su novela *CA*, en el segundo capítulo, página 58 de nuestra edición.

un pasado? ¿Niños portavoces de una realidad de la cual ya no se puede encargar una voz adulta? Lo cierto es que C. Martín Gaite veía en E. Fortún, y concretamente en la publicación de las aventuras de Celia, "un mundo donde los niños tienen voz y voto y luchan por su derecho al comentario y a la crítica de cuanto se produce en su entorno" (C. Martín Gaite, *Tirando del hilo*, 2010: 395).

Rebeldía y sed de aventura. Libertad y libertad en la soledad. Es lo que se reivindica en la literatura gaitiana y que podemos relacionar con lo que dice la autora en sus *Usos amorosos de postguerra* (1994: 199): "El derecho a decir que no o que todavía no o que quizá-quizá-quizá era la mejor manifestación de libertad y de rebeldía, el único terreno donde la chica de postguerra, sin sentir la condena de la sociedad, podía dar rienda suelta a su sed de aventura[49]".

2. 1. 2. Interlocutor e identificación

C. Martín Gaite no sólo se identificaba con algunas personas literarias españolas, extranjeras o por trayectorias y tendencias literarias, sino que siempre buscaba relacionarse y establecer cualquier comunicación que fuera entre ella y su receptor. A pesar de ello, por el marco espacial y limitado del libro, a veces puede parecer ese vínculo –que la autora no para de revindicar-, como invisible, casi inexistente y sin "retorno".

2. 1. 2. 1. Lo fantástico como nido de la comunicación

No se puede seguir hablando de C. Martín Gaite sin mencionar a Tzvetan Todorov[50] quien fue sin duda uno de los escritores y teóricos más importantes en la vida de la autora, tanto en el ámbito literario como en el personal.

A lo largo del dinamismo literario de nuestra escritora, en primer lugar, el teórico fue una de las

[49] Esta cita también se puede consultar en la recopilación por J. Teruel de las *Obras Completas IV. Ensayos I. Investigación histórica* de Carmen Martín Gaite**,** Espasa. Círculo de lectores, 2015, p. 1326. Se trata de un fragmento de sus *Usos amorosos de la postguerra española,* Capítulo IX titulado "Cada cosa a su tiempo", pp. 180-210 de la edición usada aquí.

50 No hay que olvidar el tema central de nuestro trabajo, a saber la voz infantil en la narrativa de Carmen Martín Gaite, y de la impresión de choque que puede existir entre el mundo infantil, el universo de los niños todavía inocentes y el mundo de los adultos, de la vida real que trae muchas preocupaciones y decepciones. Por eso, la mención de Todorov aquí es esencial pues no se puede hablar de la literatura gaitiana sin hablar de una de las figuras literarias y teórica más relevantes para ella, pero sería necesaria no alejarse demasiado de la cuestión. Nos limitaremos entonces a recurrir a Todorov respecto a lo fantástico dentro de la literatura infantil –o no- de C. Martín Gaite, pero no entraremos en el análisis de lo fantástico en todas las obras gaitianas, en el sentido en que Todorov nos ayudará a entender las influencias que recibió la autora, sus intereses y la manera con la cual usó sus conocimientos o el fruto de sus lecturas para escrituras posteriores que desprenden unos rasgos fantásticos en relación con la niñez y el universo infantil.

fuentes más destacables de inspiración, de curiosidad, un llamamiento al descubrimiento de ideologías de la vida hasta ver el mundo desde otro ángulo. En segundo lugar, como vemos en *CA***,** se convirtió T. Todorov en una de sus lecturas fundamentales sino existenciales e imprescindibles para seguir el hilo de su vida –tanto como para seguir la trama de la novela de 1978. T. Todorov, paralelamente a Camus[51] con *L'etranger*, fue sin duda uno de los pilares de su existencia y de su prestigiosa trayectoria literaria.

En un primer momento, C. Martín Gaite se interesó en los análisis teóricos de T. Todorov para, poco a poco, ir conociendo su forma de acercarse a la vida, al sentido de esa y sobre todo a la manera más fantástica de pensar el *vivir*. De ahí, el interés y el empeño de la escritora la llevaron a seguir escribiendo manifestándose como una autora de narración compleja y de significado difícil de percibir –si es que uno podrá algún día contestar a todas las dudas que sobresalen de sus obras.

En una de sus conferencias más conocidas, leídas y mencionadas, "Brechas en la costumbre[52]", alude C. Martín Gaite a la idea de asomarse a mundos extraños y poder romper con la rutina, el aburrimiento cotidiano, tan presente en varios de sus cuentos literarios. En ese sentido, se acerca la última novela mencionada aún más al tema del estudio puesto que trata, a la vez, de un mundo fantástico y de las aventuras de una protagonista niña. En efecto, con Alicia, el lector se halla frente a un mundo percibido, vivido o imaginado a través de unos ojos inocentes, un mundo que parece inalcanzable por la ambigua delimitación entre lo real y lo ficticio, pero que inspira sobre todo a la libertad.

---

51 En la correspondencia que tuvo C. Martín Gaite con J. Benet, a la fecha del 9 de noviembre de 1965, se presenta en una de sus cartas la opinión de la autora respecto al escritor francés Albert Camus (1913-1960) y su libro los *Carnets* "que él dejó a modo de apuntes personales, cuánto puede hacer gozar y meditar a los demás, en su misma información y rotura, precisamente. […] Lo de que no hay nada nuevo bajo el sol ya se sabe, y es una tontería andarlo repitiendo, porque una verdad tan grande por lo menos como ésa es la de que nunca unos ojos miran exactamente desde el mismo sitio que otros ni de idéntica manera. Se trata, pues, esencialmente, de modos de mirar, de la función cumplida por los ojos de cada uno en el lapso de tiempo asignado a su vida, y el que esta mirada, al interferir con todas las otras de todos los tiempos, no parezca sino añadir unas veces monotonía, y otras, confusión al conjunto, no quiere decir que aisladamente haya sido igual que las demás. […] Esa función es la que creo que cumplen principalmente los libros, la de sugerir y excitar nuevas miradas vivas sobre las mismas cosas que otro miró. Y en este sentido, […] todos escribimos porque han escrito otros, y en esto no hay excepción". Véase *Correspondencia* de C. Martín Gaite (2011). El texto citado remite a las páginas 96-98. El rasgo existencialista en la narrativa es muy presente puesto que de él se destaca la cuestión de la identidad, elemento recurrente en la autora. De Camus, novelista, ensayista, dramaturgo filósofo y periodista francés nacido en Argelia, se rescata la idea principal de libertad individual que aparece en varias obras gaitianas como por ejemplo *RV, Caperucita, Pastel, Castillo y Parentescos*. En cuanto a las obras que interesaron a C. Martín Gaite, se pueden destacar *L'étranger* (1942) y *La peste* (1947).

52 Esta charla pronunciada en El Escorial el 11 de julio de 1990 se publicó en *Agua pasada,* (páginas 157-168 de la edición que usamos aquí) y en *Pido la palabra* (pp. 342-358 de la edición usada). En esa transcripción, nos habla del carácter fantástico, de su consideración de lo que llamamos "fantástico". También menciona al propio T. Todorov, además de presentar una relación entre algunas de sus obras literarias y las características fantásticas que conllevan. Del mismo modo, se puede referir a la conferencia "El silencio y el testigo" (*Agua pasada*, 1993: 209-212) donde C. Martín Gaite habla de su interés por Todorov y de su curiosidad por los textos cuya frontera entre la realidad de lo vivido y lo soñado no está muy clara.

Por otro lado, "Brechas en la costumbre" era el título que la autora había pensado dar al conjunto de los cuentos que estaban por publicar en este periodo literario. ¿Casualidad o influencia? Acaso fuera inspiración, ¿o bien arrebato voluntario de hacer permanecer en su escritura a un hombre tan importante para ella? Lo cierto es que se destaca la huella de este crítico dentro de varias obras suyas. En efecto, si está claro en *CA* que Todorov desempeñó un papel de crítico, de teórico –¿y por qué no de padre digamos "literario"? - para llevar a cabo la redacción de esta misma novela, trasluce también en *Caperucita* y *RN* a través de este mundo de difícil delimitación entre realidad y ficción. Una realidad que parece dividirse en dos: una real y alcanzable frente a otra, más bien ficticia, imaginada y soñada por los protagonistas niños. Además, el elemento fantástico empieza a ubicarse en obras más anteriores como es el caso de *El libro de la fiebre* o *El balneario* (Servodidio, 1983). En cuanto a su encuentro con lo fantástico, el primer acercamiento a *La literatura fantástica* de T. Todorov aparece en uno de sus cuadernos del 1976:

> La llamada de lo fantástico la sentí por primera vez en 1949, en mis intentos fallidos del *Libro de la fiebre*: Pero está incorrupta, aunque me haya alejado por los caminos de un realismo acomodaticio. Ahondar en el estilo del *Balneario*, sería ahora que sé muchas más cosas y tengo mejor gusto y pulso más seguro, mi salida de los infiernos. Aquella me ha dado una identidad, dormida en mí, que estaba empezando a olvidar, a enterrar. Ahora desafiaré genialmente. Me tengo, al fin, que atrever. Con aparente ingenuidad y prudencia. Despistando. Se van a quedar fríos. Dinamita pura y – hasta ahora – no la había disparado. Ya es hora. (C. Martín Gaite, *CT*, 2002: 391-392)

Dos años después, la escritora mezcló vida y ficción dentro de una obra que se hizo famosa y sin lugar a dudas unos de sus relatos más complejos y que sigue desprendiendo, lectura tras lectura, cada vez más misterio y curiosidad en el lector. Después de tomar tantos apuntes en sus *Cuadernos de todo*, en las primeras páginas de *CA* leemos:

> Ahí está el libro […] Introducción a la literatura fantástica de Todorov, [… que] hablaba de los desdoblamientos de personalidad, de la ruptura de límites entre tiempo y espacio, de la ambigüedad y la incertidumbre […]. "Palabra que voy a escribir una novela fantástica", supongo que se lo prometía a Todorov. (C. Martín Gaite, 2004: 19-20)

Se hallan numerosas menciones más a la *Introducción a la literatura fantástica* en *CA* (2004) que nos permiten considerar esa obra como libro de cabecera. Ya desde las primeras páginas aparece "empujo con el pie a Todorov" (20), "la humedad ha alcanzado también al libro de Todorov, que yace en la colcha con unos papeles encima" (27). Después de un rato –más narrativo que ficcional puesto que el encuentro de la mujer con el hombre de negro sucede a lo largo de una noche solamente-, leemos: "Ahora sí que voy a escribir el libro. En seguida de decirlo, pienso que eso mismo le prometí a Todorov en enero. Claro que entonces se trataba de una novela fantástica" (112) y "Encima de la almohada está el libro de Todorov y, sobre él, un papelito donde tengo apuntado: «Novela fantástica. Acordarme del grabado de Lutero y el

diablo. Ambientación similar»" (125).

Sigue con: "Ya...digo, decepcionada, mirando la cita de Todorov. Nada, no coincide; «el tiempo y el espacio del mundo sobrenatural no son los de la vida cotidiana»" (140), "Cierro los ojos, clavo las uñas en el libro de Todorov" (144), "Ha cogido un libro que había encima de la colcha y se pone a hojearlo, mientras fuma, en silencio. «Todorov... –dice-. ¿Qué tal está este libro?»" (177), hasta la última página: "El sitio donde tenía el libro de Todorov está ocupado ahora por un bloque de folios numerados" (181).

Además de mencionarlo en *CA,* encontramos rasgos de sus lecturas en sus *Cuadernos de todo* como en el número diecisiete, (diciembre de 1976-febrero de 1977):

> mientras escribo esto en la cama, la mañana de Nochebuena de 1970, ya he desterrado, al calor de mi transformación en ser pensante y apasionado por la lectura de Todorov; el primitivo proyecto de salir […], todo aquí en mi cuarto cobra repentinamente un sentido profundo, y enlazado, […] se ha operado en mí la transformación esencial. (C. Martín Gaite, 2002: 390-391)

Más, en el número ocho (de los años 1973-1974) afirma, cuando se refiere a L. Martín Santos gracias a quien nació su pasión novelística[53], su interés por la literatura ficcional y su curiosidad:

> ¿Cuál es la virtud de la literatura de ficción para que pueda interesar de forma interesante? Interés por el destino. Curiosidad. ¿Qué le pasó a Fulano? ¿Qué fue de él? Yo creo que es porque te asomas, porque a la gente que conoces no te puedes asomar. Compensa las lagunas que tenemos en el terreno de la realidad. Hay abierto un interés siempre hacia los demás pero no sabemos nada, nos mienten o están los trozos sueltos. […] Destino ya cumplido: la historia. La novela: va pasando. La operación configurativa es la fijación de las imágenes mediante la palabra. (2002: 195)

A partir de ahí, se destaca en sus narraciones un carácter fantástico. Tanto *El balneario* como los cuentos literarios "La mujer de cera", "Un día de libertad" o su primera novela *El libro de la fiebre* publicada mucho más tarde y escrita mientras estaba enferma, presentan una mezcla de lo real y de lo soñado; y J. Palley añade a la listea *CA* hablando de "equation or metaphor life-dream" (Servodidio, 1983: 107).

Más adelante, hablaremos de otra novela suya, *Caperucita,* por ser una de las tres (junto con *Pastel y Castillo*) consideradas como punto de partida de la literatura infantil en C. Martín Gaite (Jurado Morales, 2003), unas children's stories (Blanco López de Lerma, 2013). Sin embargo, desde nuestro propósito, esas tres últimas novelas resultan aún más interesantes respecto a sus elementos literarios y narrativos. En efecto, se destaca el universo de la niñez, el niño como protagonista de una historia que juego con lo fantástico y la realidad, el *nonsense*, la

53 Del mismo modo, en *Agua pasada,* C. Martín Gaite habla de su vocación literaria dedicando unas líneas a dos de sus profesores de Instituto, don Rafael Lapesa y don Salvador Fernández Ramírez: "[les] debo mi definitiva vocación por la literatura y el esmero con que me entregaba a los ejercicios de redacción, por el placer de hallar su beneplácito. […] Asimismo debo a mi paso por el Instituto de Salamanca la superación definitiva de una posible "conciencia de clase" y la tendencia a seleccionar mis amistades por afinidades ideológicas o sentimentales y nunca por consideraciones de tipo social" (1993: 16).

imaginación y lo vivido.

2. 1. 2. 2. La intertextualidad

Asimismo, creció C. Martín Gaite en un entorno literario y sabio, entre comunicación e intercambios constantes con sus padres mediante la literatura y los libros, por lo cual nos atrevemos a decir que la intertextualidad es uno de los recursos que marca el recuerdo a la infancia de la autora en la mayor parte de su obra.

En su minucioso libro *Palimpsestos, la literatura en un segundo grado*[54], G. Genette estudia, de modo muy concreto y complejo, el punto de partida de cualquier creación literaria, tal como lo pensaba C. Martín Gaite: para crear palabras necesitamos las de los demás. Para crear una obra uno tendrá la tendencia en apoyarse en otros textos, referencias o citas. No se trata de plagiar sino más bien de saber usar referencias culturales de las cuales un autor supo, anteriormente, sacar una interpretación que va en el mismo sentido que sus ideas, o no, y que le recuerdan su vida, cualquier elemento de su infancia u otros momentos biográficos. Y de ello habla C. Martín Gaite en sus *CT* bajo la noción de "propiedad intelectual", en el cuaderno catorce que corresponde al año 1975 (2002). Más tarde, en un apartado dedicado a la literatura de Ginzburg que le aficionó tanto, declara que se trata de: "tejer lo ajeno con lo tuyo, dar albergue en la propia a la memoria de otro" (2009: 254).

De este modo, son importantes para la creación y la construcción del hilo literario el relato *Alicia en el país de las maravillas* de L. Carroll a quien C. Martín Gaite realiza una dedicatoria en *CA*, las referencias literarias a G. Bataille, R. L. Stevenson (*La isla del tesoro*, *El extraño caso del doctor Jekyll y Mister Hyde*), C. Perrault ("Pulgarcito", "Barba Azul"), F. Kafka, M. de Cervantes (*La gitanilla*), E. A. Poe, D. Hammet (*El hombre delgado*), A. Machado, D.

54 Remitimos aquí a la obra de Gérard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré* (Paris: Seuil, 1982), traducida al castellano en 1989 (edición Taurus). En su libro teórico, propone cinco tipos de transtexturalidad que son la architextualidad, la hipertextualidad, la intertextualidad, la metatextualidad y la paratextualidad. Esta obra ofrece una observación tan detallada y complicada que no entraremos en el análisis de cada tipo, sino que nos conformaremos con anunciar que esta obra puede ser de interés para el análisis de *El cuarto de atrá*s. Por su ambigüedad y la dificultad de clasificar esa obra de 1978 dentro de los varios géneros literarios y estilos de escritura que existían hasta su fecha, sólo aludimos a la intertextualidad en sí. Asimismo, se puede referir a los artículos "Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite. Literatura versus propaganda (1ª parte)", de Antonio Pineda Cachero, *Espéculo,* 2000; "Carmen Martín Gaite's El pastel del diablo: the Hero's Initiation", E. D. Meyers, *Letras Peninsulares* 16/2-3, 409-30; "El viaje y la aventura en *El pastel del diablo*, de Carmen Martín Gaite: una propuesta de lectura", S. Fernández Hoyos, de Aurora Marco López *et al*., *Actas del VII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*. A Coruña: Diputación de A Coruña, vol. II, 2004: 569-578. También se pueden estudiar los artículos de David González Couso como "Alas de libélula: «El Pastel del diablo» de Carmen Martín Gaite" en *Moenia: revista lucense de lingüística y literatura*, n°14, 2008, pp. 391-403; el trabajo de tesis realizado por M. Coronada Carrillo Romero "Realidad y ficción en la obra de Carmen Martín Gaite", Universidad de Extremadura, Cáceres, 2008.

Ridruejo, A. Chejov, D. Defoe (*Robinson Crusoe*), C. Laforet o el ya citado T. Todorov (*Introducción a la literatura fantástica)*.

La relación entre la intertextualidad y el género cuentístico, el relato breve para adultos o las historias destinadas más bien a un lector niño, no termina aquí. Aparece *Los tres mosqueteros* en *CA* (2004: 81), pero también se refiere C. Martín Gaite, en su novela de 1978 y en otras, a más cuentos de hadas y fábulas populares como "La hormiga y la cigarra", por ejemplo (*CA*, 2004: 159). Todas resultan ser publicaciones con las cuales creció la autora. Es más, mediante su literatura y sus propias producciones, C. Martín Gaite consiguió hacer evolucionar a su lector al presentarle una referencia "viva" de un texto marcado por su fecha de publicación, en un tiempo y una época delimitados dentro de un criterio tradicional y popular pero a la vez sin responder a ninguna referencia espacio-temporal concreto (el cuento, la fábula, el refrán, etc.). Sin embargo, nuestra autora hace perdurar aquellas obras y, acaso les insufla más alma, al incorporarlas en su propia literatura, con la trama de cualquier aventura que inventa y crea ella misma. Al fin y al cabo, C. Martín Gaite da cada vez más vida, más sentido y otra significación nueva y curiosa a unos relatos de tradición popular, antigua, y eso con el fin de suscitar aún más interés, cuestiones y misterio en su lector más asiduo. Intereses por este arte o género, según lo veía en aquel entonces. *In fine,* la intertextualidad y la metaliteratura en sus obras vienen de sus varias lecturas teóricas, críticas, analíticas y literarias que la influenciaron, que despertaron en ella las ganas, la necesidad o la idea de recurrir a cada uno de los estilos que usó como oportunidad de buscar a su interlocutor más deseado. J. Palley reacciona a propósito del hombre que visita a la narradora de noche en *CA* y cuestiona: "the alter ego? The positive animus? The strong and protective ideal masculine?" (Servodidio, 1983: 112).

Queríamos hablar de los intereses e inspiraciones de C. Martin Gaite y llegamos a afirmar que abarca todo género literario y cultural que pueda inspirar, influenciar y determinar cualquier punto de vista. En suma, la intertextualidad es sin duda uno de los elementos más importantes dentro del estilo escritural gaitiano y que, de cierto modo, nos lleva a pensar en la magdalena de Proust. Por lo estético de su literatura –pensamos en la confusión entre realidad y ficción, la mezcla de los datos con forma de *puzzle* entre hechos de su vida y hechos inventados, imaginados o inspirados de otras fuentes literarias-, C. Martín Gaite aspira a cumplir un compromiso histórico y necesario para la sociedad tanto como para ella misma.

Sin embargo, si por un lado opina Kristeva: "Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte" (Jouve, 1992: 47), por otro

es de notar que una novela no sólo se puede construir a partir de elementos e ideas sacadas de otras. En efecto, el oficio de escritor[55] se traduce también por largos ratos estudiando y pensando un elemento del que se quisiera hablar y desear incluir e insertar en las futuras producciones –ese mismo proceso que el de la tesis de C. Martín Gaite sobre el proceso de Macanaz (*Usos amorosos de la postguerra española*, 1994). Es más, respecto a su trabajo de tesis doctoral, en C. Martín Gaite podemos decir que todo sale de una intensa curiosidad y un afán de descubrir lo nuevo, lo desconocido, lo inesperado. En su *CNA*, encontramos unos propósitos suyos que pueden apoyar la teoría que avanzamos, dice la autora que el autor

> tiene que añadir a su interés por el relato el de su propio encuentro con las historias que el azar le legó. Si yo cuento bien cómo me encontré con la historia de Macanaz, encenderé la curiosidad por leer el libro, que nació de mi propia curiosidad por enterarme de un asunto que no entendía. (2009: 265)

2. 1. 2. 3. La dedicatoria

A nivel paratextual, en la C. Martín Gaite adulta-escritora-bastante afectada por la vida, los obstáculos y dramas que le depara, permanece este vínculo con la infancia "perdida". De ese modo, recordamos las palabras de J-C. Mainer cuando dice que "todo acto de escritura es una comunicación privada" (C. Martín Gaite, *Obras completas I*, 2008: 55). Y, efectivamente, en las novelas de la autora salmantina, tanto su dinamismo literario como su modo de escribir y las temáticas que quiera tratar están marcados por la pérdida de sus dos hijos. Las dedicatorias cobran importancia puesto que permiten al lector ubicarse y distinguir el estado de ánimo con el cual escribió y emprendió la redacción de su obra. Así, añade J-C. Mainer que la dedicatoria refleja la "temperatura emocional con lo que está escrito un texto" (C. Martín Gaite, *Obras completas I*, 2008: 55).

En el caso de nuestra autora salmantina, podemos destacar dedicatorias para interlocutores de toda índole. Por un lado, aparecen las dedicatorias que tratan de su vida privada como las dirigidas a su hija en *Retahílas*: "Para Marta y sus amigos […] siempre turnándose, al quite de mis horas muertas", y con quien tuvo periodos amargos y no siempre fáciles tratándose de la relación y de la educación de madre a hija (C. Martín Gaite, 2003).
En el caso de *Nubosidad Variable*: "Para el alma que ella dejó de guardia permanente, como

55 Usamos esa expresión con mucho cuidado ya que, si ser escritor/a es una profesión, Carmen Martin Gaite no lo consideraba de ese modo, tal como confesó en el ensayo "El oficio del escritor" donde se sorprende: "no me acabo de creer que escribir sea un oficio, y sigue sorprendiéndome que me paguen por hacerlo". Véasela publicación disponible en la página Internet de la Fundación Juan March, Colección de ensayos. Literatura 18, Madrid, 1984, pp. 3-10. Retomaremos esta noción posteriormente en el presente trabajo.

una lucecita encendida, en mi casa, en mi cuerpo y en el nombre por el que me llamaba" (C. Martín Gaite, 2001) se puede interpretar como dirigido a su hija Marta o, mejor dicho, en homenaje a ella. En efecto, sabemos que su muerte en 1985 dejó a la autora tan afectada que detuvo, por unos años, la redacción de esta novela y de *RV*. Volvió a su actividad literaria en 1992 para su publicación en 1996.

Su hija Marta también aparece como destinataria *in mente* en *CA,* en *Castillo* y en *Visión de Nueva York* (2005), una de sus obras que aspira al carácter artístico por los apuntes, los *collages* de extracto de periódicos, las fotos, las imágenes y los dibujos cuyo conjunto da lugar a un ejemplar muy peculiar. En esta obra, C. Martín Gaite la menciona varias veces a modo de recuerdos durante su estancia en Estados Unidos. También en unos poemas rememora a su hija Marta (llamada la Torci) más o menos explícitamente como en "La última vez que entró Andersen en casa", "Quien motiva mi queja" y "Lo juro por mis muertos" (C. Martín Gaite, *Obras completas III***,** 2010: 659, 659-660 y 666-667). Además, y al ver la fecha de redacción, coinciden los tres poemas con la muerte de su hija; tratan de la pérdida de algo valioso y desprenden tristeza, paz y soledad en un mismo tiempo.

En el Cuaderno 33, aparecen unos apuntes que testimonian de la voluntad de dedicar a su madre el texto "Cuenta pendiente", leemos: "A mamá: a ti te lo tengo que dedicar lo de *Cuenta pendiente*, a ti te lo digo, lo he pensado muchas veces pero esta noche lo veo claro. […] Buscar por ahí, hablarte de mis apuntes" (C**.** Martín Gaite, *CT*, 2002: 584). Ahí la autora parece utilizar su cuaderno como un diario íntimo puesto que no es ni una crítica de un libro leído, ni unas citas o pasajes extraídos de ésos, sino más bien palabras saliendo de su propio ser, su voz más personal e íntima. Sigue diciendo:

> Necesito que estés tú oyendo, que sea para ti, si no, no se engrasa en engranaje. […] En estas páginas redescubiertas que anteceden, hay también una promesa a mamá. Un amargo deseo ardiente: escribir Cuenta pendiente para ella, para contárselo a ella. (2002: 586)

Además, en el número dieciocho (2002: 427-430) se puede ver la participación de su hija Marta para la novela *CA***,** pero que quedó sin aparecer en la versión final de la obra publicada. Se trata de un fragmento bastante largo compuesto puramente de un diálogo entre Carmen y su hija hablando sobre las actividades de ésa y la labor literaria de la autora.

En otro cuaderno, el número treinta y cinco, aparecen a la vez mencionadas su hermana y su hija, aunque no de manera explícita ni directa. En efecto, cuando cuenta unos de los momentos de su estancia en Estados Unidos mientras ya había conocido a Juan Carlos Eguillor con quien escribió su obra *Caperucita*, pone de relieve la importancia de sus cuadernos y diarios. Como bien se sabe, tiene un inmenso valor la palabra escrita. Lo mismo podemos decir de lo epistolar

tanto para la conservación de la comunicación o bien del recuerdo como para volver a retomar en un tiempo deseado un asunto olvidado[56]. Así, en las páginas 627 y 628, habla de los diarios de su padre que le dio su hermana Ana María para buscar más informaciones sobre los años cuarenta. Igualmente, recuerda a su hija además de uno de los cuadernos que le regaló ella misma (lo que también hace que el objeto del cuaderno sea algo simbólico para la autora y que retomará en varios textos suyos).

Dedicó también su estudio sobre los usos amorosos a su marido Rafael Sánchez Ferlosio: "Para Rafael, que me enseñó a habitar la soledad y a no ser una señora" (C. Martín Gaite, 1994).

Como vimos al principio de esta parte, C. Martín Gaite y su hermana tenían una relación muy fuerte, y se refleja en las dedicatorias que la autora le atribuyó, como es el caso en *EV* "Para mi hermana Anita, que rodó las escaleras con su primer vestido de noche, y se reía, sentada en el rellano".

Por otro lado, aparecen en varias obras gaitianas referencias paratextuales a autores, amigos o personas que entraron o aparecieron en su vida en un momento dado, y que empeñaron un papel más o menos relevante. Un primer ejemplo sería la dedicatoria en *RV* a la cual todavía no se encuentra explicación clara: "Para Lucila Valente, siempre sacando la cabeza entre ruinas y equivocaciones con su sonrisa de luz". Pero, como I. Lindström Leo (2009: 174) opina en su trabajo doctoral, podría aludir al poema "Lucila Valente" en *A modo de esperanza* (1955) de José Ángel Valente tratando de la muerte de una madre quien "amaba la vida" (último verso). Sin embargo, precisa también que podría tratarse de la hija del poeta porque llevaba el mismo nombre. Incluso si no fuera así, la dedicatoria podría entenderse como un llamamiento a la vida, a la esperanza de la vida frente a los fracasos personales.

En cuanto a la novela *Fragmentos de interior,* parece dedicada a su amigo y lector Ignacio Álvarez Vara "por una apuesta", igual que está recopilada, en *Visión de Nueva York*, una carta que C. Martín Gaite le dedicó:

> Querido Nacho, en homenaje a ti y a Edward Hopper he empezado un cuaderno de *collages* que se titula *Vision of New York*. A ti porque fuiste el primero que me encendió hace años el deseo de venir aquí y el primero que me habló de Edward Hopper... (C. Martín Gaite, 2005: 13)

Entre sus mejores amigos, o personas que la frecuentaban muy a menudo, notamos la dedicatoria "Para Juan Benet, cuando no era famoso" en la edición del año 1973 de su *Búsqueda*

56 La importancia y la necesidad de la escritura como característica familiar se puede ver también cuando la autora se refiere a su padre: "Para [él], escribir algo todos los días en el Luxindex se había convertido en una obligación y a medida que fueron pasando los años yo creo que se dio cuenta de que suponía una tarea no sólo algo enojosa sino también inútil". Véase sus *Cuadernos de todo* (2002: 628).

de interlocutor y otras búsquedas, obra en que participó él también en cuanto a la elección del título.

Más, la mención a Paco Nieva (Francisco Nieva, 1924-2016) en *Desde la ventana* no es de menor interés dado la relación amistosa y profesional que compartía con la autora. El académico de la RAE que ocupaba, desde 1990, el sillón J era autor de teatro, pintor y dibujante de cómics (Vizcaíno, 2016). Siete años más tarde de la publicación de "Gentileza y soledad Miss Maddy" quien era, para C. Martín Gaite "la personificación más poética que puede darse del narrador-testigo" (Nieva, 1989), regaló unos dibujos a la autora para ilustrar la primera edición de su *Cuento de nunca acabar.* Alrededor de esos mismos años, C. Martín Gaite prologó su obra teatral *El rayo colgado* titulándolo "La excursión al mal" (Madrid: Arnao, 1989).

Un caso aparte es el de la obra *RL* pues no presenta ninguna dedicatoria sino la nota al lector: "Esta novela no pretende imponerse como forzosamente verosímil. Que sólo la crea el que lo tenga a bien", a razón de la temática del mundo interior, el pensamiento psíquico y la búsqueda de interlocutor y de comunicación sintiéndose aislado del mundo.

La dedicatoria presente en *Irse de casa* refleja la personalidad de C. Martín Gaite, su generosidad, su necesidad de comunicación y su acercamiento al ser humano: "Para Ángeles Solsona, mi fiel escudero en la lucha contra los fantasmas". A. Solsona se hizo amiga suya cuando iba a perder su trabajo y cuando la autora le propuso ser su "secretaria". Esta nota, igual que en la novela, aspira a los problemas a los que uno tiene que hacer frente en el mundo real, para luchar por tener una vida propia, un oficio y buscarle una razón al ser (Solsona, 2000).

Por último, otras dedicatorias participan del carácter infantil y –hecho que no sorprenderá a su lector más fiel-, manan de las tantas lecturas, narrativas o críticas que hizo. No nos podemos olvidar de la dedicatoria en *CA* "Para Lewis Carroll, que todavía nos consuela de tanta cordura y nos acoge en su mundo al revés". Aquí se refiere a sus novelas tan oníricas mediante símbolos originales como en *Alicia en el país de las maravillas* (1865). Otra referencia literaria que participa del proceso de aprendizaje de la vida por el texto, género llamado *Bildungsroman*, es el escritor danés H. C. Andersen "sin cuya colaboración ese libro nunca se habría escrito" que introduce *Lo raro es vivir.*

En otras palabras, mediante las dedicatorias como la de sus *Usos amorosos de la postguerra española:* "para todas las mujeres españolas, entre 50 y 60 años, que no entienden a sus hijos. Y para sus hijos, que no las entienden a ella" (C. Martín Gaite, 1994), sería interesante

cuestionarse sobre lo que busca C. Martín Gaite, o bien sobre el tipo de interlocutor concretamente. También, la cuestión del interlocutor es tan relevante como el tema del destinatario de sus publicaciones, lo cual nos llevaría a pensar: ¿Acaso no busca ningún interlocutor que no sea ella misma?

2. 1. 3. Dedicación y nacimiento de un Yo escritor

> Para poder realizar cualquier tipo de transformación tiene que haber algún tipo de iluminación sobre las debilidades de la sociedad.
>
> Leasa Lutes (Vadillo Buenfil, 2012: 224)

C. Martín Gaite fue influenciada desde su primera edad tanto por su entorno familiar como por el universo literario que iba conociendo a lo largo de los años gracias a la biblioteca de su padre. Paralelamente a otros profesores que venían a su domicilio para enseñarle las asignaturas más fundamentales de la época-, se encargaba él de la introducción al arte, a la historia y a la literatura[57]. Más tarde, fue su amiga J. Aldecoa quien la acercó al mundo y a los autores anglófonos, como leemos en "Historia de una complicidad: Carmen Martín Gaite y Josefina Aldecoa":

> Carmiña y yo éramos dos adelantadas, sí. Estábamos siempre a la caza de las tendencias, de la literatura que se hacía fuera. Ella tenía una formación literaria muy rigurosa y yo era la que le daba al inglés, la que, en cierto modo, introduje a mis compañeros en Faulkner, en Capote, de quien traduje algunos cuentos, en fin, en los grandes maestros de la lite norteamericana. (R. C. Maícas, 2007: 247)

De la misma manera que dijo "somos seres tan alimentados de vida como de literatura" (*Traer*, 2002: 172), la literatura y el estilo de escritura de la autora nació, evolucionó y se vio cambiando según un punto de vista personal, privado y literario. Como ya mencionamos, si C. Martín Gaite no solía escribir a partir de la nada sino desde un acontecimiento, tampoco le gustaba volver a leer sus obras una vez ya acabadas. Por esta razón, en los distintos volúmenes de las *Obras completas*, J. Teruel hace referencia, en sus notas, a las erratas sin corregir de la autora. Es más, esa búsqueda de interlocutor –adulto o infantil– resulta influenciada, marcada y dirigida por sus conocimientos, descubrimientos e intereses tanto como ser humano, chica joven, señorita,

57 En el primer volumen de las *Obras completas*, el editor J. Teruel menciona que: "la educación primaria de sus dos hijas, que no fueron hasta los diez años a ningún colegio, ya que no era partidario de la educación religiosa. A pesar de que las niñas contaron entre sus primeros preceptores particulares con una tal doña Ángeles (que se asoma en *El cuento de nunca acabar* como aquella que se empeñaba en clasificar para su provecho escolar los tiempos y las formas verbales), con don Marcelino (que les enseñaba Matemáticas, Física y Química) y con dos profesores de idiomas (*miss* Gloria y *madame* Reymann), las hermanas Martín Gaite recuerdan cómo fue su padre quien les aficionó personalmente al arte, a la historia y la literatura" (C. Martín Gaite, 2008: 20).

esposa, madre tanto como mujer-escritora a quien no le convenía de ningún modo volverse hacia el pasado. No hay que olvidar su manera de considerarse a sí misma: "¡Yo no soy de las que miran para atrás!" (C. Martín Gaite, *RV*,1996: 161).

Numerosos son los acercamientos a cualquier tipo de revelación artística que emprendió durante su vida. Sin embargo, y gracias a los apuntes que solía tomar en sus cuadernos que dejó al cuidado de su hermana Ana María, el lector está en condición para percibir no sólo su inmensa atracción por la literatura española y extranjera, sino también la profunda preocupación que tenía por apuntar el menor detalle. Así procedía, tomando nota de la menor idea, cuestión o hipótesis respecto a lecturas en español u otro idioma, músicas, canciones, refranes, menciones a periódicos, actores de cine, pinturas como los cuadros de Edward Hopper, etc.[58] Igual que aparecen numerosas cuestiones e hipótesis en cuanto a la novela de caballería con *El Quijote* de M. De Cervantes y *Madame Bovary* de G. Flaubert –entre otras lecturas-, la salmantina se refiere, como ya vimos, a la novela rosa y a la literatura tradicional y popular[59].

Para ella, en los primeros años de su vida como escritora, el cuento literario era un modo de expresarse, de denunciar una realidad vivida, criticándola o no, y cuyo objetivo primero era poner blanco sobre negro la rutina, lo cotidiano de la gente de la época. Además, si en la España de posguerra, la escritura social o realista social fue adoptada como consecuencia de esos eventos histórico-sociales, Sobejano explica que

> [...]en un sector o en otro, los novelistas sociales coinciden, desde luego, en su inconformismo, voluntad de testimoniar los males y las necesidades de la colectividad, desprecio de toda simulación y esfuerzo por contribuir a la transformación de las circunstancias. (Sobejano, 2005: 354)

Entonces, después de haber escrito *El libro de la fiebre* (sin publicar hasta años más tarde) y haber experimentado el género del cuento literario, entre los cuales algunos fueron publicados en revistas universitarias cuando ella era todavía una escritora muy joven para su tiempo en esa época en España, parecía ya haber encontrado una vocación testimonial. En una entrevista de 1969, confiesa lo que significaba para ella entregarse al mundo literario:

> es bastante afín a mi personalidad como escritora, si por personalidad se entiende una identidad entre el trabajo de escribir y un ritmo peculiar, inherente a la forma familiar de contar oralmente las cosas. Los

58 Aunque resultaría muy interesante informar de todas los datos e incorporaciones de referencias culturales dentro de sus narraciones, queremos persistir en la idea de una escritora que siempre estuvo sumergida en un entorno en constante reflexión y relación con el mundo literario y artístico. Por consiguiente, nos interesó más bien aludir a la intertextualidad de los elementos que fomentaron su crecimiento y la siguieron hasta los últimos años de su vida. La cultura que recibió de niña le permitió forjar su persona y el desarrollo de su capacidad de interpretar y de reinterpretar elementos existenciales que le llamaron la atención y la fascinaron. Años más tarde, supo encontrar una manera de descorrer el telón, llenar este vacío, esta falta de comunicación o esa necesidad de expresión de la realidad, y esto es el fruto de una cultura y una curiosidad transmitida por su entorno.

59 "Don Quijote se diferencia de todos los héroes caballerescos anteriores a él en la determinación súbita de inventar su propio destino, de inventarse a sí mismo como lo que no es", C. Martín Gaite, Agua pasada (Barcelona: Anagrama, 1993: 67).

> límites del cuento condicionan y favorecen esta semejanza. De hecho, yo, en algunos de mis cuentos, me reconozco como hablante ; compruebo el parecido de aquel resultado con mi estilo personal de contarle un episodio a cualquiera […], oigo el eco de mi propia voz[60]. (C. Martín Gaite, *Obras completas III,* 2010: 9)

Estas palabras son de mucho valor ya que "resumen" en pocas líneas la razón por la cual se dio a la escritura. Una vez más, hace referencia a la cuestión identitaria, un tema muy recurrente en sus textos, y a la oralidad, la importancia de la voz, de la palabra. Más, si C. Martín Gaite dice reconocer su propio ser cuando lee o se refiere a su escritura, en otro momento trata de su condición de mujer escritora. A la afirmación de C. Martín Gaite "Todo lo que somos las mujeres está relacionado con la familia. Por eso escribimos preferentemente de familia" (*CT***,** 2002), M.-J. Blanco López de Lerma añade su opinión:

> In her novels M. G. writes about themes which concern herself and the things to which she feel closest. Themes such as the role of women in Spanish society, motherhood, and especially the theme of the family, come up again and again in her *Cuadernos de todo* and are developed in her later novels. (Blanco López de Lerma, 2013: 9-10)

Sin embargo, después de estudiar y aprender tanto de la literatura y dejarse influenciar por otros autores españoles y extranjeros, se interesó cada vez más en el psicoanálisis y en los cuentos populares y folklóricos. Es más, si en las primeras etapas de vida de autora, C. Martín Gaite denunciaba la realidad en España a través de sus cuentos literarios, poemas y algunas novelas, en cambio el género del cuento y sus metas dejaron paso a una creación literaria singular. Lo que vio ella, tal como lo vivieron E. Fortún, N. Ginzburg o A. M. Matute, dejó paso, poco a poco, al protagonismo total de la figura infantil. Recordemos aquí no sólo sus novelas *Pastel*, *Castillo* o *Parentescos*, sino también "La chica de abajo" –el más ilustrativo de sus relatos breves en este sentido-, donde tiene toda su importancia la noción de "Voz infantil". En otras palabras, la escritora española de principios de los cincuenta, cuya palabra tenía valor de denuncia y de testigo pasó a ser, a lo largo de los años, observadora por este protagonismo del niño. El tiempo fue pasando, las obras permanecieron en él y en las épocas, y los puntos de mirada cambiaron. Su dedicación a la literatura estuvo marcada por su deseo de volver a la infancia dejando sitio al niño/joven, dejando que se exprese y ella, tal como interlocutora-lectora-autora de segundo grado, siguió siendo espectadora de la vida real pero sin tanto impacto, sin anunciar su propio "yo" narrador. Así, la participación de C. Martín Gaite en algunas de sus obras tiene que ser estudiada desde otro ángulo puesto que, si existe un primer efecto de distancia entre el adulto y el niño, también genera un choque entre estos dos mundos, y que no siempre viene explicado. En una entrevista de 1984, la escritora suscita la reflexión

60 Esta entrevista fue también publicada en *La Gaceta Regional* en Salamanca en 1969.

siguiente:

> La literatura para adultos refleja cada día más la inseguridad del hombre ante el progreso y la insuficiencia de las explicaciones racionales que le brinda el mundo moderno para justificar su existencia amenazada y problemática. [...]La literatura infantil [...]está escrita por esos mismos adultos que [...]han perdido para siempre el paraíso[61]. (C. Martín Gaite, *Tirando del hilo*, 2006: 382-383)

2. 2. El oficio de escribir

> […] de cualquier desventura se puede sacar partido sólo con convertirla en materia de narración.
> C. Martín Gaite (*CNA*, 2009 :71)

En muchos artículos, ensayos y algunas novelas, C. Martín Gaite alude al fenómeno de la escritura como oficio pero, si nos interesamos en unos artículos suyos, vemos cómo ella abarca la cuestión con mucha humildad.

A primera vista, puede llamar la atención la noción de escritura como "oficio", por la concepción que se tiene naturalmente de este término, por lo cual conviene recurrir al diccionario de la RAE y de las definiciones que le están atribuidas: "ocupación habitual", "cargo, ministerio", "profesión de algún arte mecánica" y "función propia de alguna cosa".
Sin embargo, en el artículo titulado "El Oficio de Escritor", la autora no considera su situación un trabajo, una ocupación en el sentido obligatorio y económico, sino que lo relaciona con el vicio. Confiesa: "no me acabo de creer que escribir sea un oficio, y sigue sorprendiéndome que me paguen por hacerlo" (1984).
Amén de eso, dado su gusto, su amor, su interés y su necesidad de encontrarse ante el papel, (con una pluma o un bolígrafo –eso sí, odiaba el uso de la máquinas-, igual que le gustaba irse a cualquier sitio público para escribir), en sus cuadernos, el recurso a la escritura se halla por todas partes, sea en sus obras de carácter biográfico, sea a través de sus protagonistas. Si C. Martín Gaite se interesó desde su infancia en el mundo de la literatura no sólo como lectora sino como creadora, no sería de menos importancia cuestionarse sobre el tema. Además, si se le asocia cierta preocupación por buscar siempre un interlocutor, de modo escrito o mediante la comunicación oral, podríamos preguntarnos qué importancia tenía para ella la escritura o, de otro modo, si realmente C. Martín Gaite consideraba esta ocupación tal como un oficio en su pleno sentido. Para eso, es menester investigar en los archivos, en los apuntes y en las obras que nos dejó puesto que esa búsqueda de interlocutor es, después de todo, el núcleo de la literatura gaitiana.

61 Este artículo fue publicado anteriormente en *La Gaceta del Libro* en mayo de 1984.

2. 2. 1. El comienzo de todo

> La escritura es como un puente que te acerca al río, pero sin mojarte[62].
> C. Martín Gaite (*Traer*, 2002: 160)

Ya no hace falta decir que referirse a la literatura gaitiana remite automáticamente a la búsqueda de interlocutor. Tampoco podemos huir de la novela *CA*, obra ejemplar en cuanto al nacimiento de una metanovela[63], a la vez ficcional y biográfica y en la que la narradora mantiene una conversación con el hombre de negro acerca de sus inicios literarios como presupuesto refugio:

> —¿A qué edad empezó a escribir? —me pregunta el hombre de negro.
> Le miro, tiene que notar lo que estoy pensando, seguro que lo nota, no sé cómo, pero ha visto el castillo de papeles.
> —¿Quiere decir que a qué edad empecé a refugiarme?
> Me sostiene la mirada, sonriendo. Lo nota, claro que lo nota, lo sabe todo.
> —Sí, eso he querido decir.
> —Hace mucho tiempo, durante la guerra, en Salamanca.
> —¿Y de qué se refugiaba?
> —Supongo que del frío. O de los bombardeos. (C. Martín Gaite, *CA*, 2004: 55)

La noción de refugio aparece también en una entrevista publicada en la revista *Turia*:

> La literatura […] es como un refugio de cristal, muy delicado, una especie de escondite, porque la realidad no hay quien la resista. Todo el mundo se busca sus drogas, sus refugios, materiales o espirituales, y yo creo que escribir no es un oficio, es un vicio. Pero es de los que no hacen daño. Y además lo pagan, aunque poco. (R. C. Maícas, 2007: 262)

Además de eso, el escribir está tan adentrado en la autora que unas palabras suyas reflejan la relación que tenía con ello:

> Normalmente no releo mis libros […]. Siempre, cuando termino un libro, me da tanta pena que digo: "seguro que ya se me ocurre otra cosa" porque a mí siempre me parece un milagro ponerse uno delante de un papel en blanco y que se te vuelva a ocurrir algo, y dices: "¿pero, cómo volveré ya a esto?" porque no es un oficio, es un vicio, y vuelves, y vuelves. (Martinell Gifre, Semana del autor, 1993: 59)

Y sigue:

> Cuando termino un libro me quedo tristísima, como un árbol sin sombra, porque a mí no me gusta ser escritora. Lo que me gusta es escribir. O sea, ser escritora es harina de otro costal. […] Yo, con la que tengo verdadera relación, es con la que está con la pluma, que es cuando me lo paso bien. (Martinell Gifre, 1993: 60)

Aquí nos damos cuenta del vínculo real entre la autora y sus redacciones, siendo más importante

[62] Se puede encontrar esta "Entrevista con Soledad Alameda" publicada en *El país semanal* (14 de julio de 1992: 55).
[63] Robert C. Spires habla de "selfreferential novel", la metanovela siendo –parafraseamos a M. Jiménez González-, una obra en la cual el proceso creativo pasa al primer plano y en la que el autor se convierte en narrador, actor y crítico a la vez y dialoga con su lector. Es lo que llama Sobejano "sujeto omnímodo" (Jiménez González, 1988: 25).

la acción en sí que el nombre que se le atribuye con el fin de intentar clasificar, categorizar una acción dentro de lo social o profesionalmente considerado.

En el artículo anteriormente citado, "El oficio del escritor" (1984) recurre también a la analogía del proceso de escritura con el juego, notamos:

> En una sociedad como la actual, cada día más regida por criterios de utilidad y aprovechamiento, todo se confabula para que el escritor tienda a esconder como un error culpable la pureza y gratuidad de su afición y sienta vergüenza de declarar que nadie le obliga a sentarse a escribir ni sabe muy bien para qué diablos sirve. Que lo hace simplemente porque le divierte. Es lo que seguramente contestaría un niño si le preguntasen que por qué juega… (C. Martín Gaite, 1984: 5-6)

De este modo, C. Martín Gaite compara el interés, el ocio y la pasión de escribir de un escritor con el juego para los niños y su manera de divertirse, dejando totalmente apartado el principio obligatorio del acto. Es más, en su *Cuento de nunca acabar* (1983), recuerda sus primeros momentos de acercamiento a la escritura, la lectura y la composición. Apunta el

> […] privilegio que supone beneficiarse aún de la herencia de aquel inicial aprendizaje ensayado en los cuadernos infantiles de caligrafía […] reviviendo el lejano deleite de acertar a dibujar con pericia […]. Era un juego excitante al que me aplicaba con fervor cuando aún el tiempo de otra tarde que se muere no significaba una carga, sino una fiesta deslumbrante de nubes rojas despidiéndose sobre los árboles de la plaza invernal; luego escribir se me fue haciendo algo habitual, como respirar o comer, a medida que se me iba configurando la caligrafía peculiar que ha pasado a formar parte integrante de mi persona. (C. Martín Gaite, 1983, *CNA*: 59)

A la pregunta recurrente de cuál fue el momento que marcó el inicio de su escritura, C. Martín Gaite lo enlaza con el acto de vivir y contesta:

> Es una pregunta que me resulta muy difícil contestar, porque es como si me preguntaras que cuándo empecé a respirar, pues yo me recuerdo escribiendo toda mi vida. Desde que aprendí me di cuenta de que escribir era divertidísimo. Ver aparecer las letras en el cuaderno me producía tal satisfacción que gracias al cielo es la misma que me sigue produciendo ahora. Pues yo […] escribo a mano, entre otras cosas, porque es lo único que no ha cambiado nunca en mi vida. (R. C. Maícas, 2007: 290)

A través de esas confesiones, damos fe del proceso de la escritura como diversión y como símbolo del existir para la escritora; la respiración siendo tan vital como la escritura, para ella su segunda manera de permanecer viva. En relación con esta idea, podemos retomar algunas palabras de A. M. Matute, otra escritora de la Generación del Medio Siglo:

> Una novela se escribe por un deseo irreprimible de decir algo o preguntar algo. Nace de ti una necesidad muy grande de explicar, de contarle a alguien lo que estás viviendo, lo que estás imaginando. Es el deseo de decir algo que nos está picando, que nos está instando a escribir. […] Tenemos necesidad de contar, de explicar, y nuestra única forma de hacerlo es mediante la palabra escrita. […] Siempre hay algo en el fondo de lo que se escribe, un malestar, un no estar cómodo en el mundo en que nos ha tocado vivir. Siempre hay un principio de rebelión, que es lo que nos empuja a escribir determinado libro. […] En el caso concreto de una novela, va tomando cuerpo, van naciendo los personajes que hacen falta para explicar aquello que arde por dentro. (Gazarian Gautier, 1997: 168-169)

En conclusión, la concepción de "oficio" por C. Martín Gaite no remite a una acción obligatoria sino que pasa por el placer, un vicio, una característica que lleva en sí misma y que

es, por ende, su forma de buscar sentido a la vida. Tampoco olvidemos una de sus máximas: escribir deleitando, procedente de uno de los fines de la literatura *Docere, Movere, Delectare* (C. Martín Gaite, *Búsqueda,* 1982).

2. 2. 2. La dificultad de escribir

> Nunca lo escrito sin personal deleite puede llegar a deleitar a nadie.
> C. Martín Gaite (*Traer*, 2002: 176)

A pesar de todo, el proceso de escritura no fue siempre tarea fácil para C. Martín Gaite. Cabe recordar aquí su trayectoria narrativa, que J. Jurado Morales (2003) dividió en tres etapas tras un silencio de varios años marcados por asuntos personales que, por ende, se vieron reflejados en su actividad literaria.

En el *CNA*, la escritora habla de sus impresiones al encontrarse frente a la hoja en blanco y que le produce un sentimiento de ansia cuando intentaba empezar una obra, tanto que remite a Pascal y cita: "la dernière chose qu'on trouve en faisant un ouvrage est de savoir celle qu'il faut mettre la première" (C. Martín Gaite, 2009: 33). En el mismo apartado titulado "Las torres de marfil quebrada", explica por gestos cotidianos la dificultad que podía suponerle ponerse a redactar:

> No acertaba a encontrar el primer hilo de aquella madeja que clamaba por ser desenredada y, a sabiendas de que aplazaba de nuevo el cometido, me limitaba a tomar, a lo sumo, para paliar la angustia del acoso, notitas provisionales que me suelo encontrar después por todas partes, en bolsillos de abrigos y chaquetas, por los cajones, en las márgenes de los libros, fragmentos deliberadamente olvidados que aluden a lo duro que es empezar, ponerse. (2009: 33)

Por otra parte, dice de ese mismo libro: "Ahora veo bien claro que el verdadero argumento del cuento de nunca acabar, lo que me enamoró de él, era la dificultad misma de abarcarlo, de darle forma" (2009: 218).

Amén de eso, no hay que olvidar que C. Martín Gaite fue escritora en un período histórico cuya situación no era la más propicia a la libertad de expresión, sometido a la censura y más restricciones, además del hecho de ser una mujer anhelando testimoniar de la realidad social. De cierto modo, compartía la concepción de la identificación familiar de la escritora italiana N. Ginzburg a quien ya mencionamos. Precisamente, es a través de su obra sobre lo cotidiano y el *Léxico familiar* (*Lessico famigliare*, 1963) que se destaca lo fundamental de las situaciones comunicativas entre dos seres de una misma familia –e incluso en los textos gaitianos-, sea

entre hermanos sea entre padres e hijos. Esa sensación de unidad con la italiana[64] fue lo que llevó a C. Martín Gaite a decir, en el prólogo a la autora italiana: "Me siento totalmente identificada con el enfoque que da a su quehacer" (Ginzburg, 1996). La atadura le parece tan importante que, en *Agua pasada,* vuelve el tema del oficio de escribir que, a través de N. Ginzburg, se hace sentir como sofocante, peligroso y carnal. Lo ilustra del modo siguiente: "Una mezcla […] de crueldad, de soberbia, de ironía, de ternura, de fantasía y memoria, de claridad y oscuridad: y si no logramos todo esto al mismo tiempo, el resultado es pobre, precario y escasamente vital" (1993: 206).

Sin embargo, llaman la atención unos propósitos en los *CT* (núm. 4, del 31 de julio de 1964) respecto a la elaboración del *CNA*:

> No hay duda de que lo que no voy escribiendo, por escribir se queda […]. Me conformo con alimentar la débil esperanza de que día u otro recogeré el fruto de este tiempo cuyo pasar acecho pasmada, inmóvil, con esa mezcla de resignación y sobresalto con que se pulsa en la noche la muñeca de un enfermo, esperando el milagro de la mejoría. Pero ponerse a escribir es un oficio y un oficio difícil que exige disciplina. (*CT*, 2002: 140)

De ahí surgen dos preguntas. Primero, habría que volver al significado entendido por la autora de "oficio", apareciendo aquí ya no como cualquier ocupación de voluntad propia y placentera sino como labor. Y, después, sería interesante considerar la opinión repentina de C. Martín Gaite sobre la escritura no sólo como proceso complejo, sino exigiendo cierta actitud por parte del escritor.

Por otro lado, sí es cierto que conocemos la propensión C. Martín Gaite para todo lo que obedece a la disciplina, como el tema del orden y del desorden:

> 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. (C. Martín Gaite, *CT,* 2002*:* 227)

Invoca un mundo más concreto que contribuye a una obra que le parecería más o menos finalizada.

Terminamos con la complejidad de la escritura con un pasaje de sus *Cuadernos de todo*, de unos diez años después (noviembre de 1974), cuando todavía estaba trabajando intensamente para su *CNA*:

> 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. (*CT*, 2002: 264)

[64] Invitamos a la consulta de la parte anterior, página 46, donde se menciona la relación casi inexistente entre las dos escritoras.

2. 2. 2. 1. El teatro: un intento literario

> El teatro se traduce por la palabra, y todo lo que no sea eso es adorno de poca entidad[65].
> J. Benet (C. Martín Gaite, *Correspondencia,* 2011)

C Martín Gaite escribió dos obras teatrales: *A palo seco* (1957, estrenado en 1987) y *La hermana pequeña* (1959). Sin embargo, después de presentar esta última que pone en escena a unas protagonistas infantiles, confesó la autora que este género literario no le convenía aunque "el lector y el oyente [sean] capaces de ver lo que el narrador les cuenta como si se lo pusiera físicamente delante de los ojos, me parece el logro fundamental de cualquier relato, ya sea oral o escrito[66]" (C. Martín Gaite, *Tirando del hilo*, 2006: 453). En *Agua pasada* escribe:

> El teatro me apasionaba casi tanto como la literatura y la tentación de llegar a ser actriz profesional[67] se me insinuó en varias ocasiones, pero el ambiente de aquellos años y mi condición de jovencita burguesa no eran demasiado propios para aquel sueño, que descarté sin pena porque, además, la literatura me tiraba más que nada. (C. Martín Gaite, *Agua pasada*, 1993: 31)

El texto teatral no fue, pues, el género mediante el cual la autora quería ilustrar sus ambiciones ni buscar una comunicación con su lector. No le convenía exponer la realidad a través de un juego, de una exposición más bien física y jugada, perteneciendo a lo mejor demasiado a la de la mentira –recordamos que antes, en los principios de la historia del teatro, sólo podían actuar los hombres por lo cual usaban unas mascarillas...-, y de cierto engaño por parte del autor/actor... Sin embargo, C. Martín Gaite tenía una gran consideración por el género teatral, en relación con la temática de la mentira, de no enseñarlo todo o bien de sobreactuar la realidad. En efecto, el desdoblamiento del "yo", la presencia de personas con varias facetas es un elemento que encontramos en algunas obras suyas como por ejemplo el juego obligado de Águeda en *RV* por hacerse pasar por su madre, sin olvidar la eterna confusión del personaje de Carola o del hombre de negro en *CA*. Y apoya esta idea diciendo: "Para mí, la literatura, desde que era una niña, siempre tuvo algo de representación teatral, sobre todo por la complicidad que me permitía una especie de papel secundario, pero privilegiado, el de participar en algo que no salpica la propia vida, que no te responsabiliza" (C. Martín Gaite, *Tirando del hilo*, 2006: 454).

---

[65] Remitimos a la carta enviada por J. Benet a C. Martín Gaite, entre el 3 y el 15 de diciembre de los años 1966 o 1967. Véase *Correspondencias* (C. Martín Gaite, 2011).

66 El artículo "Palabra y escenario" fue también publicado en *Diario 16. Culturas* (4 de mayo de 1991).

67 El universo cinematográfico era muy importante para C. Martín Gaite. Además de las referencias a actores y actrices en *CA*, volvemos a encontrar el mundo artístico en *Irse de casa* mediante Jeremy Drake (Anagrama, 1998) quien quiere realizar un documental sobre la infancia y los momentos más importantes de la vida de su madre Amparo. Asimismo, no olvidemos el capítulo de *Caperucita en Manhattan* (Siruela, 1990) en el cual la niña y Miss Lunatic parecen participar en el rodaje de una de las escenas cinematográficas que están viendo.

El nuevo elemento de la presencia del niño –que destacamos ahora con insistencia a pesar de siempre haber sido presente en las obras de C. Martín Gaite- permite hablar de cierta sed de infancia. En efecto, además de leer las aventuras de la niña Celia Gálvez, C. Martín Gaite investigó sobre su escritora, participó en el guion de unos capítulos de la serie *Celia* y hasta apareció en uno de los capítulos haciendo de religiosa durante la misa. (C. Martín Gaite, primera conferencia sobre E. Fortún, 1992). Antes, cuenta, en una entrevista de 1991:

> Con motivo del rodaje de la serie televisiva Celia, iniciada a principios de junio y en cuyos guiones he trabajado durante un año en colaboración con José Luis Borau, parece que la mayor curiosidad de los entrevistadores consiste en informarse de si creo que esta serie va a tener actualidad.
> La reincidencia de semejante pregunta –que provoca el desánimo de responder matizadamente- deja de manifiesto la nefasta tendencia a anteponer el interés por la noticia al interés por el hilo narrativo de los asuntos. Por ese principio, ¿tiene actualidad Don Quijote de la Mancha? ¿O sólo va a cobrar entidad y vigencia cuando reconozcamos bajo el yelmo y la armadura del hidalgo manchego las facciones del sempiterno Fernando Rey? (C. Martín Gaite, *El europeo,* 1991: 457)

Y hasta D. Gras opina:

> Carmen Martín Gaite ha mostrado una curiosidad constante por los más diversos géneros literarios, por los que ha transitado libremente. Tempranas incursiones poéticas, artículos de prensa, ensayos sobre literatura e historia, traducciones, ediciones críticas, adaptaciones teatrales, guiones de cine y televisión, cuentos para niños -y para no tan niños- son sólo variaciones de una misma obra literaria, más conocida, sin embargo, en su vertiente novelística […]. Al fin y al cabo, toda historia es para ella cuento. (Gras, 1998)

Su intento dentro del mundo del teatro es significativo de la evolución literaria y personal que se pretendió demostrar puesto que, si el teatro es la imagen más representativa de la vida, el juego del ser, este manejo de gestos, palabras, actitudes y apariencias, será lo que C. Martín Gaite llamó "lo raro [que] es vivir[68]" (I. Lindström Leo, 2009: 173).

2. 2. 3. Tirar del hilo de las palabras

> Un libro tiene que hechizarnos, embaucarnos y no demostrarnos lo difícil que ha sido escribirlo[69].
> C. Martín Gaite (Correspondencias, 2011)

En C. Martín Gaite, sobresale la noción de orden, y era tan importante como la letra escrita como única manera de ubicarse. Respecto al tema, nos permitimos acordarnos de un propósito suyo: "Si yo estuviera en época de recibir cartas de amor, y una persona me escribiera

[68] Señalamos que, en una entrevista, la autora explicó: "la palabra raro en esta novela no quiere decir raro como extravagante sino como maravilloso. Y es que no nos damos cuenta de la rareza de vivir. Lo tomamos como normal y es extraordinario". Entrevista con Juana Vázquez, *Cuadernos del Sur, Diario de Córdoba*, 18 de julio de 1996.

[69] Remitimos a la carta enviada a J. Benet en el mes de febrero del año 1981. Véase *Correspondencias* (C. Martín Gaite, 2011).

una carta de amor por Internet, se iba a enterar de lo que vale un peine, porque lo importante es ver la letra en el sobre y reconocerla" (Redondo Goicoechea, 2000: 173).

El oficio de escribir no sólo se puede analizar a través de la significación que C. Martín Gaite le da, sino también por su actividad en general. En efecto, no se limita a novelas, ensayos, poesías y cuentos. También tienen mucho valor los cuadernos y las correspondencias, cuya mínima parte su hermana autorizó la posibilidad de consultar hasta hoy día. Para C. Martín Gaite, era fundamental el cultivo de la palabra escrita, tanto como la interacción oral y la soledad interior, como ya dijimos. En una sección titulada "Los apuntes", trata del respeto por la letra escrita y habla del hecho de pasar un texto a limpio como algo que tiene que ver con "el esfuerzo que requerían de nuestra pereza para estructurar la idea esbozada" (*CNA*, 2009: 233). Esta vez, la mera acción de escribir, en el sentido de activar un mecanismo con el fin de poner por escrito unos símbolos formando un significado cualquier que sea, tendría que ver con el esfuerzo. Lo vemos cuando cuenta: "la presencia física de mis cuadernos aquí sobre la mesa es un vicio de que no soy capaz de prescindir" (*CNA*, 2009: 47).

Dicho esto, si antes aludía a cierta disciplina exigida a la hora de escribir, y si recordamos la importancia de la dualidad orden/desorden presente en sus obras, no tiene menor interés la relación que tenía con sus cuadernos. Ese material le permitía poner por escrito, hacer nacer una idea, una reflexión pero también le generaba una sensación de pérdida de control una vez publicado, una pérdida de maternidad de un texto, de una palabra por dejar que ya no estuviera únicamente suya. De eso habla C. Martín Gaite cuando alude a los investigadores o teóricos que analizan sus obras y siempre se presentaban con preguntas respecto a ella, tanto sobre el fondo como la forma. Y a esto, ella resultaba incapaz de aportar informaciones nuevas puesto que pensaba que siempre los investigadores tienen ambición en ver lo que ella no veía al escribir o no pretendía decir.

De nuevo, alude a la difícil elaboración de su *CNA*:

> Los 19 capítulos que dejo agrupados bajo el título de "A campo través" son los hijos de mi matrimonio con los cuadernos Clairefontaine. Nunca he escrito nada con tanto esmero y voluntad de estilo como esos capítulos, pero cada vez que acababa uno de ellos y lo releía, sentía estar perdiendo el hilo de la historia, que se esfumaba dejándome entre las manos esa pieza suelta que no sabe uno cómo ni dónde engarzar. (C. Martín Gaite, 2009: 219)

Más, en unas cartas intercambiadas con J. Benet durante varios años[70], confesaba el valor de la palabra escrita, precisamente el día 2 de agosto de 1968, cuando C. Martín Gaite menciona que

[70] Esta obra consta de unas 64 cartas conservadas y fechadas entre julio de 1964 y marzo de 1986. Invitamos a la consulta de *Correspondencia. Carmen Martín Gaite,* José Teruel (ed.), 2011, bajo el cuidado y la selección de archivos de la hermana de la escritora Ana María Martín Gaite.

estaba pasando unos malos días y que era muy importante para ella poder recurrir a lo escrito y, en ese mismo momento, a la comunicación con su amigo.

Tal vez nos comprometamos en hablar de estabilidad a través del uso de la palabra escrita, lo que la convertiría en imprescindible para la autora. Por otro lado, era su manera de considerar el sentido de la orientación en el ser humano. Decía que "lo más importante para el hombre es el sentido de la orientación. Necesita a cada momento mirar dónde está, dónde pisa, conocer el inmediato terreno que lo limita para luego poder mirar alrededor, más lejos, sin perder el equilibrio" (C. Martín Gaite, 2009, 37).

2. 2. 4. Escritura y recepción

> Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix.
> M. Proust (1927: 26)

Todo ello nos lleva y nos recuerda la constante preocupación, el eterno interés por parte del lector fiel y sensible a la literatura gaitiana que quiere intenta determinar y fijar los rasgos literarios de la autora. A su vez, como ya mencionamos, existe una constante preocupación por cuestionarse sobre una real búsqueda de interlocutor o no, lo cual nos permite tratar ahora de la recepción, no de la obra de C. Martín Gaite, sino de su acto de escritura, de su "oficio" de escribir.

Entre las numerosas personas que han investigado su obra, destacamos, por ejemplo, a la italiana Maria Vittoria Calvi. En uno de sus artículos[71] en el que se interesa en el aspecto autobiográfico de la salmantina, precisa:

> Martín Gaite escribe para sí misma, pero con intención literaria. No hay confesión íntima, sino literaturización de lo vivido; la práctica de la escritura se transforma a menudo en materia narrada: se destaca el esfuerzo y el desgarro que produce el acto de "empezar" […] así como el gozo de la tarea realizada, la pluma que surca ágil el papel; las palabras que fluyen. (R. C. Maícas, 2007: 232)

Es más, respecto al proceso de la escritura de C. Martín Gaite, J. Benet expone su hipótesis

[71] Destacamos aquí unos cuantos estudios de la M. V. Calvi sobre la autora salmantina como *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaite*, Milano: Archipielago, 1990; "Caperucita en Manhattan o la magia della parola". Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine, Firenze: Nuova Italia, [s.a.]; "La scrittura dell´io in Carmen Martín Gaite", *Culture*. Annali dell ´Istituto di Lingue della Facoltá di Scienze Politiche dell ´Universitá degli Studi di Milano. Milano: Montedit, nº 16, 2002, pp. 65-79; "Los *Cuadernos de Todo* de Carmen Martín Gaite: lengua y memoria" in *La Memoria delle lingue: la didattica e lo studio delle lingue della penisola iberica in Italia*, Salamanca 12-14 Settembre 2002, Associazione Ispanisti Italiani. Messina: A. Lippoli, [cop. 2004], pp. 37-49; "Carmen Martín Gaite y Natalia Ginzburg" in *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, nº 769-770, 2011, pp. 33-37.

según la cual le corresponderían dos formas de escritura, en primer lugar el caso donde "la obra tira del escritor" mientras que en segundo lugar sería "el escritor [quien tiraría] de la obra" (R. C. Maícas, 2007: 291). Bien es cierto que, en el caso de la literatura de C. Martín Gaite, proponer una respuesta concreta trae tanta complejidad como lo refleja su obra. Cada una de sus obras supone un trabajo y una historia dentro de su trayectoria narrativa a lo largo de la cual estuvo influida por su vida privada, influenciada por sus viajes, en búsqueda de inspiración nueva. Pero tampoco hay que olvidar su ocupación como madre y unos episodios difíciles que conoció. En una de las cartas que envió a su amiga de la época Asunción Carandell, no disimula sus sentimientos:

> En esta temporada necesito de alguien. Estoy aislada, encerrada en la niña, absorbida por ella, y siento mucha melancolía y una gran falta de libertad. Por otra parte, quisiera terminar este verano una novela que tengo empezada hace tiempo, y aquí en Madrid me es completamente imposible[72]… (J. Teruel*, Un lugar llamado Carmen Martín Gaite,* 2014: 46)

Asimismo, el oficio de escribir en C. Martín Gaite no es solamente un proceso unilateral sino más bien de doble fondo, puesto que la acción de escribir le permitía poner por escrito sus ideas y poder, en un momento dado y deseado, compartirlas con otra persona, un lector o ella misma. Le permitía también volver a recurrir a sus pensamientos siempre cuando lo deseaba. Es más, C. Martín Gaite es una autora que aspira al intercambio de doble cara, en este sentido nos ofrece una labor literaria que pasa tanto por el escrito como por la oralidad, a la vez desde un nivel externo a su obra tanto como interno. En efecto, ella misma como sus protagonistas usan de la palabra oral y escrita para expresarse y realizar nuevas creaciones. Al fin y al cabo, el escribir en C. Martín Gaite no es un proceso privado ya que, cada vez que escribía, aunque fuera en sus *CT*, estaba compartiendo con su interlocutor conocimientos e impresiones. Y, no es sin importancia porque nos recuerda la frase tan famosa de Montaigne, creador del género ensayístico: "La parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui l'écoute[73]" (Montaigne, 1965: 482). En una de las ediciones de *CA* que prólogo Gustavo Martín Garzo, escribe:

> Todos los libros de Carmen Martín Gaite son una conversación, pues para ella escribir nunca fue distinto a hablar. Hablar con alguien ausente, puede que desconocido pero, en definitiva, una conversación en toda regla. Eso es escribir, para Carmen Martín Gaite, la búsqueda de este interlocutor providencial capaz de hacernos decir cosas insospechadas. Porque hablar no es sólo contar lo que sabemos, sino relacionarnos con lo que desconocemos. (C. Martín Gaite, *CA,* 2009: 10)

[72] Aquí presentamos un fragmento de la carta que C. Martín Gaite envió a Asunción Carandell (viuda de José Agustín Goytisolo) el 24 de junio de 1957. Fue publicada en el estudio sobre "Carmen Martín Gaite y su relación con los Goytisolo-Carandell" por A. Carandell y Carme Riera, pp. 37-50, *Un lugar llamado Carmen Martín Gaite*, Teruel, 2014.

[73] Este fragmento corresponde al tercer volumen, capítulo 13 titulado "De l'expérience". Ofrecemos su traducción al castellano: "Es la palabra mitad del que habla mitad del que escucha" que se puede leer en *Ensayos*, vol. 3, Madrid: Catedra, 1996, p. 367. Es una interpretación de las palabras de Quintiliano, *Instituciones oratorias,* XI, 3: "Est quaedam vox ad auditùm accommodata, non magnitudine, sed proprietate".

Por otra parte, reflexionó la autora sobre la voluntad de algunos autores por buscarse una categoría literaria, y lo cuestiona en su cuaderno del año 1974 cuando trabajaba intensamente para la redacción de *El cuento de nunca acabar*. El filósofo alemán Immanuel Kant le suscita cierta reflexión sobre su propio ser y su propio modo de pensar su literatura. Afirma:

> Digamos cada cual lo nuestro a nuestra manera, no sé por qué esa manía o preocupación previa de sentirnos embarazados por el casillero que nos tocará en suerte, es como no poder respirar acordándonos de imaginar el nicho donde van a enterrarnos. (C. Martín Gaite, *CNA***,** 2009: 272)

Una vez más, C. Martín Gaite reivindica la libertad y la soltura de la literatura de cada autor, cada creador de un libro que aspira a un pensamiento, a una ideología concreta pero también que deja la puerta abierta a más interpretaciones, consideraciones y a la imaginación, tal como un niño que sale de un mundo real para perderse en un bosque. Y, si C. Martín Gaite es "consciente de ir por un bosque, pero no [le] asusta este bosque, [le] produce curiosidad y a veces cierta risa" (*CNA***,** 2009: 272), no podemos terminar este punto de estudio sin acercarnos a la consideración del inmenso interés de su público lector sediento de saberlo todo respecto a su ambición literaria. Dice:

> […] me divierte y me parece una garantía para el texto el hecho de que pueda dar lugar a interpretaciones dispares, y que posiblemente sean verdad, precisamente por estar basadas sobre la mentira. Por otra parte, todas las críticas […] me han enseñado mucho. (Servodidio, 1983: 22)

Asimismo, sigue confesando: "He entablado con frecuencia con los lectores, periodistas o estudiosos […] una relación muy peculiar, porque acabo haciéndoles yo a ellos, si se dejan, tantas o más preguntas que ellos a mí, lo cual suele desorientarles un poco" (Servodidio, 1983: 22).

Por otro lado, el dinamismo literario y editorial del siglo XX se debió al auge de los premios que hizo que se considerara de otro modo una obra o, como fue el caso, a un autor. En efecto, en el año 1962 quedó finalista C. Martín Gaite junto a M. Vargas Llosa para el premio Biblioteca Breve[74] con sus novelas respectivas *Ritmo lento (RL)* y *La ciudad y los perros*, tras lo cual el ganador despertó el movimiento conocido como el "Boom hispanoamericano" (Palacios, 1975; Martínez Cachero, 1985). En 1967 tuvo aún más peso mediante la obra *Cien*

[74] Invitamos a la consulta del artículo "Unanimidad en el premio Biblioteca Breve" donde se aprecia lo siguiente: "Ha sido fallado el premio «Biblioteca Breve» 1962. El ganador es un peruano de veintiséis años, Mario Vargas Llosa, que vive en París y trabaja como redactor de las emisiones para Hispanoamérica en la radiodifusión francesa. La novela premiada no tiene aún título definitivo: se presentó al concurso titulada de este modo: «La morada del héroe»; fue después cambiado por este otro: «Los impostores» […] Finalista del premio «Biblioteca breve» de este año, dotado con cien mil pesetas, ha sido Carmen Martín Gaite, galardonada con el «Nadal» de 1957; la novela finalista se titula así: «Ritmo lento»" (*Blanco y Negro*, Madrid, 15 de diciembre de 1962, p. 89).

años de soledad de G. García Márquez. Ese evento fue, para España, el principio de unos tiempos literarios muy difíciles, siendo el año 1971 el peor de la historia de la novela española. Además de ello, C. Martín Gaite cuenta que la injusticia social en España desde los años cincuenta hasta el boom hispanoamericano era un tema tabú en las distintas revistas de la época (C. Martín Gaite, 1994: 108).

A partir de la declaración del efecto del "boom" viniendo de más allá de las fronteras, y de la desaparición total de la censura existente durante la guerra, todos los temas eran legítimos y se notó un florecimiento considerable de los premios literarios, lo que dará lugar posteriormente a lo denominado "best-sellerismo[75]" (Martínez Cachero, 1985). C. Martín Gaite tiene una opinión bastante clara de lo que pasaba a partir de esa época, y dice de ello:

> En la época que a mí me lo dieron (el Nadal) servían para dar a conocer a una persona. Los premios literarios tienen el valor del descubrimiento para el público, que entonces estaba muy poco acostumbrado a la literatura. A una persona a la que le habían dado un premio literario parecía que le abrían más las puertas de una revista, de ciertas cosas. (Jiménez González, 1988: 12)

Estas pocas palabras nos recuerdan a las de C. Laforet respecto al éxito y a la presión sobre los autores jóvenes de la época por querer gustar a un público ávido de lecturas siempre más sorprendentes[76].

Dentro de esta perspectiva, no hace falta recordar la falta de reconocimiento hacia C. Martín Gaite por sus novelas más recientes, como *Caperucita* que fue considerada primero en los Estados Unidos y luego en España (Martinell Gifre, 1997: 52-53). Según Blanco López de Lerma (2013), el primer estudio que atribuyeron a la literatura gaitiana fue *New perspectives on Carmen Martín Gaite's Work*. Por su parte, J. Kronick añade que "el reconocimiento de las contribuciones de Martín Gaite a la narrativa española posterior a la Guerra Civil llegó [en Estados Unidos] antes de que en España y con un ritmo más acelerado" (Teruel*, Un lugar llamado Carmen Martín Gaite*, 2014: 88). Y lo mismo pasó con la recepción de *Tiempo de silencio* de L. Martín Santos, inexistente en España hasta la aparición de las traducciones en el extranjero (concretamente en Francia y Holanda) según cuenta Joan L. Brown interesado en los años americanos[77] de la salmantina (Teruel, 2014: 89).

[75] A ello alude C. Martín Gaite en el artículo "Una generación de postguerra" publicado en el *Diario 16. Culturas*, el 21 de abril de 1990, y posteriormente en la obra *Tirando del hilo* [ed. de J. Teruel], Madrid: Siruela, 2006.

[76] En el documental sobre la escritora C. Laforet, se retoman palabras de la autora que sufrió la gran expectativa de su público lector después de la publicación de su novela *Nada*. Le costaron ocho años publicar su nueva novela, *La isla y los demonios* (1952). Se puede consultar el documental "Carmen Laforet, la chica rara" en la página Internet de RTVE. Nos referimos, concretamente, a los minutos 18'15 y 23'30.

[77] Carmen Martín Gaite dejó huellas de sus años en Estados Unidos en los cuadernos siguientes: 25, 26, 28, 29, 32, 34 y 35. Véase *Cuadernos de todo* (2002).

2. 3. Los protagonistas escritores en Carmen Martín Gaite

> Básicamente la voz del narrador constituye la única realidad del relato.
>
> Oscar Tacca (1978: 69)

El cultivo de la escritura va más allá, y se encuentra también dentro de las obras gaitianas donde los protagonistas pretenden crear historias por diversión, necesidad, evasión o meramente en pos de cualquier refugio. Brevemente, citaremos aquí las distintas manifestaciones escriturales de los protagonistas de las obras de C. Martín Gaite destinadas a un público adulto –algunas de ellas que se verán analizadas más en detalle en la última parte del presente estudio.

En *Nubosidad variable* (1992), la autora propone un *collage* terapéutico[78] con varias cartas que estuvieron escribiendo las dos amigas Sofía Montalvo y Mariana León, pero que nunca consiguieron ni se atrevieron a enviar. La forma epistolar es muy recurrente en la literatura de C. Martín Gaite y forma parte del proceso de identificación a través del intercambio de unas cosas que se dicen y otras que se callan. Un "discurso" que llamaremos "à l'aveugle" (*N. D. D.*), una comunicación indirecta en la espera constante de una respuesta, un retorno de voz, la respuesta del "tú" por un "yo" (Bres, 2005). En una conferencia, la autora habla de la forma epistolar que "para la mujer, ha debido de ser la primera y más idónea manifestación de sus capacidades literarias". Alude también al "tú receptor, la necesidad de interlocución, de confidencia […y] la búsqueda apasionada de ese tú [como] hilo conductor" ("Buscando el modo. El punto de vista femenino en la literatura española" (II), 1986).

Lo epistolar se halla también en *Entre visillos* con la conversación entre Julia y Miguel. Más, por su yo narrativo y de modo indirecto el profesor de alemán Pablo Klein nos confía que recibió una carta de Elvira (C. Martín Gaite, *EV*, 2007: 129). En la misma novela, hay otra alusión epistolar pero esta vez sin revelar el contenido de la carta, y así se dirige Julia a Natalia: "Oye, a Mercedes le he dejado una carta encima de la cama –dijo la hermana, de pronto, con urgencia. Creo que la verá, pero si no la ve, dásela tú" (2007: 279).

Ambas novelas demuestran sin lugar a duda la importancia del intercambio, de la comunicación entre dos personas. Como bien es sabido, el tema de la comunicación suele aparecer en la

[78] Nos permitimos retomar el término "terapéutico" del estudio de M. Escartín Gual sobre la escritura terapéutica de la autora salmantina. Véase el artículo publicado en *Revista de Literatura* (julio-diciembre 2014, pp. 575-603).

narrativa gaitiana de modo negativo, es decir por la falta de comunicación entre miembros de una misma familia, sobre todo paralelamente a la constante búsqueda de interlocutor. En cambio, en *Nubosidad Variable y Entre visillos,* el recurso a las cartas fomenta no sólo un intercambio para solicitar opiniones, reivindicar o anunciar algo sino que también permite la formación del individuo. De ahí, volvemos a señalar el rasgo existencialista de la obra general de C. Martín Gaite, en la medida en que el ser humano necesita del otro para saber quién es y para construirse. Es lo que introdujo J.- P. Sartre cuando afirmó: "el descubrimiento de mi intimidad me descubre al mismo tiempo al otro, como una libertad colocada frente a mí, que no piensa y que no quiere sino por o contra mí" (Sartre: 1999: 65).

Además del género epistolar, en la novela neorrealista de 1957 se destaca el uso del diario íntimo, otro tipo de discurso escrito, de comunicación interna que suele dirigirse al propio escritor, como hace Natalia al principio de la novela. Su redacción le permite contar cosas, relatar acontecimientos y recuerdos de momentos pasados en compañía de amigos o con sus hermanas, además de desvelarnos "aspectos de su personalidad" (Vadillo Buenfil, 2012: 218).
En *Fragmentos de interior*, vemos el rasgo de la incomunicación ilustrada por las cartas como las que Luisa y Agustina siguen leyendo a lo largo de la obra. En efecto, después de su ruptura con Diego, Agustina no logra dejar de leer las cartas de amor que le envió él cuando aún estaban juntos. En cuanto a Luisa, al llegar a Madrid, sigue leyendo varias veces la carta que Gonzalo le había escrito, tras lo cual ambas deciden escribir a sus amantes, pero no reciben ninguna respuesta.
Con *Ritmo lento*, el lector se aventura en la historia de David Fuente quien emprende un trabajo de escritura y de rememoración mientras está aislado, por varios meses, en un hospital psiquiátrico**.** Esta novela ilustra el interés de C. Martín Gaite por la cuestión de la memoria, de la comunicación y de la necesidad del interlocutor.
En cuanto a *El cuarto de atrás*, el lector se encuentra frente a dos tiempos de narración, el de la escritura de la obra y el destacado por las acciones de la novela. Si afirmó Pierre-Louis Rey que "le temps des Mémoires est soit celui de l'action, soit celui de l'écriture" (Rey, 1992: 47), no resulta ser el caso en esta novela dadas las múltiples indicaciones y los numerosos indicios que afirman que el tiempo de la acción es el mismo que el de la escritura, y que forman, entonces, una única narración. Ilustremos ahora el rasgo metanovelístico que se asignó a la obra mediante unos pasajes: "veo la mesa con el montón de folios debajo del sombrero" (C. Martín Gaite, *CA* 2004: 151), "¡Pero qué cantidad de folios! […] No creí que hubiera escrito tanto" (172) y "En el [folio] primero, en mayúsculas y con rotulador negro, está escrito «El cuarto de atrás»" (2004: 181).

La Reina de la Nieves tiene una estructura distinta y ofrece una división por capítulos conforme a la voz del narrador. Aparecen notas, cartas y canciones compuestas por los distintos protagonistas, como la canción de la señora de la Quinta Blanca y los fragmentos de cartas que Sila dirige a Eugenio, el padre de Leonardo. Además, el protagonista joven masculino más importante de la novela elabora un cuaderno en el cual apunta y reacciona tras sus momentos de sueños o imaginación.

En *Irse de casa*, Amparo Miranda ayuda a su hijo Jeremy Drake a realizar el guion de la película que quiere hacer sobre momentos de la vida de su madre cuando era joven, con el título *La calle del Olvido (variaciones sobre un tema de J.D.).*

En uno de los dos cuentos fantásticos, "Pastel del diablo", la niña Sorpresa no sólo inventa cuentos sino que dibuja y pinta con muchos detalles con el fin de saciar sus preocupaciones. Sus creaciones son tan realistas que hasta permiten a la niña atravesar el papel:

> Aquella noche Sorpresa, antes de dormir, sacó un cuaderno grande que solía llevar al campo para pintar lo que veía, y se entretuvo mucho rato dibujando una casa muy complicada llena de escaleras interiores, pasadizos en forma de espiral, estatuas, recintos con cortinas y unos muebles muy raros y picudos. Hasta que la terminó no supo que aquello era haber entrado en la Casa Grande. ¡Qué maravilla! (C. Martín Gaite**,** *Obras completas III,* 2010**:** 495-496)

En el segundo, "El castillo de las tres murallas", sobresale el objeto del diario y del cuaderno de terciopelo verde en el cual Serena escribe sus sueños y sus pensamientos al terminar el día.

Su obra conocida a nivel mundial, *Caperucita en Manhattan,* tiene como punto de mira la receta de una tarta que quiere procurarse el señor Woolf. A modo de alegoría de la libertad, de huida de un mundo demasiado materialista y como metáfora de la búsqueda de libertad a través de la aventura, la elaboración por la abuela de esa receta es uno de los elementos fundamentales –y no sin importancia- que se pueden destacar de la novela de 1990.

Por último, en *Los parentescos*, la autora no se olvida de conceder a su protagonista Baltazar (apodado Balti) un cuaderno para que escriba cuanto expresa y recuerda, tal como lo hace con sus tiempos de infancia en Segovia y la libélula que siempre le acompaña.

En cuanto a la narración breve de C. Martín Gaite, destaquemos el proceso escritural de los protagonistas, independientemente de su edad.

Primero, en "Las ataduras", la mujer Alina escribe una carta a su padre mintiendo y diciéndole que todo está bien con su marido Philippe, para evitar que sus padres vengan a visitarla. A partir de la muerte de su abuelo, Alina "empezó a escribir versos que guardaba celosamente y que hasta que conoció a Philippe no había enseñado a nadie, ni a su padre siquiera" (C. Martín Gaite, *Obras completas III*, 2010: 243).

Aparece la forma epistolar en "La chica de abajo" que hace hincapié en las injusticias sociales sufridas por la niña de la portera, Paca. A pesar de haber sido muy amiga de su vecina recién mudada Cecilia, se entera de una carta destinada a todas las chicas del segundo en la que ni le hace caso.

En "Ya ni me acuerdo", el pasado se revive vía lo epistolar. Apuntemos:

> De pronto me acordé de Amparo, con un súbito remordimiento, de nuestro paseo de hace un año. […M]is recuerdos, concretados ahora en el esfuerzo de reproducir el texto de la única carta que Amparo me escribió, a los pocos días de mi vuelta a Madrid. Una carta poética. (*Obras completas III,* 2010: 204-205)

También inicia el relato mencionando a un guion redactado por el narrador: "era mío el guion literario" (2010: 200).

Como vemos, el recurso a la creación mediante la escritura es escaso en los relatos breves de la autora, en el sentido en que, en esos cuentos, C. Martín Gaite se encargó mucho más de exhibir el modo de vivir de la sociedad en una época de posguerra mediante la cual a la mujer no se la invitaba a desarrollar su lado artístico. Por ende, ellas se veían en una etapa de rechazo de su propia situación opresa por el poder masculino, fatigada por los niños y aburrida por la rutina. Recordemos el propósito de la autora respecto a la publicación de sus *Cuentos completos*, los que hubieran podido titular la autora "Cuentos de mujeres" (Véase el prólogo a su obra, Madrid: Editorial, 2009).

En resumidas cuentas, después de haber presentado el ámbito en el cual C. Martín Gaite nació, creció y desarrolló su interés por la escritura, quisiéramos acercarnos al género literario del cuento que sufrió durante muchos años duras críticas por ser considerado como un "género menor[79]": "Académicamente, los cuentos populares se han considerado literatura menor, debido a un fuerte prejuicio clasista que todavía actúa en ese ámbito, y del que ha habido que sacarlos para poder construir algo útil con ellos" (Rodríguez Almodóvar, 2014: 164).

A tenor del objeto de nuestro estudio, especial atención merece la relación que tenía la autora salmantina con dos tipos de textos: el relato breve y el otro –de origen oral y de tradición popular- el cuento folklórico, los dos que mencionó a lo largo de sus años de escritura y de mujer letrada.

Por otra parte, nos permitimos recordar aquí que uno de los puntos fundamentales de este trabajo es la Voz infantil –entendida como referente al universo del niño- en la literatura de C. Martín Gaite. Es más, uno de los intereses centrales es el modo de poner en escena a los

[79] En su artículo sobre la anatomía del género del cuento, G. Piña-Rosales recuerda: "Parece ser que el cuento, por el escaso interés que suscita entre escritores y críticos, se considera un género menor, indigno de ser estudiado con la profundidad y el rigor que se otorgan a sus congéneres, la novela, la poesía, el drama…" (Piña-Rosales, 2009: 476).

protagonistas jóvenes en sus obras y en las traducciones de algunos relatos, novelas y hasta cuentos de hadas extranjeros –los cuentos escritos por varios autores victorianos y recogidos en *Beyong the Looking Glass* en 1973 y algunos de F. Alfau escritos en inglés (1930) son un buen ejemplo, además de la novela inglesa de MacDonald *The Princess and the Goblin* que tradujo nuestra autora en 1995).

Por consiguiente, nos parece pertinente y a la vez imprescindible establecer de manera exhaustiva –y aunque larga- el vínculo de la autora con el género breve por un lado y, por otro, con lo tradicional y folklórico, en el cual siempre ha aparecido el niño pero de modo muy pasivo. Asimismo, de la misma manera que hablamos de las numerosas influencias en su trayectoria literaria y de su admiración –aunque curiosa- por la recepción y el estudio de sus propios textos, debemos ahora entrar un poco más en profundidad en una de las direcciones que nos harán de hilo conductor, a saber el cuento popular y el cuento literario.

III- Carmen Martín Gaite: un pacto con la narrativa breve

> ...no somos un solo ser, sino muchos. [...]Mi imagen se desmenuza y se refracta en infinitos reflejos.
>
> C. Martín Gaite (*CA*, 2004: 145)

En vista de los distintos géneros literarios en los que se basa este trabajo es necesario, antes de entrar en la parte analítica, esbozar la Historia de cada uno de ellos. Sin embargo, no hay que perder de vista la idea de que si la Historia siempre se refleja en la literatura –o la literatura siempre tiene que ver con lo histórico-social-, interesante es preguntarnos hasta dónde puede llegar un autor a escribir a la hora de pensar una obra, si existen límites y de qué rango. También se nos plantea la curiosidad de entender cómo se mueve un autor dentro de un contexto histórico-social dado y de un mundo editorial, literario, artístico que no constituiría ninguna barrera. En efecto, en el caso de C. Martín Gaite muy a menudo se trata de un descubrimiento, una evasión y una comunicación que no se ven delimitados sino por el marco físico del objeto libro.

Como vimos respecto a las ataduras de nuestra autora, la búsqueda de interlocutor es una temática, una norma de escritura recurrente en C. Martín Gaite. Y, si nos alejamos de sus

novelas y cuentos literarios para interesarnos en el resto de sus actividades literarias, observamos cierto dinamismo literario y editorial. Es el caso de los cuentos populares que –como cualquier niña en cualquier época– admiró y gustó de leer, de escuchar y los cuales tradujo años más tarde. En efecto, en 1980, emprendió la traducción de los cuentos folklóricos del francés C. Perrault, una de las referencias más famosas de la literatura popular y primeramente –no hay que olvidar– de tradición oral. A la hora de analizar, en la última parte de este trabajo, la traducción que hizo la autora del cuento folklórico francés, podremos cuestionarnos si, mediante este paso al idioma castellano, también busca la autora un interlocutor en particular[80].

Definiciones y ambigüedad del término "cuento"

Cuando se habla de *cuento*, se refiere a un género complejo de definir, de delimitar e incluso de clasificar, ya que ese vocablo puede remitir a varios tipos de relatos. El término apareció por vez primera en el siglo XVI con la publicación de *La silva de varia lección* de Pero Mexia (1540) según cuenta E. Gutiérrez Díaz-Bernardo (2003). Toma su origen del latín *computum* que significa "calculo", sustantivo posverbal de *computare* equivalente a "contar", y que era antes aplicado a la enumeración de los objetos y luego a acontecimientos o sucesos. Al repasar brevemente los materiales de los que disponemos, el *Diccionario del español actual* (dir. por Manuel Seco, 1999) lo define como "mentira", "pretensión o afirmación de veracidad no demostrada de exagerar la importancia propia, o de lo que hace o de los que pasa", "apariencia", "chisme o noticia desfavorable acerca de una persona", "cosa dicha inútil y fastidiosa". Por otro lado, según el *Diccionario de Autoridades* (1729), "es también la relación o noticia de alguna cosa sucedida, y por extensión se llaman así las fábulas, o consejas, que se suelen contar a los niños para divertirlos". Así, entre los dos períodos de publicación, hubo un cambio de punto de vista respecto a ese tipo de relato, una evolución dentro del marco literario y social. Por fin, el *Diccionario de la Real Academia Española* opta por una "breve narración de sucesos ficticios y de carácter sencillo, hecha con fines morales o recreativos". Dicho esto, notamos la dificultad que sería estudiar y evocar el género del cuento de una manera delimitada, más aún cuando se podrían añadir a eso todas las definiciones propias y personales de los autores que participaban de la escritura cuentística, en España e incluso en otros países.

[80] Interesante es la teoría de M. Jiménez González a propósito del verdadero destinatario de la narración en C. Martín Gaite y según la cual es el lector quien "no sólo escucha atento, sino que participa activamente en la narración, al responder a la petición indirecta de que sea el encargado de juzgar y opinar sobre las situaciones presentadas" (Jiménez González, 1988: 78). En relación con el tema de estudio que nos interesa, podríamos cuestionarnos en la situación social de este lector con el que la autora intenta entrar en contacto, un niño o un adulto; y también con qué finalidad, si se trata sólo del *deleite* o si, en cambio, ve C. Martín Gaite la necesidad de elegir a un público determinado para un futuro literario y social.

Si miramos hacia su evolución histórica, es importante decir que, en la Edad Media, se usaba este género literario pero no el término en sí, por lo cual se hablaba de *apólogo, enxiemplo (o exemplum), proverbio, fabliella, fábula, castigo, estoria, fasaña*... En el Renacimiento, se usaba para designar chistes, anécdotas, refranes, narraciones orales y populares; cuando se trataban de relatos más extensos o más literarios se hablaba de *novela*. Sin embargo, lo que nos interesa a la hora de estudiar la narrativa de C. Martín Gaite tiene un doble motivo. Por un lado, su relación con el cuento primitivo (o popular) y, por otro, el cuento literario cuyo auge se conoció durante el siglo XIX, tiempo de convivencia y de confusión entre dos géneros que pueden llevar a confusión: el cuento popular y el cuento literario. Al llegar la época del Romanticismo, el vocablo *cuento* se empleaba para narraciones versificadas o en prosa, de carácter legendario, popular o fantástico (pero se seguía usando *leyenda, balada...*). A mitad del XIX, llegó el Realismo y los escritos de transición solían componer relatos breves pero evitaban el término *cuento* y preferían otros como *relación, cuadro de costumbre, cuadros sociales, novela,* etc. y remetía al *cuento* únicamente para los relatos tradicionales, fantásticos o infantiles.

En lo que respecta la ambigüedad de la terminología, si recordamos la definición de Sobejano, el cuento es "la narración de un suceso notable" que puede traducirse como un cuento fabulístico (el tradicional, oriundo del mito, lleno de maravilla o de fantasía) o un cuento novelístico (el cuento moderno) cuyo principio es la comprensión de la realidad mediante el testimonio (Gutiérrez Díaz-Bernardo, 2003). Es más, al desear retomar la esencia del cuento popular presentando un nuevo relato para una nueva forma narrativa breve, J. Octavio Picón opina sobre la terminología que se suele usar y que le parece ya no responder a la definición original: "[…] el cuento, que era antes la "relación de un suceso falso o de pura invención", y se ha convertido en la narración de un episodio de la vida real; o a lo menos, tan bien imaginado que lo parezca. Pero se sigue llamando cuento" (Gutiérrez Díaz-Bernardo, 2003: 10-11). Sigue M. Baquero Goyanes con la duda que encierra el término:

> Esa imprecisión nace no sólo de la variedad de términos que aspiran a precisar géneros de distinta extensión, sino que tiene sus causas primeras en la convergencia – y lucha – de dos tipos de cuento: el tradicional y el literario, es decir, el cuento a lo Perrault, Grimm, Andersen, y el cuento literario a lo Maupassant, Pardo Bazán, Clarín, etc. (Baquero Goyanes, 1949: 59)

La ambigüedad de los términos nos lleva también a no distinguir de modo claro el cuento de la novela corta que, como dice, es de extensión breve, igual que el cuento literario. Así, Sobejano define la novela corta como un "realce intensivo" dentro del cual cuenta con Maupassant,

Boccaccio, Cervantes, Goethe, Mérimée, Flaubert, etc. Por otro lado, sostiene que el cuento es una "unidad" que, por su brevedad y a pesar de esa misma, puede presentar todos los elementos del relato (tiempo, lugar, acción, personajes). Sería a la vez capaz de captar la atención del lector desde el inicio hasta el final (Sobejano, 2005).

Introducida la ambigüedad del uso del término "cuento", entre cuento tradicional y cuento literario, ahora intentaremos poner en relación el primero con C. Martín Gaite. Por ello, tendremos que recurrir a las características que le corresponden, sin por ello perder el hilo temático del niño y del sitio que se le otorga, que sea en la tradición popular como en la literatura gaitiana.

Entremos entonces en este panorama literario, en la Historia de una literatura sacada a la luz por la oralidad y el papel de la palabra, el sonido y la recepción del interlocutor-público-lector; y muchas de nuestras reflexiones considerarán los cuentos elegidos como punto de partida para el análisis ulterior.

3. 1. El cuento popular

> El comienzo de la literatura es folklore traducido en signos gráficos.
> V. Propp (Rodríguez Almodóvar, 2004: 39)

A día de hoy, se sigue deseando delimitar o concretar dentro de un tiempo y un espacio el origen del cuento folklórico. Y, aún después de muchos estudios, muchas recopilaciones y antologías emprendidas por especialistas, resulta imposible conocer realmente de dónde proviene. Se explica primero, y sobre todo, por su carácter de tradición oral y de propagación mediante la lectura, la repetición, los actos públicos durante los cuales se recitaban esos relatos maravillosos... Para introducir la cuestión, cabe insistir en el hecho de que casi todos los cuentos populares vivían, se transmitían y se daban a conocer oralmente, antes de ser recopilados, o escritos –un proceso que, en el mismo tiempo que dejaba huellas definitivas, también significaba la fijación de todas las modificaciones y de los cambios que ya había sufrido durante la primera etapa. Consideraremos la tercera siendo la aparición de la imprenta, la cual fomentó la multiplicación y la difusión de una o más versiones de cuentos antiguos. Además, si estos cuentos tradicionales parecen estar dirigidos a niños por la presencia de algunos elementos mágicos, de animales personificados, etc., veremos más tarde que reflejan también elementos reales y aspectos de la vida social de una época muy bien determinada:

> Críticos literarios como G. K. Chesterton y C. S. Lewis manifestaron que los cuentos de hadas son "exploraciones espirituales" y, por lo tanto, "lo más parecido a la vida real", puesto que revelan "la vida

> humana, vista, sentida o vislumbrada desde el interior". (Bettelheim, 1976: 27)

Asimismo, se piensa que el llamado cuento folklórico refleja los ritos que, siglos atrás, se efectuaban para acoger al niño dentro del mundo adulto, por lo que lo llamaron también "ritos de iniciación". Mucho más tarde, apareció mediante el género novelístico del *Bildungsroman*, es decir el texto de aprendizaje (de modo más suave, obviamente) –la novela de C. Martín Gaite *Caperucita* es un ejemplo pertinente. Igualmente, "Le petit chaperon rouge" de C. Perrault, por ser la versión "original" más famosa –y cuidamos el vocabulario empleado pues ésa misma ya viene de una versión oída- es considerado como un cuento de advertencia y no necesariamente como un cuento de hadas[81] (Bettelheim, 1976; Soriano, 1975). Sin embargo, la cuestión va más allá puesto que se llegó a la conclusión de que el cuento popular podría presentar una comprensión simbólica del mundo, revelar los problemas psicológicos del aprendizaje, la destrucción de las posibles neurosis del niño, la destrucción del miedo a la muerte, o de la muerte misma, la conexión entre el "yo", la sociedad y la naturaleza. También sería fundamental el descubrimiento del amor y la necesidad de la familia exógama (Rodríguez Almodóvar, 2004).

Algunas definiciones y concepciones del cuento popular

Aunque nuestro propósito no es analizar el género del cuento folklórico como tal, sino en relación con la obra de C. Martín Gaite, es interesante presentar unas definiciones, sea desde una perspectiva literaria, estructural o psicoanalítica. Para ello, nos atendremos aquí a las opiniones de algunos de los teóricos, críticos, filósofos y científicos más importantes al respecto.

Si algunos se dedicaron a subdividir y a categorizar los cuentos como hizo D. Juan Valera y su propuesta de división en tres clases de relatos –los cuentos de hadas y encantamientos, las leyendas y tradiciones locales, los cuentos cómicos y jocosos- (Gutiérrez Diaz-Bernardo, 2003), Baquero Goyanes destaca, en uno de sus estudios, un elemento fundamental del cuento popular. Según él, es,

> para los románticos un símbolo nacional y, a la vez, un lenguaje universal capaz de hablar a toda la humanidad- esa Humanidad, con mayúscula, en la que creían enfáticamente los hombres de principios del XIX-. Y, al mismo tiempo, el cuento popular es un producto puro, espontáneo, de la Naturaleza, a la cual se retorna frenéticamente, aunque sea sustituyendo aldeas horacianas por islas exóticas, y labriegos por salvajes ingenuos. Los relatos tradicionales representan algo así como *la voz misma del pueblo*, no empañada ni deformada por la malicia o la civilización: por la literatura artificiosa. (Baquero Goyanes, 1949: 569)

81 Precisamos aquí que en la parte III de este trabajo se analizará el cuento "Le petit chaperon rouge" de Charles Perrault más detalladamente y con el fin de relacionarlos con la traducción propuesta por Carmen Martín Gaite.

Lo puesto en cursiva por nuestra parte tiene que ver con lo popular, con la mirada y la permanencia de la cultura de una población anterior, cargada de historia y de costumbres. Sigue en esta línea Rodríguez Almodóvar cuando sostiene que el cuento popular, posiblemente desde su aparición en el bajo Neolítico, se ha convertido en símbolo del subconsciente y del inconsciente colectivo que transmite las claves de la civilización occidental (Rodríguez Almodóvar, 1999, p. 36 et. sic.).

Amén de eso, si definir el cuento popular no es una tarea fácil por remontar a tiempos muy lejanos y a tantas culturas como época y países de distintas culturas, también se explica por la multitud de términos usados para mencionarlo. Así, los alemanes recurren al *märchen*, los ingleses al *Household tale*, los franceses al *Conte populaire*. El término italiano *novella* se acerca al *Märchen*, pero está más ambientado en lugares definidos que el segundo, más bien maravilloso aunque parezca contener algo de veracidad. El término alemán *Saga* se refiere más o menos a la *leyenda*, y el cuento llamado *Natursage* pretende establecer una relación entre la historia y la naturaleza con un fin educativo.

A modo de eco a las teorías del origen de este relato de tradición oral, S. Thompson considera que "Un *Märchen* es un cuento bastante largo que contiene una sucesión de motivos o episodios. Lo transporta a uno a un mundo irreal sin localización o caracteres definidos, y está lleno de lo maravilloso. En esta tierra del nunca jamás, humildes héroes matan adversarios, llegan al trono y se casan con princesas" (Thompson, 1972: 31).

Seguimos con L. Frobenius (1936: 24) según quien "El mito, más antiguo, es la propiedad de los sacerdotes; el cuento, más joven, es la propiedad del pueblo" (Huarag, 2007: 187), una opinión que insiste sobre la distinción entre mito y cuento, ambos, para algunos críticos, relacionados directa o indirectamente con la importancia de la religión y la brujería en la sociedad.

En esta idea, R. Gil añade que "el cuento de hadas (o "narración maravillosa") proviene de la simplificación o resumen de una narración mítica, sigue conservando características sagradas y englobando a personajes sobrenaturales" (Gil, 1982: 6-7).

Los hermanos Grimm también definieron el género literario en la medida en que los cuentos son "mitos destruidos que sólo se pueden entender mediante una apropiada interpretación de los mitos de donde provienen […y son] de herencia indoeuropea" (Thompson, 1972: 475). Una vez más, sobresale la importancia del origen oriental, el acercamiento a los mitos con un rasgo nuevo, la cuestión de la interpretación de éstos.

Desde un nivel más científico, el psiquiatra y psicólogo suizo C. G. Jung ve los cuentos como "una descripción de las dificultades y peligros universales impuestos por la naturaleza"

(G. Wasserziehr, 1996: 16) y, de modo más conciso, S. Birkhauser-Oeri señala que "los cuentos son autorepresentaciones del alma humana, […]un puente hacia el inconsciente" (G. Wasserziehr, 1996: 17). Basándose en el análisis de unos cuentos de los Grimm, en *Vivir la magia de los cuentos*, E. Brasey se refiere a la importancia del objeto del espejo, dice:

> Existe una identidad profunda entre nosotros y el cuento: el cuento es nuestra historia puesta en escena bajo la forma metafórica de aspectos de nosotros mismos que ignoramos, que rechazamos o que no sabemos ver tal y como son. Estamos hechos con el mismo modelo del cuento, y su objetivo es hacernos tomar conciencia. (Brasey, 2004: 36)

Es también tan recurrente y relevante en la literatura gaitiana, como lo estudia E. Martinell Gifre (1996 y 1998), que A. Encinar insiste sobre su función en una novela como *Lo raro es vivir*, en el sentido en que la joven Águeda entabla un juego de espejos dirigidos uno hacia el otro y descubre cómo es ella misma al identificarse como el personaje del siglo XVIII, cuyo desamparo le incita a mentir (Encinar, 2006). Además, si *RV* presenta el concepto de mundo al revés cuando dice que "lo normal pasa a extraordinario" (C. Martín Gaite, 1996: 11) –recordemos también de la concepción del título de la obra-, se puede relacionar con la teoría lacaniana del "stade du miroir". A su vez, E. Anderson Imbert considera el cuento desde un punto de vista ahora psicológico: "La forma artística del cuento es proyección de la forma psicológica del cuentista [...y] podríamos generalizar más y decir que la forma artística del cuento es proyección de la forma psicológica de toda la especie humana" (Anderson Imbert, 1979: 33).

Respecto a su estudio morfológico de los cuentos de Perrault, M. Soriano opina que "un cuento es, en primer lugar, una forma estética que supone una compleja organización de motivos y rasgos" (Soriano, 1975, México: 470-471) y se refiere a la evolución del género del cuento tradicional conforme a un contexto histórico-social.

Ahora bien, después de mencionar la cuestión del origen en el tiempo pasado y de evocar una interpretación algo psicoanalítica, es interesante ver lo que propone como definición uno de los más eruditos en cuanto al estudio de los cuentos populares. V. Propp destaca en ello "un relato construido según la sucesión regular de las funciones citadas en sus diferentes formas, con ausencia de algunas de ellas en tal o cual relato, y repeticiones de otras en tal otro", y sigue: "podrían ser designados como cuentos que siguen un esquema con siete personajes. […] Si se define estos cuentos desde un punto de vista histórico merecen su antiguo nombre, en la actualidad abandonado, de cuentos míticos" (Propp, 1987: 115-116).

Aquí revela dos aspectos del cuento, el primer siendo el ya mencionado por los demás, la

relación con el género del mito y, el segundo, la interpretación sino la consideración más estructural, científica y de análisis morfológico que existe de estos textos. Así, en *Las raíces del cuento*, precisa que el cuento maravilloso sería

> el género de cuentos que comienza con una disminución o un daño causado a alguien (rapto, expulsión del hogar, etc.) o bien con el deseo de poseer algo […] y se desarrolla a través de la partida del protagonista del hogar paterno, el encuentro con un donante que le ofrece un instrumento encantado o un ayudante, el cuento presenta un duelo con el adversario […], el regreso y la persecución. Con frecuencia, esta composición presenta determinadas complicaciones... (Propp, 2008: 17)

3. 1. 1. Historia del cuento popular

> El que narra cuentos folklóricos está orgullosos de su habilidad de transferir lo que ha recibido. […]Quiere impresionar a sus oyentes o lectores con el hecho de que les va a entregar algo que tiene autoridad, que fue oído a algunos grandes narradores o a algún anciano que lo recordaba de sus viejos días.
>
> Thompson (1972: 26)

Dada la época actual en que se pretende estudiar el mundo del folklore –entendemos también por tradición folklórica las manifestaciones musicales, artísticas, los bailes, etc., - y en relación con la actividad literaria de C. Martín Gaite, es muy difícil concretar un punto de partida a este género popular. Esto se debe primero a la escasez y la dificultad para hallar los textos y, luego, a la complejidad de fecharlo. Además, unos estudiosos de la cuestión afirman que no todos los cuentos que están a nuestra disposición hoy día han pasado por una "vida" oral puesto que solían ser el resultado de algo ya contado o leído (Thompson, 1972; Simonsen, 1981), por lo cual hablar aquí del origen del cuento nos lleva a considerar varios puntos, como el origen geográfico (todavía hoy cuestionado) y el origen de un cuento inicial, el relato "primitivo".

El más antiguo de los cuentos de hadas fue descubierto en la literatura antigua y pertenecía a los relatos del pueblo de Egipto, "El naufrago", de 2000 a 1700 antes de C. Otro, "El príncipe encantado" provendría del período del Nuevo Imperio y, el cuento más conocido como unos de los primeros en aparecer fue "La historia de los dos hermanos" del año 1250 a.C. Escrito sobre un papiro egipcio, destaca la temática de la rivalidad fraternal, además del complejo de Edipo que conlleva, además, una interpretación política (Thompson, 1972).

Existen muchas teorías respecto al cuento popular, del mismo modo que se destacan muchos matices de un país a otro, el cual consideraría un relato de tipo tradicional y le atribuiría otro término y otros conceptos que los que nosotros conocemos. También es cierto que, en este

caso, partimos de los famosos hermanos Grimm, del danés Andersen o del francés Perrault, y de los estudiosos como Fromm o Propp y su esquema morfológico mediante el cual propuso una explicación a cada cuento popular –los cuales tiene una relación con nuestra autora.

Amén de la idea de ritos de iniciación que pasaban a veces por la violencia, la castración, etc., a lo largo de los años, nacieron varias teorías respecto a su origen (Simonsen, 1981: 34). El alemán T. Benfey evoca una teoría indianista, en 1859, retomada en Francia por E. Cosquin y tras lo cual Müller sigue diciendo que los cuentos populares son reflejos de los mitos solares indoeuropeos. Sin embargo, da la prioridad a los cuentos egipcios sobre los de la India, país que considera sin embargo como gran "depósito" de antiguos relatos (Thomspon, 1972).

Más tarde, en 1985, el francés H. Gaidoz y el inglés A. Lang rechazan esta idea en vista de una teoría etnográfica que propone el cuento maravilloso como resultado de lo que queda de la formación primitiva.

Otra teoría, más bien ritualista es la de P. Saintyves y su rechazo a todas las hipótesis míticas y solares por lo cual considera a cada unos de los protagonistas de los cuentos como el recuerdo de personajes de ceremonia en varios ritos populares. De ahí deriva su clasificación de los cuentos de Perrault en tres grupos (origen estacional, iniciático y sermonario), según las teorías del cuento popular de Thompson (1972).

Y, aunque son tantas las teorías como teóricos y libertad de interpretación, la última que cabe citar es la teoría marxista de V. Propp quien adopta la idea de los cuentos de hadas como reflejo de una sociedad de clases sociales que permitieron la creación y la riqueza de fundamentos de los cuentos.

Presenta una relación de lo escrito (primero contado o leído) con la sociedad de cada época relativa a cada cuento, lo que remite a lo primitivo, a la cultura de un grupo social, de una población en la cual antes, no tenemos que olvidarlo, el niño y el adulto eran considerados como dos seres iguales, pero el primero de tamaño menor (Ariès, 1987; Fernández Vargas, 1989).

Amén de la representación de los ritos de iniciación, otro aspecto de los cuentos folklóricos es la de reflejar y testimoniar de la realidad social, laboral y económica de la sociedad. Según Propp, este fenómeno vendría de la crisis del Bajo Neolítico que fracturó literalmente la trayectoria de la humanidad de cazadores y recolectores, por lo cual la convirtió en historia de poseedores y desposeídos (Rodríguez Almodóvar, 2004: 15). Así fue cómo surgió un sentimiento de rebeldía contra el sistema mediante la libertad y la razón, una manera para la humanidad de intentar testimoniar con un discurso explicativo de carácter común de lo que realmente estaba pasando. No olvidemos que el cuento popular apareció en una sociedad que

vivía de la agricultura, del campo, de sus cosechas y que sufrían muy a menudo la injusticia a la hora de repartir sus riquezas[82].

Por ejemplo, está estudiado e interpretado el cuento "Caperucita Roja" de Perrault como una crítica social mediante el lobo que representa a los cortesanos libidinos de la Corte, además de su metáfora del peligro del mundo real para con los niños (y niñas) según cuentan Cerrillo Torremocha y García Padrino (2000).

3. 1. 1. 1. Las fuentes

Fue en Italia donde se consideraron las principales fuentes del cuento popular (escrito). En efecto, los relatos tan famosos actualmente ya existían en las primeras colecciones italianas. Las de Straparola (XVI) y Basile (XVII) propusieron una adaptación siguiendo las formas y normas literarias de la época[83]. Los motivos comunes a los cuentos populares ya existían en otros autores como Sercambi (siglo XIV), Madame d'Aulnoy en Francia (final del XVII), Boccaccio con su *Decamerone* (segunda mitad del XIV) para una nueva concepción del cuento que tendía más hacia lo que denominaron luego la *novella* italiana. Si tuviéramos que mirar hacia otro país, en Inglaterra hubo muy poca tradición del cuento popular y tendía a usar de la balada como género de difusión de su cultura. Sin embargo, algunos cuentos tenían una forma particular y característica en este país como "Jack y la mata de fijol" ("Jack and the Beanstalk") fechado alrededor de la mitad del siglo XVIII - principios del XIV, por citar un ejemplo. En cuanto a España, sólo se puede decir que no tuvo casi ninguna tradición popular pero sí, a partir de cierta época, existió una actividad de recopilación de los cuentos más tradicionales como por F. Caballero y Espinosa (Thompson, 1972: 37-46), y que volveremos a citar más tarde.

A modo de ejemplo, cuando se habla de cuentos populares, se reconocen sobre todo los de C. Perrault. Además, si se suele decir que son oriundos en Francia, vienen de una tradición popular tras haber pasado una etapa de transcripción, de escritura de los relatos contados y leídos anteriormente. Entonces, sus *Cuentos* (1697) tienen un origen mucho más lejano puesto que participaron de la oralidad y son el mero resultado de una re-escritura, de una re-interpretación. En este caso se tratan también de un proceso de traducción de historias populares y folklóricas.

82 A. Rodríguez Almodóvar insiste en este aspecto de la importancia del cuento popular como manera de expresar una realidad, una queja del sistema de su época tanto a nivel social como económico y laboral que, según la clase social y mayoritariamente se trataba de una sociedad agraria, padecían injusticias. Véase *El texto infinito: Ensayos sobre el cuento* popular (2004) sobre todo las primeras páginas en las cuales, además, habla del recurso del cuento hasta como "terapia" para la población, en la página 16.

83 Giovanni Francesco Straparola escribió unas setenta y cinco *novelle* recopiladas en la obra *Le piacevoli notti* (1550). Giambattista Basile, napolitano, escribió unos cincuenta cuentos sobre el modelo del *Decamerone* de Boccaccio y tituló su obra *Il pentamerone* o *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de percerille*, alrededror de los años 1634-1637.

En efecto, en *Le piacevoli notti* (1550) de Straparola, encontramos versiones de "Piel de asno" y del "Gato con botas"; otro ejemplo (no se trata de citar todas las fuentes ni todas las versiones existentes de cada cuento, lo cual nos alejaría del tema) con Basile y su *Pentamerone* (1634-1637) que contiene las historias de "La Cenicienta", "Maese gato" y "la Bella Durmiente". Desde otro punto de vista, basta ilustrar eso con la aparición de "El gato con botas" en el *Pentamerone*, en un cuento inglés titulado "Puss-in-boots", en un cuento ruso publicado por Afanasief, en uno de Madame d'Aulnoy con el motivo de "La gata blanca" presente incluso en leyendas italianas, alemanas, eslavas, suecas, albanesas y hasta en una canción austriaca (Lefèvre, 1986).

Amén del problema de la atribución de una fecha a un cuento encontrado, la cuestión de la autoría es una dificultad de más ya que, al ser originalmente de tradición oral, los cuentos, relatos contados, narrados, leídos, repetidos, etc., han sido recopilados y transcritos tras sufrir varias modificaciones debido a la difusión oral y también al rasgo interpretativo de cada uno. Estos textos los califica Pisanty como "el producto de una mente creadora individual, responsable de las eventuales innovaciones introducidas respecto del código básico" (1995, p. 22).

Intentar considerar un relato ya puesto por escrito como el primero, o uno de los primeros en haber viajado dentro de una sociedad o de un pueblo para luego verse difundido por la palabra de país en país, conlleva cierta ambigüedad entre el carácter oral y el escrito. Si, según la teoría de Mlle Lhéritier (Soriano, 1968 y 1975), los cuentos tenían y cobraban vida a través de los trovadores, de la misma manera se difundían mediante las distintas versiones copiadas que algunos conseguían hacer. Así, con más o menos dificultad, habría que ponerse en situación de una persona que copiaba un cuento a la vez que lo estuviera oyendo, intentando marcar cada aspecto del "recitar" del transmisor[84]. Por decirlo de otro modo, se trata de un proceso peligroso para la autenticidad y veracidad del texto, pero es también sinónimo y factor del avance de una sociedad, a pesar de su dificultad que trae la cuestión de la autoría. En realidad, aún existe la duda de si "Le Petit Chaperon rouge" fue escrito por el mismo C. Perrault o por su hijo Pierre Perrault Darmancourt (mencionado también como D'Armancourt), a un poco más de los diez

84 "La dificultad de tomar una forma oral y trasladarla a la escrita, se muestra muy claramente en el intento de anotar un cuento cuando lo están relatando. Quizá la forma más usual de hacer esto es escribir el cuento mientras el anecdotista lo cuenta despacio y pausadamente. Aun usando abreviaciones frecuentes, tales anotaciones retardan tanto la narración que muchos narradores son renuentes a relatar el cuento en toda su extensión porque difícilmente pueden imaginar que se pueda escribir completo un cuento folklórico. O también un narrador con un animado estilo, especialmente si habla rápido, se siente impedido, y escatima justicia a sí mismo o a su audiencia." Véase S Thompson, *El cuento folklórico* (1972: 520-521).

años de edad (Soriano, 1975, México).

Si, actualmente, la mayoría de las obras artísticas presentadas están acompañadas de un nombre de autor o creador, la cuestión era otra siglos atrás cuando ponerle nombre a una historia no importaba al pueblo, sino más bien el argumento que les haría divertirse. Y, como opina Thompson: "en las primeras presentaciones de material tradicional, el motivo principal era darle al lector lo que pudiera entretenerle. El relato oído de primera mano, o más remotamente, de un narrador analfabeto, era sólo un marco dentro del cual el autor empleaba su propia habilidad narrativa" (1972: 517).

3. 1. 1. 2. Las recopilaciones

Como acabamos de decir, el trabajo de recopilación podía representar un "peligro" para cada uno de los relatos. Las múltiples versiones de los cuentos tradicionales y folklóricos que se pueden encontrar actualmente no se explican solamente por su transcripción en distintos idiomas y en distintos países, sino que cada uno presentaba una interpretación diferente de los hechos. A su vez, se puede explicar también por las peripecias que se añadían o quitaban, dentro de la narración, mientras uno contaba las aventuras del héroe. Pisanty opina que el género de la tradición oral está "sometido a los fines específicos del usuario y adaptado a las situaciones particulares" (1995, p. 9). Y, por eso, era primordial la entonación que, a la hora de escribir la historia oída, podía cambiar hasta el significado tanto como el motivo moral del cuento.

Por otra parte, las recopilaciones de cuentos folklóricos más famosas son las de los hermanos Grimm (1812-1815) y, por poner un ejemplo, sería interesante hablar de los cuentos de hadas de C. Perrault que no son exactamente los mismos que los de los Grimm. Concretamente, "Le Petit Chaperon rouge" es el único cuento que tiene un final infeliz en la versión francesa. En efecto, con Perrault, la abuela y la niña acaban devoradas por el lobo mientras que, en la versión alemana, aparecen dos nuevos elementos finales. Primero la vuelta a la vida de las dos protagonistas femeninas (y el disfrutar de alimentos y bebidas, importante para el análisis metafórico) y, luego, la resolución de llenar de piedras la tripa del lobo, símbolo de fracaso y de ridiculización del poder masculino (Bettelheim, 1976: 198-216; Soriano, 1975). Para hacernos una idea de la crítica o de la recepción del trabajo de recopilación de los Grimm, y de esta dinámica existente desde siempre en el mundo de los cuentos y de la literatura en general, al referirse al cuento "La Belle au Bois Dormant" ("La Bella Durmiente"), dice Rodríguez Almodóvar que "contribuyeron no poco a este descalabro, al eliminar de su versión

del cuento toda la segunda parte, donde precisamente radica la recuperación moral de la heroína y su papel activo y valiente en una historia reparadora de su propia dignidad como mujer" (Rodríguez Almodóvar, 2004: 11).

Los cuentos franceses, concretamente los de C. Perrault en este caso, fueron recuperados no antes del 1870, al aparecer revistas especializadas como *Mélusine*, *Revue des traditions populaires, Revue du traditionnalisme français et étranger*... (Simonsen, 1981), mientras que los hermanos Grimm ya habían publicado sus *Kinder- und Hausmärchen* (*Cuentos para la infancia y el hogar*[85]). Era una recopilación de tradición oral pero que ya no presentaban los rasgos y elementos de cualquier oralidad, lo que, entonces, dificultaba también la indicación sobre la fuente del *texte source* de la versión publicada.

Aquí, obviamente, no se trata de atacar a los recopiladores que fueron los dos hermanos alemanes, ni a los demás, sino que intentamos presentar la importancia de todo trabajo de concienciación respecto a la alusión a cualquier cuento como cuento tradicional, puesto que la versión que uno pudiera tener entre las manos podía no ser la original, ni relativa a su época. Y de ahí, incluso, la dificultad y fragilidad de manejar un texto que es tan antiguo y tan incierto – y, en algunos casos, de los cuales no se han descubierto aún hoy todas las significaciones, si las hay.

Para presentar brevemente los distintos recopiladores de cuentos folklóricos del mundo que aparecieron sobre todo en los últimos años del siglo XIX, en Francia, P. Sébillot fue el organizador más importante de su tiempo con la revista *Revue des traditions populaires* para la recopilación de los cuentos recogidos en su país. E. Cosquin publicó *Les contes populaires de Lorraine* (1887) que tuvo tanto valor como los *Household Tales* de los Grimm en Alemania. Cuando ambos se murieron, se dejó de estudiar los cuentos, hasta que A. Van Gennep retomó el tema por la cultura popular con *La formation des légendes* (1910). En Inglaterra, A. Lang, J. A. MacCulloh y J. Jacobs presentaron varios estudios sobre la tradición popular. Desde una perspectiva más amplia, las mejores colecciones de cuentos folklóricos de Europa fueron los de Afanasief en Rusia, Hyltén-Cavallius en Suecia, Asbjorson y Moe en Noruega, Grundtvig y Kristensen en Dinamarca, Campbell de Islay en Escocia y P. Kennedy en Irlanda. En cuanto a España, Baquero Goyanes menciona la aparición, en el siglo XIX, de la publicación *Perico sin miedo* por J. Ariza, en el número 9 del *Semanario Pintoresco Español* (1848). Del mismo modo, y como ya señalamos, son de gran importancia para las recopilaciones de cuentos y el desarrollo

[85] Se publicó la primera edición con dos volúmenes en los años 1812 y 1815, un tercer volumen apareció posteriormente en 1822 y, en total, se cuentan unas siete ediciones de sus cuentos, la última en 1857.

del género los españoles F. Caballero y Espinosa (Thompson, 1972: 499-524).

Como vemos, el mero intento de hablar de los cuentos populares folklóricos lleva a una ambigüedad extrema. El estudio de los cuentos llevó a los teóricos a adoptar ciertas tendencias y consideraciones en cuanto a este género por el cual, poco a poco, el interés se hizo mayor, lo que generó la aparición de nuevas perspectivas de estudio y, por ende, nuevas ciencias.
Efectivamente, si se dieron cuenta de que se podía estudiar o entender los cuentos populares desde un punto etnográfico, según las tradiciones de un pueblo y un país determinado, sin perder de vista el viaje que una historia pudiera haber hecho desde su creación, también empezaron a subrayar la posibilidad de abarcar un texto literario desde otros niveles. A lo largo del tiempo, pretendían presentar una nueva explicación de un relato tan corto y que a veces no supera una página de tamaño, desde una concepción mucho más psicológica, psicoanalítica por un lado (Freud, Lacan, Jung, Piaget, B. Bettelheim) y con un acercamiento más estructural, semántico, científico por otro (Propp, Greimas, Lévi-Strauss, Kaarle Krohn, Aarne-Thomspon, W. Anderson, Bolte-Polívka o Wesselski, por citar algunos). Así, al recordarnos Rodríguez Almodóvar la importancia de los estudios del ruso V. Propp, añade:

> Hasta que V. Propp no imprimió el giro copernicano a estos estudios, con la introducción del principio de que "no se puede hablar del origen de un fenómeno, sea el que sea, antes de describir este fenómeno" (*Morfología del cuento*, 1977: 11), no se ha abordado seriamente la morfología del cuento, esto es, la composición interna de sus partes constitutivas, abstracción hecha de otras muchas consideraciones, históricas, psicológicas, mitológicas, etc., que bien pueden acometerse, pero siempre después de saber qué es un cuento, en oposición a una leyenda, un mito, una balada, un romance, etcétera. (Rodríguez Almodóvar, 2010: 2)

Amén de todo eso, cabe señalar que las respuestas a nuestra hipótesis no siempre se encontrarán dentro de un texto concreto, sino que habrá que valorar e intentar atar los hilos que presenta la Obra de C. Martín Gaite con el fin de hacerse una idea propia de su acercamiento a la tradición popular.
En efecto, durante este trabajo, no se tiene que perder de vista esta idea de dinamismo literario, oral, editorial que es, de hecho, sinónimo de un avance de una sociedad, de una evolución del estilo de vivir de una humanidad y de una evolución en cuanto a las necesidades y exigencias de los seres humanos. Porque si se considera el abanico de campos literarios en los que se interesó y asentó su búsqueda de comunicación, entonces sí podremos hallar algún rasgo popular en su Obra.

3. 1. 2. Carmen Martín Gaite y la tradición popular

> La narración literaria no es más que un reflejo o recopilación de situaciones narrativas orales.
> C. Martín Gaite (*CT,* 2002: 359)

Muy pocas cosas nos dejó C. Martín Gaite en sus apuntes o artículos respecto a su labor de traducción o de lectura de cuentos populares y folklóricos. También es verdad que A. M. Martín Gaite seleccionó ella misma las notas y reflexiones de su hermana para sus *Cuadernos de todo,* en el sentido en que existen muchos más de los treinta y seis publicados, pero muchos de ellos eran meros apuntes teóricos de su investigación o que iba a servir para la redacción de sus libros ulteriores. Sin embargo, en el número veintitrés, podemos encontrar la mención a los cuentos de C. Perrault que estaba todavía traduciendo, en 1979, para la publicación al año siguiente. Y, habla de su interés por el estudio de este género literario, citamos:

> Había dejado a medias un libro de Vladimir Propp, muy inteligente por otra parte, sobre la morfología del cuento, y tenía todavía otros muchos por mirar. Son lecturas-quiero dejarlo bien claro- de las que no me arrepiento en absoluto, que me proporcionan sugerencias y que pienso reanudar en alguna ocasión. (C. Martín Gaite, *CNA*, 2009: 54)

En relación con la tradición popular, la autora se refiere también a los cuentos de hadas para la elaboración de su obra con *Pesquisa personal* como título inicial: "Las nuevas experiencias suponen un reto tan difícil y es tan escasa la capacidad de resolver solo el camino hacia la independencia, que el niño necesita la ayuda de la fantasía para no caer en la desesperación" (C. Martín Gaite, *CT* 2002: 317).

Como mencionamos anteriormente, para C. Martín Gaite como para su hermana, los cuentos folklóricos ocupaban un lugar fundamental en su infancia –y acaso ahí está el porqué de la importancia del libro infantil y de la intertextualidad en sus publicaciones. Y, si poco más nos cuenta de su lectura de *Los Tres Mosqueteros* (*CA***,** 2004: 81), mucho hay que observar y analizar respecto a la relación que pudiera tener la autora con el género literario del cuento corto y de estructura bien definida. En efecto, el cuento se puede dividir en cuatro grandes temáticas que son la brevedad, la singularidad temática, la tensión y la intensidad, esa última fomentada por su extensión corta (Díaz Navarro, 2002).

Dicho esto, volvamos a la cita mencionada que nos permite entrar en la analogía entre una narración (escrita) y la importancia de la oralidad, ambas habiendo sido el punto de partida del conjunto de historias pasadas que, hoy en día, después de haber pasado un proceso de

ensamblado semejante a un *puzzle*, forman la Historia en la cual vivimos.

Especial interés merecen las palabras de J-C. Mainer en su artículo (Maícas, 2007: 189-202) dedicado a la búsqueda de interlocutor (lector) de C. Martín Gaite cuando afirma que la autora

> […] escribía para aquellos acerca de quienes escribía, y creo que así lo reconocieron cuando empezó a ser una autora imprescindible y, en cierto modo, un oráculo de sus lectores. Martín Gaite narraba acerca de una clase media que había transitado desde la mesocracia provinciana hasta las familias desintegradas de hoy, siempre con la atención puesta en las razones de sus miembros más conflictivos, más menesterosos de libertad, pero también vuelta a la necesidad de mantener la cohesión sentimental del núcleo amenazado. (Maícas, 2007: 197)

Acercamiento a algunas definiciones del término "popular"

No obstante, si antes intentamos presentar unas definiciones del cuento popular, la literatura de C. Martín Gaite nos permite ahora cuestionarnos sobre el término "popular" sin asociarlo a ningún campo. El Diccionario de la *RAE* lo define de las distintas formas siguientes: "Perteneciente o relativo al pueblo", "Perteneciente o relativo a la parte menos favorecida del pueblo", "que está al alcance de la gente con menos recursos económicos o con menos desarrollo cultural", "Que es estimado o, al menos, conocido por el público en general". Además, la "cultura popular", se trataría de un "Conjunto de las manifestaciones en que se expresa la vida tradicional de un pueblo".

Dos son los elementos que destacar de las definiciones dadas por el diccionario de la lengua española. En un primer momento, subrayamos la consideración de una parte concreta del pueblo, los más desfavorecidos y, en un segundo momento, el adjetivo popular se refiere a un hecho, un evento, un elemento conocido por una mayor parte de la población, lo que se acerca a lo que denominamos hoy en día como "cultura", y más como "cultura general". En otras palabras, por un lado, tenemos una referencia a una sola parte de la población y, por otro, a un hecho común o, por eliminación, a un elemento que uno debe saber o cuya existencia debe conocer.

En el estudio de los cuentos de C. Perrault, M. Soriano se detiene un instante sobre el vocablo "popular" y lo define como "creaciones *espontáneas* del pueblo, obras sin autor definido pero cuyo contenido se encuentra adaptado por una especie de armonía preestablecida a todo público popular" (1975: 481). Con eso, vemos otra razón que nos permite poner en duda, de nuevo, la definición sino los límites del género folklórico, popular y el denominado literario. Más, la difícil delimitación entre los dos géneros literarios nos llama la atención en el sentido que despierta cierta curiosidad en cuanto al interés del cuento popular y la escritora salmantina, para quien podía representar la esencia y el refugio de la niñez.

Porque así es, en *El cuento de nunca acabar* C. Martín Gaite confiesa su interés, durante

su infancia, por el cuento popular "El Gato con botas" y lo explica por ser el único en presentar un cuento dentro de otro (2009: 123). Además de su recurrente gusto por las estructuras narrativas complejas, notamos ahí la necesidad de varios niveles, la existencia de distintos universos para permitir al niño la evasión mental y facilitarle el desarrollo de la imaginación para sus futuras fantasías. Acordémonos de la intertextualidad en algunas de sus obras y de sus protagonistas jóvenes que no cesan de identificarse con personajes de cuentos tradicionales o con héroes de la literatura infantil. Pensamos, por ejemplo, en Leonardo y Casilda en *La reina de la Nieves RN* que están en constante proceso de identificación hacia los personajes de ficción Kay y Gerda de "Reina" de H. C. Andersen, o también en la novela *Caperucita en Manhattan Caperucita* donde se mencionan las aventuras de *Robinson Crusoe* y *La isla del tesoro.*

Además, como veremos en la última parte, algunas de sus novelas remiten directamente, o a primera vista, a los cuentos de C. Perrault y de H. C. Andersen a pesar de que, según la autora, eso sirve para disimular una relación de doble fondo. Se confirmó, y hasta la autora lo dejó por escrito, que los títulos de las adaptaciones novelescas a ambos autores no tienen nada que ver con las versiones originales, sobre todo respecto a *Caperucita* que nació de un reto entre la autora y un amigo suyo, J. C. Erguillos (C. Martín Gaite, 2002: 618-619). Entonces, no solamente se puede considerar la novela por su propio título, ni por la presencia de una niña y de la figura de la abuela, ni tampoco por la existencia del protagonista masculino, el señor Wolf quien, ni que decir tiene, recuerda al lobo del cuento de Perrault. Lo que hizo C. Martín Gaite fue presentar la historia de su tiempo, partiendo de la realidad de una época moderna y en la cual vivía, mezclando a la vez unos elementos imaginarios, ficcionales y hasta fantásticos. Así, ya no se puede hablar de cuento popular (por el hecho también de presentar una referencia espaciotemporal concreta) pero que, por la evasión, la imaginación y las nuevas características atribuida a los personajes, sigue gustando a los niños –y a los adultos.

Cabe señalar también que, para C. Martín Gaite, los cuentos para niños deben ofrecer "libertad y alegría antes de que los aprisione la realidad con sus exigencias [y respetar] el valor de la eminente dignidad del juego" (C. Martín Gaite, *CT,* 2002: 595-596). Eso nos da a pensar que, para ella, el cuento es ante todo un texto, corto o no, dirigido de forma necesaria al niño antes de que éste mismo entre en el mundo real de los adultos y cuyas respuestas a las desventuras no se suelen encontrar siempre en la literatura. Al fin y al cabo, podemos decir que, a través de lo que nos dejó la autora salmantina, el cuento popular tiene una función importante para el ser de edad joven, que sea en épocas anteriores tanto como hoy día, y más si se considera el dinamismo editorial de constante publicación de relatos breves que aspiran a la evasión y a la imaginación.

También hace falta señalar unas nociones que se estudiarán más en detalle mediante el análisis de los cuentos en sí. Se trata del heroísmo, de la frontera entre mentira y realidad, del "final feliz", de la moraleja, entre algunas más de las cuales C. Martín Gaite tiene una concepción bastante definida e interesante de destacar. Dado nuestro punto de mira, en este estudio, acerca de la Voz infantil en unas obras que aspiran a un choque entre la visión de la vida desde un ser joven y la realidad presentada por los actos y palabras de los adultos, C. Martín Gaite parece, en algunas ocasiones, estar usando esos criterios folklóricos con el fin de darles la vuelta y volver a la esencia primaria que es el *ser* como *ente vivo*.

Sin embargo, hay que ser cauto y reconocer que existen muy pocas huellas de la autora respecto al género folklórico. Pero, es cierto, tampoco hace falta encontrar numerosos indicios o palabras suyas para justificar la relación que tuvo la autora con este género literario, artístico y cultural. Desde joven, ella y su hermana A. M. Martín Gaite vivían dentro de un universo de cuentos. Y, si a C. Martín Gaite le fascinaba –y necesitaba– el huir de un mundo cerrado y escaparse fuera o dentro de un mundo imaginado, ficcional y mágico, era lo que le ofrecían sus cuantas lecturas y varios encuentros. C. Martín Gaite, además de haber sido una autora, era una mujer que reivindicaba la comunicación con los demás, el contacto y el cara a cara con la gente. Igual que prefería el contacto del bolígrafo con el papel al oficio de escribir con la máquina, la autora salmantina amaba estar con la gente y hablar. Sobre ello, confiesa: "A mí, desde luego, me gusta hablar con toda la gente. Hay mucha gente que yo conozco porque me interesa su conversación y no me importa quiénes sean, me interesan humanamente" (I. Lindström Leo, 2009: 169).

Y, aunque se le conoce su constante búsqueda de interlocutor dentro de la soledad, no hay que olvidar su concepción doble de la soledad dentro de la cual se hace todo el proceso de creación: "Hay dos clases de soledad: la interior y la física. La gente vive alterada en total soledad, es decir plenos de compañía [física] y carentes de soledad [interior]. Nadie conquista la soledad A. Gritan. Juntan vacío con vacío. No quieren estar solos. Se hunden en la compañía [física]" (C. Martín Gaite, *CT*, 2002: 55).

C. Martín Gaite era una mujer que vivía *con*, *por* y *para* las personas que la rodeaban, estaba presente para todos, y de sus ambiciones nacían sus creaciones más llamativas. Pensamos en el pasodoble que escribió y dedicó a L. Goytisolo cuando estaba encarcelado en Carabanchel durante los meses de febrero-mayo de 1960 (Teruel, *Un lugar llamado Carmen Martín Gaite*, 2014). También pensamos en el poder de las palabras (que pueden cambiar todo un mundo, real o no) a través de los términos que pretendía inventar ella misma y cuyo proceso encuentra el lector en algunas de sus novelas como en *Caperucita, Castillo, Parentescos, CA,* etc. (Encinar,

2006).

Lo que se conoce de ella como cuento –que maneja los elementos del folklore-, traspasa la tradición y usa de unos principios para denunciar o hacer hincapié en temáticas concretas. No sólo se trata de un mundo abierto, maravilloso y pautado por encuentros y etapas que pasan, sino que lo maravilloso, lo fantástico, resulta ser una base para evocar la situación de la vida de las mujeres, de los niños atrapados en la rutina.

C. Martín Gaite es un símbolo de la difusión y propagación de unas historias oriundas del folklore y de lo popular y, recordemos el elemento fundamental mediante su sugerencia de nuevas interpretaciones y de una evasión hacia lo nuevo. Es un fenómeno que describiríamos tal una cortina descorrida hacia nuevos horizontes, hasta el lado antes inalcanzable del espejo –tanto para los niños como para los adultos quienes, acaso, vivieron y crecieron dentro de lo folklórico y de la tradición oral y que, a día de hoy, se ven de nuevo trasladados a otras dimensiones del vivir.

Por otro lado, queda abierta la hipótesis de la importancia que tendría C. Martín Gaite dentro del mundo de la literatura popular y, si se considera una parte de su obra como dirigida a los niños, también podemos preguntarnos si su objetivo no fuera otro. En este sentido, aunque su novela *Caperucita* sea considerada como motor de la LIJ –y que recuerda al cuento popular francés-, nosotros pensamos que tiene otra función que complacer y divertir a la juventud. En efecto, el *delectare* aparecería más bien como un medio para testimoniar la realidad de la sociedad actual.

De ese modo, a las palabras ya citadas "La narración literaria no es más que un reflejo o recopilación de situaciones narrativas orales", añade la autora: "Por tanto, explorar los campos de la narración oral supone rastrear los cimientos de la otra" (*CT,* 2002: 359). Por consiguiente, para C. Martín Gaite, la literatura de origen oral y tradicional, y lo que llamamos ahora literatura (escrita), irían de la mano y se necesitaría de cada una en cuanto se trate de hablar de la historia de todo relato, reflejo de toda una Historia.

3. 2. El cuento literario

> Los seres de ficción […] inventan la realidad […y] la reflejan.
>
> C. Martín Gaite (*CNA*, 2009: 70)

Como vimos antes, surgió una nueva concepción del cuento en Italia mediante el *Decamerone* de Boccaccio que, por su género narrativo, recibió el nombre de *novella* y se

contrapuso al cuento oriental (tradicional, anteriormente mencionado) por su carácter más realista. De este modo, especial interés merece la opinión de Sargatal en su *Introducción al cuento literario* según quien "el verdadero cuento tiende a ser un poco fantástico (no realista), divertido e ingenioso. Antiguamente, en la Edad Media y en el Renacimiento, los cuentos solían ser, a menudo alegóricos y moralizantes[86]" (Sargatal, 2004: 23).

Algunas definiciones y concepciones del cuento literario

Numerosos son los que se interesan en la característica de la brevedad del cuento (tanto para el popular como el literario, si lo pensamos) y, por consiguiente, sobre la cual se basan para introducir su propia definición. Relevamos algunas de ellas: "La brevedad permite, pues, que la trama del cuento sea dominante. Pero como esa brevedad arranca de los impulsos de la vida, que son breves, la breve trama del cuento adquiere un valor artístico principalísimo, que es el de dar forma a las desordenadas energías de la vida" (Anderson Imbert, 1979: 28). Por su parte, el gran E. A. Poe opina que

> el cuento se caracteriza por la unidad de impresión que produce en el lector; puede ser leído en una sola entrada; cada palabra contribuye al efecto que el narrador previamente se ha propuesto; este efecto debe prepararse ya desde la primera frase y graduarse hasta el final; cuando llega a su punto culminante, el cuento debe terminar; sólo deben aparecer personajes que sean esenciales para provocar el efecto deseado. (Anderson Imbert, 1979: 51)

Muy completa es la definición del cuento literario que propone Sargatal y que nos permitimos citar, a pesar de su extensión:

> […] el cuento es un género ideal para introducir a las chicas y a los chicos en la literatura. Primero, porque es breve y se puede leer en poco tiempo, de un tirón. Segundo, porque su misma brevedad permite [..] controlar todos los hilos - cosa que no ocurre con una novela en la que, para entender bien un fragmento, es preciso conocer el contexto. […] En tercer lugar, el cuento puede servir de paso intermedio para un acceso a los dos géneros que lo flanquean: la novela y la poesía. [...] El cuento, a menudo, viene a ser como una novela en miniatura […], relata hechos protagonizados por personajes y que tienen lugar en un determinado escenario […]. Por otra parte, el cuento está muy estrechamente emparentado con la poesía, ya que, como ésta, tiende a la síntesis y recurre casi siempre a los símbolos. (Sargatal, 2004: 16-17)

En cuanto a Baquero Goyanes, lo sitúa desde sus orígenes:

> […] cuento, género resucitado por los románticos - recreadores de un mundo medieval con leyendas, consejas y cuentos de viejas -, y transformando – por obra y gracia de los naturalistas maupassantianos, sobre todo - en algo nuevo, tan distante ya de las narraciones románticas que nada parece deberles, cuando realmente es hijo de ella y de su cruce con otros géneros literarios, como el artículo de costumbres. (Baquero Goyanes, 1949: 15-16)

[86] Sin embargo, para un análisis pertinente, sería menester saber a qué tipo de narración se refiere mediante el término "cuento". Incluso podría explicarse por unas variantes en el uso de la lengua y de la diversidad terminológica existentes según el país, el idioma y la época. En este sentido, el autor formaría parte de los teóricos o pensadores para quienes un relato breve – pero no tanto como los cuentos folklóricos– no merecería la apelación de "cuento", puesto que éste tendría únicamente un carácter tradicional, maravilloso y sería de origen oral.

Y añade una percepción paralela al género novelesco, así resume:

> el cuento es un preciso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención. Se trata, pues, de un género intermedio entre poesía y novela, apresador de un matiz semipoético, seminovelesco, que sólo es expresable en las dimensiones del cuento. (Baquero Goyanes, 1949: 149)

Finalmente, G. Marañón expone en un prólogo a Osvaldo Orico (*Sus mejores cuentos*, 1947), su opinión frente a la cuestión:

> Yo creo que el cuento debe de ser siempre un relato, breve, porque es casi exclusivamente argumento y argumento esquemático. Pero su alma no está en su brevedad, sino en que, aparte de su dimensión, debe conservar imprescindiblemente el carácter de narración divertida y un tanto fantástica, su carácter de fábula y conseja, aun cuando esté construido con materiales rigurosamente reales y humanos. (Romeda, 1999: 41)

Otro punto relevante es la estructura de la narración, concretamente si está escrito en verso o en prosa. Por lo general, los cuentos en versos solían derivar de poemas épicos y relacionados con la tradición oral, mientras que los cuentos en prosa tienen una relación mucho más directa con el cuento literario. Pero, esta hipótesis resulta mucho más compleja si pensamos en los cuentos de C. Perrault originarios de la tradición oral –volvemos a esta referencia por ser un autor que estudió y tradujo C. Martín Gaite, como veremos más tarde. En efecto, en su obra recopiladora del siglo XVII (1697), vemos que son tres los cuentos escritos en verso, los demás en prosa[87].

Amén de eso, si la literatura conoció un cambio desde el siglo XIV con Boccaccio, los siglos siguientes fueron marcados por el recurso a los folletines en los diarios, al periodismo, los "cuadros de costumbres", hasta con Bécquer y las leyendas del siglo XIX. También se notó un acercamiento al realismo mediante L. A. Clarín, B. Pérez Galdos y E. Pardo Bazán en España, y a E. A. Poe en Inglaterra, reconocido como uno de los mejores escritores de relatos breves e intensos (Gutiérrez Díaz-Bernardo, 2003).

Fue también el periodo de las recopilaciones por los hermanos Grimm (1812 y 1822), durante el cual se pretendía retomar la esencia de los cuentos folklóricos a través de un proceso de literaturización (Rodríguez Almodóvar, 2004) –del que hablaremos a continuación-, con el objetivo de que permaneciesen los elementos del pasado. Ilustramos este propósito con las

[87] Siempre se hará referencia a la obra francesa *Contes* de C. Perrault, (Editions Garnier Frères, Paris, 1967) que los divide en dos categorías. Primero aparecen tres cuentos en verso ("Griselidis", "Peau d'Ane" y "Les souhaits ridicules") y luego los cuentos escritos en prosa ("Epître à Mademoiselle", "La belle au bois dormant", "Le petit chaperon rouge", "La Barbe bleue", "Le Chat Botté", "Les Fées", "Cendrillon", "Riquet à la houppe" y "Le petit Poucet") bajo el título de "Histoire ou contes du temps passé, avec des moralités". Cabe añadir que Carmen Martín Gaite no los tradujo todos, en efecto de los cuentos en verso sólo tradujo "Peau d'Ane" (traducido en prosa) y casi todos en prosa excepto "Epître à Mademoiselle". En la tercera parte de este trabajo se estudiará con más precisión la traducción al castellano de "Le petit chaperon rouge" apoyándonos en la publicación de C. Martín Gaite de 1980 (Barcelona: Editorial Crítica).

palabras de M. Baquero Goyanes según quien "el romanticismo viene a resucitar la forma de narración breve y aporta su dignificación literaria. El cuento popular (de viejas) es recogido, revalorizado por los románticos atentos a la vez a las leyendas y a las tradiciones del pasado, y a los aspectos pintorescos ofrecidos por la sociedad de su tiempo" (Baquero Goyanes, 1992: 16). Tolkien se expresa con otras palabras:

> Las colecciones de cuentos no son por naturaleza sino desvanes y trasteros. Sólo una costumbre local o accidental las convierte en cuartos de niños. Están llenas de cosas en desorden y muchas veces maltrechas, un revoltijo de fechas, intenciones y gustos; pero entre ellas puede hallarse de vez en cuando algo de valor permanente: una antigua obra de arte no demasiado estropeada, que solo por estupidez habría quedado allí almacenada. (Herrero Figueroa, 2008: 107)

No obstante, si nos ubicamos en la península ibérica, cabe decir que el cuento literario cambió de naturaleza en el siglo XX dado la situación política e histórica del país. Es más, si los autores se alejaron poco a poco del modelo tradicional y popular, nacieron la Generación del 98 y la Generación del 27 cuya fuente de inspiración se hallaba en el género del cuento, pero no sin seguir cultivando el género novelesco. En efecto, el cuento literario se alejó del realismo estereotipado para servir de medio para testimoniar la situación. Así, se hablaba de naturalismo testimonial, de realismo en esos cuentos donde tenía mucha importancia el espacio interior. Con el empuje del fenómeno vanguardista en las primeras décadas del XX y el propósito de liberar las reglas de los movimientos anteriores, aparecieron numerosos movimientos (muchos -*ismos*) como el neorrealismo, el dadaísmo, etc., y, lo que generó, por ende, un cambio dentro de todos los campos artísticos (Díaz Navarro, 2002).

Fue a partir de 1939 cuando aparecieron los cuentos del exilio y, en época de posguerra, se conocieron cuatro periodos. Son los años cuarenta, el medio siglo con el punto auge del relato breve "que adquirió mayor relevancia" (Lluch Villalba, 2000), la renovación de los años sesenta y, por último, los años setenta y las últimas décadas que marcaron el fin del cuento por el esplendor de la novela, junto con la renovación de la literatura dirigida a los niños (Jurado Morales, 2003). Los años cincuenta fueron reflejados por el carácter neorrealista y aspiraron al realismo social mediante el cual se pretendía testimoniar una situación vivida, a través de la publicación de los relatos breves en la prensa, como vamos a ver a continuación. A partir de los años sesenta, se podía hablar de experimentalismo y del inicio de una conciencia del personaje –recordemos la novela de C. Martín Gaite *Ritmo Lento* (1963), por ejemplo-, a partir de la cual confesó interesarse en el psicoanálisis del personaje dentro de la narración (C. Martín Gaite, *Pido la palabra***,** 2002: 252). Asimismo, Díaz Navarro y J. Ramón González aluden a este gran cambio dentro del mundo literario mediante los criterios que nos permitimos copiar:

> el abandono de la omnisciencia narrativa y predominio de un punto de vista limitado, la insistencia en la presentación de sensaciones y experiencias interiores, la supresión o transformación de los elementos

> propios del argumento tradicional, el recurso a la metáfora y a la metonimia en la presentación de acontecimientos y experiencias, el rechazo de la lógica temporal (de la cronología convencional), la economía formal y estilística [y] el empleo de un estilo "visible". (Díaz Navarro, 2002)

Al fin y al cabo, el relato breve, a pesar de su extensión a veces menor, permite destacar implícita o explícitamente una situación vivida que el autor resintiera por la técnica narrativa desprovista de tanto ritmo como el cuento maravilloso. Pensamos, por ejemplo, en los cuentos literarios "La conciencia tranquila" o "La trastienda de los ojos" de C. Martín Gaite cuyo fondo y cuya forma resultan muy peculiares.

3. 2. 1. El ámbito de la prensa para la literatura en España

En España, durante la época romántica y tras la muerte, en 1834, del rey absolutista Fernando VII, nacieron los denominados cuadros de costumbre, las autobiografías, leyendas, baladas, novelas de aventuras, etc. que ya mencionamos.

Como respuesta revolucionaria contra el racionalismo de la Ilustración y el clasicismo, se requería la visión del amor como pasional y ciego, la importancia de lo misterioso, el enfrentamiento del individuo contra la sociedad y, sobre todo, la reafirmación de la historia local y nacional con una nueva visión positiva de lo medieval. Pero, hacia el año 1850, el romanticismo empezó a cambiar con la llegada del realismo, los escritores empezaron a centrarse un poco más en sí mismos y se interesaron en la sociedad, en los problemas de todo un grupo social representando así las costumbres y hasta el habla popular. Fue, entonces, el momento de las novelas burguesas que conocieron una gran popularidad gracias a la vinculación del periodismo (Baquero Goyanes, 1992). Recuerda A. Vinadell Roig (Paris, 1912):

> Y en este punto debo declarar una cosa que me interesa dejar consignada como periodista, ya que tengo autorización suficiente para decirlo como aprendiz de literato: el elemento predominante, el vehículo que ha servido aquí y en todas partes, lo mismo en los pueblos latinos de Europa que en las naciones hispanoamericanas, para hacer esta revolución en favor del cuento, es el periódico. En Francia no se concibe ya el periódico sin el folletín para pasto de la gente indocta, para el vulgo, y sin el cuento, este para la gente culta, para el público selecto. Periódico con ínfulas de literario y sin cuento, está destinado a perecer irremisiblemente. Y como nadie quiere morir pudiendo impedirlo, de aquí que todo periódico bien nacido tiene su colaboración de cuentistas, y si estos gustan el periódico está salvado.
>
> Y vengamos a nosotros ¿Qué ha sucedido en España? No hay más que ver lo que han hecho y lo que están haciendo los grandes periódicos [que] se fueron llenando columnas y más columnas de los principales diarios madrileños, a los que han seguido más tarde los principales periódicos de provincias, hasta que consiguieron arraigar el nuevo gusto y atraerse buen golpe de imitadores, que hoy día se cuentan por decenas, para gloria y prestigio de las letras españolas...". (Baquero Goyanes, 1992: 136-137)

Del mismo modo, opina López Tamés:

> Es tradición en la prensa española la presencia de escritores de talla, que dieron siempre al periodismo su gota de transcendencia y hacer cuidadoso. Así, desde Larra, Azorín, Ortega, "yo nací sobre las linotipias", D'Ors, y hoy Delibes o García Márquez. Se pueden familiarizar con sus textos y hacer

> elementales análisis estilísticos. Este es el valor del periódico: actualizar el estudio de los textos, que quieren ser intemporales, con la irrupción de la vida diaria, así se llena el libro de sentido. (López Tamés, 1990: 328)

Entonces, la época del Romanticismo fue un tiempo de gran afición por las narraciones, las novelas y el cuento, éste aún más mediante el mundo de la prensa, de modo que fomentó el cultivo del género y tras lo cual numerosos autores de la época siguieron esta tendencia. En efecto, escribieron en revistas y periódicos como *El Semanario pintoresco español* (1836-1857), *El Museo Universal* (1857-1869)*, La revista de España, La Ilustración Española y Americana, Madrid Cómico, El Liberal, El Imparcial, Heraldo de Madrid, La Esfera, Blanco y Negro, La Época, Nuevo Mundo, Nuestro tiempo, La Ilustración Ibérica,* etc.; y algunos de ellos reservaban rúbricas especialmente para este género literario que estaba conociendo su punto de auge (Baquero Goyanes, 1992: 163).

Más tarde, en España, las revistas sirvieron para dar a conocer las principales ideas de la vanguardia. Mencionemos, por ejemplo, la *Revista Española* fundada por A. Rodríguez Moñino en 1952 y con la dirección de A. Sastre, R. S. Ferlosio, I. Aldecoa. En Barcelona, destacamos la creación de la revista *Laye* (1951). Antes, en 1945, se fundó *Ínsula* para acoger a los escritores exiliados. En 1963, hicieron su aparición los *Cuadernos para el diálogo*, dirigidos por J. Ruiz Giménez. Además, podemos citar la *Revista de Occidente*, de 1923, creada por Ortega y Gasset y donde se publicó, el año siguiente, una "comedia inverosímil" de R. Baroja mediante la cual pretendía engendrar al ser humano perfecto. Citemos también *La Estafeta literaria* y *El Español, Acento,* dejando muchas más referencias sin mencionar (C. Martín Gaite, *Esperando el porvenir*, 1994).

Amén de eso, si situamos el relato breve en su periodo de auge histórico, hay que recordar que el peso de la dictadura impedía decir, escribir lo que se quería y, no menos importante, alcanzar a un público lector tan numeroso, por todas las razones que conlleva la instauración de un régimen dictatorial. Ni que decir tiene que fueron muchos los autores que tuvieron que exiliarse a otros países, sin poder publicar sus obras. J. Jurado Morales recuerda que

> El 80 % de la intelectualidad española marchó al exilio, por lo que toda actividad cultural se vio cortada de tajo o disminuida. Esta causa, aunada a la penuria económica, la censura y el analfabetismo, fueron los principales estorbos para la actividad lectora en la primera posguerra. (Jurado Morales, 2003: 66)

En un artículo de *El País* de octubre de 2006, M. Á. Villena cuenta que los literarios tenían tres caminos para elegir: "el de los paredones de fusilamiento, el de los barrotes de la cárcel o el del viaje hacia en exilio" (C. Vadillo Buenfil, 2012: 82). Fue, por ejemplo, el caso de E. Fortún (1886-1952) quien tuvo que exiliarse una primera vez en Buenos Aires y luego en París. Al

dejar su casa madrileña, dejó también entre las manos de M. Dorao el manuscrito del tomo *Celia en la revolución* (1943) puesto que, al testimoniar de las atrocidades de la guerra, sabía muy bien la autora que no podía publicarse su texto por cuestión de censura (Fortún, 1992).
En el año 1928, don Torcuato Luca de Tena había permitido a E. Fortún publicar unas páginas para el suplemento infantil de la revista *Blanco y Negro*, "Gente menuda" y fue así como, el 24 de junio de este mismo año, apareció por primera vez el nombre de la niña. Con "Celia dice a su madre", nació una colección que llevó su nombre y que, en enero de 1929, se convirtió en una sección fija de relatos infantiles. En el año 1943, terminó, en Buenos Aires, el borrador de *Celia en la revolución* sin poder revisarlo y dejándolo sin publicar por razones políticas obvias en esta época. Sin embargo, a final de los años cuarenta, con un gran deseo de contactar con sus antiguos amigos, solicitó la ayuda de su amiga Inés Fiel, de modo que le hiciera llegar los borradores y los demás manuscritos que no hubieran pasado la censura, lo que cuenta C. Martín Gaite durante su primera conferencia sobre E. Fortún y Celia (1992).

Asimismo, tras la censura y el control totalitario de la información establecidos en el año 1938, para algunos escritores de la época, el cuento literario que aparece en la prensa representaba una nueva forma de expresarse, una nueva ventana entreabierta para poder intentar alcanzar a un lector. También era símbolo de espacio de la escritura sobre la situación vigente, de forma que fomentaba burlar la censura, sobre todo para los autores de la Vanguardia como R. Darío, J. R. Jiménez, R. Gómez de la Serna que aspiraban a la brevedad del relato (Díaz Navarro, 2002). En efecto, para ellos, era necesario escribir de modo más sintético y compacto, una brevedad tan extrema que hasta se podía hablar de miniaturismo textual o de microrrelato, una forma narrativa que respondía a la estructura de las revistas. Ilustremos la idea mediante lo siguiente:

> Si hay consenso en afirmar que el desarrollo histórico de las formas breves se asentó en ese movimiento general de renovación del discurso literario y de sus géneros tradicionales llevado a cabo por los escritores vanguardistas, antes que ellos, Rubén Darío (1867-1916), el padre del Modernismo, Juan Ramón Jiménez (1881-1958) y Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) ya nos habían gratificado con textos que se ajustan a los parámetros de la brevedad extrema. No es vano, Juan Ramón adquirió muy pronto conciencia de la necesidad de escribir de una manera más sintética y compacta, llevó a cabo una profunda reflexión estética sobre la brevedad y favoreció la hibridación de los discursos narrativos y poéticos. […]Esa querencia por el miniaturismo textual encontró pronto acomodo en la obra de un gran número de autores dispuestos a experimentar y a renovar las formas cortas de la tradición […], los cuales utilizaron como cauce de difusión para sus microtextos las revistas de la época. (I. Andres-Suárez, 2008: 2)

Para C. Martín Gaite, el marco de la prensa fomentaba el "poder expresarse", de tal modo que recordaremos aquí que consideraba a los escritores de su época como "un grupo social que hubo de cambiar mucho y unos miembros de éste, los *chicos raros* y las *chicas raras*, que nunca quisiera aceptarlo tal como era y que pugnaron por modificar, cuando menos, el

horizonte de quienes tenían más cerca" (Maícas, 2007: 195-196). En ello se detiene también la salmantina en la obra publicada *Esperando el porvenir* (1994). En relación con esta época en España y las personas que C. Martín Gaite calificaba de "raras" –las que se oponían a las normas impuestas y que aspiraban a un futuro mejor y más libre, - A. M. Matute vuelve sobre los resentidos:

> Resulta obvio insistir en el hecho de que toda mi generación creció marcada por la guerra –cuya brusca intromisión en el orden de nuestra vida infantil nos convirtió, de la noche a la mañana, en eso que me permití definir como generación de "los niños asombrados"-; lo que verdaderamente condicionó nuestra vida de incipientes escritores fue la posguerra. Una posguerra tan larga como no creo que otro país, en nuestros días, haya padecido. (Romeda, 1999, vol. 1: 43-44)

Además, la prensa era un ámbito propenso al dinamismo literario y a la palabra, dentro del cual pretendían los autores tomar la ficción como punto de partida. Así fue lo que hizo A. M. Matute al publicar primero sus cuentos en revistas como *Destino*, principalmente.

Más tarde, el interés por testimoniar sobre la sociedad cogió otro camino y se enfocó en el carácter interior del protagonista, en su propio ser, en lo individual y no tanto en lo social como representación de un grupo. Díaz Navarro insiste, respecto al cuento español de la posguerra: "no se presentan grandes innovaciones técnicas o estilísticas, el diálogo y narración en primera o tercera persona se moverán por cauces tradicionales, sin que se recurra a procedimientos complejos para reflejar la conciencia del personaje" (Díaz Navarro, 2002). La brevedad ya no era adecuada a las ambiciones de los autores que se habían dedicado, en un primer lugar, al género cuentístico, y tendieron mucho más hacia la descripción. Por ende, el marco físico (el libro) se hizo más relevante y de ahí se habló, a partir de los años 70, de un auge de la novela[88] (Alvar, Mainer y Navarro, 2002; Holloway, 1999).

En cuanto a la delimitación entre los cuentos populares y los cuentos modernos que conocieron momentos de auge y otros de desinterés por el mundo literario, es importante señalar que participaron ambos en la historia de la literatura de su época y hasta la actualidad. Es más, especial atención merece la consideración que tuvo en su época el cuento literario, por ser etiquetado como "género menor" (Piña-Rosales, 2009: 476). Destacamos unas opiniones de autores de posguerra, de modo que dice C. Martín Gaite:

> Pero lo que sí me parece evidente es que al cuento se le ha concedido menos importancia y se le ha considerado como género menor, tal vez porque se limita a sugerir, a captar el latido de un trozo más o menos largo de la vida, sin verse precisado el narrador a buscarle antecedentes ni precedentes. **(**C. Martín Gaite, *Pido la palabra,* 2002 :167)

[88] Holloway habla de la novela como una "novela de crisis del sujeto […] más existencialista [que] se concentra en la intimidad de la persona, sus sentimientos y su composición psicológica, sin hacer hincapié en sus determinantes históricos", *El Posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)* de V. R. Holloway (1999: 269).

A. Redondo Goicoechea añade, en relación con A. M. Matute: "Muy distinta actitud tuvo la crítica frente a sus cuentos que alabaron desde el principio, quizá porque al ser considerados un género menor no era exigible una canónica perfección estética o… ¿Porque un género menor era el lugar adecuado para una mujer?" (Redondo Goicoechea, 2009: 143).

Bien es cierto que lo que caracteriza el cuento moderno es su brevedad pero, hay que añadir que la simbiosis del mundo tradicional y de lo moderno dentro del marco del relato breve propone otro lugar propicio para un nuevo desarrollo de la crítica.

3. 2. 1. 1. Carmen Martín Gaite y el relato corto en la prensa

En cuanto a la escritora que nos interesa, C. Martín Gaite empezó a escribir sus primeros cuentos en los años cincuenta; el primero, "Un día de libertad", se publicó en *Revista española* en el año 1953. La autora insiste en las características internas del texto:

> En el cuento, el tiempo tiene que haber pasado. El personaje que aparece al principio ya no es el mismo cuando el cuento termina. Ha ocurrido algo sutil, que ha hecho al personaje tomar conciencia de otra clase de realidad. […] En el cuento hay que adivinar, dejar margen a la imaginación, poner más de lo que se dice". (Maícas, 2007: 263)

Como vemos, son dos los elementos, la evolución del ser y la posibilidad de imaginación del lector. A C. Martín Gaite siempre se le ha atribuido el uso del pacto con el lector pero, y a pesar de la complejidad aparente de sus textos para captar el mensaje, pretende transmitir también un mensaje del modo más sencillo posible. Respecto a ello retoma P. de la Puente Samaniego, en una entrevista, la concepción de la autora del cuento que, según ella, "se entiende una identidad entre el trabajo de escribir y un ritmo peculiar, inherente a la forma familiar de contar oralmente las cosas" (Puente Samaniego, 1994[89]).

Para C. Martín Gaite, no cabe duda de que el periodismo fue un lugar propicio a la difusión de su literatura, pero que también sirvió para dar voz a una realidad de la que había que testimoniar. Destacamos de su *Cuento de nunca acabar*:

> Y la aparición del miedo, del miedo palpable que se materializa en esa contracción del estómago y que nada tiene que ver con el miedo abstracto que nos inyectan los periódicos al amenazarnos con la bomba atómica, aquel miedo personal que no puede dejar lugar a dudas era ya la más irrefutable prueba de protagonismo para el narrador a quien los latidos de su corazón, mientras desaguaba hacia la plaza de Santa Ana en zigzag ciego y acelerado, le estaban avisando de su participación directa como testigo de la historia de España. (2009: 166)

[89] El estudio sobre los principales rasgos de los relatos cortos de Carmen Martín Gaite también se encuentra publicado en *La Gaceta Regional*, Salamanca, a fecha de junio del año 1969.

Como vimos antes, las revistas literarias servían para dar a conocer las principales ideas de vanguardia. Así, recordamos su primer poema "La barca nevada" publicado en *Trabajos y Días* en el año 1947 (D. Romero López, 2008[90]). Si, por criterios históricos y políticos, no se podía denunciar, revindicar, ni había manera de testimoniar, la literatura –por lo menos en el caso de C. Martín Gaite-, subsistió como un medio para hacer correr la voz –aunque a veces de modo implícito-, pero que siempre deja al lector la oportunidad de captar el dinamismo y el ritmo de su narración.

Asimismo, las ediciones de las *Obras completas* de la escritora de J. Teruel (C. Martín Gaite, 2008; 2010 y 2015) retoman las diversas publicaciones de los cuentos literarios gaitianos en periódicos, antes de que aparecieran bajo el formato novelesco o en otras obras recopiladoras. A principios de los años cincuenta, algunos trozos *de El libro de la fiebre* fueron publicados en *Alcalá. Revista Universitaria Española,* núm. 1, enero de 1952, p. 25; el cuento "Variaciones sobre un tema" en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 206, febrero de 1967, pp. 219-224; "La oficina" en *Clavileño*, núm. 32, marzo-abril de 1954, pp. 52-58 del cual un fragmento fue recopilado en *Academia. Revista de cine Español*, núm. 12, octubre de 1995, pp. 54-57; "Un día de libertad" en *Revista Española*, núm. 2, julio-agosto de 1953, pp. 148-159; "Tarde de tedio" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 246, junio de 1970, pp. 543-550; "Retirada" en *El Urogallo*, núms. 31-32, enero-abril de 1975, pp. 81-85; "La trastienda de los ojos" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 57, septiembre de 1954, pp. 364-368; "La chica de abajo" en *El Español, II Época*, núm. 266, 3-9 de enero de 1954, pp. 36-41; "Desde el umbral" en *Trabajos y Días*. *Revista Universitaria*, núm. 9, abril-mayo de 1948, p.7. y su reedición por Dolores Romero López para la revista *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. II, 2002, pp. 239-256; "Historia de un mendigo" en *Trabajo y Días. Revista Universitaria*, núm. 13, marzo-abril de 1950, pp. 18-19; "Flores malvas" en *Extrísimo. Magazine para vivir mejor*, núm. 6, 1988, pp. 14-15; "Un envío anómalo" en *Sobremesa*, núm. 142, diciembre de 1996, pp. 56-58; "En un pueblo perdido" en *Magazine de La Vanguardia*, 14 de diciembre de 1997, pp. 8-16. En cuanto a sus poemas, ya mencionamos "La barca nevada" en *Trabajos y Días*, núm. 5, enero-febrero de 1947, s. p. ; "Tiempo de flor" apareció con el título "En mi vejez" en *Trabajos y Días*, núm. II, abril-mayo de 1949, p. 5; "Pieza clave" y "Qué hacer con las palabras" se publicaron bajo el título "Dos poemas" en la revista *Número*,

[90] Invitamos a la consulta del artículo de Dolores Romero López donde nos permite ubicar y entender las distintas publicaciones gaitianas en la revista *Trabajos y Días*. Véase "Primeros textos publicados de Carmen Martín Gaite en la revista *Trabajos y Días* (Salamanca, 1946-1951)" de 2008.

mayo-junio de 1982, pp. 85-87; “Todo es un cuento en Nueva York” apareció como poema suelto en *Pliegos de la poesía Hiperión*, núm. 2, otoño- invierno de 1985-1986, pp. 3-6 y en *Sueltos de poesía*, núm. 2, julio de 1986, pp. 1-5.

Es importante insistir en el hecho de que, en la época literaria a la cual formaba parte C. Martín Gaite, el recurso al relato breve significaba para los autores de la Generación del Medio Siglo la respuesta a tres directivas. Primero representaba un estímulo para la creación literaria, luego la presentación de un repertorio importante de obras breves y, por último, un modo de afrontar la realidad y de devolver al cultivo de la literatura su expresión más artística (Martínez Cachero, 1985).

En esta idea, del mismo modo que “La chica de abajo”, “La tata” o “Tarde de tedio” sirven para poner por escrito las situaciones sociales difíciles de aguantar para las mujeres y para los niños oriundos de rango social bajo, frente a los que venían de familias burguesas española, en “Pastel del diablo” y “El castillo de las tres murallas”, nos encontramos ante un renacimiento y una reanimación del mundo tradicional. Cuando hablamos de lo tradicional y popular, hacemos referencia a la vez a la herencia popular (como mediante la recopilación de los *Contes de ma Mère l’oye* o *Histoires ou contes du temps passé* de C. Perrault, por ejemplo), y al carácter maravilloso entendido como lleno de magia y de fantasía mediante intervenciones y elementos más surreales –lo que estudiaron V. Propp (1987 y 2008) o B. Bettelheim (1976).

3. 2. 2. Literaturización de lo popular

A finales del siglo XIX, varios autores dejaron el género breve por una razón sencilla, sobre todo porque “el *cuento* vendría a ser algo así como el embrión de la *novela*, como género que en principio era tradicional y oral y que al fijarse por escrito cambió de nombre y hasta de técnica” (Baquero Goyanes, 1992: 180). I. Aldecoa afirmó que “la novela se hace con el ritmo de los sucesos. El cuento se hace con el ritmo de la palabra” (Gutiérrez Díaz Bernardo, 2003), es decir que cada uno rige de cierta evolución, que sea social o literaria. A partir de ahí, la cuestión aparece doble puesto que, por un lado, una vez retiradas las censuras y las leyes que prohibían toda clase de publicaciones, los autores de la época retomaron el género de la novela con el fin de poder ampliar esta tela de fondo narrativa. Y, por otro lado, pretendemos usar el término de *literaturización* asociado con la tradición popular –lo cual comprende también los aspectos tradicionales y folklóricos presentes en los cuentos antiguos. La noción subrayada surge de Rodríguez Almodóvar y sus estudios sobre los hermanos Grimm, sus recopilaciones y

las múltiples variedades y ediciones que salieron a la luz hasta hoy día. También Lázaro Carreter (1986: 153) usa el término de "literarización", lo que remite esencialmente a los textos que presentan un cambio y que exhiben un carácter ahora literario (Herrero Figueroa, 2008: 107). Y se conocen también los estudios de García Padrino "¿Son infantiles los cuentos infantiles?" (1993) que volverá a ser uno de los pilares de la parte siguiente de este trabajo.

Asimismo, más concretamente, al darse cuenta de las posibilidades y de las libertades debidas al fin de la época de censura, decidieron volver al cultivo novelesco por una cuestión de extensión. La novela les ofrecía más espacio para seguir criticando, denunciando pero también narrando *deleitando*. Respecto a ello, Lluch Villalba (2000) habla de los límites del relato breve en su estructura interna que Barthes define como "una sucesión lógica de núcleos, unidos entre sí por una relación de solidaridad" (1974: 25), de modo que la dificultad se debía al ahondamiento de los procesos psicológicos de los protagonistas[91], imposibles entonces de tratar en los cuentos. Por consiguiente, la novela se presentaba como un medio de comunicación y de creación con más soltura para desarrollar, construir y llenar al protagonista en el cual los autores lograban hacer más hincapié. Simbolizaba un punto de atención inédito que, a su vez, trajo nuevos intereses de estudio (Baquero Goyanes, 1992; Romeda, 1999, Vol. 2; Rodríguez Almodóvar, 2004). Nos permitimos citar unas palabras de Osvaldo Orico en *Sus mejores cuentos,* prólogo de G. Marañón (Madrid, 1947: VII-VIII):

> En el cuento, la acción, condensada, lo es todo, con breves toques de escenografía descriptiva y el paso rápido de personajes por el fondo del escenario, ocupado por los protagonistas. En la novela, esta misma acción se diluye en aquellos otros componentes accesorios. Y así, muchas veces, al terminar un cuento, nuestro comentario es: con este cuento se hubiera podido hacer una gran novela ¡Cuántas veces se ha dicho esto de Maupassant! Así como al leer una novela larga, como esas que propugnan ahora los norteamericanos para amenizar durante semanas el viaje diario de la casa al trabajo, o para distraer toda una vacación sin poner más que un solo volumen en la maleta, lo primero que se nos ocurre pensar es que todo ello, que puede estar muy bien, cabría holgadamente en veinte páginas, es decir, en las dimensiones de un cuento. (Baquero Goyanes, 1992: 181)

No cabe duda ninguna de que el cuento adquirió un tono mucho más literario con las obras de Clarín, F. Caballero, E. Pardo Bazán, J. María de Pereda, J. Valera y A. Palacio Valdés, por lo que respecta España (Baquero Goyanes, 1992: 4). Se notó también un dinamismo narrativo en otros países después de la literatura proveniente de Italia del siglo XIV con Boccaccio, Basile o Straparola. En efecto, otros grandes nombres extranjeros que marcaron el avance de la historia de la literatura fueron los ingleses Poe, C. Dickens, R. Kipling, el escocés

[91] Invitamos a la consulta del análisis de la estructura de los cuentos de Carmen Martín Gaite, particularmente sobre la estructura interna de sus relatos, establecido por María de los Ángeles Lluch Villalba en *Los cuentos de Carmen Martín Gaite: Temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta* (2000). Ofrece una observación sobre las distintas secuencias que delimitan cada parte dentro de cada de los cuentos literarios de la autora salmantina que permite no sólo de dar cuenta de la estructura sino también del modo de presentar y dar importancia o no a sus personajes.

Stevenson, el irlandés Wilde, el americano J. London, el ruso A. Pávlovich Chéjov, el alemán Hoffmann, los franceses G. de Maupassant, C. Mendes y A. Daudet, entre muchos más, inspirados e influenciados por este dinamismo literario mediante el cual veían, desde entonces, una oportunidad otra que la de escribir para entretener a un público transmitiendo un mensaje (Romeda, 1999, Vol. 2; Baquero Goyanes, 1992: 233).

También, cabe explicar y contextualizar más profundamente el término de *literaturización*, que M. Araceli Herrero Figueroa no deja de definir como una "nueva creación, recreación o reescritura" (2008: 104) de un *texto source* –y aquí del texto tradicional y de algunos de sus elementos y temáticas. Y, sin lugar a dudas, dentro del dominio español, la figura más notable de ello es Fernán Caballero, que incluyó elementos folklóricos en su obra de LIJ.

3. 2. 2. 1. Fernán Caballero: en defensa de las virtudes tradicionales

Acabamos de ver que, en España, se considera el siglo XX, y sobre todo los años 50, como el siglo del cuento. Sin embargo, el siglo anterior está representado por dos grandes épocas, delimitadas por la publicación de *La Gaviota* en 1849 por F. Caballero (Cecilia Böhl de Faber, 1796-1877). Con esta obra, trajo a la luz una nueva forma y concepción narrativa al usar de algunos de los fundamentos de la cultura antigua y pasada (Vega de la Muela, 2012). La cultivadora del relato breve no sólo aseguró su fama por esta publicación que determinó los inicios del realismo, sino por sus fórmulas muy típicas del género como el glosar, el explicar desde el cuentecillo, el refrán... F. Caballero fue realmente la escritora que marcó la nueva trayectoria, la nueva puerta abierta desde el romanticismo hacia el movimiento del realismo (junto al naturalismo), al mismo tiempo que pretendió presentar una nueva concepción del cuento (literario, breve) que derivaba de los cuentos folklóricos y populares. Respecto a eso, afirmó que un cuento no tendría que necesitar siempre de una moraleja, a pesar de añadir este toque final en algunas de sus narraciones además de alusiones políticas algo burlescas que, eso sí, tratan más un carácter realista, si lo comparamos con las tendencias anteriores (Bravo-Villasante, 1979; Baquero Goyanes, 1992: 17-34; Gutiérrez Díaz-Bernardo, 2003). Entre sus seguidores, se consideraban a J. de Ariza (*Cuentos de viejas*, 1848), a P. Luis Coloma, muy influenciado por el danés H. C. Andersen como en "Por un pijo", a J. María de Pereda. También, A. de Trueba (*Cuentos de madres e hijos*, 1878) seguía un procedimiento muy peculiar para elaborar los cuentos, al no hacerlo tal como los relata el pueblo (el modo de los hermanos Grimm) sino aprovechando la idea y utilizándola para hacerla suya... lo que generalizó el término en títulos de colecciones como *Cuentos de color rosa* de 1859 y *Cuentos campesinos*

de 1860 (Baquero Goyanes, 1992: 67-98; Bravo-Villasante, 1969: 109).

Por otra parte, años después de la revelación de F. Caballero, en 1849, la gran devoción de Clarín por el "folk-tale" lo llevó a usar de esos orígenes populares y folklóricos, a trabajarlos, estudiarlos y unirlos a sus relatos y más tarde a sus novelas. Entre 1870 y 1900, período de su primera novela *La regenta* publicada en dos tomos en 1884 y 1885, sus cuentos fueron muy representativos de la literatura de la época. Se convirtió en el primer creador de la península de este tipo de cuento que prefería llamar "novela" (Baquero Goyanes, 1992). Y, más tarde, junto a él, F. Caballero se convirtió en uno de los nombres más para la reconsideración de la novela española del XIX.

3. 2. 2. 2. Adecuación de algunos elementos populares por los autores del Medio Siglo

> A mi entender, un cuento debe reunir tres indispensables cualidades: ser breve, redondo y jugoso como una naranja.
> A. M Matute (Redondo Goicoechea, 2009: 200)

J. Octavio Picón alude a la evolución de la literatura, y a la tendencia en dotar poco a poco a los personajes unos rasgos que permitía singularizarlos:

> […]Las novelas que se escribían hace medio siglo estaban fundadas, casi exclusivamente, en el interés de la acción: la mejor era la que se leía con más impaciencia de llegar al fin. Comenzaron luego a escribirse obras del mismo género basadas, no en el interés de la acción misma, sino en la índole de los personajes, en el estudio de los caracteres y en la pintura de clases y tipos sociales. Y a estos libros se les siguió llamando novelas. (Romeda, 1999: 10)

Dentro del marco de la España de la Generación de los cincuenta, a su vez, C. Martín Gaite solía identificar la literatura como un espacio físico que permitía desarrollar y crear mundos continuamente: "En el cuento hay que adivinar, dejar margen a la imaginación, poner más de lo que se dice. En la novela, se dan más datos. La novela es como una habitación llena de muebles; el cuento, como una habitación que te permite llenarla aún" (Maícas, 2007: 263).
Sus palabras recuerdan un pasaje de *Paraíso inhabitado* (2008) a través del que –aunque A. M. Matute rechaza a medias la idea de que su obra trata mucho de su vida-, la autora ofrece una novela de carácter biográfico muy relevante. Formaba parte, ella también, de los "Niños de la guerra" y, si es cierto que le daba mucho miedo el "sentirse rara" (Polanco, 2014: 39), se consideraba algunas veces como una escritora peculiar y a la vez común a cualquiera: "soy la única de la familia que escribe; con un loco en la familia es suficiente" (Gazarian Gautier, 1997: 128). No obstante, el "ser raro" es un rasgo personal que aparece en varias obras como, por

ejemplo, la chica rara y el chico típico de *Primera memoria* (publicado en 1959). Mediante este concepto que inventó C. Martín Gaite, la escritora catalana recurre a una literatura llena de magia y fantasía con el fin de contar un período de su infancia. Nos limitamos a citar su texto:

> Fue donde empecé a crear mi proprio mundo. Me metía en uno de los armarios que había allí con un deleite profundo y me quedaba encantada pensando en mis cosas. […] Tras llevar un rato encerrada en el cuarto de los armarios, poco a poco la oscuridad iba desapareciendo y se recortaban las siluetas de los muebles y sus contornos. Veía la luz de la oscuridad. (Gazarian Gautier, 1997: 48)

Y

> Ahora yo flotaba a mi antojo y placer en un cuarto oscuro, convertido en inmenso, maravilloso *Libro de Cuentos.* […] Para estar un ratito conmigo misma, sin más, busqué en uno de mis bolsillos, y topé con un terrón de azúcar. Lo saqué y lo partí en dos. Y de pronto, en la palma de mi mano y a oscuras, se produjo un milagro. […S]e convirtió en una levísima, extraordinaria, llamita azul. (A. M. Matute, *Paraíso inhabitado,* 2010: 85 y 87)

Mediante las palabras de C. Martín Gaite y la exploración de la realidad entregada por A. M. Matute en una de sus últimas novelas, podemos ahora mencionar la posibilidad de habitar un texto de manera aún más profunda que mediante el objeto delimitador del libro y de, al mismo tiempo, usar del proceso de literaturización a la vez identitaria y conceptual (los elementos maravillosos, sin explicaciones fundadas). En otras palabras, igual que la niña matutiana Adriana, el lector, estudioso y crítico empezó a viajar, explorar y cuestionarse sobre las significaciones, causas y consecuencias de las actitudes de los personajes infantiles en la literatura. Así, el momento de auge de la novela, a finales del siglo XX, en España, fomentó la convivencia y el retorno hacia unas formas más populares –señalamos que entendemos el término *popular* como oriundo de la tradición folklórica. A la vez, mediante estos dos ejemplos, vemos cómo se fija la persistencia de esa cultura folklórica (con sus rasgos maravillosos, mágicos o fantásticos traídos también por autores extranjeros) dentro de un marco histórico y social dado. Y, nos permitimos destacar una de las observaciones de Herrero Figueroa cuando estudia a Lázaro Carreter: “la obra literaria debe, así, mantenerse inalterada, y por ello, para alcanzar ese estadio, el material tradicional debe fijarse por medio de la escritura y lograr un discurso propiamente artístico, poético y lúdico” (Herrero Figueroa, 2008: 108).

Los escritores de los años cincuenta, al final del mismo siglo, ya no sólo se preocupaban por la persona, el individuo que se hallaba en una situación bélica de sufrimiento, de abandono o de aburrimiento como aparece en unos de los primeros cuentos literarios de C. Martín Gaite. Fueron mucho más allá puesto que hallaban, a través de la escritura, una manera de seguir denunciando y relatando lo ocurrido, lo resentido, pero a partir de circunstancias más amplias y elementos más modernos. A partir de ello, se desarrollaron muchos estudios más detallados y

relacionados con distintos dominios literarios o científicos. Igual que C. Martín Gaite y su interés en 1963 por el psicoanálisis revelado en *Pido la palabra* (2002: 252), apareció un nuevo interés por la figura del niño en la literatura de todo tipo y género. Asimismo, en los últimos años, se investigó el personaje infantil y su actitud como eventual explicación y material de estudio de su modo de vivir, pensar y actuar (Morel, 1999; Delval, 2001). Pensamos por ejemplo en Piaget con *La representación del mundo en el niño* (1926) o *El juicio moral en el niño* (1932). Por otro lado, la evolución de la literatura, los viajes y las modificaciones o novedades que recibieron los textos, nos recuerda que, tanto en C. Martín Gaite como en los demás autores del Medio Siglo, una de las cosas más importantes era la recepción de un mensaje si no la certificación de que éste pudiera ser oído –a pesar de no siempre comprendido por el lector niño o respetado por uno adulto. Concluye su trabajo Herrero Figueroa (2008) así:

> […]el escritor que literaturiza el material tradicional deberá respetar las convenciones narrativas, los elementos universales de la estructura, no porque defendamos ya la entidad del texto, sino porque defendemos su recepción; y no en vano Gárate Larrea (1994: 19-21), en su estudio sobre la comprensión de cuentos, explicitó convenientemente cómo la organización textual, el esquema, incide en la recepción, en la comprensión y recuerdo infantil. (Herrero Figueroa, 2008: 114)

Como lo veremos más adelante cuando analicemos los cuentos destacados, C. Martín Gaite fue muy activa y manejó mucho, por un lado, el género cuentístico (relato breve) y, por otro, el folklórico y popular. Asimismo, fue de nuestro interés revisar la historia del cuento tradicional tanto como el de la narrativa breve, en paralelo con la escritura y las ambiciones de la autora interesada por lo novelesco. En efecto, este último sigue un ritmo social, una evolución y una dinámica no solamente literaria, sino que responde a unas expectativas personales. Porque así es, C. Martín Gaite, influenciada, incitada e inspirada por grandes personajes de la literatura del mundo, siempre tuvo su propio Yo que asentar, una voz que parece aspirar a cierta paz, tranquilidad y felicidad por vivir, pero no sin convicción por desvelar la realidad, a su manera, siguiendo su propio hilo, el de la vida, del ser humano. Por ello, a continuación, nuestro primer interés tendrá que ver con la infancia en relación con el ser niño, para luego centrarse en la literatura infantil. Como veremos, nuestro fin será de intentar observar los comportamientos de los protagonistas niños dentro de las obras elegidas a través de algunos estudios científicos y psicoanalíticos.

Por otra parte, podríamos cuestionarnos varias cosas, tomando en cuenta el carácter psíquico y la noción de extensión del texto, como en el caso del cuento literario que sería, del mismo modo que la novela, el final o la ruptura del mundo imaginativo e infantil al que aspiraba en un primer momento la literatura folklórica y popular. El final feliz, la moraleja, los refranes

y la noción de ritmo se acabarían con el cuento literario cuya narración trataría más de lo cotidiano y con la novela mediante las descripciones y el acercamiento a los pensamientos de los protagonistas, dejando así de lado la importancia, para el lector joven, de las acciones con las cuales se podía identificar y comparar.

Hace falta recordar que también existen cuentos populares que no tratan del mundo fantástico, maravilloso o que no son sujeto a la evasión del personaje infantil (entendemos aquí tanto dentro de la narrativa como desde el punto de vista del niño lector). Pensamos en C. Martín Gaite, *Caperucita* y el personaje de la estatua/Miss Lunatic… Ese trabajo de busqueda de otra dimensión no aparece tanto en *RN*. El carácter fantástico presupuesto por el título no se manifiesta tanto sino que *RN* parece ser una novela del adentro y *Caperucita* más bien una novela de la aventura. Esta idea nace del criterio de aprendizaje a través del peligro, de los obstáculos y de las ayudas mediante elementos fantásticos, y que recuerda al cuento popular de aprendizaje que remite, a su vez, al posterior *Bildungsroman*.

Conclusión

Fue nuestro objetivo hacer un recorrido sobre la vida privada de C. Martín Gaite y sobre su vida como autora salmantina de la Generación de los 50, lo que nos enseñó una evolución y un bagaje literario, lingüístico y cultural que permite ahora ofrecer a su lector un baúl lleno de obras y textos. Después de haberla estudiado al lado de literarios de reconocido prestigio, empezó a tomarle gusto a la lectura y a la escritura, a su literatura y, al acapararse unos elementos de sus cuántas lecturas de cuando era aún una niña, mientras viajaba entre las líneas y las páginas, su literatura nos aparece ahora tan compleja como maravillosa. Más, esta intensidad hace de lo maravilloso, lo "raro" (extraordinario) de su obra, el mensaje fundamental que intenta, de un modo u otro y mediante su propia voz narradora o la del personaje niño, transmitir a su interlocutor. Un interlocutor al que nunca paró de buscar C. Martín Gaite… Isabel Butler distingue dos clases de tiempo en las obras de C. Martín Gaite: el primero el "agente" que "manipula y esclaviza a los personajes", el segundo el "objeto" que se usa "para la observación, la reflexión y la comunicación personal, propiciadas por la ausencia de la prisa" (Jiménez González, 1988: 132). Lo que nosotros ponemos de relieve a través del personaje niño mediante los conceptos de pasividad y de acción, I. Butler[92] lo enfatiza más bien desde un punto de vista de la autora y de la fuerza literaria de su "yo".

[92] Invitamos a la consulta del artículo de Isabel Butler de Foley, "Hacia un estudio del tiempo en la obra de Carmen Martín Gaite" publicado en *Ínsula* (1984: 18).

Y este mismo "yo" testigo y denunciador pasó a ser un "yo" lleno de imaginación y en sed de aventura; elemento que irá asomándose cada vez más en sus cuentos literarios tanto como en sus novelas que analizaremos en la tercera parte de este trabajo. Finalmente, nos place recordar este corto poema: "[…] 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", C. Martín Gaite, "Espiga sin granar" (*Obras completas III***,** 2010: 617).

SEGUNDA PARTE
LA INFANCIA EN LA OBRA DE CARMEN MARTÍN GAITE

I. El concepto de la infancia en la sociedad y su evolución

> Buscan siempre al hombre en el niño, sin considerar lo que éste es antes de ser hombre.
>
> Jean-Jacques Rousseau (2000: 5)

Después de haber presentado el contexto histórico-social y el marco en que solía escribir C. Martín Gaite, nos vamos a interesar en la temática de la infancia en la literatura. Por ello, nos parece importante presentar ese tema para, luego, observarlo más concretamente dentro de algunas de las publicaciones de nuestra autora salmantina.

Primero, hace falta precisar que es muy difícil elaborar una definición clara, total y única del término *infancia.* Como ya presentamos en la introducción, la palabra *infancia* remite, según la RAE, al "período de la vida humana desde que se nace hasta la pubertad". Se menciona también, en última instancia, el "primer estado de una cosa después de su nacimiento o fundación". En cuanto al vocablo *niño,* con el cual suele ser relacionado, representa a quien "tiene pocos años" o bien "tiene poca experiencia", en un modo más figurado. A su vez, la palabra francesa *enfant* toma su origen en el latín clásico *infans, infantis* y califica al que "no habla, que está mudo" en un primer lugar, al que es "incapaz de expresarse, infacundo" en un segundo lugar, a quien "aún no puede hablar, recién nacido, niño" en un tercer lugar y, finalmente, a un ser "infantil, pueril". A lo largo del presente trabajo sobre C. Martín Gaite, observaremos figuras infantiles de edades distintas. Por ello, la idea de la evolución del concepto de infancia será muy importante puesto que, como lo apuntaron algunos teóricos como J. Piaget, J. Lacan, las distintas "fases" ("*stades*") que va recorriendo el niño y su comportamiento dependen de los límites que le impone su proceso de maduración física tanto como del contexto familiar, social y educativo en el que vive (Aranguen, 1983).

Por otra parte, si nos remontamos en el tiempo, uno de los rasgos más importantes que hay que retener es que, antes, el niño sólo se distinguía de los adultos por su tamaño menor. A pesar de su condición física todavía no terminada de desarrollarse, recibía la misma consideración que las personas mayores (Ariès, 1987). Solamente desde hace muy pocos años

se considera al ser de tamaño pequeño y de pocos años de vida como un "niño". Esta nueva noción salió a la luz gracias a los teóricos, científicos y médicos de la época quienes estudiaron cada vez más las actitudes de los seres jóvenes en distintas circunstancias, rodeados de distintas personas con otras características (Ariès, 1987). En su estudio sobre el niño en la vida familiar del Antiguo Régimen, Ariès explica que, a partir del siglo XV, pero sobre todo en los siglos XVI y XVII, el colegio dedicó más importancia a la educación y a la formación de la juventud inspirándose en los elementos de psicología que se iban descubriendo (Ariès, 1987: 434-446). Además, gracias a los estudios nacidos a partir del siglo XIX, sabemos que la infancia se divide en varias etapas, lo que, a su vez, ritma –e incluso explica- la evolución y las distintas actitudes del niño tal como el acto de leer o de escribir que se desarrolla de diversos modos según cada edad. Pensamos por ejemplo en el francés J. Piaget y su teoría, según la cual el niño aprende a pensar antes de hablar (Piaget, 1984). A ello añadimos la consideración de la infancia junto a la juventud, ambas "conocidas como etapas doradas, de inocencia, ocio y juego; llenas de expectativas, respetadas, cuidadas y rodeadas de afecto" (Fernández Vargas, 1989: 12). De esta manera, consideramos que la infancia es una etapa determinante para la construcción del ser humano, determinante también para el futuro y la posibilidad de lograr asimilar la vida real en cualquier momento complejo. Asimismo, si nos interesamos brevemente en el niño lector, Ceballos Viro (2016) remite a la literatura infantil y juvenil[93] dentro del ámbito educativo, y recuerda que hablar de "edad lectora" significa incluso hablar de una "edad receptora".

Para ir más lejos, el análisis de los modos y los manejos del habla, de la lectura y de la escritura no sólo dan prueba de las habilidades y capacidades comunicativas según las etapas de la infancia, sino que modifican, y han modificado mucho, desde finales del XX, las maneras de considerar al niño y de poder interpretar su comportamiento. Es un fenómeno que podemos encontrar por un lado, en la vida real vivida y, por otro lado –y que nos interesa más aquí-, en el mundo literario, tanto a través del narrador como a través de los demás protagonistas. Por ejemplo, encontramos la teoría de R. A. Spitz sobre el "¡no!" semántico en el cuento de C. Martín Gaite "Tarde de tedio" donde los niños Ana y Ernesto son caprichosos, tienen un comportamiento muy malo con la tata. Muestran testarudez, rebeldía y contradicen todo lo que ella les propone. Es una de las cuatro etapas de las relaciones sociales, ésta llamada "diferenciada", cuando un niño lo niega y lo rechaza todo para imponerse (Morel, 1999). Esta teoría sigue su camino a lo largo de los años hasta la teoría del "estadio del personalismo" de H. Wallon (Rigo Carratala, 2007). En dos relatos breves, están presentes una o dos de las fases

[93] A partir de ahora remitiremos a la literatura infantil y juvenil mediante la abreviatura LIJ. Se puede consultar la lista de las abreviaturas al principio del presente estudio.

que este teórico presentó, es decir, la oposición, la seducción (poco presente) y la imitación. Pensamos una vez más en el relato corto "La tata" y en la escena del momento de comer de los niños Luis Alberto y Cristina. Primero, no quieren comer, luego intentan persuadir a la tata y hacen chantaje y, al final, ambos pretenden imitar a los mayores. Otro ejemplo sería el apego de Fernandito en "Los informes" hacia Concha que llega a su casa para ser su futura tata. Dado que su madre muestra indiferencia hacia ellos, los intercambios de mirada, sonrisas y gestos con las manos con la futura tata son reveladores de una búsqueda y de una necesidad de cualquier motivo de apego, de intercambio cariñoso. Para terminar con los ejemplos, en "Las ataduras" aparece el complejo de Edipo, estudiado por S. Freud, entre el padre y su hija Adelaida que se quiere casar más tarde para sentirse libre para más tiempo. Una libertad que el padre le niega totalmente.

Amén de eso, queremos aportar algunas precisiones sobre los términos de "voz infantil" o "niño". En el título principal de nuestro trabajo, asociamos la voz del niño a la voz "infantil", pero, en este caso, "infantil" no es sinónimo de "pueril", "inocente" o "ingenuo" sino que más bien remite a lo "pequeño", al universo de la infancia y, concretamente, al niño.

Por lo tanto, entendemos por "infancia" todos los elementos y rasgos variados que conciernen al personaje niño y joven. En el ámbito literario, el niño puede ser considerado a partir de dos ángulos, como protagonista de la historia o como receptor. Estas dos nociones son las que han permitido definir la LIJ ya que, como veremos después, es una literatura interesada primordialmente en dirigirse a un público lector joven (Cervera, 1991: 11; Ceballos Viro, 2016: 166). Sin embargo, quisiéramos centrar el término "infancia" según la presencia de un niño personaje y hasta protagonista de una historia –de su propia historia. Dicho de otro modo, nos interesa más la actitud del personaje niño que la cuestión del niño como receptor, aunque trataremos de ello al final del trabajo a través de algunos textos publicados alrededor de los años 1980 y 1990 y considerados LIJ.

Así, tenemos que precisar que en este trabajo se tomarán en cuenta a los protagonistas de edad joven desde el estado de recién nacido hasta su paso a la madurez[94]. Por otro lado, Ariès opina que:

[94] Interesante es el punto de vista de P. Ariès cuando habla de las distintas edades de la vida, donde trata de la época que más nos interesa: "La primera edad es la infancia, que fija los dientes, y esta edad va desde el nacimiento del niño hasta los siete años; en ella, al recién nacido se le llama niño (*infans*), que es lo mismo que decir no hablante, porque en esta edad no puede hablar bien ni formar sus palabras perfectamente […]. Después de la infancia viene la segunda edad…; se la llama *pueritia,* y es así denominada porque en esta edad el niño es todavía como la pupila en el ojo […y] dura hasta los catorce años. […] Sigue luego la tercera edad, llamada adolescencia, que termina […] a los veintiocho años… y se extiende hasta los treinta o treinta y cinco años. A esta edad se la llama adolescencia porque la persona es lo suficientemente grande como para engendrar. […] Sigue a continuación la juventud, que está en medio de las edades, y, sin embargo, es cuando el individuo posee mayor

> Las edades de la vida no sólo corresponden a etapas biológicas sino también a funciones sociales. En un fresco de los ermitaños de Padua vemos "en primer lugar, la edad de los juguetes […] luego la edad de la escuela […] después las edades del amor o de los deportes cortesanos caballerescos […] después las edades de la guerra y de la caballería […] finalmente las edades sedentarias (hombres de leyes, de ciencia o de estudio)". (Ariès, 1987: 45)

Por consiguiente, en la parte analítica de los cuentos literarios tanto como de las novelas, nuestras observaciones se basarán en protagonistas en un rango de edad muy amplio que nos permitirá tener una visión mucho más panorámica sobre las actitudes, las consideraciones y los roles de los diversos personajes literarios. Volvemos a insistir en nuestro interés en la infancia tanto a través del niño (activo o pasivo, desde su edad más temprana hasta el final de su adolescencia) como a través todos los elementos (concretos o abstractos, objetos físicos o modos de actuar) que recuerdan esta larga época de la vida.

II. La infancia en la literatura

Antes de ocuparnos de la infancia en C. Martín Gaite, vamos a interesarnos en la relación existente entre el niño y la literatura y vamos a cuestionarnos cómo podemos considerar al ser niño *dentro* o *a través de* una manifestación artística como es la literatura y uno de sus formatos que es el libro. En nuestro caso, cabe cuestionar la presencia o no de un niño, activo o pasivo dentro de la historia, y protagonista principal o no de lo que nos aparece escrito.
Por otro lado, es de notar la consideración de la infancia desde la posición del niño receptor de un relato. Fue la idea que llevó a algunos teóricos, estudiosos y científicos (S. Freud, D. Winnicot, J. Piaget, L. Vygotski, B. Bettelheim, V. Propp, P. Hazard, etc.) a interesarse en el niño cuya actitud y cuyo comportamiento, al situarse en una de las dos condiciones citadas, explicara o abriera la puerta a nuevos descubrimientos psicológicos y psicoanalíticos en la literatura (Colomer, 1998: 67).

2. 1. El niño y su relación con la literatura

> […] a los niños, no tiene por qué no gustarles la literatura que gusta a los mayores.
>
> C. Martín Gaite (*CLIJ*, 1991: 7)

vigor, y dura esta edad hasta los cuarenta y cinco años […] A esta edad se la llama juventud por la fuerza que hay en ella para ayudar a sí mismo y a los otros, según Aristóteles. […]". Véase las páginas 41 y 42 de la edición usada.

Para empezar, es importante precisar que, mediante el título de este apartado, queremos focalizarnos a la vez en el niño-lector y en el niño-personaje dentro de la literatura. Además del concepto de "pacto narrativo" formulado por Bajtín y Medvedev que considera que "el significado del texto es una construcción negociada por autor y lector a través de la mediación del texto" (Colomer, 1998: 84), S. L. Beckett hace hincapié en el hecho de que

> Certains ouvrages sont classés alternativement comme livres pour enfants et comme livres pour adultes. Les livres publiés pour un public dans un contexte peuvent paraître pour un autre public dans un autre contexte, par exemple à une autre époque ou dans un autre pays ou une autre culture. (S. L. Beckett, 2001: 10)

Incluso independientemente de la meta del autor, la recepción y consideración de una misma historia pueden cambiar conforme evoluciona una sociedad en el tiempo.

En otro orden de ideas, a la hora de referirse a una conexión entre el niño y la literatura, estamos acostumbrados a considerar los cuentos de hadas como unas de las primeras lecturas. Mediante elementos maravillosos y mágicos, incitan e invitan al niño (o joven lector, o meramente receptor de una lectura) a soñar ya que suelen poner en escena a otros personajes niños, a seres animados e, incluso, a animales personalizados. En Herrero Figueroa (2008: 105), el autor de *Los monstruos y los críticos y otros ensayos* (2002: 159) habla de una "asociación de niños y cuentos de hadas" como un "accidente de nuestra historia doméstica" donde "los cuentos de hadas han sido relegados al «cuarto de los niños», de la misma forma que un mueble destartalado y pasado de moda queda relegado al cuarto de juegos". W. Freund (1987) hace referencia a los libros y cuentos que conllevaban una tradición y un valor social que, actualmente, se tiende a perder (E. Pérez Díaz, 2007: 77). Mejor dicho, se tiende más a bien a evitar, por el hecho de pensar que tratar las temáticas reales, vitales y de modo sincero en los cuentos destinados a los niños (y acaso no únicamente a ellos) perjudica la buena formación del ser joven. A eso se refiere también Bettelheim cuando apunta la responsabilidad de los padres:

> […]La creencia común de los padres es que el niño debe ser apartado de lo que más le preocupa: sus ansiedades desconocidas y sin forma, y sus caóticas, airadas e incluso violentas fantasías. Muchos padres están convencidos de que los niños deberían presenciar tan sólo la realidad consciente o las imágenes agradables y que colman sus deseos, es decir, deberían conocer únicamente el lado bueno de las cosas. Pero este mundo de una sola cara nutre a la mente de modo unilateral, pues la vida real no siempre es agradable. (Bettelheim, 1976: 10-11)

Respecto al papel de los padres en el seno de una familia donde se leen o se cuentan cuentos u obras literarias, Ceballos Viro apunta que "la recepción literaria [por los niños], al estar mediada por el adulto, se encuentra también «mediatizada» por él" (2016: 42). Paralelamente a ello, M. Soriano (1975) usa el concepto de "pareja educativa" a través de la cual existiría un equilibrio entre el adulto y el niño; el primero actuando como protector y guía para el niño "coprotagonista

quien meramente observa o toma poco a poco la iniciativa" (Colomer, 1998: 241). Por consiguiente, esta primera elección –decisión- que se establece a través de las personas mayores genera en el niño una primera barrera en cuanto a la libertad de relacionarse con el universo literario (y artístico en general). Y se puede decir lo mismo para los estudios de la recepción o de la creación por el niño de obras literarias –infantiles o no. Opina Cervera Borrás:

> En los contactos del niño con la literatura los resultados son imprevisibles e incontrolables. Las relaciones o puntos de contacto que el niño establece con la realidad a través de la lectura no tienen por qué coincidir con las previsiones de los adultos, por lógicas que sean o nos parezcan. Por consiguiente, cualquier orientación para la lectura debe estar marcada por la confianza en el niño y por el deseo de su desarrollo personal autónomo. (Ceballos Viro, 2016: 56)

En este sentido estamos de acuerdo con él puesto que, en algunas de las obras de C. Martín Gaite vemos, por parte de ciertos niños, el interés, la curiosidad y hasta la habilidad de entender los problemas de la vida real y los obstáculos que tienen que superar los adultos. Asimismo, esto coincide con la idea de que una obra escrita para niños no solo tiene que ser entendida por lectores jóvenes, tanto como lo escrito para adultos no tienen siempre que caer en manos de personas mayores. Volvemos a la citación expuesta al principio del apartado: "[…]a los niños, no tiene por qué no gustarles la literatura que gusta a los mayores" (C. Martín Gaite, *CLIJ*, 1991: 7). En esta medida, existe una leve aprensión por parte de los adultos en dejar que los niños se interesen en argumentos de la existencia real. Desde el principio, existe un límite de acercamiento a la vida impuesta por la persona mayor. Por consiguiente, es lo que nos permite y nos invita a pensar que, si pocas son las obras gaitianas consideradas como LIJ, también es porque, como acabamos de citar, la autora no asimila tanto como tal el concepto de literatura escrita particularmente para lectores jóvenes. A nuestro parecer, C. Martín Gaite no entra en esta óptica y, entonces, publica obras que pueden interesar a lectores no adultos, sin disimular ni hablar implícitamente de los problemas de la vida real. En su novela póstuma *Los parentescos*, el protagonista Baltasar tiene que encararse a los asuntos familiares y hasta tiene que ser testigo de la detención de su criada Fuencisla (acusada de haber matado a su exnovio Ramón), lo que no quita que él mismo aparezca como protagonista principal. Como siempre en su literatura, C. Martín Gaite deja a su lector libre de elegir sus lecturas, sus interpretaciones y las respuestas que esa lectura podría dar a su propia vida.

Por así decirlo, la actitud de los adultos genera una compleja teoría y un resultado no fiable para una concepción clara de la relación del niño con la literatura, y aún más en el caso de algunos géneros literarios asociados a prejuicios pensados como no ideales para la educación ni para el desarrollo identitario del niño. En efecto, hoy día se está cuestionando el significado de los cuentos populares (folklóricos, de tradición oral…), tras lo cual los investigadores se oponen a

las primeras ediciones de los textos recopilados dados sus argumentos demasiado fuertes, crueles o meramente no adecuados al niño (Ceballos Viro, 2016: 201). Por otro lado, opina M. Ende que no existen temas infantiles y temas adultos sino más bien “distintas maneras de contar" (en R. López Tamés, 1990: 18). Es más, C. Pavese defiende y reivindica los beneficios de la literatura en general para la sociedad y para cada individuo, de modo que “la literatura debe constituir una defensa contra las ofensas de la vida” (Pérez Díaz, 2007: 55).

En resumidas cuentas, no cabe duda de que el establecimiento de una relación clara entre infancia y literatura y, en nuestro caso, entre niño y literatura, es un compromiso complejo, sobre todo por el campo demasiado amplio de ambos dominios. No obstante, si nos volcamos precisamente en el niño dentro del mundo literario, se destacan algunas cuestiones muy relevantes que, a su vez, profundizan la cuestión de los roles y de las condiciones del niño *en*, *con* y *mediante* la literatura.

En la literatura gaitiana, nos interesan también la manifestación y la presencia del personaje niño según los distintos elementos pertenecientes al mundo de la infancia. Si, en este trabajo, pretendemos hacer hincapié en el receptor de una obra que participaría del universo infantil, hay que reconocer que la frontera de la LIJ es muy frágil y borrosa. Para M. Baquero Goyanes (1949), por ejemplo, no cabe duda de que existen dos tipos de literatura, primero las obras escritas para un público lector de edad infantil (LIJ), y segundo los relatos cuyos protagonistas (principales muy a menudo) son jóvenes. El teórico opina que la aparición de la figura del niño casi se puede considerar como un fenómeno de tipo naturalista, como una nueva técnica narrativa, un cambio de mentalidad y que, junto con la nueva cuestión y la perspectiva de la educación, dejan de ser vistos como los ángeles románticos, lo que les permite cobrar autenticidad (Baquero Goyanes, 1949: 526). La posición de C. Bravo-Villasante resulta mucho más firme en este sentido. Opina que la literatura de los niños tendría que ser “la literatura para los niños” y que “un libro que tenía como protagonista a un niño, sin duda tuvo que ser leído por los niños” (1972: 36).

En cuanto a nuestra autora de posguerra, en su breve pero no menos conciso artículo “Preguntas sin respuesta” (*Tirando del hilo*), expresa su escepticismo respecto a la existencia de una “diferenciación entre literatura infantil y literatura para adultos” (2010: 382). Y, según entendemos en su publicación, propone dos enfoques muy interesantes en cuanto a la llamada LIJ, es decir su voz narrativa y el receptor, interlocutor o lector destinatario. Por un lado, sostiene que se habla de literatura para adultos cuando ésa refleja “la inseguridad del hombre

ante el progreso y la insuficiencia de las explicaciones racionales que le brinda el mundo moderno para justificar su existencia" (2010: 382). Por otro lado, hace referencia a la nostalgia que experimenta el adulto que algún día fue un niño, entre los muchos que se sentían "el centro del universo [y recibían] datos siempre insatisfactorios como respuesta a la sed de explicar[les su] instalación en él" (2010: 382). Según la autora, esto explicaría el carácter de la literatura actualmente denominada *para* adultos, que tiende hacia la magia, hacia lo maravilloso y lo onírico, y que pone de lado el mero y más pequeño destello realista del mundo.

Asimismo, C. Martín Gaite aclara en su artículo que no sólo se trata de "ese presunto lector en quien pretendemos hallar eco, sino también a textos no escritos deliberadamente para niños y que sin embargo éstos pueden devorar con pasión[95], si caen en sus manos, como el *Robinson*, *La isla del tesoro*, el *Alfanhuí* y tantos más" (2010: 383).

III. La infancia en las obras de Carmen Martín Gaite

> Aquel recinto […] a cuyas profundidades no nos hemos atrevido aún a descender […] va abarcando todo lo diferido, lo roto, lo provisional, como un enorme desván.
>
> C. Martín Gaite (*CT***,** 2002: 113)

3. 1. Carmen Martín Gaite y el interés por el niño y la LIJ

> El tiempo […] no pasa a través de las fechas, sino a través del léxico familiar, que inmortaliza lo cotidiano y lo mantiene indemne en el recuerdo.
>
> C. Martín Gaite (*Tirando del hilo*, 2006: 422)

En la primera parte, insistimos en el afán de nuestra autora por la época de su propia infancia. Destacamos los momentos en que jugaba con su hermana en el famoso cuarto de atrás –descrito en varias obras suyas-, o con su amigo Lupito en la Plaza de los Bandos de la ciudad salmantina. Ahora, antes de analizar cómo la autora denuncia la manera con la cual se trata al niño, vamos a subrayar el interés que mostró por el estudio observacional del psicoanálisis. En efecto, la importancia para ella de la palabra, del intercambio de opiniones, de sentimientos, el diálogo que aparecen en novelas como *Ritmo lento, Nubosidad variable, La reina de las nieves*

[95] J. Cervera Borras escribió sobre los conceptos de literatura infantil. De ahí, existen: la literatura escrita para niños por autores adultos, la literatura ganada (apropiada por los niños aunque no fuera escrita especialmente para ellos), la literatura creada por los niños (de autor infantil dirigida a niños), la literatura rechazada (escrita para los niños pero que no les gusta) y la literatura robada (hecha para niños pero cuyos lectores son esencialmente adultos). Véase, por ejemplo, el articulo "En torno a la literatura infantil", *CAUCE*, *Revista de Filología y su Didáctica*, número 12, 1989, pp. 157-168.

o Entre visillos[96], por ejemplo. Independientemente del tipo de comunicación – el diálogo, el diario o la forma epistolar-, esta comunicación es un elemento muy cercano a C. Martín Gaite. Lo afirma a la hora de hablar de *RL*: "el tema de la búsqueda de interlocutor y de la oposición entre conversación y diálogo está presente desde las primeras páginas de la novela" (C. Martín Gaite, *Pido la palabra*, 2002: 252). Es un propósito que nos invita a formular varias preguntas como, por ejemplo, cuestionar la existencia o no de rasgos psicoanalíticos en sus textos a partir de ese periodo, y el modo mediante el cual este se manifiesta. Es más, puesto que la última parte tratará del análisis interior del personaje gaitiano, nos importaría saber cómo pone de relieve este fenómeno en su narración posterior a *RL*. Y, en cuanto a lo que nos interesa, haría falta preguntarse si estudió lo psíquico o lo psicológico en sus protagonistas, en concreto en los niños.

Si fue a partir del año 1963 con la publicación de su obra *Ritmo lento* cuando empezó a interesarse en el psicoanálisis, aún no tenemos la certeza de que estuviera interesada en publicar o enfocarse particularmente en la figura del niño. Más tarde, y paralelamente a ello, el auge que conoció la LIJ alrededor de los años ochenta hubiera podido hacer que la infancia y los niños aparecieran cada vez más en las obras, no necesariamente dentro del género de la LIJ, con una real Voz[97] protagonista. Por otro lado, si también es verdad que no podemos negar que los archivos dejados por C. Martín Gaite cuando falleció no nos permiten presentar la idea muy concreta que tenía de este género literario, quedan unos propósitos en sus *Cuadernos de Todo*. Así, amante de los cuentos de hadas que oía y leía con su hermana, opinó sobre el impacto de la literatura en los niños, y más concretamente respecto a *Los libros, los niños y los hombres* de P. Hazard. Según ella, estos libros "brindan a los niños un conocimiento intuitivo, no pedante, no razonado. Libertad y alegría antes de que los aprisione la realidad con sus exigencias" (*CT*, 2002: 596).

Por otro lado, la relación que tenía C. Martín Gaite con el mundo del psicoanálisis, la psicología y la importancia de la personalidad del infante nos obliga a insistir sobre la figura de Celia, una de las referencias más importantes a la hora de estudiar y hablar de la niñez en su literatura. Desde sus primeros años, al iniciar sus trabajos de escritura, de traducción o bien de investigación, C. Martín Gaite se interesaba en las publicaciones de E. Fortún, de quien se hizo gran admiradora. Le escribió el prólogo a *Celia, lo que dice* (1992) cuyo título "Pesquisa tardía

[96] Recordamos que nos referiremos a las distintas obras mediante abreviaturas. Se puede consultar la lista al principio del presente estudio.

[97] Recordamos que, en este trabajo, utilizaremos el sustantivo "Voz" con una mayúscula para dedicarle aún más importancia y para insistir sobre el propósito de nuestra tesis.

sobre Elena Fortún" refleja su afición por la persona mujer escritora tanto como por las temáticas que se desprenden de sus obras. En ese mismo texto preliminar, da su opinión en cuanto al modo, y la técnica de componer LIJ e incluso opina sobre el texto de las aventuras de la joven Celia. Ofrece su visión de mujer escritora española, da cuenta de la falta de unas notas de pie de páginas y no olvida precisar que para una total eficacia de la literatura cabe usar la viveza y el realismo de los diálogos que facilitan la crítica social. Así, añade que la comunicación o la palabra salida de la boca de niños fomenta cierta crítica con ironía e ingenuidad. Para terminar, llega hasta relacionar a Celia con su propia obra diciendo que los niños de la calle, las monjas, las compañeras del colegio habrían de convertirse en las señoritas bien pensantes de *Entre visillos*; lo cual demuestra el sentido crítico y analítico de C. Martín Gaite en cuanto a otras obras y siempre preocupada por conseguir una nueva y mejor literatura. Recordamos unas palabras de la autora cuando dice: "creo que nunca he tenido una amiga como ella" (*Tirando el hilo,* 2006: 395). Fue de este afán tan sorprendente para con esta niña ficticia –aunque no tanto para C. Martín Gaite, por haber nacido con ella y seguido publicando acompañada y guiada por esta protagonista niña como si fuera una verdadera amiga-, que hubiera podido nacer la idea de la importancia del mundo de la infancia.

También, dado como se conoce a C. Martín Gaite, tanto por su realismo social, sus primeras publicaciones neorrealistas como por su toque ficticio, imaginario y fantástico (*El balneario, El cuarto de atrás*)-, hace falta insistir en que subsiste en la autora la necesidad de *ver* para luego *contar*. C. Martín Gaite, igual que E. Fortún, A. María Matute e, incluso, N. Ginzburg, cuenta lo que vio cuando era aún una niña, lo que sintió y vivió de la vida según iban pasando los años, las épocas y según iba experimentando ella misma los acontecimientos de su país. A ello se refería A. M. Matute cuando decía: "estamos constituidos por nuestra primera memoria" (C. Martín Gaite**,** *Tirando del* hilo, 2006: 496) pero también N. Ginzburg cuando recordaba que "los libros que se basan en la realidad con frecuencia son sólo pequeños atisbos y fragmentos de cuanto vivimos y oímos" (*Tirando del hilo,* 2006: 422).

Por otro lado, se destaca un primer acercamiento al mundo infantil y de rasgo psicológico, aunque sutil, en algunos protagonistas gaitianos a partir de los años 60. Como ya precisamos, además de *RT* (1963), empezó a traducir varios cuentos populares y folklóricos y son importantes las traducciones de algunas novelas extranjeras que tratan de la niñez o, en un grado menor, que ponen en escena a un joven/niño. Por ello, la italiana N. Ginzburg[98] cumplió el papel de mentora para C. Martín Gaite quien, en 1989 y en 1996, decidió traducir las novelas

[98] N. Ginsburg (1916 en Palermo-1991 en Roma) exploró en sus obras las relaciones familiares, políticas y filosofías; el primer tema que se destacó de modo muy claro en su novela *La città e la casa* del año 1984.

Tutti i nostri ieri (1952, *Nuestros ayeres*) y *Caro Michele* (1973, *Querido Miguel*) en su idioma materno.

Las otras dos novelas *Léxico familiar* (1963) y *La ciudad y la casa* (1984) fueron para la salmantina un hilo conductor y un apoyo para su propia literatura (C. Martín Gaite, *Tirando del hilo*, 2006: 422). No menos interesante es precisar que, en esas tres novelas tanto como en las obras de C. Martín Gaite, numerosas actitudes de los protagonistas jóvenes pueden encontrar una significación mediante los estudios científicos y literarios de algunos teóricos que mencionaremos ulteriormente. A modo de ejemplo, en "Informes", el niño Fernandito no para de hacer preguntas; en los cuentos "Tarde", "Tata" y "Retirada", los niños se muestran muy rebeldes y desobedientes hacia la tata, particularmente. También es interesante ver que, antes de traducir los cuentos populares, ya se habían publicado unos cuentos y obras gaitianas que presentaban a protagonistas jóvenes. Destacamos, por ejemplo, la pieza teatral *La hermana pequeña* de 1959 o bien el cuento literario "La chica de abajo" (1953). La última parte de este trabajo se centrará en el análisis de la figura de los niños, jóvenes y adolescentes de algunas de esas obras.

Por otra parte, nos llama la atención T. Colomer y su capacidad de ilustrar y tratar la importancia del niño, su voz, el espacio que le está dedicado y reconocido. Aunque Colomer se centra más bien en la LIJ, apreciamos un pasaje que podríamos relacionar con varios de los relatos o novelas de C. Martín Gaite.

> Una solución habitual de la novela psicológica de nuestro siglo para describir conflictos internos es la de ceder la voz a los protagonistas, de manera que se ha potenciado enormemente el uso de la primera persona. En los primeros pasos de la literatura infantil y juvenil, la primera persona sólo se usaba en los relatos en los que se suponía que un adulto recordaba los acontecimientos vividos. (Colomer, 1999: 127)

Así, no sólo dado el interés de la autora por conceder el "Yo" al niño personaje, sino también por la idea que pretendemos defender en este trabajo, nos hallaríamos frente a una autora con sed de testimoniar esos conflictos internos padecidos por los niños, sacados de la pluma de una escritora ahora mayor y que, además, no se dirige necesariamente a un público joven –a pesar de que se reconocen algunas obras suyas como tal.

En cuanto al propio interés de C. Martín Gaite en la LIJ, es un argumento complejo. Resulta aún más difícil y cuestionable en la medida en que, si se conocen como LIJ los dos cuentos maravillosos "Pastel del diablo", "El castillo de las tres murallas" y la novela *Caperucita en Manhattan*, nos parece curioso que, en su obra crítica cuando habla de la LIJ, M.

Gómez del Manzano (1987) no mencione en ninguna parte a la autora salmantina, ni mucho menos la importancia del protagonista niño. A su vez, es menester destacar, en esta obra crítica, la consideración de A. M. Matute como cultivadora de la LIJ, aunque ella se niega en confirmarlo y para quien la temática de la infancia se asocia más bien a cierta preocupación social y, por ende, a una escritura de protesta (Gazarian-Gautier, 1997: 37). Como ya dijimos en la primera parte de este estudio, ambas autoras de los años cincuenta siempre han sido relacionadas por su literatura y el contenido muchas veces implícito de sus textos. Sin embargo, aunque las dos pertenecen a la Generación del Medio Siglo, también llamada los "asombrados" según A. María Matute[99], no parece posible considerarlas desde un mismo criterio literario. Insistimos en la relevancia y la necesidad de estudiar aún más la presencia y la voz infantil en la literatura gaitiana, porque pensamos que merece especial atención la indiscutible reivindicación del papel del personaje joven en sus obras. Además, la distancia tomada con la realidad social acaso le resultó a C. Martín Gaite una distancia benéfica y propicia para construir sus personajes y construirles un arquetipo que tuviera, a su vez, que rellenar de personalidad, ambiciones, identidad.

Como vemos, la cuestión de la LIJ en C. Martín Gaite es delicada y muy poco estudiada – y, a su vez, muy poca aceptada por ella misma. A pesar de atribuirle tres de sus publicaciones como obras de LIJ, ella afirmó -tal como A. M. Matute-, que nunca pretendió escribir para un receptor niño. Entonces, la temática del niño y del mundo de la infancia tendería hacia otra índole, pensando en el niño (joven y adolescente) como personaje y nuevo protagonista de su propia historia.

3. 1. 1. Definición y características de la LIJ

Dado que no es el primer punto de interés en este trabajo, antes de centrarnos esencialmente en el niño como personaje literario, vamos a presentar brevemente unas nociones y definiciones de la LIJ para justificar nuestro punto de vista.

Como vimos, en el caso de la LIJ, el niño está relacionado con la literatura desde su posición de lector. Siempre hubo un público lector joven, pero –y es importante mencionarlo-, no siempre hubo una literatura adecuada al niño, por lo menos es lo que actualmente podemos

[99] A. M. Matute dijo, durante su Discurso pronunciado en la entrega del Premio Cervantes de 2010: "No es raro, pues, que yo me permitiera, años más tarde, definir esa generación a la que pertenezco como la de "los niños asombrados". Porque nadie nos había consultado en qué lado debíamos situarnos. Nadie nos había informado de nada y nos encontramos formando parte de un lado o de otro, tal y como me confesó un día Jaime Salinas. Yo, ahora, sólo recuerdo que el mundo se había vuelto del revés".

deducir tras los estudios emprendidos (B. Bettelheim, V. Propp, C. G. Jung, J. Piaget, por ejemplo). En efecto, como dice Bortolussi**,** el joven no tenía a su disposición una literatura "especializada" ni adecuada para personas de su edad, en etapa de construcción de sí mismo, de constante reflexión y cuestionamiento sobre la vida. En su *Análisis teórico del cuento infantil* (Madrid, 1985: 17), aclara:

> Esto no quiere decir que antes del siglo XIX no se escribiera para niños, pues la historia del niño como destinatario de la palabra escrita data del siglo VI de nuestra era. Mas no toda manifestación escrita de la palabra es literatura, y, durante siglos, lo que se destinaba al niño no era *literatura* en el sentido habitualmente otorgado a la palabra, sino más bien material didáctico-moralizador. (Cervera Borras, 1991: 19)

Debemos recordar también que el niño no siempre fue considerado como tal, sino que efectuaba las mismas tareas que los adultos, se vestía igual, y le caían entre las manos las mismas obras literarias que a los mayores que le rodeaban. Aparte de diferenciarles de las personas adultas por su tamaño menor, poco a poco, se cuestionó el modo de vivir de esos niños, y fue la preocupación por su educación lo que llevó a científicos y escritores no solo a publicar sino a adaptar y presentar nuevas versiones de lo que ya estaban ojeando (Colomer, 1998: 66).
Si actualmente tenemos presente la LIJ como una manifestación artística creada para el niño; en la literatura de C. Martín Gaite, se trata más bien de un conjunto de novelas y de cuentos con un lenguaje, un vocabulario y una sintaxis adecuados al niño/joven y cuyas ilustraciones tienen mucha importancia. Dicho esto, existe una cantidad ilimitada de definiciones y cada una se centra en un argumento en concreto, en relación con el niño.

Por consiguiente, es necesario abordar la cuestión del público lector a quien va dirigida la LIJ. Es precisamente sobre este criterio que se basa Bartolussi (1985: 16) cuando habla de una "obra estética destinada a un público infantil" (Cervera Borrás, 1989: 157).
En su artículo de unas nueve páginas, J. García Padrino vuelve sobre las concepciones teóricas y retoma la opinión de Soriano, entre otros, sobre el funcionamiento de la comunicación y del lenguaje. En la obra de J. García Padrino, Soriano habla de

> una comunicación histórica, es decir, localizada en el tiempo y en el espacio, entre un locutor o escritor adulto, el emisor, y un destinatario niño, el receptor, que, por definición, no dispone más que parcialmente de la experiencia de la realidad y de las estructuras lingüísticas, intelectuales, afectivas, etcétera que caracterizan la edad adulta[100]. (García Padrino, 1998: 7)

[100] "La littérature de jeunesse est une comunication [sic] historique (autrement dit localisée dans le temps et dans l´espace) entre un locuteur ou un scripteur adulte (émetteur) et un destinataire enfant (récépteur [sic]) qui, par définition en quelque sorte, au cours de la période considerée [sic], ne dispose que de facón [sic] partielle de l´expérience du réel et des structures linguistiques, intelectuelles [sic], affectives et autres qui caractérisent l´age [sic] adulte". Véase M. Soriano, *Guide de littérature pour la jeunesse* (1975: 185).

A su vez, en su tesis, A. Saiz Ripoll opina que "pese a las diferencias superficiales, la Literatura Infantil siempre nace en estrecha relación con una situación sociohistórica determinada. Es decir, se da una correlación entre texto y contexto" (1991). Y, termina diciendo que "los autores de literatura infantil se han dedicado a transmitir al niño determinado ideal de mundo, de vida" (1991). Mendoza Fillola va más allá de la cuestión y se refiere a la importancia de esta literatura para la formación del ser humano desde su más temprana edad, sin por ello aludir a la edad del destinatario:

> La literatura infantil y juvenil es un conjunto de producciones de signo artístico literario, de rasgos comunes compartidos con otras producciones literarias –también producciones de otros códigos semióticos- a las que se tiene acceso en tempranas etapas de formación lingüística y cultural. Consiguientemente, puede decirse que son obras iniciáticas al mundo de la cultura literaria y a otros tipos de valores culturales. (Mendoza Fillola, 1999: 11)

Por otro lado, con el estudio de J. Cervera Borrás, pasamos del criterio de necesidad al argumento del interés de la LIJ para con el niño, de manera que la define como un conjunto de "manifestaciones y actividades que tienen como base la palabra con finalidad artística que interesen al niño" y añade que "intenta poner ante los ojos de los niños algunos retazos de vida, del mundo, de la sociedad, del ambiente inmediato o lejano, de la realidad asequible o inalcanzable, mediante un sistema de representaciones, casi siempre con una llamada a la fantasía" (Cervera Borrás, 1994: 1). A esta teoría que evoca la fantasía y que puede recordar al universo mágico y maravilloso que gusta tanto a los niños, podemos añadir la opinión de T. Colomer cuando dice: "Entendemos este tipo de literatura como la iniciación de las nuevas generaciones al diálogo cultural establecido en cualquier sociedad a través de la comunicación literaria" (Colomer, 1999: 9). Para ella, la LIJ es ante todo un fenómeno de intercambio, "este tipo de literatura como la iniciación de las nuevas generaciones al diálogo cultural establecido en cualquier sociedad a través de la comunicación literaria" (Colomer, 1999: 9), y donde la comunicación literaria es esencial tanto para el emisor como para el receptor.

Asimismo, en *La formación del lector literario*, nos da su propia definición de este nuevo lector:

> […] un lector niño, niña o adolescente que aprende socialmente y a quien se dirigen textos que intentan favorecer su educación social a través de una propuesta de valores, de modelos de relación social y de interpretación ordenada del mundo[…], lector infantil o adolescente que aprende de una forma cultural codificada –la literatura-, y a quien se dirigen unos textos que traspasan unas formas fijadas del imaginario, unas formas narrativas con tradición del uso literario, una valoración estética del mundo y un uso especial del lenguaje. (Colomer, 1998: 144)

Entonces, vemos de manera muy clara que muchas de las definiciones ofrecidas aquí aluden a la comunicación, a cierto intercambio entre dos entidades y que, no menos interesante, apuntan

además la cuestión cultural e histórica. Tampoco nos permite tener una visión muy determinada de lo que es la LIJ P. García Carcedo cuando reacciona a las palabras de Colomer:

> [no] se trata de un concepto cerrado ni invariable y las definiciones más sencillas me parecen precisamente las más adecuadas por su apertura: se está ganando el aprecio de este público determinado, es decir, la literatura que gusta a los niños, toda la que sea susceptible de atraerles hacia el mencionado diálogo cultural. (García Carcedo, 2004: 4)

Después de haber tratado varias perspectivas conforme a distintas definiciones, conviene aclarar que, para nuestro propósito y para considerar, en un tiempo dado, una eventual relación entre la LIJ y C. Martín Gaite, nos parece adecuado adoptar la teoría de J. Cervera Borrás. En efecto, incluso si pone de relieve el interés del texto para el lector niño, va aún más allá en su definición. Así, afirma que, por LIJ, "se deben acoger todas las producciones que tienen como vehículo la palabra con un toque artístico o creativo y como receptor al niño" (Cervera Borrás, 1989: 157). Recordamos igualmente que Cervera Borras escribió sobre el concepto de "literatura robada", es decir una literatura hecha para niños pero cuyos lectores son esencialmente adultos.

Como T. Colomer afirma, las temáticas de la LIJ han ido evolucionando conforme la historia y la sociedad:

> La creciente alfabetización del mundo occidental, la progresiva ampliación de la escolaridad a un período vital cada vez más prolongado, la entrada de la literatura infantil y juvenil en el ámbito escolar y el aumento de la oferta editorial de este tipo de libros son factores que permiten que niños y niñas tengan contacto con la literatura infantil y juvenil prácticamente desde que nacen a lo largo de toda su infancia. (Colomer, 1998: 13)

Y, si remitimos al cuestionamiento que hace J. García Padrino en su artículo sobre la real existencia de una LIJ, vemos que él también habla de las mismas razones por las cuales hoy día se estudia y se usa tanto este género literario, tanto en el ámbito familiar como en las escuelas. Dice:

> a pesar de tales problemas y de los reparos así expuestos ante una Literatura Juvenil que pueda moverse hacia una cierta marginación, más como un subproducto comercial que como un autónomo fenómeno creativo, no podemos ignorar su existencia ni la propia evolución histórica del género. Sobre esta última consideración, prefiero volver a una visión completa de la Literatura Infantil y Juvenil donde esa narrativa para los jóvenes era más bien un género particular que una realidad literaria independiente. (García Padrino, 1998: 4)

Es más, es esta evolución a la vez histórica y social que plantea Bartolussi cuando se refiere a la LIJ como "un fenómeno relativamente reciente que nace de la conversión posterior de los cuentos de hadas, de origen popular, en material de lectura infantil, fenómeno que no se produjo

de manera definitiva hasta el siglo XIX" (M. Bartolussi, 1985: 16-17). Estas palabras nos ayudan a esbozar un esquema de la evolución literaria de los cuentos.

3. 1. 1. 1. Cuentos populares y cuentos de autor: temáticas

Los cuentos de hadas (de tradición oral y folklórica) esconden temáticas que han ido viajando de época en época, de país a país, hasta hoy día hallarse –bajo una forma distinta, modificada o modernizada- en los relatos que consideramos literatura infantil, es decir, las obras dirigidas a un lector adulto tanto como niño. Por ende, son la perennidad y la importancia de esas temáticas dentro del mundo literario las cuestiones interesantes a la hora de hablar de una literatura pensada para un receptor de edad joven. Además, como dice J. García Padrino, es mediante esta evolución en las temáticas que encontramos la prueba fundamental de un cambio en la consideración del personaje/niño (1998).

En primer lugar, como ya precisamos, las temáticas de los cuentos tradicionales giraban fundamentalmente en torno a la vida cotidiana, reflejaban los grandes problemas universales y los conflictos internos del ser humano, por lo cual los cuentos ponían en escena al típico niño, el menor de la familia y también el más bueno. Respecto a ello, E. Fortún, autora del siglo XX, recuerda que "siempre en el cuento clásico, es el hermano menor el más inteligente, el más bueno, el que desencanta a la princesa, el que entra en el castillo y lleva a su padre el agua de la vida…; es el misterioso pequeño de los relatos bíblicos, Abel, Jacob, José…" (Fortún, 2003: 44). Dada su posición, se enfrenta siempre a los demás que le trataban mal, y eso es un argumento que existía ya en los cuentos más remotos (Colomer, 1998: 156; García Padrino, 1992 y 2000; Bettelheim, 1976[101]). Como veremos, es una característica muy común a los relatos del corpus de este trabajo que presentan a varios hermanos cuyos conflictos siempre perjudican al más pequeño, al más joven, al lisiado, al tímido o al menos rebelde... También, solían aparecer unos jóvenes con una posición inferior a los demás, que sufrían una situación frente a protagonistas de la misma edad pero que no pertenecían a la misma condición social. Existía incluso el caso de unos niños enfrentados a una situación difícil mediante la figura autoritaria del padre. En este caso, el niño se veía puesto en un rango de mucho menor importancia dentro de la familia y, por ende, de la sociedad. Igualmente, muchos cuentos partían

[101] Invitamos a la consulta del apartado del análisis de los cuentos basados en el tema de los "dos hermanos" cuyas versiones son múltiples y cada una de ella presenta situaciones distintas pero que remiten al mismo tratamiento el hermano menor: un personaje despreciado. Véase Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas,* Barcelona: Crítica, 1976: 112-118).

o remitían al protagonista niño (o niña) huérfano/a, un elemento que figuraba dentro de las primeras funciones de los cuentos de viejas.

Como veremos más adelante, al igual que la salida (la ida) de uno de los protagonistas más importantes de la historia contada, la pérdida de alguien o de un objeto de valor son los elementos iniciales a toda sucesión de aventuras, trabas, dificultades. A propósito de la estructura del cuento, V. Propp explica el cuento tradicional -base de la literatura actual-:

> […] el género de cuentos que comienza con una disminución o un daño causado a alguien (rapto, expulsión del hogar, etc.) o bien con el deseo de poseer algo […] y se desarrolla a través de la partida del protagonista del hogar paterno, el encuentro de un donante que le ofrece un instrumento encantado o un ayudante por medio del cual halla el objeto de su búsqueda. Más adelante, el cuento presenta un duelo con el adversario […], el regreso y la persecución. Con frecuencia, esta composición presenta determinadas complicaciones… (Propp, 2008: 17))

Y, en la mayoría de las veces, la trama del cuento tradicional termina con un final feliz, el reencuentro de lo perdido o el encuentro de algo nuevo que anuncia una nueva vida (Propp, *Morfología del cuento*, 1928).

Pasando al cuento de autor y a la LIJ, hace falta volver atrás, antes de los años propicios a la literatura infantil escrita, para entender la consideración que se le tenía. En efecto, desde un punto de vista social, los inicios de la literatura escrita para la infancia demostraban un interés tan grande por el lado pedagógico de los libros que no se podía pensar en la inserción de las obras infantiles de la primera época. Retomamos la definición de M. Bartolussi (1985), a saber, que

> la literatura infantil, entendiendo por este término una obra estética destinada a un público infantil es […] un fenómeno relativamente reciente que nace de la conversión posterior de los cuentos de hadas, de origen popular, en material de lectura infantil, fenómeno que no se produjo de manera definitiva hasta el siglo XIX (Bartolussi, 1985: 16-17).

A pesar de ello, T. Colomer insiste en que "las versiones de los cuentos populares gozaron siempre del fervor infantil y terminaron por ganar la partida a favor de la fantasía, legitimando el puro goce narrativo en los cuentos para niños" (1999: 71). Por ende, esto introduce un retorno al folklore que "de forma entusiasta […] llegó muy oportunamente para generalizar su presencia en la etapa educativa infantil (hasta los seis años) que acababa de hacer su aparición en el sistema educativo escolar" (1999: 73).

En plena polémica, y entre todos los desacuerdos respecto a los beneficios de las temáticas de relatos populares para el lector niño, ni que decir tiene que las temáticas de los cuentos de hadas se han entrometido en las obras literarias infantiles (los cuentos modernos), dejando aparecer un leve interés por volver a lo folklórico (Cervera Borras, 1991: 69; Colomer, 1999: 77 y 79).

De este modo, Enzo Petrini (1963: 33-34) dice que: “La incorporación del folclore a la literatura infantil se centra sobre todo en «lo maravilloso» y «en la acentuación e interpretación ingenuas de la realidad» donde lo trascendente toma la vestidura de lo extraordinario y de lo mágico” (en Cervera Borras, 1991: 69).

Sin embargo, si por un lado “los elementos de los cuentos populares pueden rastrearse en la mayoría de las obras que constituyen los clásicos de la literatura infantil” (Colomer, 1999: 72), se notó la importancia de la recuperación de la ficción fantástica (Colomer, 1998: 58). De ahí, cerca de los años setenta, Soriano (1975) recomendó que, en lugar de los elementos del folklore se propusieran “nuevos elementos maravillosos que [tuvieran], al menos, las cualidades estéticas y pedagógicas de los antiguos [y que] respond[ieran] mejor a las exigencias de la edad juvenil” (Colomer, 1998: 61).

3. 1. 1. 2. Evolución de las temáticas del cuento de autor hasta la LIJ

En grandes líneas, el siglo XX fue sinónimo de cambio y de avance por lo que se refiere a la LIJ y, en la actividad literaria del período, prevalecían tres tendencias. Primero, estaban los que retomaban las características y los protagonistas de los cuentos tradicionales y que actualizaban los asuntos en una época más cercana. Había también los que se centraban más en los cuentos de tipo costumbrista, narración realista, cotidiana y la animación de aventuras reales o extraordinarias. Y, por último, otros tendían más hacia la narración fantástica mediante la animación de objetos, lo sobrenatural; lo que era toda una novedad en esta época (García Padrino, 1992).

En el caso de España, la editorial Calleja, establecida en Madrid desde 1876, se propuso poner al alcance de los niños cuentos y libros escolares y difundió los cuentos de los hermanos Grimm, H. C. Andersen, C. Perrault, entre los más fundamentales… (Colomer, 1999: 94). Fue al llegar la Guerra Civil cuando hubo un cambio radical en la literatura dirigida al niño. En efecto, las circunstancias hicieron parar la actividad editorial. También una de las principales causas de este duro período fue el “cambio de atención de la sociedad hacia la infancia, por lo cual vieron en el niño un factor receptor de mensajes de contenido ideológico” (García Padrino, 1992).

Tras la guerra civil y al empezar la dictadura con el General Franco al mando, muchos autores se tuvieron que exiliar. Se establecieron varias prohibiciones como publicar en un idioma que no fuera el castellano con la ley de censura previa. El nuevo decreto de 1943 imponía un nuevo modelo de libro infantil, y exigían que las obras fueran “rigurosamente edificantes y pedagógicas” (Colomer, 1999: 95). La editorial Espasa-Calpe publicaba –antes y después de la

Guerra Civil– adaptó obras y autores clásicos, desde *La vida es sueño* (1635) de C. de la Barca hasta *El califa cigüeña* (1825) de W. Hauff o, mucho más reciente, *Flor de leyendas* (1947) de A. Casona. J. García Padrino añade que "era un planteamiento editorial basado en la creencia de que los jóvenes deberían conocer, al menos en forma de adaptaciones o síntesis literarias, obras indiscutibles para el bagaje considerado indispensable en una educación juvenil" (García Padrino, 1998 :4).

Concretamente, y si consideramos también la expansión universal de las obras de entonces, desde la publicación de *Alicia en el País de las Maravillas* de L. Carroll, nació una profunda afición por el *nonsense*[102], esta frontera casi inexistente entre la realidad y la fantasía, este "énfasis en el absurdo, la ilogicidad y el juego lingüístico" (Ceballos Viro, 2016: 190). A partir de esta fecha, nacieron muchas obras que aspiraban a la fantasía. Como *Alicia el País de las Maravillas*, son muchos los relatos donde se hallan dicotomías que ya aparecían en los cuentos populares y tradicionales y que, a partir de finales del siglo XIX, se vieron usadas bajo una forma más literaria, contada, narrada y más ilustrada. Pensamos, por ejemplo, en los conceptos del bien y del mal, la superficie de la tierra y el mundo subterráneo, lo pequeño y lo grande, lo bajo y lo alto, etc. Son, entonces, temáticas que encontramos en novelas como *El cascanueces y el rey de los ratones* (1816) de E. T. A. Hoffmann, *Las aventuras de Pinocho* (1883) de C. Collodi, y también en *La princesa y los Trasgos* (1872) de G. MacDonald (Ceballos Viro, 2016: 188), esta última obra que tradujo C. Martín Gaite.

De ahí, Garralón afirma que fue gracias a L. Carroll con *Alicia en el país de las maravillas* (1865), a G. MacDonald con *La princesa ligera*, (1862) y a C. Kingsley con *Water-babies* (1862) y *Madam How and Lady Why* (1868) que se declaró la edad de oro de la literatura infantil que apuntaba hacia un avance de gran importancia para un futuro en el mundo literario (2001). El siglo XIX se destaca por la indudable influencia y el inmenso interés por el estilo literario de L. Carroll en *Alicia en el país de las maravillas*. Y, además de su mundo subterráneo, sus personajes y su cultivo del *nonsense*, los propósitos de los escritores del siglo siguiente parecen no apartarse de lo fantástico y de esta necesidad "muy profunda del niño: no contentarse con su propia vida" (Held, 1987: 11). Es más, este "ejercicio de la extravagancia" según Cueto

[102] Respecto a ello, M. Gómez del Manzano habla de la presencia del *nonsense* en la literatura no sólo por medio de las transformaciones y las metamorfosis de los personajes, sino también mediante la "fuerza irracional e imaginativa que sustenta el relato" (1987: 207). A ello añade una lista de relatos infantiles correspondientes a los siglos XIX y XX que, según ella, responden de este género dentro del límite entre lo surrealista y lo imaginativo. Cita, además de *Alicia en el país de las maravillas*, *Alicia a través del espejo*, *Peter Pan*, *Pinocho*, *Mary Poppins*, la serie protagonizada por *Pippa*, *La familia Muminn*… En el caso de la literatura española, menciona a Gloria Fuentes con *La gata Chundarata*, *Cangura para todos* y a Consuelo Armijo con *Los Batautos* y *Los Batautos hacen batautadas*. Véase M. Gómez del Manzano (1987).

(Biancotto, 2015: 48), la representación desproporcionada y el anamorfismo de los personajes (Pla Vivas, 1996-1997: 222), o el recurso a los "binomios[103]" (Rodari, 2002) como el bien y el mal, por ejemplo, seguirán presentes en los relatos infantiles, pero con una ambición y una finalidad de distintas índoles.

De esta manera, nos hacemos una idea de la evolución y de la compleja y frágil delimitación de cada tipo de literatura, el cuento tradicional (oral y/o escrito), el cuento de autor (cuento llamado moderno) y la LIJ (que apuesta por un lector también de edad joven) y a la que se propone imponer un criterio educativo, pedagógico.

3. 1. 2. Obras de LIJ en Carmen Martín Gaite

Es menester recordar que estamos tratando de observar y destacar los rasgos literarios y narrativos de la LIJ en España y, concretamente, en las obras de C. Martín Gaite. Por ello, hablar de las temáticas anteriores pueden parecernos inadecuadas para un público de la edad mencionada. Si C. Martín Gaite nunca reivindicó querer escribir para el niño, si su voluntad parece haber sido solamente la de hablar y de exhibir la realidad, las temáticas presentes en sus obras siempre rodean las cuestiones del bien y del mal, de lo grande y lo pequeño, de la pérdida y del encuentro de un objeto o una persona importante. Bien es cierto que son unos elementos que antes estaban asociados únicamente a los cuentos de hadas no esencialmente dedicados a los niños, pero, hace falta recordar que, con el paso del tiempo, han sido retomados por los nuevos autores de las obras de LIJ.

Sin embargo, en la literatura del siglo XX y particularmente en C. Martín Gaite, este proceso se manifiesta mediante una concepción nueva de la vida, a través de unos acontecimientos que ritman la existencia y las aventuras del protagonista. Así, el aprendizaje de lo malo y de lo bueno se desarrolla a través de la asimilación de la real existencia de obstáculos, dificultades, contrariedades y sin olvidar "¡qué raro es vivir!".

A su vez, y recordando las características de las temáticas de la LIJ que presentamos antes, T. Colomer explica esta necesidad de actualizar los temas dentro de la literatura dirigida al lector joven y afirma que

> los temas y géneros de las obras actuales traslucen la visión de dirigirse a un niño visto casi como "un adulto en miniatura" según la formulación de Goldstone, 1986, y la de ejercer su función educativa a

[103] En su obra, el italiano Gianni Rodari se refiere a la noción binaria en el sentido en que una obra infantil juvenil o fantástica, funciona gracias a la presencia, siempre, de dos elementos teóricamente opuestos, o que no coinciden entre ellos. Según él, el proceso de escritura de un cuento se hace buscando dos primeras palabras de campo léxico distinto, y cuanta más importante la diferencia conceptual, mejor para el trabajo y el desarrollo de la imaginación y, por ende, para el proceso de invención tanto como de evasión del lector. Véase G. Rodari (2002).

través de la inmersión de la infancia en el conocimiento de todo tipo de conflicto, a la vez que se le intentan ofrecer instrumentos capaces de superarlos. (Colomer, 1998: 210)

En lo que a C. Martín Gaite respecta, las obras consideradas como LIJ son los dos relatos cortos "El castillo de las tres murallas" (1981), "El pastel del diablo" (1985[104]) y la novela *Caperucita en Manhattan* (1990).

En "El castillo de las tres murallas" viven el dueño Lucrando (un hombre rico sin amigos), el esclavo Tituc y un artista llamado Cambof Petapel, un sabio de más de cien años – que volvemos a encontrar en *Caperucita en Manhattan* a través de Miss Lunatic. El entorno está lleno de animales, ratas, caballos; todos tienen nombres. Un día, Lucrando ofrece a su mujer Serena unos cofres con ropa y zapatos, lo cual la pone triste y la molesta cuando se da cuenta de la cantidad de regalos. Serena es una señora muy triste por su situación de mujer que vive encerrada en un "castillo de mármol negro rodeado por tres murallas" (433) donde reina el materialismo. Se siente muy sola, le falta libertad y sufre la imposibilidad de traspasar las murallas para ir a conocer el otro lado de estas paredes, y conocer personalmente a un pastorcito. Como es una mujer que siempre está en el interior (dentro del recinto del castillo y muchas veces en el interior propio del edificio), podemos hasta interpretar que, dado su desconocimiento de lo exterior, las fronteras de su hogar le impiden tener miedo de lo que se halla fuera. A pesar de todo, rodeada de libros y de su cuaderno de tapa verde (guiño de nuestra autora), dio a luz a su hija Altalé. Este acontecimiento no quita que el castillo siga representando para Serena un espacio de encerramiento tal una cárcel donde solo encuentra evasión gracias a la escritura, por la noche y a escondidas. Por otra parte, para Lucrando, el hogar sigue siendo el reino de lo material, el emblema de sus riquezas, de su poder, la marca de su identidad y de su estatuto. Entre ambos, existe una gran diferencia. Es una pareja que no tiene ninguna relación afectuosa y Lucrando considera a Serena como un objeto más. Según va avanzando la trama, al cabo de cierto tiempo, desaparecen Serena y el maestro de música de la niña Altalé. Durante muchos años, mientras sigue viviendo con su padre, ésta sigue viendo a su madre en sus propios sueños y, como los niños Hansel y Gretel (o Kay y Gerda en *La Reina de las nieves*), empieza a preguntar por ella cuando se topa con los animales y las flores que la rodean (461). Al pasar los años, Altalé logra obtener el poder sobre su padre y lo mismo hacen los otros habitantes del pueblo. Lucrando ya no sabe cómo contentar a su hija rebelde y, al ver que no tenía el control sobre su propia hija, manda construir una cárcel para encerrar a los que se oponen a él y al

[104] Para estos dos relatos, nos referiremos a la edición de José Teruel, *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2010.

amigo de su hija, Amir. El deseo de Altalé de reencontrar a su madre sigue hasta que, un día, cuando se dirige al cuarto prohibido por su padre (467), una música, la "canción del prisionero" (473) la guía hacia el cuaderno de terciopelo de su madre. A través de las líneas del diario, Serena manda a su hija liberar a todos los presos hechos por su padre. Al final, Lucrando termina transformado en brunda del foso –"una especie de ratas gigantes de color rojo y cola de cetáceo" (433) presentadas en el primer capítulo.

Como vemos, en el cuento de principios de los años ochenta, podemos contar varias huellas y referencias a relatos conocidos como "Hansel y Gretel" con el proceso de búsqueda pidiendo ayuda a las flores y más elementos no humanos (una de las funciones de los cuentos tradicionales). Del mismo modo, en cierta medida, la ayuda de los pájaros que guían a los niños recuerda el cuento de Andersen y, posteriormente, al relato de las aventuras de Merle en "Wanted a king" de M. Browne (1890), traducido por nuestra autora (*Cuentos de hadas victorianos*, 1993). Encontramos también, en "Barba Azul", el objeto de la llave del sitio donde Serena guarda su diario, los lugares prohibidos, cerrados por su padre y las murallas del castillo que recuerdan las paredes en las cuales los protagonistas están encerrados. Encontramos huellas biográficas de la autora mediante el cuaderno de terciopelo verde y más objetos mágicos que permiten dar libertad -física y psíquica- al personaje niño tanto como el concepto del sueño, tan importante para C. Martín Gaite, que permite a Altalé ver a su madre desaparecida.

La dedicatoria que hizo la autora a su propia hija: "Para la Torci, que presidió, a los diez años, el funeral por su abuelo Rafael" (432) ilustra el poder de lograr escapar de lo más oscuro de la vida, en este caso la maldad de un padre y marido y las fronteras espaciales de una casa. Tal vez mediante este relato, la autora quiso señalar que siempre existe un medio para ascender, crecer, madurar y hasta ser alguien en los casos más difíciles, cuando por ejemplo se ofrece la salvación por emprender unas escaleras, traspasar psíquicamente unas murallas, mediante la reencarnación, la transformación, etc.

En "El pastel del diablo", a primera vista dejamos el ambiente del castillo y su grandeza para entrar en el mundo imaginario de los cuentos donde se ofrece un espacio inmenso y con la sensación de nunca tener límite. Sorpresa y Pizco son dos amigos muy distintos en todos los aspectos. La niña crece y no deja de preguntar por los sentidos de la vida, es desobediente y tiene mucha afición por el universo de los cuentos. Al contrario, Pizco es un niño serio, tímido, obediente, hasta introvertido. Ambos tienen una situación familiar muy diferente. Sorpresa se enfrenta a sus padres y, dado su avance en la escuela, deja de asistir a las clases, lo que le permite refugiarse en los libros, los cuadernos, las historias mágicas, las invenciones literarias.

Mientras tanto, encuentra en Pizco un gran amigo, un chico que imita a sus padres, que repite siempre lo que oye de ellos y, sobre todo, que necesita de Sorpresa para darse cuenta de la vida. Sin embargo, la niña se adentra en la historia de una Casa Grande después de pasar por un bosque espeso y conocer a Amancio, un señor desconocido, lo que no gusta a Pizco. Los dos discuten porque ella no soporta que Pizco no consiga tener su propia concepción de la vida, de la existencia real. A partir de ese momento, entramos en el universo imaginario y maravilloso de Sorpresa, donde reinan animales, aparecen muchos colores y objetos, y todos son simbólicos para la niña tanto como lo son en más obras gaitianas (el cuaderno, el espejo, las piedras, las estrellas, etc.). La imagen de la estatua de sal representa el hecho de que mirar para atrás (noción muy común a nuestra autora) no ayuda para ir adelante[105] y, en cierta medida, es la prueba de la diferencia entre los dos niños y, a pesar de ello, amigos: "si se quiere crecer, no hay que mirar para atrás" (518). Es gracias a su imaginación y al encuentro con personajes como Ricardo (un rey que encarna la figura del padre), que Sorpresa prefiere pensar en la vida como un "pastel del diablo", es decir un conjunto de laberintos, de asuntos y nociones que hay que entender y aceptar. Una vez de vuelta a la vida real, no hay manera de que Pizco se crea su cuento, harto de tantas historias. Sin cuento alguno y sin la compañía de su amigo, Sorpresa se da cuenta, con orgullo, de que ella misma tiene que ir adelante y decide que seguirá escribiendo cuentos y que, en la vida, hay que saber "comerse el pastel del diablo". En otras palabras, hay que saber arreglárselas sola y vivir la vida plenamente.

Varios son los elementos que pueden gustar a los niños como la alusión a los pasajes de un espacio a otro, el personaje de la bruja, el espacio del bosque, el lobo, la teoría del héroe en los cuentos… Tantas nociones que coinciden con el estilo literario de C. Martín Gaite. El refugio de la montaña del Perro Dormido recuerda al cuarto de jugar o a la Isla Bergai en *El cuarto de atrás*: "Te estaré esperando ahí arriba, en el Perro Dormido. Y acuérdate de lo que te digo: si no vienes, no te vuelvo a hablar en mi vida" (505). También se hace la relación del lobo con el hombre de negro desconocido. Como en *Entre visillos* aparece el lugar de encuentro de los jóvenes (el Casino), esta vez se trata de una taberna "donde se hablaba mucho de las chicas del pueblo" (501). Encontramos referencias a algunos textos populares como "Caperucita Roja" y una de las obras más solicitadas por los niños, *Alicia en el País de las Maravillas* (la canción de la señora de roja que recuerda el aviso del gato), dentro de los más destacables.

[105] En la Biblia, encontramos la referencia bíblica de la mujer de Lot que se transformó en estatua de sal. En el libro del Génesis (Génesis 19), se describe cómo ella se convirtió en una columna, pilar o estatua de sal después de mirar hacia atrás cuando escapaba de Sodoma con su familia. Véase el artículo de Máximo García Ruiz, "La mujer de Lot", *actualidadevangelica.es*, Noviembre 2015, disponible en Internet
< https://www.actualidadevangelica.es/index.php?option=com_content&id=8608:la-mujer-de-lot> Consultado por última vez en septiembre de 2021.

A nivel paratextual, la dedicatoria "Para Miguelito Aguilar, por todos los cuentos que nunca tengo tiempo de contarle" se refiere a su ahijado y, hace falta mencionarlo: "El pastel del diablo" es un relato que C. Martín Gaite escribe unos meses después de la muerte de su hija Marta, enferma grave de una infección. Es un relato dedicado a la vida, pero más bien a la búsqueda de la vida, que inicia con una niña aburrida que se refugia en los cuentos por falta del interlocutor adecuado a su mensaje, la vida.

Al fin y al cabo, tanto en "El castillo de las tres murallas" como en "El pastel del diablo", los protagonistas aparecen como jóvenes especiales, en el sentido que tienen que superar varios obstáculos que, a su edad, no son fáciles ni de imaginar. En los dos relatos, hay varias elipsis de tiempo en cuanto al crecimiento de las niñas. En *Castillo* pasamos del nacimiento, a sus cuatro años, a sus ocho años para terminar la trama cuando tiene quince años. En cuanto a *Pastel*, pone en escena a Sorpresa desde su nacimiento hasta sus diez años. No solo se nota el concepto de aventura, sino que, para estas niñas, son aventuras existenciales y que, como en algunos de los cuentos folklóricos, parten de la muerte de un ser querido o de la ausencia de éste, como la falta de relación afectiva entre Altalé y su padre. Así, las niñas (en este caso son personajes femeninos, pero en otros relatos son masculinos) se ven confrontadas ya desde los primeros instantes de su vida a las dificultades de la vida. Un punto interesante en las publicaciones de C. Martín Gaite es que, si tienen dificultades en salir adelante en un entorno normal y que los padres no están dispuestos a ayudarles de cualquier manera que sea, también hay que insistir en que la autora hace hincapié en el carácter rebelde de estos jóvenes. Pasan por etapas de superioridad hacia el adulto, de rebeldía, de negación que dificulta la comunicación y, por ende, hace aún más difícil la etapa de la infancia. Paralelamente a ello, cabe subrayar que casi todos los protagonistas jóvenes gaitianos son lectores y escritores de cuentos o historias, sea para inventar y dejar libre su imaginación, sea para contar las cosas tal como las viven y las ven. Es el caso de Sorpresa (*Pastel*) quien, en el cap. 3, se aficiona por los cuentos, lee algunos, inventa otros para poder creer en ellos, como es el fundamento de la novela *El cuarto de atrás*.

En lo que respecta la novela *Caperucita en Manhattan* de 1990, nos permitimos no extendernos aquí puesto que la analizaremos en la última parte del trabajo y nos detendremos en la figura del niño en paralelo, en este caso, con la versión del cuento tradicional de C. Perrault y la traducción que propuso la autora en los años ochenta.

Como ya dijimos, en la literatura de C. Martín Gaite resulta muy tímida la noción de literatura infantil incluso hasta que publicó su novela *Caperucita.* Un detalle importante es que la fantasía y el uso de la dualidad aparece también en sus tres obras consideradas como LIJ**.** En *Caperucita*, concretamente, el *nonsense* aparece mediante la figura de la estatua de la Libertad que cobra vida a través del personaje de Miss Lunatic y todo lo que cuenta o manda hacer a la niña. Asimismo, en los otros dos relatos largos considerados LIJ, la dualidad es muy recurrente sobre todo en cuanto a lo grande/lo pequeño, lo alto/lo bajo, por ejemplo.

Además, no resulta tan fácil recoger la idea que se hace la autora salmantina de la relación del niño con la literatura, puesto que no es un criterio que estudió como tal, ni que trató en sus numerosos ensayos. Es más, aclara S. L. Beckett[106]: "L'un des premiers titres publiés dans la collection [Las Tres Edades, de Siruela] a été *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaite [et, b]ien que Martín Gaite ait déjà publié deux livres pour un jeune public, elle avoue n'avoir jamais eu l'intention d'écrire de livres pour enfants" (S. L. Beckett, 2001: 17). Y añade:

> Martín Gaite résiste à la tentation de tracer une frontière distincte entre les deux lectorats. Elle fait remarquer que *Cuentos completos*, recueil de nouvelles pour adultes, plaît aux enfants de douze ans, tandis qu'à l'inverse, son "livre pour enfants", *El castillo de las murallas*, est apprécié par un public adulte et considéré par certains critiques comme sa meilleure œuvre. (S. L. Beckett, 2001: 17)

Ni que decir tiene que, después de leer estas líneas, independientemente de la demostración de la existencia de la literatura *creada* o no para el niño, coincidimos con la idea según la cual la autora nunca quiso ni tuvo interés en escribir para un lector niño. Más bien, cuando se conocen la personalidad y la infancia que tuvo la autora, el lector es capaz de ver reflejados, en varias de sus obras, el afán y el amor por el universo de la infancia, su magia, sus juegos, sus invenciones.

Reiteramos unas palabras suyas: "este libro (*Caperucita en Manhattan*) yo no lo había escrito para esta colección" (*CLIJ*, 1991: 7). Incluso nos permiten interrogarnos sobre dónde o cómo nació, en España y fuera de las fronteras, el interés y la curiosidad por el niño, su actitud en la sociedad y, particularmente aquí, del personaje niño dentro del mundo literario.

Pero, gracias a los propósitos de nuestra autora, nos parece adecuado ilustrar nuestra hipótesis y la ambición primera de C. Martín Gaite: contar con placer e interés, lo que podemos relacionar con el aristotélico "deleitar enseñando". Ello no tiene necesariamente que hacerse voz principal dirigiéndose al niño, sino que, en su literatura, parece expresar mejor sus ideas o transmitir un

[106] Para su artículo, S. L. BECKETT se basa en la entrevista a C. Martín Gaite publicada en *Cuadernos de literatura Infantil y Juvenil (CLIJ),* de marzo de 1991.

mensaje, un sentimiento, una impresión, un recuerdo, mediante una voz infantil. Acaso esto se explique por el recuerdo de su propia infancia, o tal vez porque necesita de esta Voz juvenil, del *infans*, para disfrutar escribiendo hechos reales o hechos que son importantes para ella recordar-testimoniar. De ahí que sea interesante, en *El cuento de nunca acabar,* la alusión que hace la autora salmantina a Barthes y a su "pacto de credibilidad" con el lector: lo que hay que pedirle a un escritor no es tanto "háganos creer en lo que dice" sino "háganos creer en su voluntad de decirlo" (C. Martín Gaite, 2009: 283).

Por otra parte, resulta interesante cuestionarse con qué meta reescribió los cuentos populares "Caperucita Roja" y "La Reina de las Nieves" (si son verdaderamente reescrituras simétricas). Del primer cuento citado se debatirá en la última parte del trabajo. ¿En qué medida se puede hablar de una transposición más que de una modernización de la trama, dado que aparece también –si bien se trata de un desplazamiento de un cuento hacia una novela- una extensión del relato, una transposición de los protagonistas (principales de género distinto o no) dentro de un contexto espaciotemporal distinto, etc.?

En todos los casos, en virtud de la personalidad de la autora, se supone que antes de todo C. Martín Gaite quiso seguir dando valor primero a la literatura en sí y su importancia para el ser humano, luego al texto folklórico que nunca se perderá por ser universal pero que, tal vez, se merezca que alguien lo haga perdurar. De ahí, entra en juego la importancia de la presencia del joven. No hay que olvidar que, amén de sentirse muy relacionada con E. Fortún, también en el guion de la adaptación de la serie basada en los libros de *Celia, lo que dice*, incorporó C. Martín Gaite su propia persona en uno de los capítulos. Transcribió su personalidad de señora, madre y autora. Centrada la trama en la pasión de Celia por la literatura y sobre todo por los cuentos de hadas, aparece leyendo el cuento de "Barba azul". En esta misma escena, la autora salmantina tuvo como réplica: "Este colegio es el cuento de nunca acabar" en que se reconoce de modo claro la mención a uno de sus escritos. De este modo, para ella, colaborar en proyectos -que fueron cinematográficos o literarios-, no era puramente profesional, sino que todo participaba de alguna continuación de una búsqueda identitaria y aún más cuando quiso dar intensidad a sus creaciones, siempre mediante el poder de las palabras y el saber atribuir a sus personajes las características adecuadas[107].

107 El fragmento propuesto se halla en el capítulo cuatro (55,55 min) y está disponible en la página Internet Oficial de rtve.es.

3. 1. 3. Nuevas temáticas relacionadas con el niño

> El mundo puede ser mirado desde la altura de un hombre pero también desde lo alto de una nube. […] En realidad, se puede entrar por la puerta principal o introducirse – es más divertido- por un ventanuco.
>
> Rodari (2002: 31)

García Padrino habla de una evolución temática que va de la mano de la evolución histórica de la península. De este modo, si antes la LIJ se distinguía por su valor estético –muy a menudo destacado por J. García Padrino y Leguizamón (García Padrino, 1989: 542 y 546)-, a partir de los años ochenta se destaca más por su temática con criterios inéditos como la droga, los problemas dentro de la familia, los trastornos... (García Padrino, 1998: 4). En el siglo XX, la LIJ sirvió para reflejar una nueva sensibilidad social y, respecto a ello, T. Colomer defiende la idea de que

> los libros destinados a niños y niñas han tenido que variar, pues, sus temas, tanto para reflejar los problemas y formas de vida propios de la realidad de los lectores como para responder a la preocupación educativa que, fruto de nuevas actitudes morales, debilitaba el consenso sobre la preservación de la infancia como una etapa inocente e incontaminada, propia de la narrativa de las décadas anteriores. (1998: 210)

Por otro lado, y descartando por un instante el campo de la LIJ para mirar más hacia el niño como personaje, dado que nuestro estudio se refiere a C. Martín Gaite, especial intención merece la Generación del Medio Siglo a la cual pertenecía ella y cuya literatura promovía una temática novedosa. En efecto, en una de sus conferencias dedicadas a su fiel amigo y escritor I. Aldecoa (Fundación Juan March, 1994), habla la autora de la tendencia, en los años cincuenta, en presentar nuevos temas sociales y familiares dentro de los relatos y novelas. Uno de ellos fue el de la enfermedad. Si bien es cierto que lo que atañe a las patologías formaba parte de lo anteriormente considerado como no adecuado para un lector de edad joven o juvenil, por otra parte, en la última conferencia dedicada a I. Aldecoa, C. Martín Gaite reconoce que "en la posguerra, se hablaba demasiado de enfermedades, con exageración. [Existía] cierto interés en alarmar a los incautos…" (C. Martín Gaite, 1994, minuto 45). Tal vez sea por esto que, en sus propias novelas, no dudó en aludir a temáticas similares como la muerte, meramente porque era la realidad y no había razón ninguna por esquivar esta temática. En *La reina de las nieves*, por ejemplo, la muerte de los padres de Leonardo aparece de manera repentina pero está anunciada indirectamente, a través de los medios de noticias. Relacionado con nuestra autora, cabe añadir que la literatura de I. Aldecoa marcó una brecha respecto a las demás publicaciones de su época. En sus obras, el autor tenía mucho interés en tratar de las nociones de muerte, enfermedad y, en resumen, de entendimientos de carácter triste, funesto y hasta angustioso. Entonces, I. Aldecoa

habría sido una influencia, una referencia para la salmantina para seguir con los motivos de la vida real que incluyó posteriormente en algunos de sus publicaciones (como veremos en la tercera parte).

Por el contrario, en la España de los años cincuenta, el estilo narrativo estaba tan buscado, y el lenguaje tan bien manejado, que los escritores recurrían a figuras estilísticas o a otras técnicas para aludir a la muerte, pero sin hablar de ella como tal. Lo mismo pasaba con las temáticas de la minusvalía o del desamor de los demás, al igual que los autores no usaban los motivos de agresión, de violencia o cualquier tipo de persecuciones o torturas del uno hacia el otro.

Por otro lado, y volviendo a la LIJ, el efecto buscado podría ser distinto. Respecto a ello, T. Colomer insiste en que:

> Las vías de salida para este tipo de conflictos son muy distintas de las anteriores, ya que lo que se busca aquí es un impacto emocional que promueva una conciencia social activa por parte de los lectores. A menudo, por tanto, estas obras desplazan la esperanza de solución hacia el futuro o desembocan en finales negativos para contribuir a dejar huella en el lector. (Colomer, 1998: 219)

Volviendo a los argumentos presentes en la LIJ universal, expone una lista de cinco categorías de temáticas novedosas en la literatura infantil del siglo XX:

> - Temas de conflictos psicológicos concretos.
> - Temas originalmente considerados como inadecuados para los niños por su dureza o complejidad moral.
> - Temas tradicionalmente mantenidos alejados de los niños, temas de mal gusto o alteración del orden y respeto entre las personas.
> - Temas referidos a problemas recientes en la sociedad: ecología, defensa de animales…
> - Temas sociales referidos a cambios producidos en entorno familiar: divorcio, formas de vida comunales…
>
> (Colomer, 1998: 164-165)

En su obra, T. Colomer ofrece también una lista de temáticas presentes en las obras según la edad del lector niño y la época (1998: 195-209). No obstante, parece interesarse más en profundidad en el aporte psíquico, mental, psicológico y en la necesidad del lector quien elige –aunque demasiado poco- las historias que quiere leer, oír y el mundo, de cierta manera, en el que quiere evadirse (Colomer, 1998: 195-211). Es más, se centra en las nuevas temáticas del siglo XX y menciona las que se consideran no adecuadas a un lector niño como las que ya mencionamos anteriormente (1998: 217), entre las cuales unas aparecen en varias novelas o algunos de los relatos breves de C. Martín Gaite y que trataremos en una última parte.

Según T. Colomer, en la España del siglo XX, los principales autores de LIJ son A. M. Matute, M. Luz Morales, T. Alvador, C. Kurtz y, más tarde, Montserrat del Amo, A. C. Ionescu, J. Ferran, M. Osorio (1999: 96-97). Como mencionamos anteriormente, C. Martín Gaite sólo

fue considerada como cultivadora de la LIJ en tres de sus múltiples obras, *Caperucita en Manhattan*, "El pastel del diablo" y "El castillo de las tres murallas". En primer lugar, creemos que este reconocimiento –que ella, desde luego, no pretendía buscar puesto que no era de su interés dirigirse sólo a un público niño-, se hizo muy tardío y, en segundo lugar, consideramos que todavía no se ha estudiado desde el punto de vista del personaje niño. A pesar de ello, resulta ser un elemento fundamental en obras que, si aspiran a rememorar, denunciar, criticar o hacer pensar, también deben ser consideradas paralelamente a su propia época en la cual el personaje lector presenta motivos e intereses en la lectura distintos a los inicios de los años 1950.

A continuación, vamos a dedicarnos a la relación entre C. Martín Gaite y otro punto de vista, él del niño desde su posición de personaje en la literatura.

3. 2. La representación del niño como personaje

> Lo fácil es considerar a los niños como receptores de las obras literarias […] y lo difícil, lo que muchas veces se oculta incluso como posibilidad, es proponer un modelo de niños activos, que pueden convertirse ellos mismos en creadores de literatura.
>
> Ceballos Viro (2016: 105)

A nivel general y saliendo del campo de la LIJ, J. Iglesias de Ussel apunta que "en España, los niños prácticamente no aparecen en la literatura ni en la pintura hasta Goya. […] El niño convivía con adultos, se alimentaba igual, con ellos convivía, trabajaba y jugaba, a partir del momento en que comenzaba a bastarse" (J. L. Aranguren, 1983: 11).

Asimismo, dentro del mundo literario un poco más remoto que la época de nuestra escritora salmantina, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, hizo su aparición un elemento inédito en el cuento literario, el niño "activo". Esta nueva imagen marcó, poco a poco, cierta evolución respecto a su presencia dentro de la literatura de la época. Así, por ejemplo, el relato *¡Adiós, Cordera!* (1893), escrito por "Clarín" de verdadero nombre L. Alas (1852-1901), pone en escena a dos niños y fue reconocido como uno de los más emotivos de su repertorio literario, sin olvidar su primer libro de cuentos *Pipá* de 1886.

Como ya mencionamos, en lo que respecta al siglo siguiente, otros autores como E. Fortún y Antoniorrobles despertaron en España, y en el universo literario, otra perspectiva de escritura (García Padrino, 2007). Amén de cierto interés por escribir para el niño, se destaca un aspecto más infantil, una tendencia en dejar sitio a la Voz del niño, que se hace cada vez mayor. No vamos a entrar en el tema bélico, solo precisaremos que siguieron un proceso de escritura

de las obras según la cuestión de comprensibilidad y la función educativa del libro para el niño (Colomer, 1998). Sin embargo, si en el caso de E. Fortún sus obras están estudiadas desde un punto de vista educativo, nosotros pretendemos una vez más poner el acento en la importancia de la actitud de la niña Celia, junta con su hermano y los demás niños presentes en los distintos volúmenes publicados. Estos se manifiestan como reflejo de una situación y una realidad histórica y social en una época determinada, y tienen su importancia a pesar de publicarse anteriormente a las obras de C. Martín Gaite. En efecto, hoy día existen estudios y análisis sobre Celia (M. Dorado, *Los mil sueños de Elena Fortún*, 1999; C. Bravo-Villasante *et. al*., *Elena Fortún* (1886-1952), 1986; I. S. Craig, 1998, por citar solo algunos), a quien hasta Borau llama *l'enfant turbulent* –"la niña rebelde" (T. D. D.). Además, si C. Martin Gaite dedicó muchos de sus escritos a E. Fortún, este criterio de personalidad de la niña está presente incluso en unos de sus relatos breves (Rolón-Collazo, 2002). La rebeldía infantil será uno de los puntos de análisis de las obras elegidas en la parte última del estudio[108].

En España, E. Fortún quiso recrear la atmósfera y las condiciones propias del relato oral. En 1934, en *El niño que soñaba*, exploró el mundo de las recreaciones psicológicas de la infancia y se interesó, a lo largo de toda su carrera literaria, en el tema de las relaciones familiares, el choque de la niñez con la realidad del mundo, dentro del cual, los adultos no consideran a los jóvenes ni los entienden como debería ser el caso. Es más, recuerda M. Gómez del Manzano (1987) cómo E. Fortún presenta a Celia:

> […] ha cumplido siete años. Es rubia; tiene el cabello de ese rubio tostado que con los años va oscureciéndose hasta parecer negro. Tiene los ojos claros y la boca grande… Es seria, formal y reflexiva, razonadora… Así pensando, pensando, ha entendido que, siendo los mayores tan grandes y tan ásperos, tan diferentes en todo a los niños, no pueden comprender nada de lo que los niños piensan o hacen. (Fortún, 1982: 7)

Es, concretamente, el último elemento destacado el que nos permite insistir en la importancia de la presencia, de la personalidad y de la Voz del personaje niño en la literatura española. Veremos en la última parte que este rasgo aparece incluso en unos relatos breves de C. Martín Gaite y que, hasta hoy día, nunca ha estudiado desde el punto de vista del protagonista niño con sed de decir, revindicar o contar algo.

Las primeras aventuras de la niña Celia salieron a la luz con la primera edición impresa en 1928. Sobre el volumen *Celia dice a su madre*, opinó J. García Padrino:

> Elena Fortún defendía la necesidad de la palabra para el contacto literario de los niños que aún no saben leer y concebía la figura del narrador oral desde una inequívoca perspectiva femenina, bien

[108] La rebeldía es una característica que aparece en muchas obras de LIJ. En su ensayo *Don't tell the grown ups* (1990), la redactora infantil americana Alison Lurie retoma obras de varios autores como L. Carroll, J. R. R. Tolkien y explora el mundo de la literatura para niños y jóvenes. Demuestra la habilidad del protagonista niño para representar de modo satírico a la sociedad adulta y para dirigirse con autenticidad y sinceridad al niño lector.

> con la madre que narra cuentos a su hijo, como "iniciadora de la fantasía en la tierna imaginación del niño", bien con la maestra o con la narradora profesional. (1992: 319)

A partir de ahí, y a partir de otras publicaciones que ponían en escena a niños protagonistas a través de su carácter rebelde o su fuerte personalidad (acordémonos de las distintas temáticas sociales de los *Cuentos completos* gaitianos), fue aumentando el interés en la personalidad del niño en la narrativa. Ya no se consideraba solamente la época, ni mucho menos se centraban los autores esencialmente en la figura de la mujer. En las obras que ahora nos interesan, ya no se trata únicamente de la señora y de la tata como protagonista femenina víctima, sumisa y aburrida de una situación histórica-social incómoda, ofensiva, humillante y deshonrosa. Como veremos a la hora de estudiarlos, cuentos literarios como "La chica de abajo" o "Tarde de tedio" despiertan en el lector una atención aún más fuerte para con el protagonista joven.

Especial atención merece el interés de C. Martín Gaite en Celia que le fomentó el acceso y la visión de la realidad para, después, darse cuenta de la posibilidad que tenía ella también de contar la suya e ir adelante. Efectivamente, a C. Martín Gaite le agradó la rebelión de la niña –como en "Los informes" y la reivindicación del niño que no puede opinar frente a su madre en "Un alto en el camino", "La tata", "Tarde de tedio" y "Retirada" en donde son los niños que pretenden o intenten tomar el control. Pero, lo tradujo y lo puso en escena de otro modo, mediante la aparición de la chica rara. Tienen su importancia la invención y la imaginación de la isla Bergai en el capítulo seis de *CA* y de Cúnigan, otro lugar ficticio, en el capítulo tres, imaginado por la autora quien duda, ella misma, de su real existencia y origen:

> De Cúnigan, a decir verdad, yo tenía una idea muy imprecisa, los únicos datos sobre aquel lugar, que no llegué a saber nunca siquiera si existía realmente, me los había suministrado una breve canción, que más bien parecía un anuncio, y que había oído sólo una vez o dos por la radio, o no sé si soñé que la había oído, porque los demás se reían cuando me la oían tararear y me preguntaban que de dónde había sacado semejante sonsonete. (C. Martín Gaite**,** *CA*, 2004: 70)

Cuando se habla de infancia y de literatura, ya hemos precisado en qué medida puede manifestarse la primera dentro del mundo literario. Un niño puede ser protagonista, activo o pasivo, considerado o no, personaje principal o secundario. También puede aparecer en el texto como lector de otra narración o bien puede usar la escritura (a través de la utilización del diario, la redacción de cartas, el mantenimiento de cuadernos…). Pero, al mismo tiempo, se le puede conceder una voz dentro de la narración o puede ser meramente mencionado por los demás, sin aparecer de modo directo, "físicamente" en la trama. Es, más bien, en el trabajo de M. Gómez del Manzano sobre el protagonista niño en la literatura infantil del siglo XX, que podemos apoyar nuestra hipótesis –aunque con mucha precaución puesto que se centra más

concretamente en la LIJ. Se refiere a "un niño que vive situaciones normales y que es capaz de ir construyendo poco a poco su personalidad" a través de un "proceso poco a poco de socialización que requiere su conquista del mundo y del propio yo", tras lo cual lo relaciona con la autora catalana A. M. Matute (Gómez del Manzano, 1987).

Así, el niño como lector es uno de los vectores que pueden derivar de la relación del niño con la literatura, pero esto no es lo que más nos interesa. La idea fundamental de este estudio es la presencia del niño como protagonista y personaje en C. Martín Gaite, por lo cual trataremos principalmente de cuentos, relatos o novelas dentro de los cuales está puesto en escena un personaje-niño, como personaje principal o no, y cuya voz intenta encontrar a un interlocutor.

3. 3. Características atribuidas al personaje niño por C. Martín Gaite en sus escritos teóricos

> Porque nada está colmado, porque aún no hemos llegado a ningún sitio[109].
> C. Martín Gaite (*Obras completas III*, 2010: 153)

Con el fin de no perder nuestro hilo conductor, señalaremos que mediante los distintos motivos y las distintas temáticas que se destacan en sus inicios literarios (rutina, tedio, aburrimiento, injusticia social…), C. Martín Gaite da la impresión de acercarse al protagonista niño. Es un proceso que se manifiesta en varios de sus textos no sólo por la presencia de jóvenes, sino porque la importancia de la infancia está acentuada gracias a una sensación de impermeabilidad entre la voz de la autora y la de los protagonistas niños que tienen mucho que reivindicar.

Dentro de lo que interesó a C. Martín Gaite del universo de la literatura, está la idea de que los niños no tienen que seguir un camino recto, dirigido, controlado. Más bien, necesitan errar, pasearse, descubrir, equivocarse, tomar riesgos, verse en situaciones de peligro, con el fin de poder conseguir sus propias concepciones de la vida –las cuales posteriormente se verán alteradas por el mundo real. Dicho esto, acaso tendría sentido la fascinación que tuvo por la versión de C. Perrault del cuento "Caperucita Roja", que tradujo y del que hizo una versión novelesca, como veremos en la última parte. Igual que a ella le gustaba el deleite del

[109] "Desde el umbral" es un cuento que se publicó por primera vez en 1948 en la revista *Trabajos y Días*.

aprendizaje, los protagonistas niños deben tomar su tiempo y, sobre todo, vivir su infancia (*Cuéntame,* 1999). Ofelia Grande, encargada en el trabajo de edición de *Caperucita en Manhattan* (Siruela), valora la novela y a C. Martín Gaite quien "nos enseña desde sus páginas que «no hay que tener miedo a vivir. Eso nos dice este libro, que la vida se transforma muchas veces en un laberinto temible pero también que basta con amarla de verdad para encontrar una salida»" (2007: 265). Es lo que reivindica mediante sus aportaciones de mujer literaria al cuento de *Peter Pan y Wendy* (véase el prólogo a la edición de 1994). A este niño que no quiere crecer, le volvemos a encontrar en A. M. Matute cuando pone de relieve el periodo de la infancia que ella, como más autores de su tiempo, perdieron o no pudieron vivir a causa de la situación histórica, política y social de su país (*El paraíso inhabitado,* 2008). Al respecto, E. J. Ordoñez dice que

> She has also read fairy tales with originality and the creativity to recodify through retelling: for example, "Little Red Riding Hood" becomes a visual sign for the female adventures, and the acts of Perrault's "Pulgarcito" become a metonymic model for the play and surprises of an improvisional text. She displays an affinity for *Alice in Wonderland* and the whole of Levis Carrol marvelously upside-down universe, another literary code influencing her own inversion of subversion of textual expectations. (Servodidio, 1983: 182)

Entre sus apuntes respecto a P. Hazard y *Los libros, los niños y los hombres,* en el cuaderno 34 de 1984, dejó por escrito una reflexión dirigida a los que quisieran emprender la escritura de una historia para niños:

> Escritores: flexibilizad vuestro talento, conducidlo hacia el manantial rejuvenecedor. Deplorad la tendencia a la uniformidad, la desaparición de las fuerzas individuales. Animación de los objetos, voz de los animales. Andersen ha seguido siendo niño. Como Antoniorrobles. Realce de las incertidumbres y de las vaguedades. Estado transitorio del que solamente podemos salir mediante la voluntad, la fe y el amor. Por amor cesan los hechizos. (C. Martín Gaite, *CT*, 2002: 596-597)

Naturalmente, sabemos que estos apuntes le sirvieron sólo a ella. Pero, el hecho de que se encuentran en uno de sus cuadernos que la seguían siempre, adonde fuese, nos puede resultar hoy un guiño suyo.

Amén de ello, las traducciones de C. Martín Gaite son un caso aparte. Se destacan dos tipos ya que, al traducir los cuentos populares de C. Perrault, C. Martín Gaite se interesó en textos del siglo XVII, aunque los demás *textes sources* son más recientes, de los siglos XIX y XX. Por consiguiente, es difícil analizar a estos niños desde una misma perspectiva dado que los primeros cuentos son folklóricos y los últimos están escritos y nacieron ya pasada la época de *literaturización* de esos primeros[110]. De lo que tratan los relatos es de una sucesión de

[110] En *El texto infinito. Ensayos sobre en cuento popular* (2004), A. Rodríguez Almodóvar opina que el cuento podría haber

aventuras y desventuras durante las que unos jóvenes tienen misiones que cumplir y han de hacer frente a obstáculos de todo tipo (pérdida, muerte, desdén, inferioridad, peligros...). Esos relatos cobran importancia a la hora de observar cómo los tradujo la autora y, en el caso de "Caperucita Roja" de C. Perrault, cómo pudo pasar de un cuento original a un cuento suyo, y finalizar su trabajo usando su imaginación para proponer una novela. Posteriormente, veremos que el niño protagonista no se parece de ningún modo al relato original, sino que aparece más en adecuación con la época de escritura y en donde resaltan elementos de modernidad con una contextualización otra, un ambiente norteamericano descrito por una autora española.

De esta manera, si se nota claramente la evolución y si parece lógica conforme van pasando las épocas, es aún más interesante el análisis de esa figura infantil que parece "coger" sitio, "sentarse" e imponerse en la historia. Es más, si como ya dijimos, a C. Martín Gaite nunca se estudiaron sus obras respecto a su interés y al comportamiento de sus personajes ficticios (psicología, psicoanálisis...), en los *Cuadernos de todo* publicados por su hermana (en colaboración con M. Vittoria Calvi al morirse la autora), C. Martín Gaite dejó huellas de sus lecturas. De ahí, si es verdad que lo que le permitió escribir en *El cuarto de atrás* lo aprendió de T. Todorov, parece repetirse el fenómeno con sus conocimientos en psicología y técnica narrativa a la hora de leer sus cuentos y últimas novelas que revelan un gran interés y cierta influencia por teóricos como el estructuralista V. Propp, o B. Bettelheim, entre otros. En este sentido, son los conocimientos y el acercamiento a algunos de los factores o fenómenos en relación con la etapa de la infancia y la psicología o el psicoanálisis infantil los que encontraremos dentro de las distintas obras gaitianas. Fue a partir de sus lecturas que, en su literatura, reveló al niño como nueva voz posible. Es más, es esta dedicación por narrar unos acontecimientos de la realidad mediante actitudes, palabras y silencios mediante los protagonistas jóvenes lo que pretendemos destacar aquí. La literatura que la autora ofrece en el siglo XX exhibe conceptos e ideas de comportamiento muy tradicionalmente asimilado, de aspecto más contemporáneo y, acaso, prometedor para la revelación de lo que es el mundo real, tanto como lo era antes para el personaje niño enfrentado al mundo de los adultos y de sus indiferencias.

sido, en aquel entonces, la manera con la cual la humanidad podía "testimoniar con un discurso explicativo de carácter común, de lo que realmente estaba pasando" mencionando, a modo de ejemplo, la injusticia entre reparto de las riquezas... (p. 16). Por otra parte, en la página 39, recuerda las palabras de Propp: "El comienzo de la literatura es folklore traducido en signo gráficos", en *Edipo a la luz del folklore*, Fundamentos, Madrid, 1980, p. 162.

3. 3. 1. Apropiación de algunos atributos

> Consciente de ir por un bosque, pero no me asusta este bosque, me produce curiosidad y a veces cierta risa.
> C. Martín Gaite (*CT*, 2002: 272)

Antes de todo, en este apartado, nos referiremos a los conceptos y elementos que aparecen en la literatura universal y también en la literatura tradicional como los cuentos folklóricos que tienen una significación o una simbología muy relevante dentro de la literatura popular, y hasta en el estudio de la literatura infantil. Una vez más, usamos el término "infantil" desde la idea de todo lo que se refiere al universo y al entorno del niño, que tenga poca edad, que sea joven o adolescente.

Por consiguiente, juzgamos interesante tratar de ver cómo aparecen unos motivos en algunas de las obras de C. Martín Gaite y será el primer paso hacia la consideración de la evolución de la figura del niño dentro de la literatura gaitiana. A continuación, vamos a subrayar las nociones de miedo y de heroicidad.

3. 3. 1. 1. El miedo a la aventura

> La libertad siempre da algo de miedo cuando se ve de cerca, ¿no lo sabías?
> C. Martín Gaite (*Visión de Nueva York*, 2005: 86)

Llegada la democracia y tras sus primeros viajes a Estados Unidos, C. Martín Gaite volvió a sorprender a su público lector con *CA*. Difícil es hablar de esta obra y encontrarle una categoría concreta. ¿Se trata de un libro autoficcional? ¿Fantástico? Lo cierto es que numerosos son los críticos, teóricos y pensadores que influyeron a la autora mientras estaba escribiendo. El primero es, sin dudas, T. Todorov con sus ideas sobre lo fantástico, a quien suceden varios otros como F. Kafka, E. Kant, H. Melville con su novelística infantil, o bien Conrad (Servodidio, 1983).

Aunque no tenga que ver con lo tradicional, cabe decir que, en *CA*, encontramos el sentimiento del miedo a través de la mención a F. Kafka[111] (Servodidio, 1983: 212) y concretamente mediante la presencia de la cucaracha, lo que nos invita a relacionarlo con el proceso fóbico del niño (al igual que el de la araña, del payaso, por ser los más notados). Sin embargo, el miedo viene a su vez asociado al tema –que veremos a continuación- de la heroicidad (C. Martín Gaite,

111 Para un acercamiento a las consideraciones de Franz Kafka en cuanto al miedo y a la soledad, invitamos a la consulta del artículo de C. Martín Gaite "Cara y cruz de la soledad" donde habla de esas dos temáticas tan cercanas a través del personaje literario heroico de Daniel Defoe. Véase *Agua pasada* (Anagrama, 1993: 144-146). El artículo se publicó anteriormente en *El País*, el 3 de julio de 1983.

CT, 2002: 583) y, por tanto, a la ambición de superación de ese miedo. Es más, J. Held habla de la existencia de cierto maniqueísmo entre el niño y los insectos al decir que existen unos buenos y otros malos, y que "el insecto lleva al más alto grado la dialéctica atracción-repulsión que está en el centro de nuestra fascinación por la vida animal" (Held, 1992).

Nos resultan muy interesantes estos apuntes puesto que la sensación de miedo y el saber afrontarlo importaba a la autora que parece reivindicar, en su literatura, el saber y el aprender a vivir junto a ese miedo tanto como el saber disfrutar de las sensaciones que nos trae. También cabe añadir que reivindicaba el saber disfrutar de la soledad para ya no sentirse solo. Siguiendo esta idea, en *Visión de Nueva York* aparecen unas notas sobre el tema de la libertad que da miedo si se ve de cerca (2005: 86). Del mismo modo, se puede destacar el artículo "El silencio da miedo[112]" (*Agua pasada*, 1993: 300-302) que C. Martín Gaite dedicó a su hermana, y en los que destacamos los dos fragmentos siguientes, por su sinceridad y su originalidad: "La mente necesita un mínimo de reposo para recapitular sobre el paso de una situación a otra, para no perder el hilo que enhebra los actos sucesivos" (300) y "porque de lo que se trataba era de correr para no perder el autobús, para poder llegar a instalarse en ese momento feliz de soltar los paquetes en la red, cruzar las piernas y respirar hondo, mientras empieza a desfilar el paisaje a través de la ventanilla" (301).

Como bien sabemos, el trato que tenía C. Martín Gaite con el miedo era algo peculiar puesto que convertía lo que se conoce comúnmente como "miedo" en una oportunidad para experimentar esta sensación con el fin de vivir y darse cuenta de lo que realmente significa "existir".

Si C. Martín Gaite siempre fue una señora, mujer y escritora comprometida tanto en su actividad literaria como en constante búsqueda de impresiones, sensaciones y comunicación, compartió su propia visión del miedo. Leemos, por ejemplo: "Y es que no tengo miedo a la muerte, a lo que más miedo tengo, ya te digo, es a aburrirme a perder el interés por la vida, por las personas, por las cosas" (*Turia, Revista Cultural*, 2007: 292).

Cabe precisar que el miedo, la soledad y la mentira aparecen, en la literatura gaitiana, como nociones renovadas, en el sentido en que la autora las usa desde un marco positivo, gozador y favorable para lograr un futuro y una mejor conciencia de sí mismo. Tanto en su vida personal como dentro de su vida de mujer de letra, estos tres conceptos representan para ella un reto[113].

112 Este artículo se publicó interiormente en *El Sol*, el 30 de diciembre de 1990.

113 En la última parte de este trabajo, dedicaremos también un apartado a esta noción de miedo.

Asimismo, el pacto que intentaba establecer con la angustiosa hoja blanca antes de empezar a escribir la primera palabra de un libro desprende esta sensación de miedo. Así escribe en *El cuento de nunca acabar*: "no nos aficionamos de verdad a la literatura hasta que nos atrevemos a divagar, a tejer la misma tela de araña que se cría, y según se cría, en torno a los pretextos. Pero nunca llegamos a atrevernos del todo, la mano tiembla insegura con miedo a salirse de los cauces, a desafinar, a irse demasiado por las ramas de la libertad pura" (2009: 135).

En definitiva, si, según B. Bettelheim (1976), el miedo se manifiesta en los cuentos mediante el temor al abandono, a la venganza o también a través del anhelo de independencia que angustia a uno, es el miedo, el riesgo, el reto de un propio Yo el que construye una persona, el que ayuda y facilita la creación de un carácter, de un ser. De la misma manera, en *CA,* el diálogo angustiador y hasta incómodo de la narradora con el hombre de negro la ayuda a ella misma a cuestionarse sobre su propia vida, sobre el papel y la importancia de la literatura. Posteriormente, es también lo que fomenta la creación y el nacimiento de la novela tan conocida y estudiada hoy en día.

En la última parte de este estudio, ilustraremos las distintas manifestaciones del miedo en las obras de C. Martín Gaite. De momento, nos place recordar que, en *Caperucita en Manhattan,* este sentimiento, esta experiencia de enfrentarse al miedo de lo nuevo y desconocido, parece convertirse en curiosidad y deseo de aventura. G. Martín Garzo resume muy fielmente la relación que tenía la escritora con el miedo al decir que "No hay que tener miedo a vivir […] que la vida se transforma muchas veces en un laberinto temible pero que basta con amarla de verdad para encontrar una salida" (*Turia*, 2007: 265). A esto C. Martín Gaite añade, refiriéndose a F. Kafka: "Conquistar a través de ella [la soledad] la condición, siempre precaria y amenazada, del adulto, cuya grandeza estriba en lograr mirarle a la cara al miedo, no en perderlo" (*Agua pasada*, 1993: 145).

3. 3. 1. 2. La heroicidad

> En la infancia, más que en cualquier otra etapa, todo es devenir.
> Bettelheim (1976: 49)

En varias ocasiones, C. Martín Gaite introduce la noción de heroicidad que, mediante unas palabras suyas, se podría relacionar con la locura del personaje cervantino: "Don Quijote se diferencia de todos los héroes caballerescos anteriores a él en la determinación súbita de inventar su propio destino, de inventarse a sí mismo cómo lo que no es" (C. Martín Gaite, *Agua*

pasada, 1993: 67). A nivel teórico, A. Rodríguez Almodóvar recuerda que "Los cuentos hacen que los niños obtengan sentido de identidad y sentimientos de autovaloración, se identifican con el héroe, en esa necesidad de valerse por sí mismos fuera del hogar que muy pronto empiezan a intuir y a temer" (2004: 167). En relación con ello, otra de las grandes referencias del héroe fue, para C. Martín Gaite, las aventuras de *Robinson Crusoe* de D. Defoe en cuyo enunciado titulado "Cara y cruz de la soledad", habla de la soledad del héroe romántico. Subrayamos además "la heroicidad del antihéroe deriva precisamente de su instalación en esa tierra fronteriza, en esa zona híbrida, entre *yo* y los demás" (C. Martín Gaite, 1993: 146).

Ahora bien, no podemos omitir la puesta en escena de las protagonistas femeninas en una de sus primeras novelas, siendo *Entre visillos* una de las más relevantes dentro de lo que denominaremos un "llanto a la libertad" (N. D. D). En efecto, si esta obra del año 1957 está ambientada en la época franquista, con todas las represiones que esto conllevaba, no significa que sus protagonistas no deseen cambiar las cosas. Así, además del concepto de la *chica rara* del que ya tratamos antes, en *EV*, por ejemplo, Natalia no sigue con este estereotipo de las chicas que siempre sueñan con tener un novio para luego casarse. Quiere estudiar una carrera y su personaje rechaza el papel de la mujer y no permite que la sociedad franquista la defina. Del mismo modo, Elvira parece luchar contra este sistema mediante su voluntad de escapar de esta situación obligada (C. Martín Gaite, *EV*, 2007: 161). C. Martín Gaite define a ambas jóvenes:

> Una característica común a estas heroínas… es la de que no aguantan el encierro ni las ataduras al bloque familiar que las impide lanzarse a la calle… Quieren largarse a la calle, simplemente, para respirar, para tomar distancia con lo de dentro mirándolo desde fuera, en una palabra, para dar un quiebro a su punto de vista y ampliarlo. (C. Martín Gaite, *Desde la ventana*, 1993: 113)

En sus *Usos amorosos de la postguerra española*, mientras dibuja la situación social, política y crítica de la época de su país, la autora hace hincapié en las lecturas emprendidas por los jóvenes de su edad y de la importancia, sino de la casi obligación de los niños por identificarse con los protagonistas héroes presentes en los libros. Así,

> al niño […] convenía que se identificara desde la primera edad con aquellos héroes de papel, infatigablemente luchadores e indefectiblemente victoriosos. […] El paso de la infancia a la madurez en una época donde en la mayoría de los hogares reinaban el encogimiento, el luto y los problemas económicos, no podía por menos de estar marcado por cualquier adolescente de temperamento sensible por desalientos y miedos. (C. Martín Gaite, 1994: 98)

No obstante, es un tema presente en más novelas como *Pastel*, *Castillo* y *Caperucita.* Se va repitiendo la historia de una protagonista joven vista como una heroína, que hace frente a la época (ficticia, pero sabemos que reflejan la realidad) en la que vive dentro del texto, mediante y gracias a su heroicidad, a cierta voluntad de superar una situación, a primera vista difícil.

Como lo menciona Bettelheim, antes los héroes eran princesas, príncipes, grandes hombres o caballeros cuya primera preocupación era socorrer a cualquiera dama, por ejemplo (Bettelheim, 1976**)**. Pues, es por esta grandeza, esta valentía, esta actitud de personaje importante cuyas acciones generan cierto reconocimiento, gloria y victoria, que podríamos enfrentarnos a lo que realmente salva a los niños de su mundo real. En otras palabras, tanto hoy como hace años, tanto en las obras de C. Martín Gaite como en la obra de Cervantes (*Agua pasada,* 1993: 67) o bien en las aventuras de Celia a principios del siglo XX, el personaje héroe literario se convierte en ejemplo, en modelo, en esperanza para un futuro asequible, una situación mejor, aunque caracterizada como idílica e inalcanzable. Es más, si C. Martín Gaite hace referencia, en sus artículos, conferencias, ensayos, novelas y cuentos literarios, a la literatura que exhibe al héroe ficticio, éste sigue existiendo dentro del dinamismo literario hoy en día, y sigue empeñando el papel de interlocutor para el niño lector.

Como ya comentamos anteriormente, el héroe en la literatura gaitiana resulta ser, muy a menudo, femenino. Es un detalle que aparece en sus cuentos literarios a través de Paca y Cecilia en "La chica de abajo", Cristina y Loli en "La tata", Adelaida en "Las ataduras", Ana en "Tarde de tedio" y, en sus novelas, a Natalia, Elvira, Julia, Gertru y Mercedes en *EV*, Águeda y a su hija en *RV*, por ejemplo. También, a lo largo de su trayectoria narrativa, siente necesidad o placer por dar voz a niñas en vez de niños (Beckett, 2001). Es el caso, por ejemplo, de las niñas Sara en *Caperucita en Manhattan*, Altalé en "El castillo de las tres murallas" y Sorpresa en "El pastel del diablo". Sin embargo, una excepción a esta norma que confirma la autora (Beckett, 2001) es en el ejemplo de la novela *La reina de las nieves* en la cual el héroe que busca a su compañero ya no es una chica, como Gerda en el cuento de mismo título de H. C. Andersen. En efecto, en la novela de 1994 de C. Martín Gaite, es Leonardo quien hace todo lo posible para conseguir respuestas a su existencia y, en un segundo nivel, lograr conocer a su verdadera madre.

Por otro lado, cuando se habla de heroicidad, y al ver la manera con la cual evolucionan nuestra sociedad y las creaciones literarias, aumenta el interés (o la reivindicación) por poner en escena a protagonistas principales de sexo femenino. En lo que se refiere a nuestra autora, hace falta precisar que, como lo hace ella misma, si la mayoría de sus personajes ficticios son niñas, no tiene que ver con ningún criterio feminista. Nos cuenta: "Para mí es más fácil [escribir sobre mujeres]. Sé más de niñas que de niños. En primer lugar, porque he sido niña, y en segundo porque he tenido una hija con la que siempre he vivido muy en contacto. […] Tal vez también yo lo podría hacer [escribir sobre personajes masculinos]. Pero me salen niñas" (C.

Martín Gaite, *CLIJ*, 1991: 11). Si esto se puede explicar, una vez más, por la influencia y el afán por la niña ficticia Celia de E. Fortún, cabe establecer una relación con sus demás publicaciones. Si nos fijamos en la fecha de la entrevista para la revista *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* (1991), podemos dar cuenta de que aún no se había publicado *La reina de las nieves* (1994) cuyo elemento fundamental es Leonardo, protagonista principal masculino. En esta idea, en el cuento literario "En un pueblo perdido" de 1997, vemos al niño Victorino, de condición social humilde, que quiere ayudar a los demás y que hace de intermediario entre un forastero y el cura de la localidad. En este caso, se puede hablar de heroicidad como tal –término que tenemos que distinguir de *heroísmo*[114]-, puesto que este relato breve pone en escena, en primer plano, el carácter y la determinación de un personaje masculino.

3. 3. 2. Elementos de modernidad

En las obras de C. Martín Gaite, se destacan aspectos de su literatura que denominamos "modernos" y que, por ser tan novedosos, incitaría a T. Colomer a considerarlos "no adecuados" (1998) a una literatura relacionada susceptiblemente con un niño –independientemente de si se tratara de LIJ o no. Nos permitimos listar esos criterios:

- temas de conflictos psicológicos concretos
- temas originalmente considerados como inadecuados para los niños por su dureza o complejidad moral
- temas tradicionalmente mantenidos alejados de los niños, temas de mal gusto o alteración del orden y respeto entre las personas.
- Temas referidos a problemas recientes en la sociedad: ecología, defensa de animales…
- Temas sociales referidos a cambios producidos en entorno familiar: divorcio, formas de vida comunales…

(Colomer, 1998: 164-165)

Amén de ello, introduce algunos nuevos problemas familiares que sí, tienen que ver con el personaje niño-joven-adolescente. Primero, los que tratan de reflejar las situaciones familiares que se apartan de la familia prototípica y, al mismo tiempo, ayudar psicológicamente a los lectores a aceptar la desviación. Son los temas de adopción, de familias monoparentales, del proceso de divorcio, por ejemplo. Y, segundo, otra temática reciente es la crítica de las actuaciones paternas. Se exhibe el grado de protección de los padres respecto a sus hijos, tanto por exceso en caso de sobreprotección como por defecto como la irresponsabilidad (Colomer,

[114] Según la RAE, el *heroísmo* se define como un "esfuerzo eminente de la voluntad hecho con abnegación, que lleva al hombre a realizar actos extraordinarios en servicio de Dios, del prójimo o de la patria", un "conjunto de cualidades y acciones que colocan a alguien en la clase de héroe" o una "acción heroica". Insiste también sobre la manera y el modo de actuar para ser considerado como un héroe. Paralelamente a ello, la *heroicidad* tiene que ver fundamentalmente con la "cualidad heroica, la virtud, la capacidad y el carácter propio del héroe", o sea con un rasgo de personalidad propia. En nuestro caso, conviene usar el segundo término ya que nos estamos interesando en protagonistas que manifiestan una característica precisa de su propio Yo.

1998: 220). Son motivos o argumentos presentes algunos en varias publicaciones gaitianas; nos interesaremos en ello en la tercera parte.

No obstante, centrándonos más particularmente en publicaciones de C. Martín Gaite que no son LIJ, en primer lugar, en *Lo raro es vivir* sobresale el deseo o la tendencia homosexual inconsciente. El título del capítulo XIII "La noche y el día" ilustra desde el principio un carácter diferente, a la vez que se refiere al desdoblamiento de personalidad. Se destaca también el tema de la homosexualidad a través del diálogo entre Águeda y su compañera de trabajo Magda. Asimismo, aparece la cuestión identitaria justificada por el uso de la retórica que permite a la protagonista desvelar la realidad: "No le gusta hablar de estas cosas cuando se las recuerdo, pero le pregunté que si era homosexual, porque me había entrado un ataque de curiosidad horrible, compréndelo, necesitaba hacer mi composición de lugar, a pesar de que ganas de acostarme con él en aquel momento no tuviera ninguna". A esto contesta el hombre: "Yo a quien no entiendo […] es la gente parecida a mí. Buenas noches" (C. Martín Gaite, 1996: 153-154).

Por otro lado, surge el mundo de la cárcel, no tanto mediante la opresión, el miedo u otros sentimientos relacionados con este lugar, sino que, en C. Martín Gaite, cobra importancia dentro del núcleo familiar. Es un acontecimiento que, en *Los parentescos* (2001), por ejemplo, se destaca por no solo hablar de ello, sino que se expone de manera explícita la acción de *ir* a la cárcel, salir rodeada por la Policía. En concreto, el niño Baltasar ve con sus propios ojos, sin entender lo que realmente está pasando. Esta temática está presente también en el cuento "En un pueblo perdido" donde el padre del niño Victorino está "preso" (C. Martín Gaite, *Obras Completas III*, 2010: 586).

Otro elemento que nos interesará, aún más, a la hora de analizar los cuentos traducidos y adaptados por C. Martín Gaite, es la figura de los padres o de los miembros de una familia. En los cuentos folklóricos y populares, suelen desempeñar un papel determinado la madre y la abuela (sobre todo), siendo la mayoría de las veces las figuras *mater*, las protectoras (Propp, 1979), la figura de la fertilidad, de la maternidad universal según Jung (Simonsen, 1981) pero que puede ser "dos entidades separadas", a la vez "la que quiere y la que amenaza" (Bettelheim, 1976: 82). En la autora salmantina, estas dos protagonistas femeninas lucen mediante otros principios. Sin duda, el ejemplo más ilustrativo es el personaje de la abuela de Sara Allen en *Caperucita*. En efecto, es antigua cantante de *music-hall*, casada varias veces, y figura caricaturesca de la madre trabajadora a pesar de estar relacionada con el mundo doméstico de la cocina mediante la receta de la famosa tarta. En esta novela, nos alejamos de la figura

protectora (pero no siempre) de la abuela de los cuentos populares, quien ocupa el hogar y cuida de sus nietos cerca del fuego leyendo o contando historias. En efecto, en "Caperucita Roja" de Perrault no es el caso puesto que ni la madre ni la abuela están dispuestas en encarnar una figura protectora, materna y sólida para la niña (Bettelheim, 1976: 205). La ausencia de protección se halla en ofrecerle a Caperucita una prenda roja que, de hecho, simboliza el peligro y, particularmente, en C. Perrault, de carácter sexual. Dicho esto, es cierto que la abuela de la novela *Caperucita* es distinta, más moderna, pero tampoco siempre desempeña el papel que se le suele otorgar a esta persona mayor y popular. Sin lugar a dudas, bien existe una distinción entre las dos figuras maternas de la novela gaitiana. Por un lado, la abuela Rebeca Little anima a Sara a salir para buscar su libertad, pero, por otro lado, está la madre quien la sobreprotege y parece querer controlar cada gesto de su hija. A propósito de ello, la autora cuenta: "la he puesto pesadísima […] para contrastarla con la fascinación de la abuela" (Martinell Gifre, 1993: 82). Además de esto, en muchos relatos breves de C. Martín Gaite, se distingue la figura de la madre que se muestra indiferente hacia los niños a causa del tedio, el peso de la rutina, la presión patriarcal y social. Pensamos por ejemplo en la madre en "Tarde de tedio" quien deja totalmente a sus niños al cuidado de la tata[115]. Aparece también el desdén materno en "La tata" o bien la falta de consideración de las necesidades de su propia criatura en "Los informes".

Son estos tres primordiales nuevos conceptos (la cuestión identitaria, el mundo de la cárcel y los problemas dentro de la familia) que encontramos en la literatura de C. Martín Gaite los que nos permiten hacer hincapié en la importancia de la figura del niño, de su presencia, su Voz y, aún más interesante, de la consideración que los demás protagonistas le tienen. Esto tiene aún más sentido cuando el protagonista joven se halla frente a situaciones que no entiende y cuando nadie le explica la razón de lo que ocurre ante sus ojos. La lista de conceptos nuevos podría ser más larga, pero preferimos estudiarlos en la parte tres de este trabajo. De momento, nos place ofrecer una presentación de los distintos protagonistas niños que se destacan de las publicaciones de la autora y que responden a este afán de libertad o de consideración por parte de los adultos.

[115] Precisemos aquí que este trabajo no se hará referencia al lado feminista que algunos críticos destacan de las obras de C. Martin Gaite. Las razones son varias, primero porque la autora misma no se consideraba partidaria de tal movimiento y, segundo, porque no queremos relacionar este tema con el interés que tenemos por observar la voz infantil, siendo el niño el protagonista que más nos interesa.

3. 4. Análisis de la figura infantil en obras de Carmen Martín Gaite

> El psicoanálisis es un descubrimiento precioso para la literatura.
>
> J. José Domenchina (C. Brian Morris, 2000: 81)

En la literatura de C. Martín Gaite, la Voz y la Presencia del protagonista niño desvelan un choque entre dos mundos. En este trabajo, quisiéramos ir más allá dentro de esa correlación entre el niño y el universo literario e involucrar el psicoanálisis en relación con la literatura gaitiana[116]. A propósito de la autora y de su novela *Nubosidad variable*, recuerda M. Carbayo-Abengozar que la salmantina tenía un "profundo interés por el psicoanálisis" (S. Lalonde, 2010: 78[117]). En su artículo titulado "A manera de subversión", M. Carbayo-Abengozar hace énfasis en "la mujer subversiva" capaz y con sed de "darle vuelta a todo" pero sin que sea necesario "levantar ninguna bandera" (1998: 3). Su trabajo se divide en tres partes, la última evocando el tema de la imaginación femenina donde pone de relieve la relación de la hija con la madre, desde el símbolo que ello conlleva. Eso nos hace pensar en esa vinculación privilegiada entre el niño y su madre, nos hace pensar en el orden simbólico que conocemos de la italiana L. Muraro (*L'ordine simbólico della madre*, Roma: 2006).

Por consiguiente, si pretendemos estudiar la figura del niño, es imprescindible mencionar a S. Freud (1856-1939) y su gran aportación en el mundo científico tanto como literario. No sólo fue el primer teórico y médico en presentar investigaciones inéditas respecto a los movimientos y las reacciones de los jóvenes, sus pulsiones y problemas clínicos, sino que tuvieron un inmenso impacto en el mundo entero y en España los resultados de sus estudios y las conclusiones que sacó de su experiencia como médico. Trajo una nueva perspectiva para considerar al ser humano por sus actos –explícitos o no, exteriorizados o no, visibles o no, por lo que sigue siendo estudiado y considerado hasta hoy día, tal como cuenta M. Klein (1882-1960), psicoanalista austriaca, cuando opina que "los hallazgos de Freud nos han ayudado a comprender la complejidad de las emociones infantiles y han revelado que los niños atraviesan serios conflictos. Ello permite lograr una mejor comprensión de la mente infantil y de su relación con los procesos mentales del adulto" (J. L. Aranguren, 1983: 16). S. Freud (1956-

[116] En el trabajo de análisis de la narración gaitiana, sea el de sus traducciones o bien de sus propias publicaciones, se hará referencia, cada vez que resulte necesario, a estudiosos de la edad infantil con el fin de explicar o intentar poner de relieve la presencia y la voz del niño en los textos y las obras en cuestión. Si es cierto que todo empezó a través de Sigmund Freud, su descubrimiento de las tres instancias, el Ello, el Yo y el Super Yo, dio paso luego a más teóricos y, paralelamente, a estudios más clínicos como los estudios cognitivos de Jean Piaget o Lev Vygotsky, por citar sólo dos ejemplos.

[117] Este artículo también se publicó en la revista digital *Espéculo*. *Revista de estudios* literarios. Véase el núm. 45 del año 2010, disponible en la página http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/nubocmg.html

1939) se destacó por los trabajos surgidos de sus viajes a Francia, por las distintas experiencias médicas que observó y tras las cuales explica J. Guimón que

> llegó a la conclusión que [los distintos] síntomas eran el resultado de "conflictos" de deseos prohibidos (principalmente sexuales) y la realidad del mundo exterior que se opone a su realización. Tales conflictos no serán percibidos por el paciente, sino que permanecerían ocultos en una zona poco iluminada de la conciencia que él llamó "subconsciente" (Guimón, 1993: 14).

Así, a la hora de analizar el comportamiento de los niños de los relatos gaitianos, habrá que preguntarse si ello no aparece como consecuencia o respuesta a las condiciones en las que viven. A modo de introducción, pensamos, por ejemplo, en la rebeldía de los niños frente a la tata por causa de una madre ausente.

Los estudios más conocidos de S. Freud[118] son los que se basan en la cuestión de la sexualidad infantil, el complejo de Edipo, la castración y el instinto de muerte. Para él, todo problema psíquico toma su origen en la situación sexual en la infancia, y a partir de ahí desarrolló varias teorías sobre la libido conforme a las diversas fases (oral, anal, fálica, de lactancia y genital). Se interesó más en profundidad en el aparato psíquico presentando tres instancias que permitirían definir el sistema psicoanalítico del individuo. Mediante sus estudios sobre el Ello, el Yo y el Super Yo, intentó explicar las actitudes, las manifestaciones, los rechazos y las distintas pulsiones del ser humano. Estas tres instancias se conocían antes de S. Freud como el inconsciente, la conciencia y la censura (Guimón, 1993).

También quisiéramos demostrar que, fuera o dentro de la trama, tanto como narrador como personaje secundario, el niño tiene un papel y una voz imprescindible, relevante y necesaria para el entendimiento de la situación histórico-social de la época. Y, opinamos que sería precisamente, para C. Martín Gaite, aquella situación de opresión vivida por las mujeres de su época, la que dejó de transmitir mediante su propio Yo para, en sus últimas novelas, dejar sitio al ser más joven. Es una idea que demostraremos en la tercera y última parte del trabajo a través del análisis de algunas de sus obras. Entonces, con el fin de seguir reflexionando sobre la infancia en la literatura, hace falta presentar en qué medida se puede considerar al niño dentro de lo literario a partir de un punto de vista más científico, mediante algunas de las numerosas teorías psicoanalíticas que existen respecto al comportamiento del niño. Ulteriormente, nos

[118] Dentro del extenso trabajo de S. Freud, se pueden destacar los volúmenes siguientes. Salieron a la luz las publicaciones de sus "Estudios sobre la histeria" (1893-1895), sus "Primeras publicaciones psicoanalíticas" (1893-1899) en las cuales observó los fenómenos de fobia y de obsesiones psíquicas. También relevamos su famoso volumen sobre "La interpretación de los sueños" (1900), su observación de "La psicopatología de la vida cotidiana" (1901) que trata del olvido, del habla y de la superstición. Desde un enfoque mucho más infantil, notamos el interesante "Análisis de la fobia de un niño de cinco años" y "A propósito de un caso de neurosis obsesiva", ambos del año 1909, "De la historia de una neurosis infantil" (1917-1919) hasta, en los años 1920-1922, su trabajo "Más allá del principio de placer, Psicología de las masas y análisis del yo".

permitirá ofrecer otra interpretación del trabajo literario de invención y de traducción de nuestra autora salmantina.

3. 4. 1. La psicología del niño

> Los primeros intercambios del niño con el mundo [constituyen] el esbozo de su futura socialización.
> J. Piaget (Guimón, 1993: 21)

La cita propuesta para esta parte del estudio nos permite introducir a uno de los primeros teóricos que nos interesan, el suizo Jean Piaget (1896-1980) y su psicología evolutiva[119]. Se ocupó de estudiar al niño para explicar la formación del pensamiento, lo que se denominó "psicología genética", paralelamente a la cuestión de la construcción y a la formación de la inteligencia de los niños. En otras palabras, si las teorías de S. Freud se clasifican dentro de lo psico-afectivo, en cambio, J. Piaget presentó varias hipótesis que se hallan en un marco esencialmente intelectual. Su método clínico revela el proceso mediante el cual el niño se vuelve poco a poco un adulto, y delimita por *stades* (fases) la infancia. Además, se convirtió en uno de los más utilizados en el estudio del desarrollo cognitivo por muchos investigadores anglosajones y de muchos más países (Delval, 2001: 11).

También nos sirve de apoyo teórico para el análisis textual el inglés D. Winnicott (1896-1971) quien se ocupó del universo maternal y destacó tres fases de evolución del niño. Además del rol maternal y de la estrecha relación de dependencia del infante hacia su madre, observó la importancia del "objeto transicional", es decir "todo objeto tangible o intangible, bien formado o apenas formado, tal como una frazada, un babero, un osito, una tonada o cualquier cosa de la que el niño se apropia, por decirlo así, como su primera posesión elegida por él mismo" (Winnicott, *Realidad y juego*, 1970: 70). Así, el objeto en cuestión podría tener una marca afectiva o bien desempeñar el simple rol de juego, éste tercer punto destacado por D. Winnicott. Pensamos, por ejemplo, a la importancia y a la necesidad para Baltasar (*Los parentescos*) de los títeres por ser el único modo para el niño de recobrar la palabra. Este objeto, que nos recuerda la etapa del objeto "transicional" de los niños de 2 o 3 años de edad, le sirve de apoyo emocional a ese niño que se quedó mudo hasta los cuatro años.

[119] Jean Piaget publicó varios estudios a principios de los años 30 como *La representación del mundo en el niño* (1926), *El lenguaje y el pensamiento en el niño* (1931), *El juicio y el razonamiento en el niño* (1932), *El criterio moral en el niño* (1934) y *El nacimiento de la inteligencia en el niño* (1936). Sin embargo, fue a partir de su trabajo de los años 50 que realmente fueron consideradas sus aportaciones psicoanalíticas entre las cuales las publicaciones *La psicología de la inteligencia* (1947) y, más tarde en 1969, *Psicología del niño*.

Se podría unir a este último la austriaca ya mencionada M. Klein (1882-1960) y sus estudios sobre los primeros años de la vida de los niños. Su teoría se centró fundamentalmente en la construcción de lo psíquico algo matizada respecto a las teorías freudianas anteriores.

El médico francés H. Wallon (1879-1962[120]) presentó algunas tesis sobre el niño rebelde mediante las cuales resaltó la importancia de las emociones como primera condición de la representación y del pensamiento en el niño (E. Rigo Carratalá, 2007). De ahí, volvemos con el tema del mundo exterior que condiciona el comportamiento de cada individuo.

R. Spitz (1887-1974) defendió a su vez su teoría sobre la relación del niño con los objetos que le rodean y, en un marco algo más específico, manifestó un gran interés en el "¡no!" semántico tan usado por los niños que quieren a la vez defenderse, imponerse tanto como provocar a su interlocutor.

En un rango menor destacamos al francés J. Lacan por sus estudios sobre lo que llamó el "estadio de espejo" ("le stade du miroir") y sus tres etapas: *le Réel, l'Imaginaire* y *le Symbolique* (C. Morel, 1999). Remite a la consideración de sí mismo, del niño al verse reflejado en un espejo. A través de sus estudios, se pudo saber que el niño pasa por esas tres fases, a la vez asimilando la existencia de la persona y rechazando la imagen de su propio Yo.

Por último, es de nuestro interés mencionar a Ana Freud (1895-1982), hija del psicoanalítico S. Freud, quien siguió la idea de su padre en cuanto a los mecanismos de defensa. Sin embargo, sus estudios se centraron más concretamente en la edad de la adolescencia.

Respecto a la consideración del personaje niño conforme su actitud y la observación de su persona, cuando estudió los ensayos clínicos con el fin de intentar dar respuesta a los comportamientos de los niños, J. Delval dedujo que los estudios psicoanalíticos tratan de: "Ir más allá de las apariencias de los fenómenos y encontrar las razones no aparentes, muy a menudo contrarias al sentido común" (Delval, 2013: 44).

Por tanto, si se estudian los comportamientos de los individuos y, en el caso que nos interesa, de los niños, ¿por qué no atribuir o intentar llevar esas ideas al mundo literario y a los misterios escondidos dentro de las líneas de los autores? Efectivamente, las actitudes de los niños en los cuentos breves y novelas gaitianas encuentran unas respuestas psicológica y psicoanalítica según las cuales un niño siempre encuentra el modo de expresar sus incomodidades. En efecto, los estudios, en primer lugar clínicos, permitieron curar a los niños de sus enfermedades, discapacidades o trastornos. En un segundo lugar, estos experimentos, estudios y observaciones se llevaron al campo de la literatura con el fin de destacar

[120] Entre sus publicaciones más destacadas, se hallan *Los orígenes del carácter en el niño*, 1934 y *Los orígenes del pensamiento en el niño* de 1945.

características narrativas idóneas para la consideración de niños protagonistas como reflejos de una realidad de la época descrita en las obras. En esta idea, T. Colomer insiste en el hecho de que "el cambio verdaderamente radical que se está produciendo en estos últimos años […] es la adopción de una nueva base teórica que fusiona de forma consciente y deliberada el interés específicamente literario con las perspectivas psico-pedagógicas y socioculturales" (Colomer, 1998: 67).

3. 4. 1. 1 Algunos fundamentos psicoanalíticos para analizar al niño

> La tarea más importante y al mismo tiempo, la más difícil en la educación de un niño es la de ayudarle a encontrar sentido a la vida.
>
> Bruno Bettelheim (1976: 6)

Con el fin de entrar más en el núcleo literario, hace falta centrar el análisis dentro del marco literario, y dentro del límite del libro. Por consiguiente, a partir de las observaciones de S. Freud, el nacimiento de un nuevo modo de pensar el niño, no hay que omitir que los seguidores freudianos y otros científicos también presentaron varios modos de apreciar y de explicar cada actitud del protagonista y personaje niño en la literatura y otras manifestaciones artísticas y culturales. Por ejemplo, sugirió S. Freud la ampliación del estudio de la actitud del niño hacia varios dominios como la pintura con S. Dalí, el cine con L. Buñuel o la poesía con V. Alexandre (Carpintero, 1994). Asimismo, esta idea persigue el objetivo de demostrar la importancia no sólo del niño en sí, como individuo actante en la sociedad, sino también dentro de una evolución literaria, en un principio universal y general para luego centrarse en las obras de C. Martín Gaite del presente trabajo.

Tuvieron mucho peso algunos teóricos mediante varios enfoques en la literatura y, en concreto, los cuentos de hadas o en los libros considerados como LIJ. En esta idea, los más famosos son V. Propp (1895-1970) y B. Bettelheim (1903-1990), quienes se ocuparon de explicar el funcionamiento del cuento maravilloso y el desarrollo psicológico y psíquico del niño a partir de lecturas de cuentos, principalmente folklóricos y populares.

Por un lado, el estructuralista Propp -quien no se dedica al estudio del niño ni al campo psicológico del niño-, hace hincapié en la construcción del personaje mediante la sucesión, lógica o no, de varias funciones (treinta y una en total, a su vez divididas en subcategorías) dentro del relato popular, mientras que, por otro lado, C. Brémond, en su *Logique du récit* (1973: 11-128), descompone el cuento en tres pasos, tres etapas que son la virtualidad, la actualización y el logro (Gómez del Manzano, 1987: 201-206). Si C. Brémond considera una

estructura en tres partes, en cambio, en ambos casos, la conexión y la coherencia del psicoanálisis científico con la literatura apuntan a explicar la organización del mundo. Y, resulta ser de ayuda para el lector en situación de conflictos y dudas sobre la vida en sí.

Más concretamente, mediante su análisis de la *Morfología del cuento* (1928), V. Propp sostuvo que la estructura de los cuentos de hadas era una base de apoyo para la comprensión y la explicación de las actitudes de los protagonistas de historias de aventuras. Es más, que estemos ante un relato de tradición oral, ante un cuento moderno o una reescritura, defiende la idea de que una historia siempre tiene algo que transmitir, que contar. A. Rodríguez Almodóvar habla hasta de "terapia" para la población y recuerda que el cuento podría haber sido, en aquel entonces, la manera con la cual la humanidad podía "testimoniar con un discurso explicativo de carácter común, de lo que realmente estaba pasando" (2004: 16). Y ese "qué" siempre coge su origen de una necesidad o una ambición concreta, que sea histórica, social, artística o fantástica. B. Bettelheim apuntaba que "los cuentos de hadas suelen plantear, de modo breve y conciso, un problema existencial" (*Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, 1976: 12).

Así, mediante su trabajo recién mencionado, B. Bettelheim quiso dar valor al significado psicológico, liberador y reparador de los cuentos. Con su publicación de 1976, defendió la fantasía en la literatura infantil como elemento primordial para el crecimiento personal e imaginativo del joven y como único remedio para cambiar su vida.

El francés R. Zazzo (1910-1995) y su *Manual para el examen psicológico del niño* (*Manuel pour l'examen psychologique de l'enfant*, 1960) se centró en la relación del niño con el animal en los cuentos e historias para niños, más concretamente en el desarrollo psíquico y en la construcción del pensamiento a partir de los hechos y etapas presentados en las historias[121]. De igual manera que cuando hablábamos de miedo y de proceso fóbico del niño, Zazzo hace hincapié en los distintos miedos, pero también en los varios deseos de estar en relación con algunos animales. En su manual, R. Zazzo apunta unos cuantos símbolos de la unión animal-niño. En lo que respecta a la literatura de C. Martín Gaite, el gato aparece en varias novelas como Gerundio en *RV* como amigo-compañero de vida de Águeda mientras está en la cocina y de su propia hija al final de la novela.

[121] Invitamos a la consulta del *Manual para el examen psicológico del niño*, Vol. II, Fundamentos, 4ª edición, 1979 y más concretamente "La prueba del bestiario", pp. 707-822.

3. 4. 2. Análisis de obras. Presentación de los protagonistas jóvenes

> Me he repartido en miles de espejos que no comprometían (salir a buscar cada noche interlocutores nuevos como hacía J.). ¿Por qué ese deporte se habrá vuelto contra mí y significará ahora fuente de amargura? Ha dejado de satisfacerme y servirme. Quizá porque tengo menos vanidad: impresionar no me interesa.
>
> C. Martín Gaite (*CT*, 2002: 216)

Después de haber presentado un panorama de la vida, la obra y los distintos intereses de C. Martín Gaite, para nuestro propósito parece adecuado ofrecer un estudio de la evolución de los niños en su literatura, conforme al corpus adoptado para ello.

Entre el principio y el final de su actividad de escritora, C. Martín Gaite presentó a sus lectores varios tipos de personajes, de edad, sexo y clases sociales diferentes, de igual modo que ofreció una variedad considerable de obras (novelas, cuentos, piezas de teatro, poesías, ensayos, *collages*) que tratan temas diversos. Si su primer interés tendió hacia la Historia con el *Proceso de Macanaz* (1970), guiada no sólo por sus aficiones sino también influenciada por una sociedad que no paraba de evolucionar C. Martín Gaite fue haciendo actuar a los personajes niños según lo que ella deseaba destacar de la realidad de esos tiempos.

3. 4. 2. 1. Cuentos literarios

Efectivamente, sus cuentos literarios tratan al niño de numerosos modos que vamos a enumerar a continuación de forma muy sumaria ya que cada criterio viene analizado en la última parte de este estudio. Algunos son muy pequeños, otros jóvenes o adolescentes. Algunos presentan a uno de los padres –o a los dos- ausente(s) dejando la educación del niño a cargo de la criada (“Tata”, “Tendrá”), y otros presentan a una madre despectiva, lo que genera que el hijo se comporte mal, a modo de venganza como es el caso en “Tarde[122]”.

También con “Trastienda” el lector se encuentra frente a unos padres avasalladores que no dejan a su hijo disfrutar de la vida ni vivir su juventud.

Otro tipo de cuento sería el que relaciona a seres de clases sociales diferentes, tras lo cual aparecen diferencias en la educación y problemas para seguir trabando amistad. Sin lugar a

[122] Volvemos a precisar que se puede consultar la lista de las abreviaturas de los cuentos al principio del presente estudio.

dudas, “Chica” es el relato breve que más ilustra este tema mediante las dos niñas Paca y Cecilia.

En algunos textos, las parejas tienen problemas matrimoniales, de los cuales sufre el niño, enfrentado a las discusiones y muy a menudo restringido a observar las escenas. Es el caso en “Alto” e “Informes”, aunque intenten los protagonistas defender a uno de los dos adultos.

Uno de los parámetros fundamentales de la narrativa de C. Martín Gaite, el aburrimiento, se halla también en la vida de los niños que están obligados a vencerlo. De la misma manera, el sentimiento de rutina se combate mediante el refugio de la imaginación, del juego o del cuento que se escribe, lee, cuenta en “Retirada”, *Castillo*, *Pastel* y “Pueblo”.

Por último, y no de menor importancia, sobresalen relatos que se refieren a un tiempo pasado y en los cuales los protagonistas son ahora adultos y van recordando sus épocas de infancia, los tiempos difíciles. El pasado infeliz influye y recuerda, en el tiempo presente de la narración, que los protagonistas tienen, a su vez, que afrentarse a la complejidad de la educación como en “Ataduras”.

3. 4. 2. 2. Novelas

Respecto a las novelas de C. Martín Gaite, y tomando en cuenta algunas no propuestas en el corpus de estudio, se nota una evolución a partir de la época de posguerra. Nos referimos a *Entre visillos* donde narra la sed de unos adolescentes de provincia por vivir una vida que les guste, conseguir un trabajo decente y alcanzar los estudios superiores, todo esto mientras están enfrentados a unos padres que faltan de atención, que no los escuchan o se oponen a sus decisiones.

Después del período de transición, en época de democracia –e incluso después de doce años sin que escribiera nada-, la autora apareció con *Caperucita en Manhattan* (1990), una transposición, una reescritura, un “juego” para ella donde cuenta las aventuras de la niña Sara Allen, rodeada de peligros, pero a quien dota de mucha astucia y de los deseos más inimaginables para soñar con una libertad máxima –y la más alejada posible de los marcos familiares.

En 1994, con *La Reina de las Nieves,* más que la búsqueda de un niño por una niña enfrentada a muchos obstáculos y fracasos, diríamos que se trata de una doble búsqueda. Por un lado, la libertad tan deseada de Leonardo lo lleva a darse cuenta de que también podría conocer por vez

primera a su progenitora, su fuente primera. Y, por otro lado, la señora de la Quinta Blanca podría, por fin, alcanzar su "objeto" deseado desde siempre –usando términos relativos al análisis de los cuentos populares-, a su hijo.

Con *Lo raro es vivir* (1996) C. Martín Gaite abarca un nuevo tema que es el de la imitación dentro de la labor de identificación personal que primero tiene que desarrollarse mediante la aceptación del pasado. La imitación, la identificación (estudiadas por R. Zazzo), el "hacer como", imitar y ponerse la "piel" de su madre hace pensar en Águeda y engendra, al final, el nacimiento de una nueva criatura, interesada ella también en los misterios de la vida.

Por fin, y de modo póstumo, se publicó su novela no terminada *Los parentescos* (2001) en la cual actúa Baltasar, un niño que crece en torno a una familia con muchos problemas y desventuras (arresto de la criada, muerte del padre de su amigo Isidoro, internamiento de su propia madre, muerte de su propia abuela), y cuyos padres tienen relaciones difíciles (violencia de su padre hacia su madre). Por consiguiente, se refugia en la literatura, la imaginación y el juego de los títeres, lo que no le impide darse cuenta de la realidad mediante las palabras y las actitudes de sus familiares.

Conclusión

En esta segunda parte, queríamos tratar de la infancia en la literatura de C. Martin Gaite o, mejor dicho, de lo que se refiere al personaje niño en algunas de sus obras y algunos de sus cuentos breves. Precisamos de antemano que, dado que no se puede afirmar de ciencia cierta que la autora escribió obras de LIJ, y al considerar sus palabras citadas al respecto, no queríamos entrar en el tema en profundidad. En efecto, nos interesaba más estudiar las huellas de la infancia en los textos gaitianos elegidos y las características de sus protagonistas niños y jóvenes como, por ejemplo, su heroicidad, sus ambiciones y sus iniciativas ante el miedo y el peligro. Al cuestionarnos sobre la infancia en C. Martín Gaite, nos damos cuenta de que ya no se trata de personajes niños vistos como adultos de tamaño pequeño (Ariès, 1987), sino que la autora les asigna habilidades, capacidades, sentimientos y personalidad propria.

Vimos que la evolución narrativa de C. Martín Gaite va de la mano con la evolución social. En las obras de los años cincuenta, los niños están presentados como víctimas. Sufren la situación social, la injusticia, la presión y la autoridad patriarcal. Se debía seguir el modelo social burgués. La ausencia de la madre hace que los niños están criados por domésticas, ellas incluso a veces maltratadas por las madres; unas escenas vistas por los niños. Todo esto hace que el

niño se rebele o se refugie en mundos (interiores, imaginarios), que lo mire todo desde el interior como las señoras a través de la ventana, a través de los cristales. En esos años se habla del niño y se le critica, pero nada más.

Poco a poco, los niños se vuelven protagonistas con más importancia dentro de los textos, y hasta aparecen de edad más joven. Ya no se refugian, sino que inventan o buscan otro refugio, otro recurso para encontrar la más mínima libertad. Regresa la comunicación, los niños se vuelven preguntones y reyes del chantaje. Ven hacia adelante, se atreven y no son tan pasivos como antes frente a los adultos. Por fin, empiezan a tener una voz narrativa.

Y es con los dos relatos maravillosos[123] cuando se llega a la culminación de la idea de un personaje niño como protagonista de su propia historia, de su propia vida, en busca de un futuro suyo.

De igual forma, C. Martín Gaite demostró cierta evolución de su propia persona a lo largo de esos tres períodos. Como intentamos demostrar en principio de este estudio, en sus primeros años de escritura, se revelaba más como una mujer víctima y testigo de la realidad de la vida en España. De cierto modo, la literatura gaitiana se presenta como "A never-ending process of coming to self-awareness that marks reflective and responsible human understanding. Martín Gaite describes the acceptance of this view of identity as o shift from «narrador-víctima» (narrator as victim) to «narrador testigo» (narrator as witness)" (O'Leary, 2008: 217).

123La obra *Dos cuentos maravillosos* (1992) cuenta con los dos cuentos "El castillo de las murallas" (1981) y "El pastel del diablo" (1985), ambos editados por vez primera en 1986 con el título *Dos relatos fantásticos*.

TERCERA PARTE
LA FIGURA DEL NIÑO EN CARMEN MARTÍN GAITE Y EN ALGUNAS DE SUS TRADUCCIONES

> Acoger en el seno de la producción de Carmen Martín Gaite las traducciones significa considerar las influencias que distintos autores extranjeros ejercen en sus obras de creación.
>
> González Couso, (2009)

En las dos primeras partes, intentamos presentar a C. Martín Gaite y un esbozo de su relación con la literatura, la Literatura Infantil y Juvenil y el tema de la infancia. También fue de nuestro interés ofrecer un breve panorama de la literatura que parte de los cuentos populares de tradición oral hasta los cuentos literarios y la novela. Vimos que, con la novela y sobre todo el paso del tiempo y la nueva consideración de los protagonistas, los intereses se centraron cada vez más en la persona misma del niño. Por consiguiente, si desde la aparición del primer cuento –de tradición oral o bien ya recopilado de forma escrita-, existe una evolución, un avance literario ya que sus autores recurren cada vez más a nuevos fines y métodos de escritura, el niño también muestra una evolución, como personaje-lector tanto como "personaje-actor". De este modo, el personaje niño no sólo vivió en una evolución temporal muy amplia, sino también en un avance tal como lector receptor que actúa en una sociedad otra y aspira a una vida distinta. Recordamos:

> Las relaciones o puntos de contacto que el niño establece con la realidad a través de la lectura no tienen por qué coincidir con las previsiones de los adultos, por lógicas que sean o nos parezcan. Por consiguiente, cualquier orientación para la lectura debe estar marcada por la confianza en el niño y por el deseo de su desarrollo personal autónomo. (CeballosViro, 2016: 56)

En esta parte, y para nuestra problemática actual, la voz infantil en la literatura de C. Martín Gaite que revela un choque entre dos mundos -a saber, el del protagonista joven y el mundo del adulto-, primero quisiéramos considerar las obras de origen inglés de época victoriana. Nos permitirá más en adelante hablar de los cuentos literarios gaitianos y de la manera con la cual la escritora da Voz y Presencia al niño; dos habilidades de las que, recordémoslo, en un período dado, no beneficiaban los jóvenes, bien en el seno de la vida "vivida" bien dentro de la literatura de cada época (Ariès, 1987).

Por consiguiente, la parte que viene a continuación resultará esencialmente de unos análisis de datos, frases, -por decirlo de otro modo-, un examen de lo más completo, detallado y pertinente de las traducciones elaboradas por C. Martín Gaite de cuentos y novela.

Como lo mencionamos, no hemos elegido tratar todos los cuentos populares entre los publicados en la edición de los autores victorianos, los de Felipe Alfau y, en otro campo, los cuentos folkloricos de C. Perrault. A continuación, veremos la razón por la cual pensamos que algunos de ellos fueron importantes fuentes de inspiración para sus futuras novelas (y publicaciones en general) al traducirlos al castellano C. Martín Gaite.

Entremos ahora en el meollo de la cuestión e intentemos acercarnos al personaje niño presente en la literatura inglesa, especialmente en la época victoriana, y observemos cómo C. Martín Gaite decidió reflejar este mundo en traducciones de referencia espacio temporal distinta[124]. Y, no hay que olvidar una de las cuestiones que seguirá marcando nuestro trabajo, a saber, si estamos o no frente a cuentos dirigidos a niños o más bien ante un fenómeno de escribir mediante una voz juvenil con el fin de despertar curiosidades y cuestiones en un lector, joven e incluso adulto.

I- Traducciones

> La phrase, création indéfinie, variété sans limite, est la vie même du langage en action. [...] Avec la phrase, on quitte le domaine de la langue comme système de signes, et l'on entre dans un autre univers, celui de la langue comme instrument de communication, dont l'expression est le discours.
>
> Benveniste (Achard, 1993: 13)

En primer lugar, cabe asentar unas teorías literarias y destacar unos nombres fundamentales. Para examinar una traducción, es menester volver a la esencia del texto, a su estructura y a la técnica o la norma de su elaboración. Recordemos, a nivel de teoría general, las condiciones de Benveniste (“Semiología de la lengua”, *Problemas de lingüística general*, 1974) según las cuales se establece un proceso literario:

> 1/ que entre en un proceso intencional de comunicación (hay que tener en cuenta que el emisor coincide con el receptor en algunas ocasiones, se trata de una identificación que vemos, por ejemplo, en los monólogos);
> 2/ que utilice un número determinado, pero finito, de signos;
>
> 3/ que las combinaciones entre estos signos sean definidas por un pequeño número de reglas (una sintaxis);

[124] Aquí queremos precisar de entrada que esta parte trata de un trabajo de análisis de textos literarios de idiomas diferentes, por lo cual tendremos que, cada vez que lo veamos necesario, hacer unas comparaciones o presentar las relaciones de un *texte source* con su *texte cible*, es decir la versión en castellano de Carmen Martín Gaite. Por otra parte, no nos interesa detenernos sobre el modo de manifestarse el niño ni en la época ni dentro del mundo literario de su origen, tanto como no se trata de ningún modo de intentar explicar la manera de escribir de los varios autores extranjeros. Sin embargo, por razones obvias, hará falta aludir a estos textos, a sus características narrativas y al contexto espacio temporal para poder establecer un examen pertinente de lo que suponemos como nueva forma de incorporar la figura del niño en la labor literaria gaitiana.

> 4/ todo esto, finalmente, con independencia de la infinidad y la complejidad de los mensajes producidos o productibles. (Álvarez Sanagustín, 1983: 19)

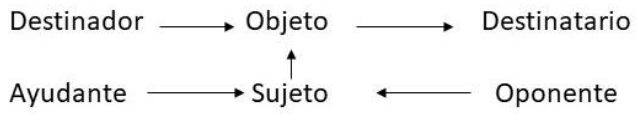
En nuestro caso, al tratar de cuentos populares, hace falta aludir a los esquemas de la narración más importantes.

Primero, el esquema narrativo actancial parte del personaje como criterio de análisis. Presenta al protagonista como ente dentro del texto, pero no a través de su acción. Como lo precisa Garrido Domínguez (*El texto narrativo*, 1996), no se refiere al

> personaje en cuanto a ser individual y humano, dotado de un rostro y cualidades físicas y psicológicas, sino fundamentalmente a categorías abstractas que definen los elementos de la trama narrativa a partir de su actividad, de sus cometidos.

Para ubicarnos mejor, nos apoyaremos en los tres grandes teóricos de la cuestión[125]: Greimas (*Sémantique structurale*, 1966), Brémond (*Logique du récit*, 1973) y Todorov (*La gramática del "Decamerón",* 1969).

Sobre el estudio de la literatura y del sistema narrativo, presentamos ahora el modelo actancial más reconocido, el de Greimas (Álvarez Sanagustín, 1983: 23):

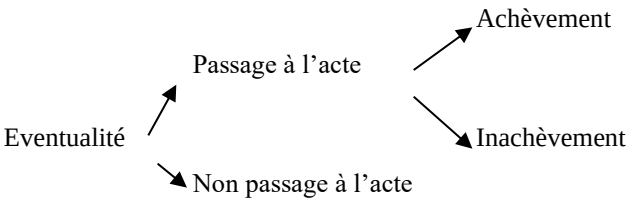


Greimas parte del personaje *Sujeto* en la medida en que trata al personaje como actante. Expone su importancia en el relato, lo que hace, dónde se sitúa respecto a los demás elementos, y según tres grandes ejes semánticos que son la comunicación, el deseo y la prueba. Como se ve arriba, consta de seis términos distribuidos conforme a los ejes semánticos del *querer*, del *hacer* y del *poder* (Garrido Domínguez, 1996).

En cuanto a Brémond, opta por la idea de un relato que se define como un encadenamiento de papeles (*agente* y *paciente*) y no tanto de funciones (propias de Propp que veremos a continuación). En *Logique du récit*, dice que en un cuento, la función es "l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue" (1973: 131). Es más, resulta imprescindible para la estructuración de cualquier mensaje narrativo, que

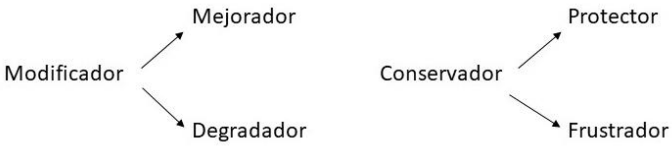
[125] En su trabajo sobre el texto narrativo, Garrido Domínguez hace hincapié también en los modelos actanciales de Souriau y Tesnières. Véase, en *El texto narrativo* (1996), el capítulo tres, precisamente.

sea la intriga, la acción, el escenario, el argumento o la historia. Por tanto, Brémond prefiere hablar de *séquence*, en la medida en que ya no se trata de una sucesión siempre idéntica de las mismas funciones, sino de unos "groupements plus souples, dont la base est une série élémentaire de trois termes correspondants aux trois temps marquant le développement d'un processus : *virtualité, passage à l'acte, achévement*" (1973: 131). Propone el esquema siguiente (que traducimos al español):



(T. D. D.)

Además, distingue el *agente* y el *paciente*, el primero siendo la persona a quien presenta el relato como afectada por los acontecimientos narrados; el segundo al que denomina también "paciente virtual" dado que el proceso que provoca tendrá como resultado una modificación de esta situación; un estado nuevo de su propia persona. En esta misma idea, el agente puede manifestarse como voluntario o no, lo que se podría ilustrar por los dos esquemas que siguen (1973):



(T. D. D.)

Y, Todorov (1969) considera la narración como una sucesión de micro-unidades conectadas entre sí de acuerdo con los tres procedimientos que conectan al *Agente* (actor) y su *Predicado*

(acción). En efecto, propone un modelo de relato a partir de las categorías gramaticales más importantes, de modo que "los personajes asumen la función de sujetos u objetos –esto es, agentes o pacientes– de la acción narrativa, mientras que los verbos, adjetivos y sustantivos reflejan, respectivamente, su actividad y atributos" (Garrido Domínguez, 1996). Según él, las tres relaciones básicas son las siguientes: *desear*, *comunicar* y *participar*.

Segundo, un relato se somete al análisis literario mediante los distintos modelos funcionales los cuales, esta vez sí, consideran al protagonista conforme a sus acciones, las causas y, sobre todo, las consecuencias de éstas. No hace falta insistir en la importancia y la aportación del ruso Vladimir Propp quien, además, trajo a la crítica literaria el concepto de *función*.

Propp (*Morfologia del cuento*, 1928) compone su modelo a partir de cien cuentos maravillosos de la tradición rusa. Fija el elemento *núcleo* como *función* y propone luego dos alternativas. Primero, considera los cuentos como una sucesión invariable de 31 funciones, y cada función se relaciona con otra por un vínculo de necesidad lógica y estética. Segundo, reparte las funciones entre los diferentes personajes. Se integran en 7 esferas de acción o actantes: agresor, donante, auxiliar, princesa, mandatorio, héroe, falso héroe (Garrido Dominguez, 1996). De este modo, precisa que

> Todo el contenido de un cuento puede enunciarse en frases cortas, del tipo de éstas: los padres parten hacia el bosque, prohiben a sus hijos salir fuera, el dragón rapta a una doncella, etc.
> Todos los predicados reflejan la estructura del cuento y todos los sujetos, complementos y las demás partes de la oración definen el argumento. (Propp: 1928, 131)

Brémond parte también de Propp y pone en tela de juicio el supuesto de la linealidad en el encadenamiento de las funciones. Para él, no se trata de una necesidad lógica y artística, sino que más bien cree que se encadenan de acuerdo con una motivación de orden lógico o artístico. Brémond opera con elementos inferiores a la serie, pero superiores a la función, que es la *secuencia*, cada una conteniendo 3 funciones: 1/ posibilidad de una acción; 2/ actualización o no; 3/resultado o sanción del proceso. Brémond presenta el relato como un conjunto de secuencias que se combinan entre sí por simple continuidad, alternancia o enclave, y añade los procesos de mejoramiento, de degradación y de reparación (Garrido Dominguez, 1996).

1. 1. Traducción de las aventuras y desventuras del niño de la época Victoriana

Antes de pasar al análisis concreto de las traducciones elaboradas por C. Martín Gaite de los cuentos de hadas victorianos y de la novela *The Princess and the Goblin* a través de las cuales intenta, a nuestro parecer, entender y dar voz a la figura infantil[126], cabe recordar que, en una época muy anterior, el niño no recibía la misma atención que en la actualidad. La familia no tenía casi ninguna función afectiva hacia él; la prioridad en aquel entonces era el trabajo, preocupación primera para fomentar la supervivencia a las dificultades, pobrezas, violencias que podían surgir (Ariés, 1987; Fernández Vargas, 1989; Villalba, 1999; Barnard, 2002; J. M. Harris, 2008). El niño no era más que otro ser. Es un detalle que no podemos cesar de repetir dada su importancia a la hora de presentar una problemática que gira en torno a la cuestión del personaje niño. Y todavía más cuando este niño intenta sentar su Voz[127] en novelas y textos que participan algunos de la tradición oral y que, como bien se sabe, suponen un reflejo de la sociedad, de la realidad de la vida. De este modo, si se hablaba de los seres jóvenes como "hombres de tamaño reducido", no esperamos más para citar a Peter L. Berger:

> la infancia, tal y como la entendemos hoy día, es creación del mundo moderno, en especial de la burguesía. Sólo muy recientemente en la historia de occidente se ha venido a entender la infancia como una edad especial y muy protegida... No hace mucho que los niños eran simplemente considerados como pequeños adultos. (J. Castillo Castillo, 1982: 39)

1. 1. 1. Observación de la figura del niño en los elementos narratológicos

> La forma artística del cuento es proyección de la forma psicológica del cuentista [...y] podríamos generalizar más y decir que la forma artística del cuento es proyección de la forma psicológica de toda la especie humana.
>
> Anderson Imbert (1979: 33)

En este apartado queremos estudiar más en detalle la traducción de los cuentos ingleses y analizar la figura infantil o su voz a través del trabajo de C. Martín Gaite. Es evidente que no podemos detenernos mucho sobre la narración o las temáticas abordadas por tratarse de una traducción en la cual la autora, si introdujo unos elementos nuevos y muy interesantes, no son obras propiamente suyas. Por ende, primero cabe decir que no se podrá opinar sobre el reflejo

[126] Invitamos a consultar la página 8 de la parte anterior donde presentamos la concepción que pretendemos adoptar a la hora de usar del término Infancia.

[127] Recordamos que, en este trabajo, utilizaremos el sustantivo "Voz" con una mayúscula para dedicarle aún más importancia y para insistir sobre el propósito de nuestra tesis.

de la presencia del niño mediante las temáticas abordadas, sino que nos limitaremos en evaluar los eventuales cambios o las interpretaciones presentes en la traducción en castellano.

Para ello, se considerarán los cuentos ingleses escritos por varios autores de la época victoriana[128] recogidos en un solo libro, *Cuentos de hadas victorianos* (1993) que recopila los que tradujo C. Martín Gaite. Consta de seis textos: "The King of the Golden River" (1841) de John Ruskin ("El rey del río Dorado"); "Wooden Tony" (1892) de Lucy Lane Clifford ("Niño de madera"); "Through the Fire" (1877) de Mary de Morgan ("A través del fuego"); "Wanted a King" (1890) de Maggie Browne ("Se busca un rey"); "The Golden Key" (1867) ("La llave de oro") y "The Day Boy and the Night Girl" de 1882 ("Niño de sol y niña de luna"), ambos de George MacDonald. También entrará en el estudio la novela de este mismo autor, *The Princess and the Goblin* de 1872 – (*La princesa y los trasgos*[129])-, cuya traducción fecha del 1995.

Mediante esos textos, nos interesa la consideración del niño en una época y un espacio ajenos al período en el cual se publicaron las traducciones. En primer lugar, ser consciente de la figura del niño dentro de la literatura inglesa en una época dada, cómo se presenta al niño y cómo está reflejado para, en segundo lugar, interesarnos en las traducciones de C. Martín Gaite en un idioma y un período distintos. Los seis cuentos y la novela destacados presentan un avance, una evolución respecto a la figura del niño. Mediante la lectura, el lector se da cuenta de que se parte de un cuento "El rey del río Dorado" (posteriormente citado como "Rey[130]") como el que más refleja la persistencia del antiguo género del cuento popular (Propp). Presenta a tres hermanos, el más joven como una persona muy buena y los otros dos que se portan muy mal con él, violentos, egoístas, sedientos de éxito, de riqueza pero que fracasan, dejando al hermano más pequeño agradecido al final de la historia. En este cuento, se destacan de modo muy claro las distintas funciones del cuento popular o folklórico –aludiremos a algunas de ellas más en adelante.

128 Además de las referencias bibliográficas que se pueden encontrar al final de este trabajo, los seis cuentos en versión original están recopilados en *Beyond the Looking Glass. Extraordinary Works of Fairy Tale and Fantasy*, Jonathan Cott (ed.), New York: Stonehill Publishing Company, 1973.

129 Entra aquí en el corpus de estudio *La princesa y los trasgos,* traducción de Carmen Martín Gaite de *The Princess and The Goblin* (1872), texto que trataremos como un cuento a pesar de su género novelesco. La publicación de este relato despertó varias críticas, unas de las cuales podemos leer en *Folklore and the fantastic in Nineteenth century British fiction*. Jason Marc Harris opina que "In *The Princess and the* Goblin MacDonald's explanation of the genesis of goblins and the bestial potential of human immorality mixes folk beliefs and anthropological theories of folklore, combined with evolution and metaphysical anthropomorphism" (2008: 63). También véase la recién edición del relato de G. MacDonald cuyo título contiene la mención del género del cuento, *The Princess and the Goblin and Other Fairy Tales*, Shelley King y John Pierce (ed.), 2014. Asimismo, Jeffrey Holdaway evoca que esa novela y la que sigue como segundo volumen, *The Princess and Curdie*, parten de unos "normal fairytales but slowly become stranger", (2005).

130 Recordamos que cada texto incluido en el corpus de estudio se verá mencionado, después de un tiempo de familiarización, por su respectiva abreviatura cuya lista se puede consultar al principio del presente estudio.

Los cuentos "Se busca un rey", "Niño de sol y niña de luna", "A través del fuego", "La llave de oro" y la novela *La Princesa y los trasgos* ilustran la lucha por una vida mejor y la evolución del niño mediante y gracias a la aventura vivida, a través de obstáculos, mediante ayudas y a veces cuya frontera entre realidad e imaginación es difícil de percibir. Asimismo, adelantamos al decir que el cuento que todavía falta por citar, "El niño de madera", es el que más representa la lucha del niño por su libertad personal, puesto que vive en una incomprensión parental, en un ambiente familiar difícil de aguantar y que, a veces, lleva a una transformación, lleva a ser Otro.

Es cierto que, considerando esos cuentos, hubiéramos podido tratar también los *Cuentos españoles de antaño* de Felipe Alfau (*Old tales from Spain* de1929, traducidos por la autora salmantina en 2010 para la editorial Siruela), pero no respondían a nuestra problemática tanto como los ingleses del siglo XIX. Si, en los cuentos elegidos para el estudio se manifiesta la figura del niño y llama la atención el trabajo de traducción desarrollado por la autora, en los de Alfau, el lector se halla ante unos no tan tradicionales. Muchos no cumplen los criterios de lo folklórico (Propp, 1987) y otros presentan temas más modernos, de modo que parecen acercarse ya al proceso de *literaturización* (Ceballos Viro[131]). Es más, en esos últimos cuentos, el niño figura de modo más escaso; siendo él el núcleo de nuestro estudio, descartamos esos cuentos. Nos referimos, por ejemplo, a cierta ruptura entre la realidad y la imaginación ya desde el principio del cuento "The Witch of Amboto" (Alfau, 1930: 129-148) al presentar de entrada el lugar donde ocurre los acontecimientos: "Near Guernica, a village of the Basque Provinces in Spain" (128). Respecto a ello, Bettelheim apunta que

> el inconsciente nos lleva a los tiempos más lejanos de nuestras vidas. Los lugares más extraños, remotos, distantes, de los que nos habla el cuento, sugieren un viaje hacia el interior de nuestra mente, hacia los reinos de la inconsciencia y del inconsciente. (Bettelheim, 1976: 78)

E insiste en que

> No suele ser corriente que en los cuentos de hadas se citen nombres propios de lugares determinados. Los que han estudiado este problema han llegado a la conclusión de que, si se menciona el nombre de un lugar, se quiere indicar que el cuento está relacionado de algún modo con un suceso que ocurrió realmente. (1976: 120)

Además, si nos atenemos a la teoría de Bettelheim (*Psicoanálisis de los cuentos de hadas*), esa ruptura no es tan común en el tipo de relato que nos interesa ahora: "Los cuentos de hadas

[131] Se trata de un fenómeno que tiene que ver con las adaptaciones temáticas o los cambios más estéticos que las editoriales y los autores proponen cada vez más en sus nuevas publicaciones. Ceballos Viro (2016: 243) habla entonces de proceso de *selección* y de *literaturización* que sufrieron los cuentos de tradición oral en una época anterior hasta la actualidad, con el fin de responder a cierta expectativa educativa y entrar en el marco social.

enriquecen la vida del niño y le prestan una cualidad fascinante, precisamente porque no sabe de qué manera ha actuado el encanto de dichas historias en él" (1976: 23). En "The Golden Warm", las palabras del padre "Of course not, Lolita. […] Because the story I have told you is not true" (Alfau, 1930: 207) dejan tanto al protagonista como al lector sin magia para el resto de la lectura -y de sus demás lecturas. Sin embargo, a lo largo del análisis, haremos referencia al interés de C. Martín Gaite en traducir a F. Alfau siempre que lo veamos necesario y coherente para el planteamiento de nuestras ideas y avances en la reflexión –no nos olvidemos que ella misma escribió el prólogo a los *Cuentos españoles de antaño* (1991).

Antes de seguir y de entrar en el análisis propiamente dicho, es menester aclarar que estudiar unos textos traducidos cuyo idioma de origen *(langue source*) no es la nuestra, es un riesgo que hay que asumir; un riesgo a mal interpretar, pero también riesgo a no ver unos elementos y datos que hubieran podido ayudar sino apoyar nuestro razonamiento. A pesar de eso, y partiendo de la lengua inglesa hacia la lengua española (*langue cible)*, nos comprometemos a usar del máximo rigor en vista de un análisis minucioso, pertinente y coherente.

Para cada trabajo de análisis presentado, se tendrá en consideración los teóricos más relevantes del universo literario y aún más dentro del mundo del cuento popular y del moderno. Asimismo, el estudio tendrá como trasfondo al ruso V. Propp (*Morfología del cuento,* 1987) y a B. Bettelheim (*Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, 1976) en cuanto a la estructura y las clasificaciones de los relatos populares. Conforme sus respectivos esquemas actanciales, A-J. Greimas (*Sémantique structurale*, 1966), C. Brémond (*Logique du récit*, 1973), G. Genette (*Palimpsesto,* 1989) y T. Todorov (*Introducción a la literatura fantástica*, 1970) nos son se ayuda para la observación del manejo del lenguaje, el uso de la lingüística tanto como la "explotación" del espacio y del tiempo del texto en cuestión. Cada uno desempeña, de modo implícito y tal como un trasfondo teórico a nuestras investigaciones anteriores, la función de apoyo para la consideración y la comprensión de las actitudes y de las palabras usadas por cada uno de los protagonistas.

Ante todo, para situarnos, es necesario mencionar que el género del cuento popular llamado también "folklórico" exige y requiere una estructura –hasta, atrevámonos a decir, una lógica– entre cada elemento que van desarrollándose *mediante*, *gracias* o *a causa de* otros y que forman, de este modo, un cuento de aventuras o de aprendizaje. Se conocen de Propp (1987) la sucesión y el desencadenamiento de sus treinta y una funciones, a nivel narratológico, la búsqueda de algo (un objeto, una persona o bien de otro mundo) por unas figuras infantiles se

manifiesta también a través de los elementos que permiten distinguir un cuento popular (escrito) de una obra de extensión más larga. Por eso, para poder interpretar el trabajo de traducción de C. Martín Gaite, hay que volcarse en unos de los fundamentos del género literario como son la estructura, el narrador, el personaje, el tiempo, el espacio, el estilo, el tema, etc. Dado que en nuestro caso no todos resultan pertinentes a la hora de examinar los eventuales cambios o las desviaciones para la transcripción al castellano, vamos a centrarnos en algunas de estas características. Porque es poco decir que, si C. Martín Gaite no es la creadora, la figura materna de los textos *sources*, tal vez, mediante su interpretación de los argumentos y su propia escritura, consiga afirmar su propia voz.

1. 1. 1. 1. Estructura

> Un conte est un organisme vivant et, comme tel, est soumis pour vivre à de certaines conditions... Il est essentiellement constitué par un ensemble d'organes tels qu'il est impossible de toucher à l'un d'eux, et à un seul, sans le tuer.
>
> C. Brémond (1973: 186)

Lo que más distingue un cuento popular de los demás géneros literarios es su estructura, dentro de la cual saltan a la vista algunos elementos narrativos: los títulos, el principio y el final, la moraleja, las fórmulas, los nombres de los protagonistas y hasta, a veces, las ilustraciones[132] (Propp, 1987). Aquí, al tratarse de traducciones, nos interesa también tomar en cuenta la dificultad con la cual la autora salmantina elaboró una versión en castellano de estos textos, precisamente por los requisitos y las exigencias del género cuentístico folklórico.

- El principio y el final

El principio y el final permiten distinguir un cuento folklórico y suelen ser marcados por unas fórmulas de entrada y/o de salida o, en ocasiones, por una moraleja (Propp, 1987). Thompson (1979: 616) insiste en la variedad de fórmulas de cierre y la relativa homogeneidad de las de inicio (Sanfilippo, 2007: 140). Una vez más, no nos interesa tanto ver si cada cuento de lengua original inglesa propone estos elementos narrativos, sino más bien, si fuera así, cómo lo transcribe C. Martín Gaite en otro idioma, siempre considerando su propio estilo y sus influencias.

[132] Respecto a las ilustraciones, en ellas se fijan acaso más el niño que el adulto, ese último acostumbrado a esperar mucho más de un texto, de lo que dicen las palabras y lo que sobrentienden las líneas mientras que el niño ve, vive, interpreta la historia y hasta imagina su propia historia a partir de las imágenes, ilustraciones, gravados –a través de lo visual. Véase los estudios de Cervera Borràs (1991), Colomer (1998, 1999) y Ceballos Viro (2016).

Entre los seis *Cuentos de hadas victorianos*[133], unos constan de las fórmulas de entradas propias al género como "Day Boy": "There was once a witch who desired to know everything" (425) y que C. Martín Gaite transcribe por "Erase que se era una bruja que quería saberlo todo" (383). "Key" empieza por "There was a boy who used to sit in the twilight and listen to his great-aunt's stories" (395), estructura que queda muy fiel en español con "Había una vez un chico que tenía por costumbre sentarse al atardecer junto a su tía abuela para que le contara cuentos" (347). La novela *Princess* del mismo escritor G. MacDonald inicia con "There was once a little princess whose father was king over a great country full of mountains and valleys" (1) cuya versión castellana propone "Había una vez una princesita cuyo padre reinaba en una vasta comarca, plagada de montes y valles" (47). Sobresale en este relato la mención a la protagonista joven, su edad reflejada en español por el sufijo en *-ita* que volveremos a encontrar y a analizar más tarde. Muy curioso es el modo con el cual se introduce la historia del niño en "Fire" mediante "Little Jack sat alone by the fire, watching sadly" (177). Una vez más, C. Martín Gaite usa el pretérito imperfecto con "El pequeño Jack estaba sentado junto al fuego y lo miraba con cara triste" (113), por ser una acción pasada, recurrente o no, pero que no cumple la estructura de la fórmula de entrada de los relatos populares. Aún más curioso es el principio de "Wooden", "Tony was the idlest[134] boy in Switzerland" (149), "No había en toda Suiza un niño más vago e indolente que Tony" (93) que, además de empezar con un sentimiento negativo, una crítica para con el niño protagonista, es uno de los pocos cuentos del estudio que consta de una referencia espacial. En efecto, y como mencionamos anteriormente con la teoría de Bettelheim, los cuentos suelen dejar sitio a la imaginación, a la escapatoria libre, a la huida de una realidad física y marcada por el espacio que conlleva, además, sus propias características culturales (Bettelheim, 1976). Así, dejamos libre imaginación al receptor posiblemente niño con el fin de fomentar a continuación la posibilidad de soñar con una nueva vida, en otro mundo, con referencias distintas a las del mundo real.

---

[133] Recordamos que nos referiremos a abreviaturas concretas para hablar de las distintas obras y distintos cuentos. Se puede consultar la lista de abreviaturas principio del presente estudio.

134 Según el *Cambridge Dictionary*, el adjetivo "idle" se refiere a un objeto "not working or being used o a una persona "lazy and not willing to work". Sin embargo, según el diccionario de la RAE, el adjetivo "indolente" indica "que no se afecta o conmueve", a una persona "perezosa, floja" o "insensible, que no siente el dolor". La última significación del vocablo español es muy interesante ya que el niño de la historia, Tony, es un niño que se encuentra bien de salud pero que sí sufre alguna molestia en la vida social por no querer vivir ni actuar como los demás. En efecto, sufriendo la dura realidad de la vida, las críticas de los adultos, cada vez más se va dando cuenta de que, de mayor, no quiere trabajar, no quiere ser como las personas adultas a las cuales ve y oye cotidianamente. Quiere volverse chiquitito: "Me gustaría irme lejos y ser pequeño otra vez para ti [su madre], y así no estarías pidiéndome todo el día que haga esto y lo otro, y enfadándote si se me olvida. Tengo tantas cosas en la cabeza, que me bajan a los ojos y que no se pueden coger con las manos, no sirven de nada las manos" (94-95). Y, por otro lado, notamos el título del cuento que menciona a la madera, a un material duro. La expresión francesa *Avoir la tête dure comme du bois* significaría *ser testarudo*, al mismo tiempo ese material, al ser tan duro, puede ser una protección para una persona o un objeto. Por consiguiente, volvemos a un punto de la definición dada por la RAE "que no siente dolor" y, por último, al alcanzar su sueño, al volverse de madera y de tamaño más pequeño, Tony ya no estaría dispuesto a sentir ninguna sensación.

En cuanto a la manera con la que se acaban los cuentos, podemos destacar "They were married that every day" en "Day Boy" (462) donde reconocemos "se casaron, vivieron felices y comieron perdices". Es una fórmula típica para despedir a los protagonistas después de sus aventuras (Sanfilippo, 2007: 148) que C. Martín Gaite transcribe por "Se casaron aquel mismo día" (429).

En sus traducciones, se suele notar un cambio en las frases, de la forma pasiva a la forma activa (se hablará posteriormente de la importancia de este fenómeno, al hablar de la Voz infantil y de cómo se considera al niño mediante sus decires y sus haceres). Asimismo, se puede aludir a la versión original de "Rey" cuyo cierre afirma que "And at the top of the cataract of the Golden River are still to be seen two black stones […] and these stones are still called by the people of the valley The Black Brothers" (37). Y, a C. Martín Gaite de interpretar: "Y en lo alto de la cascada del Río Dorado todavía pueden verse dos Piedras Negras […]. Y todavía hay gente en el lugar que llama a esas piedras los Hermanos Negros" (87). En este ejemplo, perdura la simetría sintáctica por la repetición del adverdio aspectivo "todavía" que se refiere al "still" de lengua inglesa. Pero, el cambio de la forma pasiva a la forma activa "are still called by the people" y "todavía hay gente en el lugar que llama a esas piedras" intensifica la voluntad, la fuerza de consideración, la importancia para las personas (sino los protagonistas) de la existencia de los dos hermanos sedientos de riqueza y de éxito. Y ello les llevo a maltratar, faltar respeto a su propia tierra, alcanzando el fracaso y la muerte, el mérito que suele recibir el "malo" al final de cada cuento de hadas[135]. Para terminar, en uno de *Los cuentos españoles de antaño* que traduce C. Martín Gaite de F. Alfau, se nota cierta belleza, una estética por no respetar la simetría sintáctica exacta del texto de origen. Nos permitimos mencionar el último párrafo de "The Swan Song", por lo hermoso que está escrito, tanto en inglés como en lengua castellana:

> The girl was now laughing with pleasure, the color mounted to her pale cheeks, and then something that might be regarded as a miracle happened: she stood up and walked, she walked toward the edge of the pond, and as the last notes of the song died away she stood there, her arms streched toward the water where the swan lay dead. (171-172)

Y

> Ahora la niña estábase riendo de puro gozo y el color había subido a sus pálidas mejillas. Fue en ese momento cuando ocurrió algo que podría parecer un milagro: se puso de pie y echó a andar. Caminó hasta el borde del estanque. Y cuando las últimas notas de la canción se desvanecieron, siguió allí quieta, de pie, con los brazos tendidos hacia el agua sobre la que flotaba, muerto, el cisne. (116)

[135] "[…]no sólo la intense rivalidad fraterna lleva a la destrucción, como vemos por el destino de los dos hermanos, sino que un excesivo vínculo fraterno es igualmente perjudicial, como nos indica el destino de Antígona" (Bettelheim, 1976: 232).

Como vemos, la última frase sufrió un cambio sintáctico, la utilización de la figura estilística del hipérbaton fomenta la puesta en énfasis del vocablo "muerto". Así el orden lógico de las palabras se ve alterado, lo que concede un final de mayor elegancia. Es de notar también que, a través de la traducción gaitiana y, concretamente, a través de la forma del verbo conjugado "estábase", sigue existiendo una huella de la remota época en la cual se escribió el cuento. Podemos recordar un fragmento del artículo de la Unesco, "Tradiciones y expresiones orales…", del año 2003:

> Los relatos son una combinación de imitación, improvisación y creación que varían según el género, el contexto y el intérprete. Esta combinación hace que sean una forma de expresión viva y colorida, pero también frágil, porque su viabilidad depende de una cadena ininterrumpida de tradiciones que se transmiten de una generación de intérpretes a otras. (UNESCO, 2003: 82)

Este toque estético lo encontramos también en la transcripción del verbo "lay" en "flotaba", que deja para el lector una sensación de ligereza y de paz, contrariamente al inglés cuya fluidez –por no usar de la puntuación-, parece cerrar el cuento de una manera más brutal y trágica.

-El título

Lo primero en que un lector suele fijarse a la hora de emprender toda lectura es, sin lugar a duda, en el título. No hay que olvidar que nos concentramos en una literatura que "podría ser leída por niños" tratándose de cuentos populares. Es más, aquí no podemos entrar en la problemática respecto a los cuentos ingleses ya que supondría cuestionar la narración de cada de los autores ingleses. Sin embargo, preguntaremos ¿cómo se "mueve" la autora salmantina dentro de un texto que no es suyo?

En lo que respecta la traducción de los títulos del inglés al español, el caso más llamativo es su total supresión. En "Rey", el cap. I "How the agricultural system of the Black Brothers was interfered with by southwest wind, Esquire" tiene, por deducción y lógica al ser el primero del relato, la función de presentar el elemento inicial de la trama. Y, de cierto modo, no sólo debe guíar al lector sino también darle la gana, el interés de seguir su lectura. Del mismo modo que Sanfilippo afirma que "las fórmulas de apertura ofrecían a menudo una serie de informaciones útiles para la comprensión del cuento o incluso claves de lectura del mismo" (2007: 144), podemos introducir esta idea en cuanto a los títulos. En nuestro ejemplo, la falta de referencia en español se repite en los otros cuatro títulos del cuento de John Ruskin. "Fuego" de Mary de Morgan presenta una estructura sencilla al separar cada parte por asteriscos y, en

"Llave" de G. MacDonald, está sencillamente una separación entre las partes de la narración. Luego, notamos los cambios sintácticos como en "Busca" de Maggie Browne. En el capítulo X "De cómo Merle encontró el paquete robado", aparece la preposición *de* cuando en inglés leemos "How Merle found the stolen packet". En *Princesa*, vemos cómo un sintagma nominal "Irene's clue", cap. XX y "Curdie's guide", cap. XXVIII se convierten en uno verbal en español, "Irene sigue el hilo" y "El hilo guía a Curdie". Ese es un ejemplo de lo que una traducción perteneciente a un género literario bien definido puede exigir, dependiendo también de la voluntad de la autora traductora por interpretar además de meramente traducir.

Otro punto interesante es la traducción y la transcripción en otro idioma de las canciones, poemas u otros estilos narrativos que sí exigen un orden, una estructura concreta. En "Busca" por ejemplo, los cap. IV, VI y XVI con los títulos originales "A___hill", "G__G__" y "B___B___" están traducidos respectivamente por "La colina D", "G. G" y "B. B". Reflejan la labor de traducción emprendida por C. Martín Gaite puesto que son títulos basados en juegos de palabra y, a la hora de traducirlos, la autora tuvo que, por coherencia y razón lexical, cambiar algunas de las letras. En el caso del cap. IV, en la edición de sus traducciones explica que la *A* de la versión inglesa se refiere al vocablo *argument* mientras que en español lo interpreta por la *D* de *discusión*[136], lo que justifica que el capítulo se refiera a la discusión que tienen dos de los tres hermanos en la colina. Sin embargo, no tuvo problemas en dejar los demás dos títulos con la misma estructura que en inglés.

En cuanto al léxico, se destacan unos títulos algo distintos en castellano; citemos por ejemplo en "Busca" el cap. IX "A winding way and a crooked house" traducido como "Un sendero tortuoso y una cosa retorcida". Como bien sabemos, C. Martín Gaite tiene mucho interés para ciertos sustantivos o conceptos como la palabra "sendero" que, en su Obra narrativa general, aparece de modo muy recurrente. Si nos fijamos bien, en el cap. X leemos "crooked road" (112) y "sendero tortuoso" (226) en la versión española, cuando a lo largo del cap. IX comparamos "a broad pathway" (95) con "un amplio camino" (218) seguido de "a Little way down the path" con "a un punto en que el sendero…". Ejemplos así hay muchos más en este mismo cuento[137]. Otro concepto del que a C. Martín Gaite le gusta usar es del subterráneo, de lo bajo, de esa idea de bajar que recuerda a la niña sedienta de aventura en *Alicia en el país de las maravillas* de

136 "En el texto original dice "La colina A.", pero dado que, como luego se verá, esta inicial corresponde a la palabra *argument*, que en castellano se traduce por discusión o disputa, nos ha parecido inevitable cambiar la A. por la D. (*N. De la T.*)". Véase *Cuentos de hadas victorianos,* Jonathan Cott (1993: 191).

137 Para darse cuenta de las palabras claves e importantes para Carmen Martín Gaite, al final del trabajo y junto con las tablas de todos los datos destacados de las traducciones del inglés al castellano, se presenta una tabla que retoma la frecuencia con la cual la autora alude al concepto de "camino" o de "sendero", con su equivalencia en idioma original.

Lewis Carroll. El cap. IX de *Princesa*, "Reunión en el palacio subterráneo", sorprende al lector que conoce y suele leer a la autora salmantina puesto que, en el texto inglés, la intención no es tan explícita: "The Hall of the Goblin Palace". Donde, en la versión original el texto nos propone un lugar en el cual el lector sobrentiende que pasará algo, en su traducción, la autora deja unas huellas suyas y cierta idea de acción, movimiento, profundidad, miedo u oscuridad que despierta el sustantivo "subterráneo[138]". Ya lo mencionamos, pero cabe recordar el título "Irene sigue el hilo" del cap. XX de *Princesa*. Viene de "Irene's clue" en inglés y es, una vez más, un guiño por parte de C. Martín Gaite y su atadura a algunos conceptos del estilo, el vínculo *de* la vida, *a* la vida, *por* una vida (mejor). Otros títulos pueden suscitar interrogaciones como es el caso en "Niño" cuyo último capítulo afirma que "All is well" cuando C. Martín Gaite nos promete un "final feliz". Ahí la cuestión resulta más compleja puesto que se trataría de saber si la versión inglesa se refiere al común "happy ending" o si tiene otra significación. Según el *Cambridge Dictionary*[139] "all is well" significaría "everything is in a good or an aceptable state" y no parece referirse claramente a la consecuencia feliz, a la finalidad de un resultado. A lo largo de su trabajo de recopilación de las múltiples publicaciones en varios volúmenes, J. Teruel menciona, en el segundo tomo de sus *Obras Completas* la relación con las lenguas extranjeras que tenía nuestra autora, y afirma que "mantiene en el idioma originario, con o sin cursiva, voces extranjeras que ya han sido adaptadas a la pronunciación y al sistema gráfico del español por el *Diccionario de la lengua española"* (C. Martín Gaite, *Obras completas II*, 2008: 48).

Es más, si realmente quería el autor inglés atribuir esta idea[140], dado el interés que tenía C. Martín Gaite en las palabras extranjeras, ¿por qué no mencionarlo en su traducción al español?

138 En los anexos del trabajo, se ofrece también una tabla que retoma la frecuencia con la cual la autora alude al concepto de "subterráneidad" y también esta sensación de "sed" tan recurrente en la narración gaitiana, así como su equivalencia en idioma original.

139 http://dictionary.cambridge.org/fr/ visitado por última vez octubre del 2016.

140 También la cuestión del final feliz de un relato, de un texto o de una novela no suele ser una cosa común en la literatura de Carmen Martín Gaite puesto que bien sabemos que ella, como los demás autores de la generación de la posguerra, no ofrecían nunca ninguna moraleja ni final feliz a sus historias. Para citar un ejemplo, pensamos un instante en *El Járama* de R. S. Ferlosio y al final trágico de la aventura de los protagonistas jóvenes. Tal como lo subraya el artículo "Una generación de Postguerra" publicado en el *Diario 16* el 21 de abril de 1990 que retoma José Teruel en su obra, Carmen Martín Gaite habla de los autores como I. Aldecoa, A. M. Matute, J. Goytisolo, J. F. Santos, R. S. Ferlosio, M. Fraile, los cuales con "intención y tentación de arremeter contra todo lo viejo que hubiera que echar abajo", presentan "algunos retazos de la realidad circundante" y dejando que se aprecien los conflictos entre hombres y mujeres". Véase *Tirando del hilo, Carmen Martín Gaite: (Artículos 1949-2000)*, Ed. José Teruel, Madrid: Siruela, 2006, pp. 432-436. Además, en el prólogo del volumen III, J. Teruel menciona antes que toda la tendencia de la autora en "no brindar solución final" sino más bien ser "sólo testigo de la realidad". Véase *Obras Completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, (ed. José Teruel), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010.

-Las fórmulas populares dentro del cuento

Si acabamos de ver de qué modo se abren o se cierran los cuentos, ahora sería interesante destacar las fórmulas que se encuentran dentro del mismo texto. Además, muchas veces nacen voluntariamente de la pluma de C. Martín Gaite, tal vez para que perdure un poco más el carácter infantil del cuento, como las fórmulas que uno aprende de memoria y de las cuales uno se acuerda hasta su edad más adulta.

Se puede ilustrar la habilidad de C. Martín Gaite por jugar con las palabras y manejar el léxico de culturas distintas mediante dos ejemplos. En un primer momento, en "Busca" vemos cómo la autora permanece bastante fiel al texto inglés a través de la fórmula de referencia temporal siguiente: "A long time ago I lived happily with my family in this confortable roomy house" (34). Tradujo las palabras de la Señora Crispin hacia la niña Merle por "Hace mucho tiempo, yo vivía feliz con mi familia, en esta casa tan amplia y acogedora" (188). Además, durante un diálogo entre la niña y otro niño llamado Tomás Muriel, él cuenta:

> A long time ago, Endom, which you know means Nurserydom or Nurseryland, was the very happiest land in the whole world. (92)

Y

> Hace mucho tiempo, el Reino del Fin, que también se conoce como el Reino de los Recién Nacidos, era el lugar más feliz del mundo. (211)

Sin embargo, en este cuento, cuando el poste se presenta a Merle (otro encuentro de la niña durante su aventura), narra: "A long time ago, when we had our own King, I was a sensible sign-post" (66). C. Martín Gaite modifica la referencia temporal y leemos "hace muchos años, cuando teníamos nuestro propio rey, yo era un poste sensato" (204).

No obstante, en "Niño Sol", no sólo vemos un cambio desde un punto fonético y métrico sino también que su traducción alude, acaso implícita y voluntariamente por parte de la salmantina, al carácter de la niñez, a la importancia de las fórmulas de cierre (tanto como de apertura) de la literatura popular (Propp, 1987; Sanfilippo, 2007). Ilustramos eso con "She had venison and feathered game to eat, milk and pale sunny sparkling wine to drink (426)" y "Comía ciervo y perdices, bebía leche y otras veces un vino burbujeante suave y transparente" (384).

Primero, en cuanto al ritmo y a la métrica, en inglés tenemos solamente una rima que consiste en el sonido [i] mientras que en español se perciben dos, una en [es] y la otra en [ente], por lo cual la autora transcribió esa oración quizás con un fin más estético. Luego, mediante la primera parte de la frase "Comía ciervos y perdices", no podemos evitar pensar en la fórmula de salida de los cuentos populares "se casaron, fueron felices y comieron perdices", evocado por otro fragmento del mismo texto con "they were married that every day". Por consiguiente, si

prestamos atención al léxico, el análisis sería el siguiente. Si consideramos el significado y los vocablos de la frase en inglés sin pensar en un segundo plano, el "venison" es la carne de venado; "feathered game" se referiría a un conjunto, una cantidad de animales que ha sido cazado anteriormente, "feathered" deriva de "feather" (la pluma), "game" en ese contexto alude a la presa, la caza de animales cuya cantidad no se puede contar. Si es verdad que "venison" es la traducción exacta de "ciervo", no es realmente el caso de "feathered game" que C. Martín Gaite menciona por "perdiz" en el texto español. Queda abierta la reflexión que nos podemos hacer acerca de más ejemplos como este. ¿Era voluntario por parte de C. Martín Gaite hacer alusión a esa fórmula?, ¿acaso buscaba lo estético de la frase, del párrafo y más del final del párrafo que casi cierra el capítulo II dedicado a presentarnos a Aurora, una de los protagonistas principales del cuento? Es más, ¿quería la autora ir aún más lejos dentro de la fluidez del texto de origen, añadir un toque suyo, hacer un guiño a su público lector, infantil o bien adulto?

1. 1. 1. 2. Transposición de la musicalidad y del ritmo

> El poeta combina dos artes: el de utilizar las palabras como palabras, o sea, para comunicar significados, y el de elegirlas y disponerlas de modo que sus sonidos formen una composición rítmica, musical, que por el oído hable directamente a la imaginación, como lo hacen en música las notas.
>
> S. M. Schreiber (Bonnin Valls, 1996: 29)

La fluidez en las obras gaitianas es muy importante por ser la manera con la cual consigue disimular, dentro de las líneas, lo que quiere que el lector entienda sin tener ella que escribirlo claramente. Al hablar de fluidez y de ritmo, cuando se quiere traducir un texto, la transcripción de las canciones y rimas pueden ser un obstáculo de gran envergadura. Ahora, nos dedicaremos a la cuestión técnica de la transcripción de la musicalidad y del ritmo, siempre acercándonos al tema de la niñez y sin perder de vista nuestra problemática[141]. ¿Cómo se traducen los cuentos folklóricos de origen inglés? ¿Cómo rendir este interés llevado al niño, cuando las canciones sirven de base para el aprendizaje mediante el reconocimiento y la memorización de lo que uno lee, escucha o cuenta?

Para justificar lo que pretendemos demostrar, nos apoyaremos en el concepto del *verso* que T. Navarro Tomás define como "mero producto del ritmo, independiente del papel accesorio y omisible de la medida silábica, de la rima y de la estrofa" (Navarro Tomás, 1972: 25), "una

[141] Precisamos aquí que no nos interesa estudiar todas las canciones traducidas ni la métrica en su profundidad. Al tratarse de la problemática de la Voz del niño, en este caso en algunas traducciones, canciones o cartas, nos dedicaremos sobre todo a las rimas y al ritmo, que consideramos fundamentales para el desarrollo del aprendizaje y del proceso de memorización del niño.

serie de palabras cuya disposición produce un determinado efecto rítmico" (1972: 34). Por ello, nos centraremos sobre todo en "Busca" puesto que es el cuento que propone más material de análisis -y nos atendremos sobre todo a las teorías de Navarro Tomás y Bonnin Valls.

En "Busca", son muchas las oportunidades de encontrar, a lo largo de la lectura, unas canciones o más narraciones rítmicas, lo que se debe a la trama, a las aventuras de una niña llevada al país de los cuentos mediante una voz y quien será elegida para ayudar a los personajes del otro mundo para encontrar un nuevo rey. La importancia de las rimas en ese relato se ilustra por el título mismo, "Wanted a King or How Merle set the Nursery Rhymes to Rights" y "Se busca un rey" o "De cómo Merle rectificó las canciones infantiles" en español. Si las "nursery rhymes" recuerdan las "canciones infantiles", es de precisar que merecerián un estudio aparte. Con el primer ejemplo del cap. XII, "A mystical Rhyme" o "Una rima mística",

> Little Miss Muffet
> Sat on a tuffet,
> Eating curds and whey (130)

Y

> Sentadita en un tocón
> la señorita Muffet
> comía su requesón (235),

vemos que la versión española presenta la misma cantidad de versos y, en cuanto al léxico, la traducción no afecta al significado del refrán. El diccionario nos precisa que "a tuffet" puede ser "un taburete", "un asiento pequeño sin respaldo", "un moño de hierba, un manojo de hierba" mientras que un "tocón" se define en la *RAE* como la "parte del tronco de un árbol que queda unida a la raíz cuando lo cortan por el pie"; definición que se acerca a la segunda del sustantivo inglés. En las palabras "curds and cheese" traducidas meramente por el vocablo significativo "requesón", la conjunción "and" tiene un valor aditivo y marca a la vez un ritmo que encontramos en español a través del adjetivo posesivo "su".

Respecto a los versos, C. Martín Gaite juega con las palabras y con las posibilidades lingüísticas que ofrece la lengua española. Si, en inglés, los versos forman una rima en *–uffet* seguida de un verso suelto (A, A, B), en español destacamos la rítmica A, B, A por la rima en *–ón* separada por el v. 2 en *–uffet* -, ésa inevitable por tratarse de un nombre propio. Este primer ejemplo nos permite seguir el análisis ya que M. Browne presenta una estrofa de tres versos en rima total (o rima consonante si consideramos al profesor Rafael de Balbín y sus estudios bastante complejos sobre la rítmica poética[142]). Por su parte, C. Martín Gaite ofrece una versión más estilizada,

142 I. Bonnin Valls destaca los estudios de R. De Balbín, "Acerca de la rima" (*Revista de Literatura, VIII, 15*, Julio-septiembre 1955), y *Sistema de rítmica castellana*, Madrid: Gredos, 1975 (3a ed.).

acaso más poetizada –pero repetimos que no estamos en condiciones de juzgar el texto de origen de modo categórico, siendo el idioma distinto del nuestro. El cómputo silábico de los dos textos es diferente, en "Wanted" vemos tres versos de cinco sílabas de rima total y, en "Busca", las rimas son consonánticas (aunque carecen de fonema consonante) por la repetición de la vocal *o* y de la consonante *n*. Es más, la métrica de la versión española sería la siguiente: los versos 1 y 3 son heptasílabos pero, según los estudios de versificación española, ésa se ve alterada por la posición de la última sílaba acentuada. Y, como lo explica muy bien I. Bonnín Valls en su manual crítico y práctico de la métrica española, "si el verso acaba en una palabra oxítona [aguda] se ha de añadir una sílaba en el cómputo silábico versal[143]" (1996: 19). Asimismo, puesto que los sustantivos "tocón" y "requesón" son palabras agudas y en las que el acento final se halla en la última sílaba, hay que añadir una sílaba al conjunto. Así, los versos se convierten en octosílabos y presentan entonces una terceta (generalmente en A, B, A) o bien una soleá (más bien de origen popular andaluz) cuya métrica se compone de tres versos de arte menor octosílabos sin rima en el segundo verso.

Amén de eso, y ahí se reconoce a C. Martín Gaite, si en el texto *source* se nos presenta "Little Miss Muffet / Sat on a tuffet", en el texto *cible* se destaca "Sentadita en un tocón / la señorita Muffet", usando de la repetición del sufijo en *–ita*, con el fin de sustituir el adjetivo "Little" pero también para dar más musicalidad e imagen a través de "sentadita". C. Martín Gaite cambió el orden de los versos, acaso para presentar uno más cantado, elemento importante para no sólo contentar al lector joven sino también para que se le quede en la cabeza, a modo de refrán. De este modo, nos permitimos mencionar algunos pasajes más, como las dos cartas que Merle tiene que leer:

> If you would banish Grunter Grim,
> Have not the slightest fear of him (90)

Y su transposición al castellano:

> Si a Gran Gruñido
> intentas suprimir
> ni miedo ni alarido
> te debes permitir. (216)

La primera se compone únicamente de dos versos en inglés y de cuatro en español. En el *texte source*, la autora expone un pareado octosilábico, es decir dos versos de ocho sílabas iguales (A, A) o podría ser también un aleluya, un pareado de ocho sílabas con rima consonante

143 A continuación, retomamos la referencia completa: "si el verso acaba en una palabra oxítona se ha de añadir una sílaba en el cómputo silábico versal; si acaba en palabra paroxítona, no se suma ni se resta ninguna sílaba a los resultados de la medición; si acaba en palabra proparoxítona, ha de descontarse una sílaba". Véase Bonnin Valls (1996: 19).

(frecuente en los casos de refranes). Paralelamente a esto, C. Martín Gaite usa de la cuarteta, una estrofa castellana de cuatro versos de arte menor y de rimas entrecruzadas (A, B, A, B). Aquí, concretamente, los versos impares tienen una rima total en *–ido* y los versos pares rimas asonantes con *–imir* y *–itir*. Desde un punto más lingüístico, en los tres últimos versos, hay un paralelismo y, por lo tanto, un efecto de repetición. Los versos pares empiezan por un verbo conjugado en segunda persona del singular y, entre estos dos versos, el v. 3 es una anáfora con la conjunción copulativa "ni" que marca aún más expresividad, rítmica (*Nueva Gramática de la Lengua Española*). En esa idea, no podemos evitar citar a Samuel Gili Gaya cuando, al referirse al arte del verso libre, dice:

> La unidad rítmica, a mi modo de ver, no es ya la sílaba ni el pie, sino la frase, el grupo fónico […], con su movimiento de tensiones y distensiones que, tanto en verso como en prosa, moldea y enmarca la palabra humana.
>
> Un sistema de versificación que no cuenta las sílabas, ni las agrupa en torno a los acentos fijos, transfiere el ritmo a grandes distancias, invalida más o menos el tiempo, o una parte de él, y ha de fundarse sólo en la sucesión de movimientos tensivos y distensivos, que son su recurrencia rítmica, lo mismo que en la prosa. (Bonnin Valls, 1996: 56-57)

Entonces, si Maggie Browne en su propio cuento "Wanted" anuncia dos versos que fomentan la fluidez y una sensación de aviso y/o de consejo, en "Busca" C. Martín Gaite opta por una estructura de cuatro versos, con más ritmo, una musicalidad más libre que recuerdan al refrán. Seguimos con el segundo ejemplo:

> If you'd help us, quickly bring
> Unto Endom Endom's king.
> Find his name, you'll then find him.
> Who has got it? Grunter Grim.
> Search his house, you'll find at last,
> 'tis written down, but sealed up fast. (91)

Y

> Si un rey nos quieres traer
> a nuestro reino afligido
> busca su nombre escondido.
> ¿Y quién lo puede tener?
> ¿No lo aciertas? ¡Gran Gruñido!
> Registra su casa y lo encontrarás
> escrito y sellado. No te digo más. (217)

En este caso, nos conformaremos con notar que se observan seis versos en inglés y siete en castellano. La métrica sería, en inglés, A, A, B, B, C, C en rima doblada y, en español, A, B, B, A, B, C, C que recuerda la redondilla por sus versos en arte menor y su rima abrazada. Sin embargo, no participa totalmente de esta estructura versal porque presenta solo siete versos y no ocho, lo que nos permite imaginar dos rondillas de cuatro versos cuya versificación sería A, B, B, A // B, C, C, B… Amén de eso, el final del último verso, "No te digo más", sólo se podría encontrar en la versión original a través de la palabra "fast", específicamente "sealed up fast",

"to seal up" significando "sellar", "cerrar herméticamente", y el adverbio "fast" que remitiría a actuar "rápidamente", "firmemente", "irrevocablemente". No hay duda ninguna de que sí se puede hablar de libertad de traducción por parte de la autora salmantina al asociar una sensación de aviso aún más resentida y de certeza mediante el recurso a una frase corta en forma negativa que cierra la carta. Para ir aún más lejos, podemos imaginar también el interés en la oralidad que nos concede esta oración, reforzada por el pronombre personal "te" que menciona claramente a un tú. Se trataría de un contexto de diálogo, de intercambio, puesto que un *tú* solicita un *yo*, es decir los dos personajes en un cuento de hadas, o bien un *tú* lector y un *yo* narrador (Lejeune, 1975). Es importante recordar que es una ambigüedad conocida de las obras de C. Martín Gaite, si sólo pensamos en *El cuarto de atrás* donde existirá siempre la confusión y la duda respecto al final de la novela y la existencia, la visita real y física del hombre de negro Alejandro.

También se pueden destacar huellas de nuestra autora, propias a su escritura, a su estilo y a su persona. En otro canto, esta vez, todos los mirlos, de uno en uno, van cantando a la niña una parte del indicio que permitirá saber dónde encontrar el objeto buscado.

> Ha! Ha! Ha! The hat's safe away,
> Right well hidden for ever and a day.
> Ding, dong, the bell, of course I know,
> No use in that without the cloak, Ho! Ho! Ho!
> Merle stole the cloak from the poor old man;
> She might get the hat, no one else can. (139)

Y en castellano:

> ¡Ja! ¡Ja! ¡ja!,
> el sombrero está
> a salvo en la lejanía,
> pero muy bien escondido
> para siempre más un día.
> Din, dan, don,
> pues claro que conozco
> de la campana el son,
> pero no sirve de nada
> mientras no tenga esa capa.
> ¡Ay, ay, ay!, ¡Qué mala pata!
> Al pobre viejo la capa
> Merle le vino a robar,
> puede encontrar el sombrero
> tan sólo ella es capaz. (240)

Primero, respecto a la estructura de los dos fragmentos, en inglés la autora da palabra a los mirlos en seis versos mientras que C. Martín Gaite les asigna quince. La diferencia está muy clara, la métrica es, por consiguiente, muy distinta. Si el texto de origen presenta rimas dobladas

A, A, B, B, C, C, no es para nada el caso en lengua española. La versificación es mucho más libre (A, A, B, C, B, D, C, D, A, A, A, A, - - -)

Cabe destacar el primer elemento del cual notamos la traducción, las interjecciones, que suelen marcar la risa, la sorpresa o cualquier otra emoción (*NGLE*[144]). Asimismo, si reconocemos el "¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!" justificado en el texto español, el "Ho! Ho! Ho!" inglés cambia de equivalencia y de sitio a la vez. Es más, si la primera interjección subraya la risa, ésta trata más del sarcasmo, por lo cual C. Martín Gaite lo traduce por "¡Ay, ay, ay!" seguido por la exclamación "¡Qué mala pata!" como variación en el cuento. Esas dos oraciones forman un verso entero y nuevo en la canción, por el desplazamiento de la interjección y la exclamación añadida por C. Martín Gaite y que, incluso siendo una expresión común[145], se refiere al campo léxico del mundo animal muy relacionado con los cuentos populares y la literatura que gusta a los niños. En este caso, C. Martin Gaite usa y aprovecha el espacio narrativo incluso en sus traducciones, rompe las estructuras, las normas y hace de un texto un texto suyo sin que, en comparación con el original, no pierda ningún significado.

En este apartado queríamos hablar de musicalidad, de cómo tradujo C. Martín Gaite los elementos narrativos que participan del fenómeno de la memorización de lo que se lee o se escucha, como son las canciones, las rimas, las poesías, las cartas, etc. Más concretamente, nos interesó notar los cambios sintácticos que la autora se vio obligada a hacer y las modificaciones o novedades que quiso aportar ella misma, al tomar en cuenta el campo poético, las exigencias y las libertades que éste requiere y permite.

Antes de llegar al estudio de la consideración del niño, desde un marco limitado como puede ser cualquier obra, veamos cómo C. Martín Gaite, ya en sus traducciones, introduce su interés en (o su crítica de) la figura del niño, siempre según una cuestión de ritmo y de melodía. Aludiremos únicamente a un ejemplo, siempre en el cuento inglés "Wanted" donde destacamos la réplica de Merle "you *are* a simple Simon" (146) y "Simón el simplón" (244) en español. C. Martín Gaite recurre al adjetivo coloquial "simplón" no sólo para reflejar el carácter sencillo del muchacho[146] sino también, a nuestro parecer, para fomentar un ritmo, una repetición que

[144] La *Nueva Gramática de la Lengua Española* nos precisa que la interjección "se especializa en la formación de enunciados exclamativos. […] Se manifiestan impresiones, se verbalizan sentimientos o se realizan actos de habla que apelan al interlocutor incitándole a que haga o deje de hacer algo". (2009: 2479)

145 Como ya se sabe, la expresión "tener mala pata" es una frase hecha oriunda de la creencia de que las patas de ciertos animales, sobre todo los conejos, traen buena suerte y se suelen usar de amuletos. Por consiguiente, en un sentido negativo, significaría que no se produjo el efecto deseado.

[146] El manual de la *Nueva Gramática de la Lengua Española. Morfologñia y sintaxis* (2009: 656-658) indica que los "sufijos aumentativos y despectivos en sustantivos o adjetivos de persona en *-ón* o *-ona* [como es el caso de] *simplón* ("muy simple"), aplicados a personas, participan de un aumentativo, una intensificación en noción denotada por el hombre." Especifica diciendo que "unos adjetivos en *-ón* no denotan propiamente desprecio sino crítica amable, ironía". Eso nos pernite pensar

hasta puede hacer reír al lector –y muchos son los ejemplos de este tipo que analizaremos en una parte ulterior. De momento, conviene destacar la manera con la cual aparece la figura infantil, este niño o niña protagonista –o no-, a la hora de comparar los cuentos ingleses y la novela *Princess* con su versión en lengua castellana.

1. 1. 1. 3. Presencia del niño como narrador o personaje

> C'est dans le *nom propre*, que personne et discours s'articulent avant même de s'articuler dans la première personne, comme le montre l'ordre d'acquisition du langage par les enfants.
>
> P. Lejeune (1975: 22)

Plantear como problemática la Voz infantil en la literatura gaitiana conlleva considerar a esa figura del niño y, en un primer momento, desde el análisis del texto en sí. En otras palabras, la pregunta que tendrá importancia será la siguiente: ¿Cuántas veces se menciona al protagonista niño y de qué manera? A continuación, pretendemos presentar una observación la más exhaustiva posible de los textos de época victoriana y de los traducidos por la autora salmantina. De esta forma, en un primer momento, señalaremos la presencia del niño en la narración para, en un segundo momento, aludir a la aparición de ese ser joven por la palabra. A partir de ahí, veremos y estaremos en condiciones de estudiar cómo, en las traducciones de C. Martin Gaite, el niño busca -o no- asentar su propio Yo.

En todos los relatos, cuentos, novelas o más textos de cualquier género que sea, uno de los elementos más esenciales es la mención del nombre del/de los protagonistas. Más allá del nombre, cobra importancia el modo de hablar de alguien o dirigirse a esa persona directamente. Asimismo, en la Obra general de C. Martín Gaite, la alusión a un personaje por su nombre o por un apodo refleja una crítica por parte de la autora. Es lo que sucede en el cuento "La chica de abajo" cuyo título de por sí solo es muy revelador. Otro ejemplo sería el hombre de negro mencionado muy pocas veces en *CA* que remite, muy a menudo y de forma universal, a un personaje inventado a quien se le suele atribuir una sensación de terror para los niños. Además, suele participar del fenómeno fóbico, un traumatismo común sufrido por los niños, del mismo modo que con la presencia de algunos animales[147]. Entonces, el uso de un nombre propio (o

en el uso apreciativo de C. Martín Gaite para la traducción del calificativo del niño "simplón".

[147] Se puede aludir a la analogía posible con el hombre de negro presente en *El cuarto de atrás* y que recuerda a este hombre escondido debajo de la cama o arriba del ático, a quien temen los niños, entre otras razones porque tiene una capacidad de poder infiltrarse y aparecer donde y cuando quiere. Asimismo, otro aspecto interesante de la literatura gaitiana es la novela *Lo raro es vivir* que pone en escena a la figura de un hombre a primera vista sin característica esencial ni aspecto físico que permitirían individualizarle. En efecto, si en el primer capítulo de *RV* aparece "el hombre alto", la relación con el "hombre de negro" o "el sombrero negro" en *CA* es inevitable. Vemos entonces que la autora usa de todos los recursos posibles para

nombre de pila) para comunicarse con alguien o bien aludir esa misma persona puede responder del criterio de injusticia, de diferencia social y puede incluso indicar un sentimiento de terror... En suma, dado la riqueza de los idiomas en vigor en el mundo, existen infinitas maneras de considerar a un ser humano y, a cada cual de los autores les corresponde usar del lenguaje de tal modo que este uso esté a la altura de sus expectativas y de la recepción que quiere conseguir de esas mismas obras. El análisis de la figura del personaje niño en un texto traducido a otro idioma se puede establecer a partir de la consideración de éste desde un nivel narrativo, es decir a partir del espacio que se le concede y de la manera con la cual se le menciona[148].

-"El rey del Río Dorado"

El primer cuento que vamos a analizar es "The King of the Golden River" (John Ruskin, 1841) traducido por C. Martín Gaite como "El rey del Río Dorado" en 1993[149]. Es un cuento tradicional y típico que recuerda la historia de *La Cenicienta* puesto que presenta a tres hermanos, los dos mayores personificando lo malo y el más joven apareciendo como buena persona (Bettelheim, 1976). Es interesante subrayar la manera con la cual –en el cuento inglés tanto como en su versión castellana-, se menciona al niño pequeño, Gluck, el verdadero protagonista del cuento, para luego señalar las referencias a los dos hermanos, Hans y Schwartz, cuyo comportamiento con el primero los lleva a un fin trágico[150].

Para empezar, relevamos que el nombre de pila "Gluck" aparece en el texto inglés 75 veces contra 82 en español. Además, siendo el inglés el idioma original del *texte source*, relevamos unas 65 veces el pronombre personal "he" sustituyendo al niño Gluck. En cuanto a los otros dos personajes jóvenes, "Schwartz" aparece 36 veces en inglés, el pronombre "he" 22, mientras que se le menciona por su nombre 32 en español. "Hans" aparece 23 y "he" unas 36 en inglés mientras que se lee el nombre 31 veces en castellano. Las cifras mencionadas permiten justificar el hecho de que, si Gluck es el protagonista niño principal en este cuento y en las dos versiones

incrementar este mecanismo fóbico del niño obsesionado y aterrorizado por este individuo vestido de negro, tanto como por la famosa cucaracha a la que se refiere en varias ocasiones; un bicho minúsculo, pero con tanto poder frente al ser humano. Para saber más sobre la cuestión, invitamos a la consulta de la obra de Otto Rank, *Le traumatisme de la naissance* (Paris, 1976: 7-39).

[148] Informamos que no se tomará en cuenta dentro del trabajo analítico la ausencia de traducción de los títulos, pero, al final del trabajo, se ofrece al lector una tabla con la lista de todas las formas y los diversos cambios hechos por C. Martín Gaite para aludir a cada uno de los protagonistas niños de los cuentos de hadas victorianos y de la novela inglesa.

[149] Precisamos aquí que los seis cuentos de autores ingleses que tradujo Carmen Martín Gaite fueron recopilados en una misma antología, por lo cual no volveremos a indicar la fecha de traducción al español para los demás cinco cuentos de hadas victorianos. Se pueden consultar en *Cuentos de hadas victorianos*, Jonathan Cott (ed.), Madrid: Siruela, 1993.

[150] Al final de este trabajo, junto a los documentos anexos, se ofrece al lector el análisis comparativo de otra traducción al castellano de este mismo relato inglés. Invitamos a la consulta del documento suplementario que compara la labor de traducción de Carmen Martín Gaite y la de Victoria León "El rey del río dorado o los hermanos siniestros" (Sevilla, 2016).

en castellano mientras que los dos hermanos tienen un papel menor (dentro del marco narrativo), sus acciones no son menos importantes para el desarrollo de la historia y la justificación de nuestra problemática. Mediante estos datos concluimos también que Hans es el hermano que menos importancia tiene dentro del cuento. Sin embargo, no basta conformarse con estas conclusiones y, si se quiere ir más allá en el análisis, cabe hacer hincapié en todas las alusiones a los tres hermanos. A veces, C. Martín Gaite nos ofrece otra expresión que la que se encuentra en el texto inglés. Entonces, ¿cómo se alude a Gluck, de doce años, cuando no es solamente por su nombre?

Primero si J. Ruskin atribuye la mayoría de las veces la precisión "little Gluck" (7, 9, 16, 17, 31), en lengua castellana leemos "el joven Gluck" (53), "el pequeño Gluck", (56 y 64). Puede que C. Martín Gaite hubiera querido variar la terminología con la intención de distinguir la pequeñez de la edad, leemos: "the two elder brothers had gone out, with their usual warning to little Gluck, who was left to mind the roast" (7), "los dos hermanos mayores salieron, no sin antes hacerle al joven Gluck, que quedaba al cuidado del asador, las consabidas advertencias..." (53) y "He does look very wet, said little Gluck" (9) traducido por "Realmente parece que está muy mojado –se dijo el pequeño Gluck" (56). A lo mejor mediante estos dos ejemplos la autora salmantina quiso poner de manifiesto el hecho de que los dos hermanos dejaron a una persona de edad menor solo en casa, mientras que en el otro caso se referiría más a su característica física y no sólo a la edad. En efecto, se trata del momento en que Gluck conoce a un hombrecillo y a quien deja entrar en casa. Es más, al ser de pequeña altura el visitante, el adjetivo "pequeño" viene jugar con el aspecto físico de los dos personajes, y ya no considera la edad. En una ocasión vemos también cómo C. Martín Gaite resta el adjetivo del texto inglés: "Poor little Gluck waited very anxiously" (27) se vuelve "el pobre Gluck esperaba", en la página 78.

También vemos ocasiones en las que C. Martín Gaite no traduce el adjetivo que se refiere a la altura (o a la edad) tal como "[they] used to leave little Gluck to mind the furnace" (17), que decide restar mediante "dejaban a Gluck al cargo del horno" (64). Otra característica respecto al personaje viene dada por el adjetivo "poor" en inglés que, la mayoría de las veces está traducido fielmente por "pobre". Pero, en otras ocasiones, no aparece en la versión castellana o bien la sintaxis se ve algo modificada. Relevamos los pasajes respectivos y empezamos con "it half broke poor little Gluck's heart" (17) cuando en español leemos "al pequeño Gluck se le partía el corazón" (65). La autora salmantina resta el adjetivo de la frase "And Gluck went and dwelt in the valley, and the poor were never driven from his door..." (34) de modo que aparece "Y así Gluck volvió a su tierra y habitó en el valle, y jamás se cerró a ningún menesteroso la

puerta...” (87). En este caso, era necesario retranscribir la frase entera para poder ilustrar el matiz de la presencia o no del protagonista niño en los dos idiomas. Más, en “King” leemos:

> “Oh!” cried poor Gluck, running to look up the chimeney after him, “o dear, dear, dear me! My mug! my mug! my mug!” (21),

tras lo cual en español nos hallamos ante un cambio de sintaxis:

> El pobre Gluck corrió hacia la chimenea en su persecución.
>
> -¡Ay de mí! - exclamaba mirando hacia arriba-. ¡Mi jarra, mi jarra! ¿Dónde está, pobre de mí? (70)

C. Martin Gaite enfatiza la acción del protagonista descartando el verbo (y por consiguiente el sujeto) de la única oración en inglés para cerrar de modo distinto el capítulo dos del cuento, además de traducir “running […] after him” con una sensación aún más ansiosa mediante “corrió […] en su persecución”.

Cabe mencionar unos cambios sintácticos como la alusión a “la mirada de Gluck” (87) que J. Ruckin nos presenta mediante “Gluck gazed” (34), donde el uso del verbo “to gaze” no lleva a pensar a la importancia de la acción de mirar y no sólo a la característica física ni a su intensidad.

A Gluck también lo mencionan los demás, por ejemplo, por “buen chico” (56, 58), “muchacho” (66), “colega” (67), “hijo mío” (83), ambos sustantivos que se refieren al inglés “my boy” (18, 19), “good boy” (9, 10) o la interjección “son” (31). Por su parte, los dos hermanos también se dirigen a él mediante “señor Gluck”, “su señoría”, “señoría” (60) o el vocablo “desgraciado” (58) cuando en el texto de J. Ruskin aparecen “Mr. Gluck” (13) y “Sir” (13). Pasamos en breve esta situación de conflictos fraternales ya que nos interesará más cuando veremos la relación del niño frente a los demás.

La mención del niño se hace también a través de unos conceptos, que sean concretos o abstractos, como los espacios domésticos: “Your brother’s room” (13), “Gluck’s room” (13), “Gluck’s little window” (14) y en castellano “el cuarto de su hermano” (61), “la habitación de Gluck” (61), “la ventana del cuarto de Gluck” (62). Las zonas del cuerpo “Gluck’s face” (11), “Gluck’s heart” (17) se reflejan por “la cara de Gluck” (58) o “el corazón de Gluck” (58). También se le menciona por “el dinero de Gluck” (79) con el énfasis en el aprovechamiento de sus hermanos, “Gluck’s money” (27). Pero, en el último capítulo, la presencia del niño está aún más marcada por la interpretación interesante que hace C. Martín Gaite de “Gluck showed manifest symptoms of consternation” (33) con “es que en el rostro de Gluck se observaban inequívocas muestras de consternación...” (84). En español, se cambia el verbo “showed” por el sustantivo “rostro”, lo que rinde una imagen de la situación más fuerte. Es más, este mismo

verbo en inglés está reflejado a la vez por el sustantivo "rostro" y por la forma verbal en pasado "se observaban" que viene insistir en la sensación que marcan sus facciones.

Aunque nos hemos centrado primero en el protagonista Gluck, por la importante recurrencia de su nombre o las formas derivadas para mencionarlo, en este cuento no es el único personaje niño. En efecto, si es el más joven y más importante para nuestro análisis, los otros dos hermanos aparecen unas cuantas veces y no sólo por sus nombres. Ambos, como lo veremos más adelante a la hora de hablar de la rebeldía o de la sumisión del niño, son protagonistas que se muestran violentos, arrogantes y en sed de riqueza. Por consiguiente, tanto C. Martín Gaite como J. Ruskin aluden a ellos de distintas formas, entre las cuales predomina naturalmente la mención de "hermanos".

Como no queremos extendernos demasiado aquí y porque no se puede atribuir a nuestra autora española rasgos narrativos que no son suyos, nos conformaremos con ilustrar los cambios en las traducciones que retomaremos posteriormente para el análisis más en detalle del niño frente al Otro[151]. De modo general, se ve que C. Martín Gaite insiste en la presencia del posesivo en "sus hermanos" (página 60, por ejemplo) cuando en inglés aparece solamente "the brothers". Incluso en el principio del cuento, cuando en inglés leemos "[Gluck] was as completely opposed […] to his seniors as could possibly be imagined or desired" (7), la versión castellana enfatiza con "G […] tan opuesto a sus hermanos como quepa imaginar" (52). También en el capítulo dos, "Cuando se fueron sus hermanos" (65) traduce el sintagma "when they were gone" (17). Otro rasgo de su labor de traducción es la referencia al número dos, puesto que la historia presenta concretamente a dos hermanos, por un lado, y a Gluck, por otro. "The brothers ate as much mutton as they could, locked the rest in the cupboard" (13) y "Antes de irse a la cama, los dos hermanos, que aún conservaban un resto de sensatez, se acordaron de correr los cerrojos..." (60) son un ejemplo de ello. Sin embargo, la voz de otro personaje, a saber, la del hombrecillo hambriento que vino a visitar a los hermanos, se dirige a Gluck de tal modo que "your wicked brothers" (20) aparece como "tus hermanos" (69).

-"Niño de madera"

El segundo cuento de hadas es "Niño de madera" con el título original "Wooden Tony", publicado por primera vez en 1892 en *The Last Touches and Other Stories* y que encontramos también en *Beyond the Looking Glass* (1973). A lo largo de este corto relato, el lector se percata

[151] Una precisión que podemos aportar ahora mismo, y que viene ilustrada en el documento anexo correspondiente, es la transcripción del pronombre sujeto "they". La mayoría de las veces se sobreentiende mediante la terminación de los verbos en español, un rasgo propio a la gramática española que dificulta aún más la labor de análisis comparado (*NGLE*).

de la dificultad con la cual Tony, un niño que sufre autismo, se enfrenta a la vida real, a los adultos, y que tiene ideas y concepciones propias de su vida futura. Veremos más en adelante que es un cuento que se parece –mejor dicho, que precede- a uno de los cuentos literarios escritos por C. Martín Gaite, por el tema del desprecio y del desdén de los padres para con sus propias criaturas. Efectivamente, Tony es un niño que no quiere trabajar ni estudiar y que muestra mucho interés en las actividades manuales como la escultura, el oficio de su padre quien aparece como una figura paternal muy indiferente. Convive con su esposa –la madre del joven-, ella más bien sumisa por la educación y las normas patriarcales. A pesar de todo y del peso de la sociedad en que vive, Tony consigue huir y alcanzar otro mundo donde, si antes él no parecía tener importancia ninguna para los demás, ahora sí lo pequeño cobra verdadera vida, y altura.

El nombre del protagonista principal de esta historia aparece 49 veces en inglés y 58 en español. El hecho de que figura menos en el texto de partida no es en nada ilustrativo puesto que la importancia de sus actos y palabras se encuentra igualmente a través del pronombre "he" unas 147 veces durante todo el relato.

Como todos los personajes niños de los textos que nos interesan, Tony no sólo aparece mediante su nombre, sino que el narrador va contando su historia identificándole con sustantivos y adjetivos múltiples. En efecto, a parte del título que es inevitable entender que se habla de una persona de carne viva, se hallan los términos "the Wooden-head" (149, 156, 160), "Wooden" (160), "Poor little wooden-head" (149) y mediante los cuales el lector, que sea de edad joven o no, se percata de la situación, del contexto con el cual se choca. Como se ilustra en la tabla respectiva a "Niño" al final de este trabajo, C. Martín Gaite parece, una vez más, recurrir a más vocablos y expresiones en su traducción. Traduce los apelativos citados por "cabeza de leño" (93, 102, 107), "pedazo de leño" (93) o bien "niño de madera" (107), como en el título. A la hora de hablar de su hijo, los padres de Tony se muestran cariñosos pero despreciativos a la vez, sobre todo el padre que lo llama "fool" (156), "stupid" (101), "foolish" (159) y "useless" (160). Este último C. Martín Gaite lo interpreta como "una calamidad" (107). Si, por un lado, la figura materna aparece mediante "thee dearly, my little son" (149), "my son" (150, 155) o bien "my lad" (155) y "dear lad" (156), otros protagonistas desempeñan un papel contraste como los vecinos con "thy son... a fool" (153), "un hijo tonto" (98). También se lee en la versión española "un hijo tan inútil" (83) cuando en inglés no aparece nada respecto a su presumida ineficacia, lo que nos permite apuntar la voluntad de la autora salmantina en poner énfasis en el desprecio hacia el niño. Mediante vamos analizando los cuentos de hadas traducidos por C. Martín Gaite, notamos que le gusta usar un registro de habla más familiar, coloquial y que, de

vez en cuando, sobresalen unas fórmulas muy parecidas. Por ejemplo, si en inglés L. L. Clifford escribió de la voz del padre que su hijo "look[s] quite stupid" (101), la autora salmantina lo reflejó mediante "cara de tonto" (93), una expresión que aparece en más traducciones suyas.

El niño también aparece mediante una de sus peculiaridades, su afán por una canción en particular. Aparece "Tony's song" (153, 155, 158), "thy song" (156) o "his song" (157), todos traducidos por "la canción de Tony" (98, 101, 104, 102, 103). Tenemos que confesar que no se alude al joven de muchos otros modos, excepto mediante "Tony's life", "la vida de Tony"; "Tony's head", "su cabeza" y "his lips (160)", "los labios de Tony", ejemplos que se hallan en las páginas 160 del texto inglés y 106 en la versión en castellano. Antes de pasar al análisis de la sintaxis, se menciona también a "two little figures" (160) y "the figures" (161), siendo "Tony y su compañera" (106, 107) a quien encuentra él -o mejor dicho reencuentra-, al final de la historia, al acabar su viaje emprendido sin sus padres hasta su propia libertad.

En el caso de "Wooden", nos encontramos frente a un cuento donde la niñez se ve olvidada, por el mero hecho de que al niño mismo casi no se le menciona por su nombre sino por apodos o adjetivos calificativos, como acabamos de ver. De modo general, C. Martín Gaite recurre a la adjetivación "tonto" (94 y 99) cuando en inglés aparecen "stupid" o "full" (149 y 153). Es más, cuando el cuento de origen se refiere al niño mediante los adjetivos despreciativos "foolish" y "useless" (159 y 160), C. Martín Gaite parece interpretar totalmente la situación puesto que contextualiza el primer caso con "le pareció absurdo" (106) y, por último, la expresión se convierte en el sustantivo "una calamidad" (107).

Por último, cabe mencionar los cambios sintácticos en relación con la presencia y, más que todo, con la voz que le es dada, mediante el espacio narrativo y el valor de las palabras elegidas por C. Martín Gaite respecto al texto de L. Clifford. Destacamos la alusión a Tony con "then the mother spoke up for her son" (156) mientras que en castellano leemos "la madre saltó a su defensa" (101). De este modo, sobresale un sentimiento de consideración más importante hacia el niño que necesita cualquier figura protectora o ayudante como su madre. Es más, si el verbo *to speak up for* significa "defender a alguien", C. Martín Gaite refuerza la ambición de la madre con el uso del verbo *saltar a*. Así, podemos decir que ilustra una acción repentina ya que la *RAE* indica que se refiere a la acción de "abalanzarse sobre alguien o sobre algo", "moverse de una parte a otra, levantándose con violencia". Más, durante la discusión de los padres que están observando unas figuritas en un escaparate:

> "It is *Tony*, it is *Tony*, it is his song; there beside *him* is the woman you made, and he is *wooden* too – he is *wooden*." [...]

> "no, no", the woman cried in despair, "his song has gone into the world, but *Tony* is there," and she pointed to the clock; "he is *wooden*, he is *wooden*." The man looked long and silently. (160)

Evoca una nueva presencia del niño que aparece en castellano con:

> - ¿Has visto? ¡Es *Tony*, *nuestro Tony*! Y la canción es suya. Míra*lo*, al lado de la mujer que tallaste tú, y él también es *de madera*. ¡Se ha convertido en *un niño de madera*! [...]
>
> - ¡Qué no! - gritaba ella desesperada-. Su canción sí salió a correr mundo, pero *él* está ahí, ¿no *lo* ves?, ¡ahí!
>
> Y señalaba exaltada al reloj que se veía al otro lado del escaparate.
>
> - ¡Es *de madera*! - repetía-. ¡Se ha vuelto *de madera*!
>
> El hombre miraba *las figuritas* pensativo y silencioso. (107)

Este ejemplo ilustra varios elementos interesantes en cuanto a la presencia de la figura niño y a la ambición de nuestra autora sobre cómo traducir unos cuentos de hadas de idioma distinto del suyo. Por un lado, el carácter afectivo de la madre sobresale a través del posesivo "nuestro" y, por otro, vemos cómo la referencia al material en que se convirtió el joven Tony –quien desea huir de la realidad en la cual vive, rodeado de adultos, de personas "grandes", "altas" para alcanzar un mundo donde la pequeñez pudiera permitirle vivir más feliz-, se convierte en un sustantivo, tal una de las primeras marcas de identificación del ser. Observamos también, en la última parte del pasaje seleccionado, unos vocablos añadidos por C. Martín Gaite. Así demuestra ella cierta consideración para el niño Tony y no sólo él, sino que parece incluso dar importancia a dos niños, dos amigos, de talla pequeña y acaso ya no animados por haberse vuelto figuras de madera. Sin embargo, esto no significa que se les quitó la voz, por lo menos dentro del marco narrativo en el cual C. Martín Gaite sigue dándoles cuerpo y vida.

- "A través del fuego"

Seguimos con "Through the fire" de M. de Morgan, incluido en una de sus colecciones de cuentos de hadas, *On a Pincushion*[152] (1877). Este cuento exterioriza los sentimientos de un niño lisiado llamado Jack que sufre la ausencia frecuente de su madre, viuda.

El protagonismo del niño se ve justificado en inglés por la repetición de "Jack" unas 130 veces y del pronombre "he" 107 veces. Lo mismo se refleja en la traducción donde se alude al personaje infantil 135 veces por su nombre. En cuanto a los demás apelativos de este personaje

[152] A pesar de encontrarse el cuento "Through the fire" en *Beyond the looking glass*, junto a los demás cuentos de hadas victorianos, para este trabajo, remitiremos al texto original presentado en *On a Pincushion* de la edición de London: Jackson Seeley and Halliday, 1877.

de edad menor, la mayoría de las veces se recurre a las formas "el pequeño Jack" (125, 127, 128, 140) o "el pobre Jack" (118), equivalentes del inglés "Little Jack" (198, 204, 226) y "Poor Jack" (186, 187). Sin embargo, dado el tema central del cuento (la soledad del niño por ausencia de su figura madre), aparece también "her little boy" (178 y 225) traducido por "el hijito" (sobreentendido "de su madre", páginas 114 y 140).

En cuanto a la madre, al final se observa la falta de atención y de cariño hacia su hijo cuando éste le cuenta su encuentro con la Princesa y el Príncipe: "Dear boy, you have had a dream, and I am glad it was such a pleasant one" (228). El apelativo "dear boy" se ve interpretado como "hijito mío" (141) en la medida en que desprende mucho más instinto maternal que en la versión inglesa. Otras veces C. Martín Gaite recurre a un sustantivo masculino cuando en inglés aparece solamente el pronombre personal "he". Destacamos "el chico" (124 y 141), "el niño" (130 y 133) y sería interesante el ejemplo "When he had a little recovered from his giddiness and fright, Jack raised himself" (188) traducido al castellano por "Cuando el chico se hubo recuperado del mareo y del susto, se levantó..." (119). En este caso, C. Martín Gaite menciona al niño por unas características que son a la vez el género y la edad, lo que da un poco más de importancia a la acción. Otro elemento relevante es el uso en castellano del pronombre personal "él" cuando, como sabemos, en español el pronombre personal se suele omitir, ya que su uso resulta superfluo en un contexto común (*NGLE*[153]). Sin embargo, la teoría de la gramática española añade que se puede usar cuando se quiere precisar quién es el sujeto, para evitar la ambigüedad, pero también para dar énfasis o bien para insistir sobre la singularidad del sujeto. Por consiguiente, en "Fuego", las sensaciones y las impresiones del niño Jack se ven intensificadas por el uso del pronombre: "It might all have been a dream, only he was so sure it wasn't" (194) y "podía haber sido un sueño, pero él estaba seguro de que no lo había sido" (122). De igual modo, con

> and yet he saw no trace of him, and he began to fear he should never know more of the fire-people (195)

y su traducción

> Jack continuó esperando a pesar de que ninguno de los moradores del fuego volvió a dar señales de vida y él empezara a temer que nunca volvería a tener noticias suyas (123),

vemos cómo C. Martín Gaite recurre a veces al nombre del niño y no solamente al pronombre, o bien especifica la persona de quien se está hablando mediante la desinencia del verbo

[153] "En español es posible omitir el sujeto de las formas personales del verbo, de manera que la información ausente se recupera (parcial o totalmente) a partir de la flexión verbal" (NGLE, 1971: 18).

conjugado para determinar el sujeto de la acción. Un poco más tarde en el cuento, leemos: "Jack could not believe that they had not been gone more than an hour. It seemed more like twenty" (221) y "a Jack no le cabía en la cabeza que no hubiera pasado más que una hora. A él le habían parecido veinte o más" (137), donde vemos claramente el énfasis aportado por la autora salmantina en la sensación de agotamiento del niño.

Siendo muy pocos los protagonistas en este cuento victoriano, al niño Jack lo mencionan el narrador y su madre, como acabamos de ver, pero también se comunica y hablan de él el Príncipe y la Princesa. De modo general, en inglés, nos hallamos con el calificativo "little Jack" la mayoría de las veces (196, 198, 201, 204, 221, 224, 226) mientras que en español cambia de modo que se puede leer "Querido Jack" (137), "Mi pequeño Jack" (123, 126, 139), "Pequeño Jack" (125, 127, 128, 140). Una breve diferencia está en el uso del adjetivo posesivo a la hora de traducir las palabras del Príncipe y de la Princesa, cuando en el texto de origen leemos meramente "Little Jack" y cuando en castellano aparece "Mi pequeño Jack" o también "Jack, mi pequeño Jack". Sobresale un poco más de cariño hacia el protagonista niño, igual que en el primer capítulo cuando "Little Boy" (193), aparece como "Querido niño" (121). Este rasgo de afección por parte de la Princesa a lo mejor refleja el cariño que tenía C. Martín Gaite para con los niños, los suyos quienes, como sabemos, fallecieron, su hijo muy joven y su hija en 1985.

De esta misma manera, "querido niño" (126 y 127) equivale al inglés "Dear Jack" o "Dear Little Jack" (202) y, al final del todo, cuando se tienen que despedir los dos adultos, se dirigen al niño nombrándolo "dear little Jack" (227), interpretado como "querido Jack" (141). Se combinan el lado cariñoso y su propio nombre y ya no se trata de la característica física de pequeñez o de la edad puesto que este mismo niño se acaba de convertir en otro personaje, mucho más maduro. Esto sobresale en el texto a través de "Years afterwards, when he had grown to be a tall strong boy...", (228) y "Un año más tarde, cuando Jack se hizo mayor y se convirtió en un chico fuerte y sano..." (141).

Sólo quedan por mencionar las alusiones indirectas como los espacios domésticos por "her little boy's bedside", "the bedside" (225), "la cama de su hijito" y "la cama de Jack" (140 ambos); los sentimientos y lo corporal con "Jack's mind" (217 y 219), "la mente de Jack" (135 y 136), "his face" (198), "la cara del niño" (124), "Jack's face" (204), "el rostro del niño" (128); la evolución del protagonista infantil con "his cure" (228) mediante "la curación de Jack" (141). Finalmente, es interesante citar el momento en el que Jack se despide de sus nuevos amigos que le ayudaron a construirse, a romper con la soledad y a encontrar la Voz de su propio yo tanto como el camino de la vida que él mismo quiere seguir: "Such a kiss it was, he had never felt

anything so nice in his life" (227), que vemos reflejado mediante lo siguiente: "Fue un beso tan especial como la impresión que dejo para siempre en el alma de Jack, porque nunca nadie le había besado así" (141). La mención del vocablo *alma* rinde una imagen mucho más fuerte que la frase en inglés e insiste en las nuevas sensaciones expresadas por el niño, antes siempre solo y sin recibir casi nada de cariño.

-"Se busca un rey"

"Wanted a king or How Merle set the Nursery Rhymes to rights" es un cuento de M. Browne (pseudónimo de Margaret Andrewes), publicado por vez primera en 1890 y traducido por C. Martín Gaite con el título "Se busca un rey" o "De cómo Merle rectificó las canciones infantiles[154]". En estas páginas, el lector se halla frente la historia de una niña, Merle, que adora los cuentos infantiles y que, debido a unos problemas de salud, siente que los necesita siempre para dormirse. Les tiene mucha curiosidad, hasta tal punto que algún día se le ocurre ir al país de los cuentos para poder conocer la historia completa de cada uno. Después de eso, es atraída por una voz y llevada por ella a su destino donde tiene que ayudar a los habitantes a luchar contra la maldición existente y a encontrarles un nuevo rey.

Empezamos por destacar la recurrencia del nombre de la niña que será, a lo largo del cuento, la protagonista niña principal. "Merle" aparece 436 veces en inglés, junto con 430 veces el pronombre personal "she" y en la versión castellana su nombre aparece unas 421 veces. Vemos, una vez más, que las dos versiones se hacen eco y que la niña tiene importancia a lo largo de todo el relato. Además que por su propio nombre, el narrador alude a Merle mediante "the child" (4), "the girl" (42), ambos reflejados por "la niña" (172 y 192) y mediante "Poor Merle" (79) y "la pobre Merle" (210). Al traducir el cuento, C. Martín Gaite decidió mencionarla con "la niña" en la página 178 cuando en inglés leemos "Merle" (15), o cuando simplemente está señalada por el pronombre personal "she" (170, 178) y en las páginas 255 y 260 de la versión de C. Martín Gaite.

Frente a los demás relatos victorianos que hemos observado hasta ahora y respecto a las identificaciones de los protagonistas principales niños analizadas, se ve claramente que, en su cuento "Wanted", M. Browne no atribuye a la voz del narrador muchas formas para hablar *de* o *a* la niña. No obstante, a la hora de interesarnos en las numerosas identificaciones indirectas,

[154] Del mismo modo que para el análisis del cuento anterior, remitimos al texto original publicado en *Wanted a King or How Merle set the Nursery Rhymes to Rights,* M. Browne, New York: Cassell Publishing Company, 1890 (?), y no a la antología *Beyond the Looking Glass*, J. Cott (ed.) de 1973.

notamos cierta libertad sintáctica dentro de la traducción gaitiana. Siendo así, cabe señalar dos pasajes del cuento, primero: "Two months had passed since then, but Merle was still in bed" (2) cuando en español leemos: "Ya habían pasado dos meses desde que ocurrió, pero ella seguía metida en la cama" (171-172). Segundo, el cambio de sintaxis a partir de:

> She showed Merle a long list of words, and run her finger down it quickly" (172)

aparece en la versión de C. Martín Gaite como:

> Al tiempo que hablaba, recorría con el dedo de arriba abajo una lista muy larga de nombres y se los mostraba a la niña. (256)

Por tanto, el nombre de Merle viene primero transcrito por el pronombre "ella" que sirve en español también para dar énfasis a la persona (*NGLE*) y, luego, por un sustantivo en femenino acompañado de un artículo definido. Además, en el segundo ejemplo, está muy claro el cambio de sintaxis elegido por la salmantina, el cual, además, le permite poner en última posición el complemento indirecto de persona, es decir la protagonista niña –la figura fundamental en el presente estudio, no olvidemos de recordarlo.

Respecto a los demás personajes del cuento que se refieren a Merle, su tío usa de la interjección "my dear" (3 y 4) cuando en español leemos "bonita" y "guapa" (172 y 173). También marca su desacuerdo con ella el personaje masculino mediante "the child" (4) mientras que C. Martín Gaite intensifica esa incomprensión o esa diferencia de consideración de los cuentos infantiles entre los dos con "esta niña" (173). En este caso, el demostrativo que usa C. Martín Gaite puede desarrollar una función enfática acaso algo despectiva, lo que en español se suele marcar con posponer el demostrativo, en el sentido en que requiere la presencia del artículo en primera posición ante el sustantivo o el nombre. Como es debido, a la hora de aludir a Merle a través del protagonista del tío, leemos "his little niece" (5) y "su sobrinita" (173). Aquí, el sufijo en *-ita* refuerza acaso el cariño que éste puede tener por la niña (*NGLEMS*, 2009: 627-637), más que la idea de la edad o algún carácter físico, como ya ocurría en los relatos precedentes[155]. En esta misma línea, aunque muy poco presente, debido a los distintos niveles de narración, la relación con la madre se halla mediante la voz del narrador con "her" (183) y "su hija" (263).

[155] Según el manual de la *Nueva Gramática de la Lengua Española. Morfología y Sintaxis*, los diminutivos pueden ser interpretados de distintos modos. Son "matices afectivos, especialmente de familiaridad o de cercanía, pero también de ironía, cortesía y hasta menosprecio. […] Manifestación de la atenuación, sentidos primarios como el tamaño". Añade que "en España, se suele asociar el desdén a formas en *-illo* más que en *-ito*" (2009: 651).

En vista de que estamos estudiando un cuento de hadas, es decir cumpliendo con los requisitos, los elementos y la estructura de los relatos populares, aparece también el protagonista "obstáculo" (Propp, 1987) y hasta podemos decir el personaje malo. Así, Gran Gruñido se manifiesta primero oralmente dando un aviso a la niña y, luego, se asoma y se le designa por "a little man" (6), "un hombrecillo" (174), a modo de referencia a su físico. Se usa en dos ocasiones "this child" (9) y "that child" (12), lo que vemos en la versión castellana a través de "esta niña" dos veces en la página 174 y "esa niña" en la página 176.

El personaje animado Topleaf o Altihoja[156] es el elemento ayudante (Propp, 1987) para el protagonista del cuento, por lo cual se dirige a Merle por "My dear" (11, 12 y 14) o "Dear" (11) y por "querida niña" (176, 177) y "querida" (176 y 178) en español. Más, en inglés, la Señora Crispin (otro personaje que va conociendo la niña durante su aventura) le atribuye la interjección "my dear" (32, 33, 34 y 35) y "darling" (33) que C. Martín Gaite refleja a través de "Querida" (187, 188), "querida niña" (188) e "hija mía" (188) lo que refuerza el carácter afectivo. En el cap. V también destacamos "My children" (51) y "Merle, hija" (197). Otro objeto que cobra vida en este cuento y que, por consiguiente, cumple la función de ayudante para Merle es el letrero (The post). Se dirige a ella mediante "my dear" unas tres veces (63, 64 y 68), "querida" en castellano (201, 203 y 204). Además, éste la califica de "a clever girl" (68), reflejado a través de "una niña muy lista" (204). Tomás también establece el diálogo mediante "my dear" (79) y "querida" (210). Más, mediante "my dear young lady" (151) y "chica" (246), se puede afirmar que, en la versión española, se nota más el carácter amistoso entre los dos protagonistas y, a diferencia del inglés, menos cortés. Finalmente, se comunica también Merle con el Hada de las Rimas quien la califica de "little girl" (171) cuando C. Martín Gaite usa una vez más del sufijo en *-ita* con "muchachita" (255).

A medida que avanzamos en la lectura de "Busca", nos damos cuenta de que la protagonista infantil Merle hace menos encuentros, a no ser que los personajes no se refieren a ella ni le hablan directamente, tal como es el caso de algunos pájaros que le ayudan a resolver un enigma. Lo que sí es interesante en este cuento es que todas las referencias que M. Browne quiso hacer respecto a la niña y sobre todo de modo indirecto, como en los textos anteriores, C. Martín Gaite las presenta muy a menudo a través de una sintaxis diferente, lo que da aún más

[156] Si es verdad que son de mucha importancia los nombres en los cuentos para fomentar el proceso de identificación de los niños, en el presente estudio no nos detendremos en el análisis de las traducciones de todos –en el caso en que éstas existan-, que sean seres humanos, animales u objetos animados. Sin embargo, en el caso en que lo veamos de mayor coherencia y pertinencia para el desarrollo y la justificación de nuestra hipótesis, dedicaremos un paréntesis al argumento. En el caso de este cuento, Carmen Martín Gaite decidió, por la traducción del personaje Topleaf, hacer hincapié en la característica del objeto animado, siendo una hoja de un árbol que cobra vida, como "actante ayudante" para la niña.

importancia, relieve y presencia a la niña. Por ejemplo, “Merle's bed” (2) aparece mediante “Merle tenía siempre el biombo junto a su cama” (171). Son varios los ejemplos de este tipo que, de modo general, aportan una sensación de acción, un rol activo, un movimiento adicional en el texto y en la trama; en fin, en la vida de la niña. Relevamos: “He was an ugly fellow –so short, really, that he only came up to Merle's shoulder” (6) y en castellano: “Era un hombre muy feo y tan bajito que [...] a la niña no le llegaría ni por el hombro (174). Aquí C. Martín Gaite usa de la negación enfatizada por el “ni”.

Destacamos igualmente “Merle's breath” (17) y “la había dejado casi sin aliento” (180); “Merle's hand” (47) y “cogió a Merle de la mano” (194). Leemos también “Merle's courage has returned” (60) y “Merle recobró el valor perdido” (200) dónde en español se encuentra la voz activa y a Merle como sujeto de la acción, mientras que en el *texte source* la voz pasiva insiste en la valentía de la niña. Otros ejemplos en relación con las partes del cuerpo son “as he saw the colour going from merle's face” (106) y “cuando vio que Merle se ponía pálida” (223); “Then one part wrapped itself tightly round one of Merle's arms” (118) y “una de estas mitades se le pegó con fuerza al brazo derecho” (229). En la misma idea,

> But Merle did not answer her, for by this time the blackbirds had reached the two girls, and had perched themselves on Merle's shoulders” (132)

se ilustra con un poco más de imaginación en lengua española:

> Pero Merle no llegó a responderle, porque los mirlos ya se le habían posado, cada uno en un hombro. (136)

Se ve la labor de traducción de C. Martín Gaite y seguimos con esta impresión mediante “The water, too, rose rapidly, and in a little time it reached above Merle's knees as she stood in it” (144) y “El agua subía rápidamente y, al poco rato, a Merle ya le llegaba a las rodillas” (243). En este ejemplo, se marcan a la vez el valor y la importancia de lo que sucede, tanto como la importancia de la niña en ese mismo instante. En efecto, la duplicación pronominal (el nombre “Merle” precedido de la preposición *a*) viene a insistir y enfatizar más que precisar cuál es el protagonista al que se refiere (*NGLE*, 1971: 319).

Amén de eso, en “Se busca un rey”, también se pueden encontrar referencias a la niña mediante sintagmas nominales como “Merle's head” (58), “la cabeza de Merle” (200); “Merle's excitement” (79), “el nerviosismo de merle” (210); “Merle's own name” (90), “el nombre de la propia Merle” (215); “Merles's face” (135), “la cara de Merle”, (238); “Merle's shoulders” (133), “el hombro de Merle” (237); “Merle's dress” (146), “el vestido de Merle” (244) y “Merle's great surprise” (157), “gran sorpresa de Merle” (249). Notamos que en esos casos la

autora salmantina no recurrió a un cambio sintáctico muy considerable como en los ejemplos que mencionamos anteriormente, mientras que en la versión original de Maggie Browne los sintagmas nominales son los mismos. Por consiguiente, eso nos lleva a hablar de libertad en la traducción, de apropiación del texto, de la historia de este cuento de hadas, como en "Caperucita Roja" que, si pertenecía al género cuentístico de tradición muy antigua, luego ha sido traspuesto al género novelístico por nuestra autora.

En resumidas cuentas, vemos que, respecto a los demás cuentos analizados, las referencias a la niña indirecta pero sintácticamente compuestas de la preposición de pertenencia o posesión *de* son más escasas. Sin embargo, C. Martín Gaite juega con el idioma, aprovecha el manejo de las palabras que nos ofrece cada idioma con el fin de –a lo mejor- dar brillo al protagonista niño frente al personaje adulto.

-"La llave de Oro"

El penúltimo cuento y no menos importante de la literatura inglesa del siglo XIX es "The Golden Key" de George MacDonald. Es uno de los escritores para niños fundamentales de la época victoriana[157], y publicó su cuento por primera vez en *Dealing with the fairies* (1867). En estas páginas, se narran las aventuras de dos niños, uno llamado Piel de Musgo y otra llamada Maraña, que se van conociendo y entablando la búsqueda de un objeto concreto, una llave, metáfora pura de la salida a la libertad. Después de perderse de vista y de tener que encontrar una auténtica salida –la cerradura apropiada- a través de la soledad, tienen que aprender a llenar o aprovechar un vacío para conseguir reencontrarse y lograr ser capaces de ver el mundo desde lo alto, observar la realidad ya de mayores y junto con una nueva concepción de la vida.

Empezamos con el protagonista infantil masculino, Piel de musgo, por ser el primero en aparecer dentro de la historia. Su nombre inglés "Mossy" está presente 42 veces y el pronombre personal "he" unas 62 veces. En español, su nombre se manifiesta unas 36 veces. En cuanto a la niña, "Tangle" se manifiesta 67 veces, "she" 152 veces mientras que se destaca "Maraña" unas 72 veces. Si se comparan las dos versiones, la protagonista niña aparece como el ser más mencionado del cuento, por lo cual podemos decir que la aventura tiene más importancia, más impacto y está más abierta al razonamiento sobre la vida desde su punto de vista, a partir de sus

[157] Recordamos que, en el presente estudio, nos interesan dos de sus cuentos victorianos y su *novela La Princesa y los trasgos*, ésta última clasificada también dentro del género fantástico y maravilloso. El análisis de las traducciones emprendidas por Carmen Martín Gaite con la voz del niño o la figura infantil como tema central podría, por consiguiente, resultar más que relevante e incluso inspirador para otra visión de la literatura, al igual que para descubrir la manera de trabajar varios textos de un mismo autor y de idioma distinto.

acciones y de sus pensamientos. Pero, es un elemento que no se puede atribuir a C. Martín Gaite por no ser la autora del cuento y por no presentar rasgos propiamente suyos de voz traductora y comprometida al respecto; entonces no nos podemos detener en ello. Sin embargo, y se ve con más claridad con la ayuda de las tablas en anexo, en la versión inglesa los dos niños aparecen mucho más mediante los pronombres personales "he" y "she". Es más, siendo los dos los protagonistas principales del relato, la descripción o más bien la sucesión de sus acciones promueve el uso del pronombre y no de la repetición de sus nombres. Es un elemento muy relevante y recurrente en los demás cuentos de hadas y que no se manifiesta tan claramente en español por no usar del sujeto gramatical, dejando a la forma verbal la función de marcar la persona actante, como ya explicamos. No obstante, C. Martín Gaite hace valer la presencia de los protagonistas infantiles mediante otros apelativos, sustantivos o por énfasis con adjetivos o sufijos. Así, se alude a Mossy o Piel de Musgo a través de "a boy", "a happy boy" o "the boy" y "un chico" (347), "un chico afortunado" (348), "el chico" (347, 348, 359, 361) y "el muchacho" (350). En la versión de MacDonald también aparece el vocablo "a youth" (405 y 406) cuando en castellano C. Martín Gaite escribe "un chico joven" (359) y el adjetivo sustantivado "el joven" (361). Al principio del cuento que nos presenta al niño que vive con su "tía abuela", él mismo está presente por "her nephew" (395) y "su sobrino" (347). En cuanto a los demás protagonistas, la primera vez que lo conoce, la niña se refiere a él por "the young man" (406) y "a ese chico" (361). Una vez más, el demostrativo viene a reforzar el hecho de que los dos todavía no se conocen, además de marcar aún más el desdén y la falta de ganas de tener algo que ver con él –en este caso es el momento en el que la niña tiene que despedirse de la señora y marcharse a la aventura con Piel de musgo. A lo largo de este camino, Maraña coge cariño al niño y, justo antes de perderse, ella se dirige a él mediante "dear Mossy" (409) antes de darse cuenta de hallarse totalmente sola buscando a su compañero llamándolo: "Mossy, Mossy!" (409). Si, en el último caso, C. Martín Gaite interpreta la llamada de desesperación por su nombre respectivo en español, no es el caso en el ejemplo siguiente, cuando la marca de cariño de la niña no se ve en la versión española de 1993:

> -We MUST find the country from which the shadows come, said Mossy.
>
> -We must, dear Mossy, responded Tangle. (409)

Y a C. Martín Gaite de traducir:

> -Tenemos que encontrar el país de dónde vienen las sombras – dijo Piel de Musgo
>
> -Si, no tenemos más remedio – contestó Maraña. (365)

Pero cuando, por fin, sus caminos se encuentran de nuevo, el alivio, la amistad y el paso del tiempo se ven marcados en “my old own Mossy” (419) y en “mi viejo amigo Piel de Musgo” (378).
El último personaje que considera al niño es un hombre mayor, cuando la forma “young man” (417) se convierte en la interjección “joven” (375), una interjección dicha impropia por usar de un sustantivo (o adjetivo sustantivado) transpuesta a la función de exclamación vocativa (*NGLE*, 2009: 2485).

Como en los demás cuentos de hadas victorianos, G. MacDonald se refiere al niño indirectamente mediante lo corporal con “boy's eyes” (397), “Mossy's hair” y “Mossy'hand” (409 los dos) tanto como C. Martín Gaite con “los ojos del muchacho” (350), “el pelo de Piel de Musgo” y “la mano de Piel de Musgo” (ambos página 365). También se destaca una diferencia en la sintaxis en relación con el ambiente doméstico. “Not far from the house where the boy had lived, there was another house...” (397) sitúa el lugar de vivienda de Piel de Musgo e introduce el de Maraña a la vez, cuando en español leemos: “No lejos de la casa del chico, había otra” (350). La versión en castellano parece mucho más concisa, por restar la forma verbal de la primera parte, lo que en inglés enfatiza un poco el carácter de duración de vida más que el lugar mismo, además de elegir emplear un grupo nominal que refuerza una idea de propiedad.

Aunque en inglés se suele usar el pronombre personal y no tanto en español, en “La llave de oro” C. Martín Gaite sí lo usa y sobre todo para poner énfasis cuando uno de los dos niños toma la palabra. Transcribimos la primera réplica de Piel de Musgo: “«And what is the key for?» the boy would ask” (395) y en español “¿Y para qué sirve la llave de oro? –preguntó él” (347). Más adelante, hallamos otro ejemplo: “«Did you ever know anybody to find it?» he asked” y en la traducción aparece “Pero bueno –le preguntó él una tarde-, ¿conoces a alguien que haya encontrado la llave alguna vez?” **(**348). Lo mismo se puede ver en el caso de la niña, a la hora de replicar “«Am I» she returned” (419) tras lo cual C. Martín Gaite insiste con “¿De verdad? –se extrañó ella” (378). Este cambio también sucede en la narración, por ejemplo, cuando en inglés se ve “the creature takes such good care of its golden key” (395) y en español “ya se cuida él muy mucho de esconder su llave” (347). El pronombre “él” y el posesivo “su” vienen a insistir en la protección del objeto por parte del niño. Otro elemento relevante es cuando el nombre del protagonista infantil en idioma original aparece mediante otro sustantivo en español, lo que le quita su particularidad identitaria. Por ejemplo, varias veces “Mossy” (409, 417 y 418) aparece como “el chico” (375, 376) o bien “niño” (365).

La segunda protagonista de “The Golden Key”, Maraña, está presentada primero a través de la voz del narrador por “one child, a little girl” (398) y “una hija única de corta edad” (351). Se le menciona también por “the poor little girl” (398) y “la pobre niña” (351), vocablo femenino que C. Martin Gaite usa para traducir “the child” y “the girl”, “the little Tangle” en las páginas 399 y 400. En efecto, un dato muy interesante en ese cuento es el uso recurrente del sustantivo “niña”, puesto que aparece unas quince veces en la traducción, cuando el texto inglés no ofrece equivalentes de la misma categoría gramatical. Además, sobresalen dos casos, primero en el que “it was not her fault” (398) se convierte en “la pobre criatura no tenía culpa alguna” (351) y, segundo, cuando en el *texte source* aparece el pronombre “This set her laughing” (399) y en el *texte cible*: “Aquel baile arrancó la risa de la chiquilla” (352), donde C. Martín Gaite ofrece al lector también una rítmica además de dar presencia a la niña. Y, para justificar el hecho de que, una vez más, el lector se halla frente a un cuento cuyos protagonistas niños maduran con el tiempo y se vuelven otras personas, el final del cuento nos presenta a “a woman” (420) convertida ya en “una mujer” en la página 378.

Ya hemos dicho que Maraña es el personaje infantil con más presencia en el cuento, es también la persona que recibe más cariño, más atención por parte de los demás (sus ayudantes le dan un cariño imprescindible para que consiga ir adelante). Así, la señora Petraña se dirige a ella, acogida en su cabaña después de haber sido guiada por un pez aéreo mediante “my little girl” (401) “my poor darling” (401), “my dear” (402), “my little Tangle” (403), respectivamente traducido en castellano por “mi dulce maraña” (356), “mi niñita” (354), “pobrecita mía” (355), “querida” (357). Otro rasgo propio de C. Martín Gaite, a la hora de traducir en un idioma distinto, son las palabras de la señora “Maraña, hija” (360) cuando en el texto inglés aparece solamente el nombre “Tangle**”** (406). En este ejemplo, la autora salmantina recurre a la riqueza de la lengua española y usa la interjección “hija”, sobre lo que la *RAE* nos indica su uso “como expresión de cariño entre las personas que se quieren bien”. Pero la señora que hace de ayudante en el cuento también introduce la salida a la aventura de los niños anunciando: “Here is a girl called Tangle, whom you must take with you” (406) y “Tengo recogida a esta niña, que se llama Maraña, y ella te acompañará” (360). Otro ser con quien se encuentra la niña es el Viejo del Mar quien fomenta el diálogo con “beautiful woman” (410) y “my dear” (411), reflejados en la versión de C. Martín Gaite por “hermosa muchacha” y “querida”, ambos en la página 367.

En lo que respecta a las menciones indirectas al cuerpo, vemos “the girl's night-gown”, (401), “her little face” (401), “her heart” (416), llevado al castellano como “el camisón” (355), “el rostro de la niña” (354), “el corazón de la niña” (374), de modo que deja, otra vez, que se vea la recurrencia al sustantivo “niña”. Otro caso es la traducción de “whereupon some thirty or

forty of the fishes rose out of the water underneath Tangle" (402) que corresponde a la frase "Y en seguida unos treinta o cuarenta de ellos agarraron por debajo del cuerpo de Maraña" (355).

Asimismo, sus sentimientos e impresiones a lo largo de su aventura están enfatizados en español por un cambio en la estructura sintáctica. Sobresalen ejemplos como "She turned and looked him full in the face –stood so for a whole minute (414) y "Se mantuvieron la mirada durante un rato que a Maraña le pareció un minuto" (371).

Y, para terminar con "La llave de oro", se mencionan a los dos niños por "Mossy y Tangle" (407 y 408), "Maraña y Piel de Musgo" (361, 364); por el pronombre "they" cuarenta veces, "the two" (408), "each other" (420) por "los dos" (364), "uno a otro" (378). Se les identifican también mediante "their heads" (409) y "la cabeza de los chicos" en la página 365.

-"Niño de Sol y Niña de Luna"

El sexto y último cuento de hadas victorianos, "Day Boy" de George MacDonald, fue escrito en 1879 pero no publicado antes de 1882, varios años después del cuento que acabamos de estudiar, "La llave de oro" (1867). Mediante la traducción de este cuento, C. Martín Gaite transcribió a su idioma natal las aventuras de Nycteris y Fotogén (en el *texte source* aparecen como Nycteris y Photogen que es también el segundo título del mismo relato). Son dos niños nacidos cada uno en un ambiente distinto y cada uno sufre en presencia de un elemento de la naturaleza, lo que les hace imposible estar juntos. Pero, a pesar de todo, lo consiguen gracias a la superación de sus miedos y la lucha contra algunos obstáculos. El principal elemento que pone traba a los niños es una bruja llamada Watho, a quien terminan por matar los niños antes de poder disfrutar finalmente de una vida feliz y sin más restricciones.

En la traducción de "Day Boy", la recurrencia de las referencias a los niños se ve algo cambiada puesto que "Photogen" aparece 66 veces, "he" 167 veces mientras que, en español, se menciona a "Fotogén" unas 73 veces. Paralelamente a esto, "Nycteris" aparece en inglés 70 veces, mediante "el pronombre "she" 239 veces mientras que en castellano la niña aparece en unas 64 ocasiones. La primera observación que se puede hacer es que en inglés la niña parece tener más presencia mientras que, en español, es lo contrario. Más, en la versión de C. Martín Gaite, se lee más veces el nombre del niño que el de la niña. Por ello, a continuación, vamos a proceder como para los demás cuentos y vamos a ver cómo los dos autores aluden a los niños y, cuando

no es por sus nombres, por cuáles expresiones o variantes hacen hincapié en las aventuras de los dos protagonistas.

Empezando por el niño Fotogén, G. MacDonald nos lo presenta no antes del capítulo IV como "a splendid boy" (427), para luego recurrir a las formas nominales "a child" (446), "the child" (427), "The boy" (427, 430, 452), "The youth" (430, 440, 441, 447) mientras que C. Martín Gaite usa más apelativos como "un hermoso niño" (385), "el niño" (385), "un niño" (408), "el chico" (386), "el muchacho" (389), "el joven" (416). Sin embargo, los dos no se olvidan de presentarle como "the merriest of creatures" (428), o bien "la criatura más alegre" (386), igual que a través de la voz interior de Nycteris quien alude a él mediante "something beautiful, like the creature in [my] lap" (449), una consideración de la niña que C. Martín Gaite refleja como "una criatura tan hermosa como la que yacía en [mi] regazo" (412).

También se alude al chico desde el principio de su vida "the birth of Photogen" (428), "desde que naciera Fotogén" (387); sus sentimientos "the fear [...] terrified him"(440) traducido como "el terror de Fotogén" (402) lo cual intentará mediante la aventura, "his steps"(459) o "el paso de Fotogén" (424) calmar con la ayuda de su compañera Nycteris y que explica la recurrencia del contacto, lo táctil y lo corporal como "Photogen's head" (444), "el cuerpo de Fotogén" (406); o bien "the wan cheek" (448), "las pálidas mejillas del joven" (411); "the golden haired youth" (449), "el cabello rubio del joven" (413). También aparece a través de sus pertenencias y de su espacio propio como "Photogen's room" (452), "el cuarto del pobre Fotogén" (416), un término que leemos varias veces en los cuentos en castellano igualmente mencionando por "las habitaciones de Fotogén" (420); "his arrows" (453), "las flechas de Fotogén" (416); hasta que al final gracias a "la ayuda de Fotogén" (427), "Photogen's help" (462) sino de los dos, consigue recibir "the crown of Photogen" (463), "la corona de Fotogén" (429).

La segunda protagonista del cuento se llama Nycteris, a quien el narrador alude además de por su nombre a través de "a girl" (428, 450), "the girl" (434, 451, 452, 456), lo que la mayoría de las veces en C. Martín Gaite interviene como "una niña" (386), "aquella niña" (393), "una chica" (413), "la chica" (415, 421), "aquella chica" (408), "la muchacha" (416), por lo que vemos que en la versión castellana se nos presenta con más variedad de términos. Más, MacDonald caracteriza a Nycteris de "little criature" (428), "una criatura pequeña" (387); "the lovely little creature" (455), "pequeña criatura" (419), o por su existencia mediante la expresión "the being of the little bat" (428), "aquella cría de murciélagos" (387). Del mismo modo que Fotogén, Nycteris no está presente desde el capítulo primero, sino que, dado que las primeras

partes tratan de una persona en particular, se menciona su existencia mediante la de su madre: “her child” (428) y “su hija” (386).

No obstante, contrariamente al protagonista masculino quien recibe, a primera vista, ninguna consideración por Nycteris excepto mediante “dear” (446) y “cariño” (409), ella sí se ve caracterizada y estimada por su compañero de aventuras: “a creature of the darkness (444), “una criatura de la oscuridad” (406) y “beautiful creature” (457), “hermosa niña” (422). Destacamos, al respecto, las interjecciones “girl” (412), “child” (449), “oh dear” (459), respectivamente traducidos por “chica” (412), “niña” (412) y “querida niña” (424).

Cabe señalar, aunque no participa del análisis del trabajo de traducción de C. Martín Gaite, que la presencia y la ayuda de la niña se destacan por el contacto, por su presencia física mucho más que por sus palabras, lo que explica la recurrencia de “her lap” (444, 448, 449), “el regazo de Nycteris” (406, 411, 412). El contacto físico empeña un papel importante en este cuento primero porque cada uno de los dos niños sufren en presencia de la luz o de la oscuridad, lo que les dificulta estar juntos. Tienen que adoptar ciertas medidas para ir acostumbrándose. Lo vemos en segundo lugar en la narración de C. Martín Gaite con su intención de “tocar” un punto sensible a la hora de dar énfasis a lo táctil –y aún más en este caso pues estamos tratando en esta parte de los cuentos de hadas, populares, tradicionales y orales los cuales solían ser leídos o contados por la figura de la abuela dentro de un ambiente agradable, de proximidad donde el cariño no faltaba (Brasey, 2004). Por ende, nos dice el diccionario de Oxford (*OERD*, 1996) que “lap” significa “the front area from the waist to the knees of a seated person” y, a modo de justificación, señalamos la expresión del sustantivo “lap” en once ocasiones. Ilustramos esto mediante “her lap” (444, 448, 449) traducido por “su regazo” (406, 411 dos veces, 412, 415) o por “el regazo de Nycteris” (406, 411 y 412) de igual modo que aparece “your lap” (447, 457) reflejado en español por “tu regazo” (410 y 422).

Como se puede observar, una vez más la niña se ve mencionada por su presencia física, por lo cual ahora subrayamos las menciones indirectas a ella. Primero lo doméstico con “her rooms” (443), “the home of Nycteris” (463), “her toys” (432), sus sentimientos “through which Nycteris passed” (437) y focalizandose en su cuerpo “the cheeks of Nycteris” (439), “her lap (444, 448, 449)”, “the face of a lovely creature” (453) y más en particular en sus ojos mediante “the blue eyes of Nycteris” (454), “the eyes of the creature” (456), “the great blue eyes of Nycteris” (444), “the piercing night-eyes of Nycteris” (459). En español, C. Martín Gaite procede del mismo modo y alude al criterio de posesión, pero no suele recurrir al adjetivo posesivo sino más bien

a la preposición *de* seguido del nombre de la niña. Así, señalamos "el cuarto de Nycteris" (405), "el hogar de Nycteris" (430), "los juguetes de Nycteris" (391), "los sentimientos de Nycteris" (398), "las mejillas de Nycteris" (400), "el regazo de Nycteris" (406, 411 y 412, más las menciones que vimos en el párrafo anterior), "el rostro de aquella adorable criatura" (417), "los ojos azules de Nycteris" (405 y 419), "los ojos de aquella criatura" (420) y "los penetrantes ojos nocturnos de Nycteris" (425).

El pronombre sujeto plural "they" aparece nueve veces y una vez de la forma "they […] together" en los últimos dos capítulos puesto que es el momento en que encontraron por fin la paz y el gusto de poder hallarse juntos sin más obstáculos. En castellano, sin embargo, en la mayoría de las veces, la marca del dúo aparece mediante la terminación del verbo conjugado, sin énfasis ni precisión por el pronombre sujeto; excepto en el primer caso del capítulo XVIII "entre ellos" (422). En las otras ocasiones, se sobreentiende la implicación de los dos a través de "convinieron" y "tenían" en la misma página, "continuaron" (425), "dejaron", "habían andado" y "encontraron" (427) y, a la hora de llegar al momento de la boda de los dos protagonistas héroes, se destacan los verbos "se casaron", "partieron" y "encontraron" (429). Además, los elementos de dualidad y, a la vez, de soledad están marcados por los pronombres "both" seguido de "neather", "neither of them", "each", "each other" que vamos a ilustrar con los siguientes ejemplos cuyos términos que nos interesan sobresalen en cursiva:

> At length, *both* equally exhausted, *neither* was able to help *the other*. [...]. Embracing *each the other*, they stood in the midst of the wide grassy land, *neither of them* able to move a step, *each* supported only by the leaning weakness of the other, *each* ready to fall if the other should move. (460)

Y, en el último capítulo, cuando ya el personaje "obstáculo" ha sido eliminado, el niño Fotogén traza su futuro y su ambición anunciando:

> The king himself can't part *us*; and if ever *two people* couldn't do *the one without the other*, *those two* are *Nycteris and I.* (462)

A C. Martín Gaite de traducir este vínculo entre los dos, primero con:

> Hasta que, incapaces *tanto ella come él* de ayudar *al otro* e igualmente exhaustos, [...s]e quedaron allí abrazados en medio de la anchura y verde pradera, sin poder *ni él ni ella* dar un paso más, apuntalado *cada uno* solamente por la vacilante debilidad *del otro*, a punto de caerse en cuanto este soporte se moviera un poco. (425)

Y, por último, las palabras del futuro esposo:

> ni el mismo rey *nos* podrá separar: Y si hay en este mundo *dos personas* que no pueden vivir *la una sin la otra*, *ésas* somos *Nycteris y yo*. (429)

Además de eso, ya vimos en algunos de los demás cuentos que, en varias ocasiones, durante la labor de traducción, un nombre puede convertirse en un pronombre personal y viceversa. En el caso del cuento "Day Boy and Night Girl" ocurre lo mismo donde, por ejemplo, "Nycteris" (434) en inglés está mencionada por "la niña" en español (393). Es más -y eso introduce una nueva teoría-, al traducir la referencia al protagonista infantil –de categoría gramatical cualquiera-, C. Martín Gaite le atribuye una característica, un elemento nuevo, una peculiaridad. Le asigna un elemento nuevo a su persona, a su identidad y a su situación. Y, en este cuento sobresale la recurrencia de la transposición mediante algunos sustantivos femeninos. Vemos más en detalle los ejemplos con el pronombre "she" que presenta a "aquella niña" (387), "aquella chica" (408) y "la niña", (419); "her" se refiere a "la muchacha" (418), "the girl" a "aquella niña" (393), "la chica" (415 y 421) y "la muchacha" (416). Para terminar, los dos niños aparecen a través de "them" en la página 462 de "Day Boy" pero se nota su evolución en la historia por "la joven pareja" y "los recién casados" (429).

Sobresalen también algunos matices a nivel sintáctico, debido a las exigencias de un idioma tanto como a la voluntad de la autora traductora. Destacamos: "the brain of poor Nycteris was pierced through and through" (449) y "la pobre Nicteris tenía el corazón hecho añicos" (413). Vemos cómo C. Martín Gaite usó de un léxico corporal distinto y cómo la redundancia inglesa de "through" en este caso, cuya función adjetival valdría al español "acabado", se manifiesta por la expresión "estar hecho añico" que significa "estar cansado". Más con "Then blindly she stretched out her arms to Photogen" (449) y "con los ojos cerrados se refugió en los brazos de Fotogén" (412), donde en inglés se pone en evidencia la acción de la niña hacia –de ahí el *to* de dirección en inglés- mientras que en la versión española la noción de refugio está dada por el verbo, seguido de la parte del cuerpo del niño que, con la forma "sustantivo-preposición *de*-persona", parece tener más importancia. Asimismo, en otros pasajes se ve el grupo nominal sustantivo seguido de la preposición *de* de posesión o de identificación seguida por el nombre del protagonista. Unos ejemplos como: "when she heard that Photogen. was ill" (452) y "cuando se enteró de la enfermedad de Fotogén" (416); "he give a law exultant laugh" (460) y "la risa triunfal de Fotogén" (425), en los que C. Martín Gaite no retoma la misma forma sintáctica verbal, sino que opta por un grupo nominal. Y, dos ejemplos constan del placer, del gusto, del interés de la autora por la literatura, su talento y su habilidad en dar imagen a las palabras, meramente por los elementos que añade a los relatos, sus huellas propias. Estas aparecen en todas sus traducciones además de unas marcas biográficas en sus cuentos literarios tanto como en sus novelas. Esto es lo que veremos más en adelante, de momento presentamos las últimas referencias a "Day Boy" que caracteriza a la niña por "when Aurora saw *in the lovely girl* her

own azure eyes shining" (462) cuando en castellano leemos "cuando Aurora vio *en el rostro de aquella encantadora muchacha*" (429). En este caso, vemos que C. Martín Gaite añadió la mención del rostro además del demostrativo "aquella" del que, como vimos, parece usar en varias ocasiones en "Niño Sol". Por fin, interesante es el ejemplo que consta no sólo de un cambio total de la sintaxis, sino que, una vez más, presenta un elemento nuevo:

> The foolish witch had made herself invulnerable, as she supposed, but had forgotten that, to torment Photogen therewith, she had handled one of his arrows. (461)

C. Martín Gaite insiste en este momento en que Fotogén se alegra de haber matado a la bruja Watho, que se había entonces convertido en un lobo y cuya actitud hacia con el niño:

> Creía la malvada bruja haberse vuelto invulnerable con su ungüento, pero olvidó que el día que entró en el cuarto de Fotogén para martirizarlo, había estado manoseando una de sus flechas, ésta que le había causado la muerte. (427)

Vemos entonces cómo, en este último ejemplo, C. Martín Gaite añade elementos dentro de la frase con el fin de precisar lo ocurrido –en este caso lo que piensa el niño- y también con la pretensión de poner relieve al texto, ampliar las sensaciones que las palabras pueden ofrecer al lector. Así, si en la versión española se habla de un "ungüento" y del "cuarto de Fotogén" (427), en inglés G. MacDonald no presenta mención ninguna de esos dos elementos en la respectiva página 461.

-La princesa y los trasgos

El análisis de las traducciones del inglés al castellano se cierra con este cuento de extensión larga, *The Princess and the Goblin*, publicado en 1872. La historia es la de Irene, de ocho años, de quien su padre no se puede ocupar mucho y por lo cual está criada por Lootie. Maligna, astuta, curiosa y despreocupada, la niña escapa varias veces del cuidado de su tata y se aventura en los varios cuartos del castillo. Encuentra a una vieja señora que se pasa el tiempo hilando un hilo invisible y quien, además, le afirma ser su tatarabuela (Madrid: Siruela, 1995, p.60). Paralelamente, conoce a un chico llamado Curdie (de doce años), minero e hijo de minero. Los dos se hacen amigos y se aventuran en historias que los llevan a enfrentarse a múltiples problemas y obstáculos, entre los cuales el encuentro con unas criaturas "fantásticas", los trasgos. Esas criaturas viven y trabajan en las minas, igual que Curdie y su padre, pero los primeros tienen como motivo cavar galerías para conseguir secuestrar a la reina Irene para que se case con el rey de los trasgos. Al enterarse de lo que traman y vigilándolos, Curdie va a rescatar a la reina. Pero, no solo los dos jóvenes se ayudan mutuamente, sino que tiene un papel importante la abuela y su hilo invisible; tan invisible como la presencia y la existencia de esa

misma persona anciana, que cuesta mucho a Curdie –tanto como a Irene en un primer momento- distinguir la realidad de lo que pensaba estar soñando.

Los protagonistas son dos en esta novela (o cuento de extensión bastante larga), una niña y un niño, que pertenecen ambos a dos clases sociales distintas; una princesa y un mero "hijo de un minero". La protagonista Irene aparece 142 veces en inglés contra 206 en español; Curdie unas 276 en inglés y 306 en español. Un último dato que cabe destacar es que, en el idioma original, se leen 507 veces "She" y 430 "He".

Primero, dado su estatuto social, se alude muchas veces a la niña por "The Princess" o por el énfasis en su edad con "The Little Princess". En la traducción española, además de encontrar "la princesa" o a veces "la princesita", C. Martín Gaite recurre a otros apelativos como "la niña", "Irene", el pronombre "ella" y el diminutivo "la princesita[158]". Cabe mencionar la recurrencia del sustantivo "la niña" cuando en el texto original leemos "Irene", "the child", cuando G. MacDonald no marca el rasgo de persona o, cuando lo hace por el pronombre "she". Otro punto importante es cuando, en inglés, la acción del verbo está relacionada con la protagonista gracias al contexto, sin ninguna marca sintáctica mientras que, en español, aparecen las designaciones "la niña", "la princesa", o "hija", "hija mía" en cuanto a los vocativos. Mediante ello, podemos hablar de cierta voluntad por la traductora en potenciar, como lo vimos en uno de los cuentos victorianos anteriores, no sólo la edad sino para dar valor a su personalidad y a su presencia dentro de la historia. Como veremos más en adelante, Irene tiene una personalidad muy marcada, un carácter muy fuerte y muy rebelde -que nos hace pensar en Celia de Elena Fortún y un poco a Sara en *Caperucita en Manhattan*-; es esa rebeldía, este atrevimiento a decir "no" que crea su identidad. Tampoco da más importancia a la situación social de la niña en el sentido en que se igualan las recurrencias de su "highness" en inglés y "Alteza" en español, excepto en una ocasión donde C Martín Gaite lo usa para traducir la expresión "princess Irene". Por tanto, aquí notamos que no tiene gran importancia su posición de princesa tanto como la edad joven de la niña que parece muy querida por los demás, y aún más en el texto en castellano.

Respecto a los otros que la rodean, se dirigen a ella mediante varios apelativos, de los más sencillos a los más cariñosos, una característica que C. Martín Gaite no deja de reflejar. Notemos, por ejemplo, "my dear" traducido por "querida", "guapa", "mujer", o "child", "my child" reflejados por "niña", "querida niña", "bonita", "hija mía", "niña mía", "pobrecita", "hija", "mi pobre niña", "mi pequeña", etc. Como veremos ulteriormente, las personas que se

[158] Dada la cantidad de referencias textuales, no las indicamos entre paréntesis, pero invitamos a la consulta de las tablas en anexos correspondientes a la cuestión.

dirigen a la niña con un cariño más ilustrado en castellano que en inglés son su padre, su "abuela" y el personaje de la tata. Aun así, de momento cabe mencionar el adjetivo "pobre" en "aquella pobre niña", "pobrecita", "mi pobre niña" cuando en inglés el narrador y el padre se expresan por "the Little girl" y "my child".

Amén de eso, Irene está puesta en escena de modo indirecto y, a diferencia de los demás relatos, destacamos muy pocos elementos referidos a lo doméstico sino más bien a la acción, la actitud, el movimiento (físico o mental). En efecto, si aparecen solamente "The princess's room" y "The Little princess's bed", en español "La habitación de la princesa" y "la cama de Irene", en cambio numerosas expresiones acentúan la historia de Irene por sus acciones y, por ende, por el campo léxico del cuerpo. Relevamos "her every motion and look", "Irene's labours", "a few steps" que vemos en español con "los gestos y la mirada de la princesa", "los ruidos que estaba haciendo Irene", "los pasos de Irene" pero también por "la actitud de la princesa", expresión no valorada en el texto de origen. Sus acciones y su heroicidad se ven también a través de las referencias a "Irene's Little legs", "las piernitas de Irene" y las que demuestran cierto rasgo de aventura, cierta dificultad en alcanzar una meta, en luchar contra algo o en superarse frente a unos obstáculos como "the princess's hand", "Irene's hand", "the hot swollen hand", "Irene's Little Rosy-tipped-forefinger" equivalentes en español de "agarró fuerte la princesa de la mano", "cogió nuevamente de la mano a Irene", "la mano de Irene", "la manita ardorosa y herida de la niña", "el dedito sonrosado y afilado de la niña". Más, las expresiones "Irene's head", "His princess's head", "his child's head", "her head", "the eyes of her dear princess" son también el reflejo de la actitud de la niña que vemos mediante "la cabeza de Irene", "la cabeza de la niña", "la cabeza de su hija", "aquella mirada de la princesa" y "los ojos de Irene", ese último incluso ausente en inglés. También se mencionan los sentimientos de la protagonista con "the princess's unhappiness", "Irene's surprise", "Irene growing happier", "a twilight fancy of the princess's" traducido por "la tristeza de Irene", "la sorpresa de Irene", "la felicidad de Irene" y "una fantasía crepuscular de la princesa".

En cuanto a la sintaxis, se pueden subrayar unos cambios por parte de C. Martín Gaite, como por ejemplo "The King looked at the princess and then at Curdie with a glow of satisfaction on his countenance" (232) y la traducción al español "El rey se quedó mirando alternativamente a la princesa y a Curdie, y su semblante resplandecía, satisfecho" (276) en donde vemos una inversión en el orden de la mención de los dos niños. Otro ejemplo es el siguiente: "The nurse, half wild with anger at the princess, and fright at the possible consequences to herself" (190) y "La niñera, por una parte rabiosa y por otra algo asustada al pensar en las consecuencias que podría tener para ella una conversación de Irene con su padre"

(234). Se observa, también, una insistencia por parte de nuestra autora en el personaje de Irene. Leemos, por un lado, "Your Royal Highness" (191) y "la Real Alteza, su hija" (235), por otro. De igual modo, suponemos que, para evitar una repetición, la traductora salmantina reflejó la apelación "the princess" (86) a través del "la primera" (128).

El segundo protagonista infantil de esta novela, Curdie, se ve mencionado generalmente por el sustantivo "miner". Si nos referimos a la tabla respectiva de las distintas menciones a este chico, podemos percibir de modo muy claro que son más escasas las apelaciones que en el caso de Irene. Esto mismo nos permite hablar de protagonismo principal por el personaje femenino y no por Curdie que, al aparecer dentro de un cuento de tradición antigua, solía emprender el papel de héroe. Asimismo, si en el *texte source* subrayamos sobre todo "miner" o "miner boy", en español se ofrece más variedad aparte del vocablo "minero" como, por ejemplo, "chico", "muchacho", que son los únicos usados por C. Martín Gaite. Es más, si muy a menudo Curdie está señalado por su profesión (ayuda a su padre minero), esta relación familiar es otra manera de presentarlo en la narración. Siguiendo esa idea, leemos "Peter's son" traducido por "el hijo de Peter" pero, y no sin importancia, unas alusiones a "a miner boy" están interpretadas como "el hijo de un minero" o "el chico de un minero". Entonces, se puede cuestionar aquí la voluntad de la autora española por poner de relieve este vínculo familiar o su ocupación, a pesar de ser Curdie sólo un niño. Aquí recordamos también el cuento literario "La chica de abajo" (C. Martín Gaite, *Obras Completas III*, 2010) donde, como lo indica el título, la niña Paca "la de abajo" (297) está casi siempre mencionada por su situación social o el oficio de su madre: "la chica de la portera" (285), "esa chica de abajo" (286). También cabe señalar que, si MacDonald presenta a "a miner only", "un simple minero", su personaje parece enfatizado puesto que "the boy" o el pronombre "he" están ambos traducidos por "este chico" y "aquel chico". En cuanto a la consideración de Curdie por su entorno, los dos padres lo mencionan mediante "my boy", lo que C. Martín Gaite refleja con "hijo", "hijo mío". Sin embargo, vemos en tres ocasiones cómo la autora salmantina incorpora este elemento del discurso que manifiesta el cariño de las figuras paternales cuando, en la versión original, no aparece ninguna marca referida a "chico" e "hijo" reiteradamente. Por otro lado, Irene, su compañera de aventura, le demuestra atención y cariño mediante "poor Curdie" o "pobre Curdie".

Una vez más, como en el caso de Irene, las menciones indirectas al protagonista masculino se hacen a través de un léxico perteneciente a la actitud de un aventurero, de un personaje activo, y no sólo física sino también mentalmente. Así "his boy's courage and resources", "the prowess of Curdie", "Curdie's appearance and courage", "her son's deeds" están traducidos por "los

recursos de su hijo y […] su valor", "las proezas de Curdie", "la valentía y el aspecto de Curdie", "las hazañas de Curdie". También se aprecia la relación de ayuda entre los dos niños con "Curdie's helps", "Curdie's side" y en español mediante "la ayuda de Curdie" y "el lado de Curdie". Las referencias al cuerpo son muy escasas, encontramos sólo "Curdie's hand", "Curdie's neck" y "Curdie's throat", es decir "la mano de Curdie", "el cuello de su amigo" y "el cuello de Curdie". Obviamente, se mencionan muy pocas veces los lugares domésticos, por el hecho de que, como demostramos respecto a Irene, son dos niños que se escapan de casa con el fin de descubrir el mundo. Sólo aparece "Curdie's bed" y "Curdie's prison" traducido meramente por "la cama de Curdie" y "la prisión de Curdie", este último dato símbolo de las peripecias a veces difíciles de superar. Un dato interesante, pero ya presente en la versión inglesa, es "the point of his hunting-knife" como mención al objeto del cuchillo, "la punta de la navaja de Curdie", que suele ser atribuido al género masculino –y aún más anteriormente con la responsabilidad y necesidad del hombre de ir a cazar y a defender a su familia.

En cuanto a los cambios sintácticos en la versión traducida al castellano, notamos por ejemplo "To be belivied that she happens to be your mother, Mr Curdie" (183) y su versión en castellano "Sólo por ser la madre de mister Curdie" (228).

Vemos más con "He actually wanted to kiss the princess" (198). Este deseo resentido por el niño que resulta a la vez imposible y que no suele ser bien visto, está reflejado en C. Martín Gaite a través de "Es hijo de un minero y […] quería besar a la princesa" (241), lo que nos permite insistir en la importancia de la diferencia social y jerárquica (por el uso del término *minero*) entre los dos amigos que son, igual que en "La chica de abajo", sólo unos niños.

Para resumir, en las dos versiones de este cuento largo, el protagonista infantil principal (de mayor importancia en cuanto a su papel en la trama) parece ser el personaje masculino. Nos permite opinar de este modo debido a la recurrencia del nombre de pila "Curdie" pero, si nos interesamos en los datos analizados, aparece más veces el pronombre femenino "she" que el masculino, además de las numerosas formas de referirse a Irene. Dicho esto, y con todo lo que demostramos en cuanto a la figura masculina, podríamos atrevernos a hablar de la presencia del héroe no sólo por parte del joven sino más bien por parte incluso de la niña Irene, lo que estaría enfatizado por su carácter rebelde de "niña princesita". Asimismo, tal vez por voluntad propia y no sólo por la exigencia del trabajo de traducción, el nombre de Irene aparece más en la versión de C. Martín Gaite que en el texto de idioma inglés.

1. 1. 2. Carmen Martín Gaite, interlocutora y receptora del niño

> El niño […] no sólo está interesado en el *contenido* y en sus *formas*, no solo en las *formas de la expresión*, sino también en la *sustancia de la explicación*, es decir en la voz materna, en sus matices, volúmenes, modulaciones, en su música que comunica ternura…
>
> G. Rodari (2002: 131)

1. 1. 2. 1. Recepción y consideración del sentimiento en el personaje niño

> El mundo puede ser mirado desde la altura de un hombre, pero también desde lo alto de una nube…
> G. Rodari (2002: 31)

En este apartado, queremos detenernos sobre la traducción –siempre que resulte interesante y pertinente conforme a nuestro estudio- de las actitudes de los personajes niños. Dicho de otro modo, nos interesa destacar cómo se manifiestan las sensaciones resentidas por el niño dentro de las versiones en castellano frente a los *Cuentos de hadas victorianos* y al cuento *Princesa*. Siguiendo esta idea, será necesario dedicarnos al análisis de la manifestación de sentimientos como la rebeldía, por una parte, y la necesidad del otro, por otra. Amén de eso, puesto que en este trabajo se trata de hacer valer las diferencias y las huellas propias de C. Martín Gaite al traducir textos de idioma inglés, esta investigación nos permitirá intentar observar en qué medida podemos considerar a C. Martín Gaite como una mujer-autora-traductora receptora del protagonista niño –ficticio-, oriundo de otra época y de otro país.

-Representación de la rebeldía

Para empezar, dada la selección de obras inglesas en las que nos atenemos para el estudio de la voz infantil en la literatura (y la traducción) de C. Martín Gaite, la rebeldía se manifiesta sobre todo en el cuento largo *La princesa y los trasgos* (*The Princess and the Goblin*) de MacDonald. En efecto, esto nace de dos factores. Primero, hay que volver a considerar la naturaleza de los cuentos de hadas victorianos y las características no sólo narrativas sino también sociales, culturales e históricas que el género requiere. Los cuentos antiguos, llamados más comúnmente "populares", suelen testimoniar e ilustrar –aunque de modo más o menos implícito- la situación de una época determinada en el sentido en que el relato, dirigido a un público joven y/o adulto, no podía más que reflejar la posición de cada uno dentro de la sociedad y su hogar. Asimismo, una familia compuesta de tres hermanos entre los cuales uno sufre la maldad de los otros dos no tendrá el mismo destino ni la misma manera de ver, vivir y expresar

la vida que una niña descendiente de una familia real. Introducido esto, vamos a pasar ahora a la observación de la rebeldía representada en las traducciones gaitianas.

En un primer momento, el carácter rebelde se halla en algunos textos victorianos mediante la provocación, la arrogancia según el lenguaje adoptado y algunas expresiones más destacables que otras. Señalamos entonces el final de "Fuego" cuando no cree su madre en la verdadera razón de la curación del niño quien se enfrenta a ella, "sonreía para sus adentros y decía: -¡Qué va!" (141) traducido del texto inglés "he smiled to himself and said: -*Nay*," (191). El diccionario de Oxford nos informa que *nay* se usa "to emphasize a more appropriate word than one just used" o para contestar de modo negativo y rotundo. En "Llave", nos encontramos con la niña Maraña muy decidida a la hora de actuar y de dirigirse al Viejo del Mar: "Quiero salir enseguida en su busca, ¡déjame!" (368) y en "Key": "Do let me go at once" (412). La perífrasis (querer + infinitivo), en este caso equivale a un deseo desde una posición de falta de cortesía, por lo cual *NGLE* recuerda que la lengua española suele recurrir a un imperfecto del subjuntivo en los demás casos.

Como anunciamos antes, la rebeldía se halla mucho más en *Princesa* por el hecho de narrar las aventuras de una niña perteneciente a una familia de alto rango, con todo lo que pueda conllevar en la personalidad de una niña que intenta buscar su propia identidad. La niña Irene se cansa de sus juguetes: "so tired that even her toys could no longer amuse her" (6-7), un detalle que aparece en dos ocasiones dentro de la historia. La traducción en la que nos apoyamos para el análisis presente nos propone: "Estaba muy aburrida, tanto que ninguno de sus juguetes conseguía entretenerla" (51). Lo mismo encontramos a través de un fragmento del capítulo XI:

> The Winter drew on, and she found things growing dreary. When it was too stormy to go out, and she had got tired of her toys, Lootie would take her about the house, sometimes to the housekeeper's room (81)

Y:

> A medida que entraba el invierno, la vida se le iba volviendo cada vez más aburrida. Cuando hacía un tiempo demasiado tormentoso para salir, y se había cansado de sus juguetes, Lootie daba un paseo con ella por la casa. A veces se iban a la habitación del alma de llaves. (123)

Sin ir más lejos, el título del capítulo V "The Princess lets well alone" (25) nos dice mucho, y C. Martín Gaite lo transcribe como "Prefiere estar sola" (71). En el cap. XXI, Irene usa expresiones que le permiten expresar o hacer valer la importancia de dar su propia opinión como: "There's such a lot of stones!" (157) cuando en castellano aparece "¡Qué barbaridad de piedras!" (201). En el cap. XVI, se nota la versatilidad del carácter de la joven, su lado caprichoso enfatizado por C. Martín Gaite a través del sufijo *–ita* (*NGLE*, 2009: 627-637). Lo

ilustramos con “She went and got some fresh tea and bread and butter for the princess” (121) y “Salió de la habitación y fue a la cocina a preparar un té con tostadas y mantequilla para la princesita” (164). Cabe destacar también el comportamiento de Irene hacia Lootie, cap. XXIV:

> -I didn’t do that, Lootie, said Irene, very quietly.
> -Don’t tell stories! Cried her nurse quite rudely.
> -I shall tell you nothing at all, said Irene. […] I will ask my papa about that. He won’t say so. And I dont think he will like you to say so… (190),

de lo cual sobresale cierta interpretación en la traducción:

> -No he hecho eso que estás diciendo, Lootie –dijo Irene en un tono sereno.
> -¿Cómo que no? ¡No me vengas con cuentos! –saltó Lootie bastante fuera de sí.
> -No pienso explicarte nada –dijo Irene. […] Pues mira, Lootie, consultaré el asunto con mi padre. No creo que sea de esa opinión. Ni creo tampoco que le guste que me hables así... (234)

Por otro lado, el niño Curdie también desprende firmeza en su modo de hablar a los demás. En el cap. XXII, se exclama hacia Irene de modo que “without you, Princess, or your old grannie’s thread either” (172) se ve intensificado por “Ni tú ni tu dichoso hilo abuelesco” (218) y el uso del *ni* que retoma la locución adverbial ni siquiera y que da más peso al foco de la negación (*NGLE*, 2009: 764). En el capítulo siguiente, reacciona ante su madre de modo que “It was too bad” (180) deja paso en español a su carácter aún más afirmado mediante “¡Vamos, eso ya es el colmo, madre!” (225).

En un segundo momento, la rebeldía por parte del protagonista niño se manifiesta mediante dos términos recurrentes utilizados por el personaje de edad joven en pos de identidad propia con su propia voz, en búsqueda a la vez de la consideración por parte de los adultos y del asentamiento de su propio Yo. Asimismo, las palabras que permiten hacer pensar en el deseo y en la necesidad del niño de imponerse son, entre otros, el adjetivo “silly” y el sustantivo “nonsense”. Como veremos más en adelante, esos dos términos no sólo salen de la boca de los niños sino también de los adultos, con el fin de enfrentarse a las personalidades fuertes. En “Busca”, notamos en dos ocasiones la mención a “silly” por parte de Merle:

> Why did they make him resign if they were all so happy? How very silly of them! […] Oh, I am sorry! I never thought before that Nursery Rhymes could be silly. (79)

Y en su traducción:

> ¿Por qué le obligaron a abdicar si eran todos tan felices? ¡Qué tontería! […] ¡Uy, perdón! ¡Nunca había pensado que las canciones infantiles fueran una tontería! (210)

En “Llave” aparece: “It must be somewhere, for how could anybody be so silly as make a key for which there was no look?” (398) y “En algún sitio estaría, desde luego, porque no hay nadie tan tonto como para fabricar una llave que no tenga cerradura” (350). Además, el niño emplea

la expresión "nonsense" cuatro veces y, mediante la versión española, sobresale su finalidad de imponerse y mostrar que se opone a la realidad o a los distintos modelos preestablecidos. En *Princesa,* el vocablo se traduce por "tontería" en todos los casos cuando hablan los dos niños. Lo ilustramos primero con la respuesta de Irene a su tata "I'm not talking nonsense" (19) y "No estoy diciendo ninguna tontería" (66). Igualmente, se destacan las palabras de Curdie: "What nonsense the child talks!" (159) y "That's all nonsense" (162) y "¡Esta niña está loca!" (203), "Eso son tonterías" (206). Tras ello, la niña pide explicación mediante: "What right have you to call it nonsense?" (163) y "¿Con qué derecho dices que son tonterías?" (206-207). Una vez más, Curdie se queda convencido de que "She talked such nonsense" (179) de modo que C. Martín Gaite rinde la frecuencia por "Dice muchas tonterías" (224). Asimismo, el cuestionamiento de la niña concluye en "I won't be so silly again" (118) y "No volveré a pensar en esas tonterías" (160), mediante lo cual vemos que, en la traducción de la obra, C. Martín Gaite transcribe a la vez "nonsense" y "silly" por el sustantivo "tontería" cuando salen de la boca de los niños. Queremos también mencionar la distinción de lenguaje de la abuela que se refiere al "nonsense" (173) y que la autora salmantina convierte en "estupidez" (219).

Amén de ello, es menester hacer un paréntesis e interesarse en uno de los cuentos españoles de antaño de F. Alfau en los cuales la autora opina que "sus criaturas ficticias […] no logran más que a medias sus aspiraciones de independencia. Y […] se justifican y protestan muchísimo" (1991: XVII). Del mismo modo, sigue dando su punto de vista sobre el autor nacido en Barcelona pero que siempre escribía en inglés:

> F. Alfau en 1961 es casi un niño. Seguro que sus ensoñaciones de futuro, al llegar ese día a la ciudad de los rascacielos [Nueva York], estaban imbuidas de idealismo, del mismo enfoque romántico ante la vida que presidirá luego la conducta de los héroes de Old Tales from Spain… (1991: XX)

Dicho esto, en la transposición del cuento "The witch of Amboto" ("La bruja de Amboto[159]"), se refiere al "muchacho simplón" (96) cuando en la versión original de Alfau aparece "the silly boy" (143). Respecto a ello, hace falta decir que C. Martín Gaite usa más veces el adjetivo "simplón" para caracterizar a los distintos protagonistas. Y ello lo veremos con más atención a la hora de hablar de la libertad de traducir y de la transposición del enfrentamiento del protagonista joven frente al adulto.

[159] Para las alusiones a los *Cuentos españoles de antaño* de F. Alfau traducidos por Carmen Martín Gaite, remitiremos siempre a la edición de Siruela (Madrid) del año 1991 y a su versión inglesa *Old Tales from Spain*, New York: Doran Doubleday and Company, 1930.

-Reflejo de la necesidad de lo otro

En el niño, la construcción del ser se puede hacer siguiendo distintas direcciones, distintos hilos. Pero, una forma de las más reconocidas y fructíferas es, sin lugar a dudas, aprendiendo de lo otro, de otra persona, que sean las figuras maternales, paternales u otros familiares (Amy, 2008: 129). Y, siempre y sólo una vez elaborado este trabajo de concienciación de la vida gracias a la ayuda de un entorno determinado, se instaura otro proceso que es el desarrollo y el aprendizaje de las distintas nociones éticas y no éticas, la existencia de varias, y más que comunes, dicotomías a las cuales tiene que hacer frente tanto el niño como el adulto a lo largo de su vida. A continuación, son los dos elementos que intentaremos observar, no tanto en los textos en inglés sino más bien en las traducciones que C. Martín Gaite propuso en los años noventa, periodo de sus inicios como traductora, dentro de la literatura dicha "infantil", de cuentos de hadas (populares) de época y país ajeno al suyo –si nos atenemos a los textos ingleses dada la traducción de los *Cuentos de hadas* del francés C. Perrault en 1980.

Primero, la obstinación de C. Martín Gaite por marcar la importancia para los niños de ayudarse mutuamente se perfila únicamente en dos cuentos de hadas victorianos y en la historia de la princesa Irene.

En "Niño Sol", el momento que ilustra perfectamente esta idea se halla en el cap. XIII, cuando los dos niños se conocen sin saber realmente quienes son y sin saber tampoco su propio sexo, a consecuencia de una educación totalmente cerrada y aislada de cualquiera persona ajena. En esa parte clave de la historia, se destaca una fusión entre los dos jóvenes, la niña Nycteris tranquilizada y quien intenta ayudar a su amigo Fotogén.

> When he saw her face, he drew a deep breath and lay motionless gazing at her: those blue marvels above him, like a better sky, seemed to side with courage and assuage his terror. (444)

> Cuando miró a Nycteris y vio su rostro, suspiró profundamente y se quedó quieto sinpoder apartar los ojos de aquellos otros de un azul maravilloso, desplegados sobre él como un cielo protector, capaces de poner en fuga el miedo y que parecían aliados naturales del valor. (406)

Poco después, a Fotogén de empezar, cap. XIII:

> -I will be your eyes, and teach you to see. […]
> -You must be a brave girl, and.. […]No, of course!--you can't be a girl: girls are not afraid--without reason. I understand now: it is because you are not a girl that you are so frightened. […]
> -Will you watch me, and take care of me?
> -Yes, that I will, answered Nycteris forgetting all her own danger. (445-447)

> -¡Yo seré tus ojos y te enseñaré a mirar! […]
> -Tienes que portarte como una chica valiente. […] Las chicas nunca tienen miedo más que por cuestiones de fuste; por esto estás tan asustado tú, claro, porque no eres chica. […]
> -¿Me vigilarás y estarás al cuidado?

-Descuida, que lo haré, contestó Nycteris, olvidando el peligro que ella misma corría. (407-410)

Otro pasaje relevante del cariño, de la protección y de la necesidad del uno para el otro está en el cap. XVIII. Nuevamente abre el diálogo Fotogén:

-Thank you. [Y]ou are like live armour to my heart; you keep the fear off me. […]
-You must know how gentle and sweet the darkness is, how kind and friendly, how soft and velvety! […]
-How good you are, you beautiful creature! […]
-I shall be with you," said Nycteris, soothingly. "I will take care of you till your dreadful sun comes, and then you may leave me […]
-I will never leave you again, Nycteris […] and we will go together, and never, never part anymore. […]

She who all night long had tended and protected him like a child was now in his arms, borne along like a baby, with her head lying on his shoulder. But she was the greater, for suffering more, she feared nothing. (456-460)

-Eres como una armadura viviente para mi corazón, lo proteges del miedo. […]
-Debes saber que la oscuridad es la cosa más dulce, amable y acogedora, como de terciopelo. […]
-¡Qué dulce y buena eres, hermosa niña! Querida niña. […]
-Pero si voy contigo. Y te cuidaré todo el rato, hasta que salga tu horroroso sol. Entonces me puedes dejar…
-No volveré a abandonarte nunca, Nycteris. Partiremos juntos, y nunca nos separaremos ya más, nunca, nunca, nunca. […]

Ella, que se había pasado toda la noche cuidando de él, protegiéndole como a un niño, estaba ahora acurrucada en sus brazos, con la cabeza apoyada en su hombro, y se sentía también mimada como un niño. Pero se sentía también superior, porque habiendo sufrido más, no tenía miedo de nada. (421-426)

En "Llave", después de recibir los avisos y consejos de la abuela, la niña Maraña no quiere irse a la aventura con el niño Piel de Musgo, pero "cuando salieron del bosque, ya se habían hecho amiguísimos" (363). A través del sufijo *–ísimo* añadido a la raíz de la palabra *amigo*, C. Martín Gaite usa del lenguaje coloquial y nos lleva a pensar en la relación muy cercana entre los dos jóvenes. Por otra parte, aparece en inglés "they got out of the forest they were very fond of each other" (407). Respecto a este dato, *The Oxford English Reference Dictionary* indica que "to be fond of" traduce la sensación de "Having an affection or liking for" cuando "fond" en el *Gran Diccionario Oxford* bilingüe se refiere al sentimiento "cariñoso". Asimismo, nos percatamos que C. Martín Gaite decidió usar de un sufijo ilustrando de modo más infantil la relación de los dos niños en vez de emplear otro verbo como "encantar", también propuesto por el diccionario bilingüe al ofrecer la única locución "he is very fond of the sound of his own voice" ("le encanta escucharse") como ejemplo del uso del verbo en inglés. Finalmente, en *Princesa* los ejemplos podrían ser numerosos dadas la extensión del relato y la situación de ayuda mutua entre los dos niños, además de los episodios de ayuda entre ellos y personas mayores. No obstante, cabe añadir que *The Princess and the Goblin* es una obra que se parece mucho al cuento "La reina de las nieves" del danés H. C. Andersen puesto que se trata de dos amigos que salen a la

aventura juntos y donde cada uno necesita del otro para ser rescatado física o psicológicamente de la situación en la cual se hallan. Volviendo al cuento inglés, en el cap. XXVII, mientras los trasgos se llevan a Irene, Curdie jura rescatarla como ella hizo con él antes. Citamos primero la versión española:

> Y desde ese momento, el sueño repetí fielmente todo lo que le ocurrió de verdad […]: cómo empezó a acechar a los trasgos y éstos le hicieron presos, cómo luego la princesa Irene le había rescatado… […L]e parecía estar completamente despierto y acostado en el sitio donde ellos lo dejaron. De repente oyó un ruido horrible y atronador.
>
> -¡Los trasgos están llegando a la casa! […A]hora esos malditos van a raptar a la princesa delante de sus estúpidas marices. ¡Pero no lo conseguirán! ¡Eso sí que no! […]
>
> -¡Ahora me levanto! –se dijo-. ¡Allá voy! ¡Ya estoy de pie!
>
> Pero nuevamente vio que era mentira, que […] no estaba despierto, sino soñando que lo estaba. (247-248)

Hasta que, por fin, después de intentar luchar contra las criaturas enemigas,

> Estaba decidido a encontrar a Irene y rescatarla a toda costa, de la misma manera que ella le había encontrado y rescatado a él, aun a riesgo de enfrentarse con la mayor perdición a que los trasgos pudieran condenarlo. (256)

Por su parte, el texto original narra:

> And from that point he went on dreaming everything that had happened to him. […]how he had watched the goblins, how he had been taken by them, how he had been rescued by the princess […He] thought he was lying wide awake where they had laid him, when suddenly he heard a great thundering sound.
>
> -The cobs are coming! […]The cobs'll be carrying off the princess from under their stupid noses! But they shan't! that they shan't! […]
>
> -Now then, I will!' he said. 'Here goes! I am up now!
>
> But yet again he found himself snug in bed, […]in fact he was not awake, only dreaming that he was. (204-205)

Y:

> He determined to find and rescue the princess as she had found and rescued him, or meet the worst fate to which the goblins could doom him. (212)

Sobresale la ambición del niño Curdie por salvar a su amiga (y princesa) –mezcla de dos mundos, a saber, el onírico y el real cuya frontera, en este capítulo, no parece existir. En C. Martín Gaite, la voluntad y la importancia para Curdie de hacerse útil y emprender una "misión" vital está acentuada sobre todo por las exclamaciones. La historia termina en buenas condiciones, de modo que "The king and the kiss" se convierte en "Un beso ante el rey", títulos del antepenúltimo capítulo cuya traducción al español apunta la importancia de la posición ante el entorno real y poner de relieve los logros de los niños.

Segundo, siempre teniendo en cuenta la necesidad de lo ajeno, es menester aludir a la concienciación de la vida mediante la existencia de dicotomías. En otras palabras, los

protagonistas de cada relato pueden verse obligados a enfrentarse a situaciones éticamente contrarias a sus ideales.

Ante todo, mencionemos a Miñón Saénz quien recuerda a Platón: "el hombre descubre la verdad, no la inventa" (2013: 79) y explica la relación del ser humano con la realidad de la cual consigue los conocimientos necesarios a través de la relación entre ideas y principios. Por tanto, el proceso de *anámnesis* de Platón consiste en que el individuo se identifica y se apoya en una serie de categorías, de fundamentos que son opuestos y contrarios, como es el caso de lo pequeño y lo grande, lo alto y lo pequeño, el bien y el mal, etc. Por ende, aquí pretendemos aludir a la existencia y a la importancia de estas oposiciones desde la hipótesis de un proceso de identificación y de construcción del Yo del ser humano y, en el caso que nos ocupa, del personaje niño en la literatura (Rodari, 2002). Entonces, si reflexionamos acerca de qué medida se puede hablar de necesidad de lo ajeno a través de la contrariedad y de la dualidad de principios existenciales, en la óptica de nuestro estudio de la figura del niño, podemos decir que son varios los correlativos destacables. Para empezar, predominan las dicotomías de lo alto-bajo y de lo grande-pequeño, lo que se explica por presentar a personajes niños dentro de una historia muy a menudo de rescate, de aventura llena de obstáculos y misiones durante las cuales son de tal envergadura que sus esfuerzos tienen que tener la misma grandeza que los espacios que deben recorrer o trepar.

En "Busca", la autora salmantina usa del sufijo *–ita* en "su sobrinita", un ejemplo ya mencionado, para aludir a "his little niece" (cap. I). Del mismo modo, el cap. XII hace referencia a una canción sobre "Little Miss Muffet" (130) y "la señorita Muffet" (235), además del cap. XIII cuando "Little Tommy Stout" (151) aparece como "Tomasito el Gordinflón" (246). Con el último dato presentado, notamos cómo pone de relieve C. Martín Gaite al personaje masculino, en el sentido en que no sólo pretende referirse a su edad o su tamaño por el sufijo *–ito*, sino también que juega con el lenguaje con la oposición *–ito/-ón*, y así fomenta la imaginación del protagonista dada la imagen que nos deja de él. En el capítulo VI, uno de los letreros del poste indica la dirección "To Grumbling Greatly" (63) y "A Gigantesco Golpetazo" (247). Si seguimos con la presentación de los distintos personajes de "Wanted a King", nos percatamos que muchos se manifiestan mediante rasgos físicos. Topleaf se convierte en Altihoja en español (cap. I), "a little man" (9), "el hombrecillo" (174). También, Mistress Crispin "a tiny little old lady" (32) y "una anciana de corta estatura" (187), "little Boy Blue" (50, 100), "el Chico Azul" (195, 220). Notemos la permanencia de la mayúscula en el adjetivo de color que califica al niño, pero donde se omite el adjetivo relativo a su tamaño.

En “Fuego”, además de manifestarse por los espacios como el palacio, lo pequeño y lo grande, lo bajo opuesto a lo alto se ve ante todo mediante el niño Jack comúnmente llamado “Little Jack” y a quien C. Martín Gaite se refiere con “Pequeño Jack” la mayoría de las veces, o cuando le concede más cariño: “querido Jack”, “querido niño”. Recordamos brevemente que “Through the fire” pone en escena a un niño lisiado, de madre viuda y siempre ausente, lo que explica que Jack encuentra refugio y distracción a través del elemento del fuego, de dónde salen personajes maravillosos como hadas que le invitan a descubrir otro mundo. En su momento dado, insistiremos en la voluntad de C. Martín Gaite de reflejar la personalidad del niño. Como en “Busca”, leemos “una figurilla estrafalaria” (114) cuando M. De Morgan propone “a little figure” (179). Dado el título del cuento, ni que decir tiene que las referencias correlativas se ven también a través de los diferentes elementos de la naturaleza, al oponerse el fuego, el agua y el viento, elementos personificados que sobresalen a veces en la versión de C. Martín Gaite.
Otro cuento inglés parecido en la esencia de la figura del niño es “Wooden Tony”, a través del cual nuestra autora persevera en el deseo del joven de alcanzar una vida agradable, lejos de todo conflicto con los adultos. Así, si “Niño de madera” nos sirve para analizar las ambiciones de los niños mediante los verbos que usan, cabe destacar que la pequeñez de Tony es enfatizada por la situación difícil en la cual se encuentra. Un ejemplo de ello es “dear child” (150) y “pobrecillo” (93). A su vez, al hablar de un niño quien anhela un futuro otro, también es importante mencionar la dicotomía de lo cercano y lo lejano. En efecto, Tony quiere evadirse, pero no quiere crecer como todos los niños, sino que se quiere reencontrar su tamaño pequeño, lo que explica a su madre:

> I would like *to go away* and be little to thee again, and then thou wouldst not be always asking me to do this thing and that, and be angry at my forgetting. (150)

Y

> Me gustaría irme lejos y ser pequeño otra vez para ti, y así no estarías pidiéndome *todo el día* que haga esto y lo otro, y enfadándote si se me olvida. (94-95)

En este caso, relevamos el adverbio espacial *lejos* que viene transcribir *to go away* cuando, según el *OERD*, este verbo significa meramente la acción de “to go at a distance from a particular place, person, or thing” y cuando la edición bilingüe nos asegura que es sinónimo de la expresión “irse”. Entonces, aunque parezca muy sutil, podemos decir que C. Martín Gaite pretende insistir e intensificar el deseo del niño de escapar de su entorno por la percepción y la imaginación de un mundo alejado. Además, cabe mencionar la transcripción de “always” por “todo el día”, de modo que, si en el texto original se entiende a primera lectura por su frecuencia, en castellano la autora refuerza la personalidad de la madre, que riñe a su hijo durante toda la

jornada. En oposición al "día" como momento puntal, la jornada hace referencia más bien a la duración.

La noción de distancia figura incluso en uno de los *Cuentos españoles de antaño* de F. Alfau. "The clover" ("El trébol") cuenta la historia del niño Juanín, descrito como muy bajito y amigo de un ganso, de nombre Juanón. Para intentar rescatar a la joven dama que fue capturada, Juanón le ofrece llevarle a sus espaldas, de modo que Juanín vea el mundo desde lo alto. Sólo con la presentación de los dos protagonistas, no hace falta ir más allá en la presencia de la oposición de la pequeñez y de la altura. Además, "The clover" nos rememora la historia de Kay y Gerda de H. C. Andersen a través de los personajes animales que cumplen la función de ayudante y de transporte para los protagonistas. Para justificar ello, citamos ahora un pasaje del cuento, de modo que, si Alfau escribe:

> Sometimes they *rose* very high, and everything *so small* that Juanín felt very happy seeing everybody smaller tan himself, a feeling that he ***seldom*** enjoyed when he was on the same level with other people. (43)

A C. Martín Gaite la libertad de traducir:

> A veces *volaban* muy alto, y todo parecía tan pequeño allá abajo que Juanín se sentía feliz. Ver a la gente *tan chiquitita* era una impresión muy grata, y él nunca podía disfrutar de ella cuando caminaba al mismo nivel que los demás. (32)

Nos permite, una vez más, mostrar el uso del sufijo *–ita* pegado al adjetivo para insistir en la pequeñez de las personas, además del uso del verbo *volar* que aspira a mucha libertad y a un espacio muy amplio, hasta infinito. Por otro lado, en inglés, el verbo *to rise* se refiere más bien a "to move from a lower position to a higher one; come or go up", centrada en la acción de sentido vertical y no en el disfrute del espacio en sí. En cuanto al vocablo subrayado *seldom* que remite a "not often; rarely", C. Martín Gaite lo intensifica por la radicalidad del adverbio *nunca*.

Aludimos a la historia de Irene y Curdie en *The Princess and the Goblin* donde son numerosas las referencias a las alturas dado el contexto de la trama; una niña princesa que vive, naturalmente, en un castillo y en cuyos subterráneos las criaturas enemigas intentan actuar. A este sujeto, C. Martín Gaite hace referencia en el cap. 2 cuando "a four-legged creature" (9) se vuelve "un animalillo" (55), otra vez con el sufijo diminutivo. Recordemos la mención a la "princesita" (119) cuando "his little princess" (76) en inglés sólo se refiere a la edad (cap. XVI). No olvidemos tampoco el carácter caprichoso, de igual forma que leemos "mi pequeña" (120) e "hija mía" (120, 270, 275) por parte del padre ("my little daughter", p. 76 y "my child", en las páginas 78, 225 y 231).

Amén de eso, la mención a la luz y a la oscuridad es fundamental cuando se estudia la literatura gaitiana, y resulta aún más interesante a la hora de observar la transposición de estas dos oposiciones en traducciones. Ni que decir tiene que recuerda a la acción de bajar al metro (aventurarse al bosque), un principio muy común en varias obras de nuestra autora como en *El cuarto de atrás*, *Caperucita en Manhattan o Lo raro es vivir*. Más, la oscuridad rememora el miedo a lo sombrío, esta fobia muy común a los jóvenes pero que, como todo lector fiel sabe, no es así en C. Martín Gaite ya que aspira más bien a la libertad. A este fenómeno miedoso a la oscuridad, se junta también el terror a los animales y, como ya mencionamos, al común hombre de negro en C. Martín Gaite. Sin embargo, en sus obras, es a través de este proceso fóbico y al superarlo que los protagonistas consiguen alcanzar sus metas, de modo que los opuestos o, mejor dicho, las ideas recibidas como contrarias, pueden, por lo menos en la literatura gaitiana, ser necesarias y ayudar para el desarrollo identitario de cada uno (Rodari, 2002).

Y, como intentamos demostrar, participen o no las diferencias de una brecha entre el ser joven y el adulto mediante sus actos o palabras, seguimos con la idea de una fuerte ambición por parte de C. Martín Gaite por dar valor al personaje niño. Por ende, seguimos reivindicando su papel de interlocutora y de receptora de cierto mensaje en su propia literatura tanto como en las traducciones de textos de lengua y época distintas.

1. 1. 2. 2. Insistencia en el camino evolutivo del niño

La observación de la figura del niño de los cuentos victorianos en la versión castellana de C. Martín Gaite nos lleva ahora a evocar la manifestación algo acentuada de una evolución psíquica del protagonista joven. En las traducciones de la autora salmantina, esa idea está expuesta de dos maneras; primero por los verbos elegidos –tanto de acción como de estado y, luego, por un cambio en la sintaxis que aspira a la salida o a la impulsión de aventura.

-Transposición de los sentimientos a través de su actitud

En primer lugar, los numerosos verbos que elige C. Martín Gaite para transponer las aventuras y los anhelos de los protagonistas niños participan de sentimientos y de sensaciones varios, a la vez que ponen de manifiesto, muy a menudo, el real carácter del personaje. Por ende, los diferentes verbos que encontramos traducen el deseo, el compromiso, tanto como el miedo, la preocupación y la inseguridad. Por otra parte, algunos términos denotan la esperanza, la curiosidad o la determinación. Y, no menos importante puesto que nos permite no perder el hilo de nuestro trabajo, a veces parece que C. Martín Gaite pone el acento en el aprendizaje y

en la voluntad de avanzar dentro del mundo en el cual actúan los niños. Enseguida señalamos los ejemplos más pertinentes derivados de la labor de traducción (e intepretación) de nuestra autora. Por ello, dividimos las impresiones desprendidas por los personajes niños en cuatro categorías. De este modo, con el fin de no hacer demasiado pesado el examen, evitaremos las repeticiones, a diferencia de si hubiéramos elegido analizar cada dato verbal, texto por texto.

Primero, el miedo, la vergüenza, la preocupación y la inseguridad aparecen muchas veces en los cuentos ingleses, lo que se explica por la trama y el hecho de que los niños se encuentran en situación de búsqueda de respuestas o de soluciones a peripecias incómodas y limitantes. Mientras leemos en "King" (cap. IV):

> Poor little Gluck waited very anxiously, alone in the house, […] he was terribly frightened and went and told Schwartz in the prison all that had happened. Then Schwartz was very much pleased. […]But Gluck was very sorry and cried all night. […He] went and hired himself to another goldsmith, and he worked so hard and so neatly and so long every day […] and he went and gave it all to Schwartz […who] was quite pleased. (27),

en "Rey" aparece:

> A todo esto, el pobre Gluck esperaba, solo en casa, […] se inquietó mucho y fue a la cárcel a visitar a Schwartz para contarle lo que había pasado. Schwartz se alegró mucho. […] Pero Gluck, en cambio, estaba muy triste y se pasó la noche llorando. […] Decidió entrar al servicio de otro orfebre y lo puso en práctica. Día tras día, se entregó al trabajo con tanta intensidad y eficacia […hasta que] efectivamente le llevó el dinero a Schwartz […quien estaba] muy satisfecho. (78)

En "Wanted", se nota la inseguridad de la niña a través de términos como "frightened", de modo que aparece "Merle started back *frightened*" (17) y "Merle retrocedió *asustada*" (180) o también "for she was beginning to feel not only tired, but *worried* and *frightened*" (95) y "porque además de cansancio, también comenzaba a sentir *preocupación* y *susto* (218). Mediante la recurrencia en inglés de "astonished", vemos cómo C. Martín Gaite usa de la riqueza de su idioma natal, también con los ejemplos siguientes: "Merle was *astonished* to see rows of paper-covered books" (18) y "descubrió con *asombro* que sólo había pilas y pilas de libros forrados de papel (181); "Merle looked somewhat *astonished*" (23) y "Merle le miraba un tanto *atónita*" (182); "She was rather *astonished*, for she felt sure that she had seen finer babies many a time" (75) y "se quedó bastante *extrañada*" (207) y, por fin, "Merle was too much *astonished* to say anything" (163) y "estaba demasiado *asombrada* para decir nada" (252). Más respecto a la sensación de vergüenza, estar "ashamed" en inglés como en "She was rather *ashamed* of herself" (65) y "se sentía un poco *en ridículo*" (203); "so much *ashamed* of herself" (80) y "tan *sumisa y avergonzada*" (210), el último ejemplo está muy claramente enfatizado por la traductora. Se destacan más modos de exponer este sentimiento como "I will

do my best […] but I'm *afraid* I am not much good" (56) y "haré todo lo posible […] pero estoy *poco segura* de servir para eso" (198) mediante lo cual C. Martín Gaite hace aún más hincapié en su falta de confianza en ella misma, en la inseguridad que la niña siente, y no tanto en la sensación muy puntual de miedo a la que el adjetivo *afraid* suele aspirar. La consideración de la niña por "greatly distressed" (31) cuyo adjetivo significa "suffering from extreme anxiety, sorrow, or pain" según el *Diccionario de Oxford,* aspira a una sensación mucho más interna y experimentada mucho más en profundidad por la protagonista "disgustada" (187) –idea aún más justificada cuando consultamos la definición de "afligido" en el *DBO.*

En "Day Boy", relevamos sobre todo la mención al susto por parte de los dos protagonistas niños, lo que C. Martín Gaite traduce de modo que se note un toque muy suyo. A Nycteris de constatar:

> Oh, I am so *frightened*! What is this? It must be death! I don't wish to die yet. I love this room and the old lamp. I do not want the other place. This is terrible. I want to hide. I want to get into the sweet, soft, dark hands of all the other creatures. Ah me! ah me! (449)

y

> ¡Oh, qué miedo tengo! ¿Qué es esto? Debe de ser la muerte, y no quiero morirme todavía. Me gusta este sitio, me gusta la lámpara antigua. No quiero saber nada de otro sitio. Es horrible. Quiero esconderme, amparada por las delicias, dulces y oscuras manos de todas aquellas criaturas. ¡Ay de mí! (412)

Interesante es la transcripción, en el capítulo XV "The coward héroe", de la expresión "trembling like any slave when the night arrived" (450) por "asustado como un vil conejo [de] noche" (413). El verbo inglés *to tremble* se refiere, según el *OERD,* a la acción de "shake involuntarily, typically as a result of anxiety, excitement, or frailty", lo que no aparece cierto en el adjetivo "asustado" que se refiere más bien a una sensación interior que no siempre tiene que percibirse físicamente. Asimismo, en este caso, la referencia al animal salvaje en el *texte cible* puede relacionarse con la ambición de la traductora de acercar al lector a un mundo más imaginado, ilustrado, más jovial, contrariamente a la alusión a *slave* en el *texte source*. En el cap. XVIII, vemos: "Oh dear! I am so tired! And so frightened!", a lo cual confiesa también Nycteris "I am so frightened" (460) y, en castellano: "¡Estoy tan cansado, querida niña! ¡Tan cansado y tan asustado!" y la respuesta: "Estoy tan asustada" (424-425). La noción de vergüenza asociada al miedo aparece a lo largo de los diálogos muy sinceros entre los dos niños, como cuando empieza diciendo Photogen "I am ashamed, ashamed and so frightened. It is all so *frightful*!" (444) y "Me da vergüenza, vergüenza y miedo. ¡Es algo tan *espantoso*! (407), que pertenece al lenguaje coloquial y al idioma inglés informal, si nos atenemos al *DBO*. Más, con el ejemplo siguiente: "worst of all, from the consuming of the deathly fear, and the shame of

shame" (452) y "consumido sobre todo por aquel miedo mortal, y avergonzado de su *propia* vergüenza" (415), notamos cómo C. Martín Gaite enfatiza la sensación resentida por el niño. En "Fire", el lector se enfrenta a la vida de un niño muy aislado de los demás y que, también, desea escapar y volverse pequeño. A pesar de destacarse este cuento victoriano por las múltiples alusiones y referencias a los anhelos del joven, también se manifiesta cierto miedo a los demás, a aparecer y actuar ante otras personas. Ilustramos esta idea con: "«It's certainly very odd», said Jack, *fearful* of saying what he really thought, lest he might be thought rude" (188), lo que C. Martín Gaite interpreta del modo siguiente: "La verdad es que es todo rarísimo –dijo Jack, *sin atreverse* a declarar sinceramente sus impresiones para no ser grosero" (119). Aquí nos interesa la transposición del miedo del texto inglés por *fearful* y la sensación de molestia en español con el verbo a la negación *sin atreverse*. En efecto, por un lado, M. de Morgan pone en escena a un niño miedoso y aterrado frente a la autoridad y a la fuerza que se desprende del mundo real, al cual no se acostumbra y donde no encuentra su propio sitio. Y, por otro lado, C. Martín Gaite nos presenta a un joven tímido, pero atenuando la impresión de choque frente a los adultos, y más bien queriendo poner de relieve el carácter cortés de Jack. Por otro lado, al final del cuento, el miedo toma un rumbo totalmente distinto puesto que:

> -But I am afraid if we cross the sea I shall *tumble* in […]
> Jack, who had quite got over his fear, enjoyed the journey (205-206)

Aparece en español con:

> -Pero oye, a mí me da miedo cruzar el mar. ¿Y si nos caemos? […]
> Y la verdad es que Jack, a medida que iba perdiendo el miedo, disfrutó mucho de aquella travesía. (128-129)

Segundo, quisiéramos destacar las nociones de deseo y compromiso. En "Wanted", se nota la determinación de la protagonista Merle en el cap. I: "I must get in" (14) enfatizado en "Busca" con "quiero entrar" (178). A ello añadimos el cap. III donde "I must go and stop her" (31) está transcrito por "tengo que entrar a ver si consigo impedirlo" (187). Más tarde, leemos "she was *determined* to do her best, *determined to try* to follow the directions in the long letter…" (93-94) y su curiosa traducción al español: "Estaba *decidida* a poner todos los medios a su alcance *para vencer a Gran Gruñido*" (217). En inglés, se repite el verbo adjetivado, la evocación de su finalidad se hace de modo muy poco concreto. En cambio, aunque perdiendo el ritmo del texto de origen fomentando cierta estética dentro de la narración, C. Martín Gaite presenta a una niña convencida, con mucha ambición hasta tal punto que se aspira, ya antes de la "salida" a la aventura, a la victoria asegurada contra el enemigo-personaje obstáculo del

cuento. Sus ambiciones son tales: "show me the claimants, I will do the best I can" (71) traducido como "enséñame a los pretendientes. Y procuraré quedar lo mejor que pueda" (206), que concluye más tarde "That clearly means that I am to get out of this house, and I am very glad of it" (112) y "Eso debe de decir que me conviene salir de esta casa, cosa de la que me alegro mucho" (226). Si volvemos al ejemplo anterior y hablamos de ritmo en las dos narraciones, en relación con la traducción al castellano destacable de la determinación de los niños, podemos añadir el pasaje siguiente:

> She tried to tear it open, but could not. She turned it first one way and then the other, pushed an spoked, pulled and fumbled, but could find no begining or ending to it, and above all, no opening of any kind. (121)

En "Busca" leemos:

> Intentó abrirlo sin éxito, le dio la vuelta, lo apretó, lo estrujó y lo manoseó, sin encontrar ni el derecho ni el revés y, sobre todo, sin encontrar la manera de abrirlo. (230)

Mediante lo recién citado, notamos que la determinación en los cuentos populares de origen inglés tanto como en su versión española se manifiesta por el intento, la experiencia y las acciones emprendidas, y que no sólo resultan fructuosas. De modo más detallado, si en inglés nos enfrentamos a dos frases con la segunda cuyo compás se debe a la coordinación *and* en tres ocasiones, en cambio, en español, el resultado visual de las acciones de Merle coge ritmo por las comas que se van sucediendo. En "Day Boy", cap. VIII, la fuerza de voluntad y la importancia de seguir en la aventura sobresalen a través de:

> "The desire to go out *grew* irresistible. She must follow her beautiful lamp! She must find it! She must see what it was about!" (432)

y

> El deseo de salir *se le hizo* irresistible. Tenía que seguir a su maravillosa lámpara: ¡tenía que encontrarla!, ¡tenía que enterarse de lo que había pasado! (391)

Según el *OERD, To grow* se refiere a un cambio que tiende hacia arriba, de crecimiento o de aumento, lo que se entiende perfectamente incluso para un sentimiento como el que está cuestionado aquí. Pero, en el relato español, el uso del verbo pronominal *hacersele a alguien* refleja un cambio, una impresión resentida muy adentro, en el sentido que en C. Martín Gaite el anhelo de salir a la aventura aparece más fuerte. Más verbos encontrados en la versión de C. Martín Gaite como en el cap. XII, "she grew thoughtful" y "empezó a cavilar"; "took care" y "estaba *bien* atenta" que podemos enlazar con "used very precaution" y "andaba con toda clase de precauciones" (403). La decisión de Nycteris quien "*sought* refuge with the face upon her lap" (448), se ve a través de "*trató de buscar* refugio junto al rostro que yacía en su regazo" (411). En el cap. XV, relevamos respecto a Fotogén: "one bold in the daylight" (450) y "muy

atrevido a pleno sol" (413). Así es de precisar que, en inglés, el adjetivo *bold* se refiere comúnmente a un niño "showing a willingness to take risks; confident and courageous".

En "Fire", la determinación del niño es tal que la versión original se ve vigorizada. Apuntamos las palabras del niño Jack: "I wish I could get into the fire with you. […] I should so much like to see what it's like" (181) traducidas al castellano como: "Ojalá pudiera entrar contigo en el fuego. […] Me encantaría saber cómo es por dentro." (115)

En "Key", el lector se encuentra con dos niños, Tangle y Mossy (Maraña y Piel de Musgo), con la misión metafórica de buscar una llave, como indica el título. Por ende, podemos destacar unos pasajes aún más relevantes en cuanto al deseo de alcanzar sus metas a través de la traducción al español de C. Martín Gaite. Uno de los ejemplos sería la frase "he was hungry and wanted his supper. So he *lingered*" (396) y "tenía hambre y quería cenar, así que *demoró su decisión*" (348). Si nos atenemos al diccionario de Oxford, *to linger* significa "to stay in a place longer than necessary because of a reluctance to leave", un verbo intransitivo en inglés que, en cambio, se convierte en uno transitivo por la alusión a "demorar una decisión". En este caso, si en "The Golden Key" G. MacDonald alude al deseo de quedarse contemplando el bosque, en "La llave de oro" C. Martín Gaite hace hincapié en el proceso mental generado por el instinto de conservación del niño Piel de Musgo. Nuevamente mencionamos a Maraña y su carácter decidido cuando dice al Viejo del Mar "Do *let me* go at once" (412) y "*Quiero* salir enseguida en su busca, ¡déjame!" (368). En inglés, se trata de una situación más bien de sumisión para la niña en el sentido en que ella no parece tener poderes –ni físico ni oral- como para conseguir irse de donde se halla. Sin embargo, en español el verbo *querer* en primera persona a principios de la frase traduce bastante bien el empeño y la decisión rotunda de Maraña quien no tiene problema ninguno en imponer su voz. También aparece a lo largo de una conversación entre la niña y la señora: "I will try very hard not to be [afraid]; but I can't be certain, you know" (401) y "Lo procuraré con toda mi alma; pero no puedo asegurártelo, compréndelo" (355). Y, al niño de plantearse un futuro: "I suppose […] that I could get a good deal of money for it if I sold it" (395) y "supongo que me darían bastante dinero por ella" (347).

En "Wooden", con "I would like to go away and be little again" (150) y "me gustaría irme lejos y ser pequeño" (94-95); "if I were but like one of them" (155) y "ojalá fuera yo una de estas figurillas" (101), confiesa un deseo de convertirse en un ser sin vida, como los que vió en las vitrinas y que piensan que son el símbolo de una vida decente y agradable. Vemos su ambición con "some day I will go far off and be very little" (150) "Pues *yo* un día me iré lejos de aquí y me volveré pequeñito" (95) donde el pronombre tónico *yo* viene a reforzar el deseo de Jack. Por otro lado, en el cuento original, se le describe mediante: "he went on, on" (158) mientras

que en la versión española destacamos "seguía andando y andando, como un autómata" (104), una comparación muy interesante por la alusión al movimiento humano, paralelamente a lo de accionar un objeto no humano, pero creado por la mano del hombre.

En *Princess*, los deseos de Irene aparecen numerosas veces y, como mencionamos anteriormente, a través de su traducción, C. Martín Gaite persevera en la personalidad caprichosa de la niña. Una de las citas que nos permiten ilustrarlo se encuentra en el cap. II, cuando

> She *could not help wishing* to see where yet further the stair could lead. It was very narrow, and so steep that she went on like a four-legged creature on her hands and feet (9)

está traducido por:

> No pudo *reprimir el deseo* de averiguar adónde llevaría. Era tan estrecha que tuvo que subirla a cuatro patas, como un animalillo. (55)

Con este ejemplo, se pueden destacar dos elementos de interpretación gaitiana, el más importante siendo la traducción de "could not help wishing" por la expresión "reprimir el deseo", seguido del uso del verbo "tener que[160]". Por otro lado, y como observaremos ulteriormente, C. Martín Gaite juega con los verbos relacionados con la vista y la acción de mirar. En este caso, por ejemplo, la acción visual se ve muy enfatizada por "averiguar" que conlleva una idea de justificación, de auto confirmación, de deseo y de ganas de dar o encontrar el sentido a un hecho.

El tercer fenómeno conocido de los niños es la curiosidad, y C. Martín Gaite opina: "Precisamente lo que se está muriendo, y su muerte matándonos a nosotros, es la curiosidad, aquel afán infantil de indagar, de preguntar «¿por qué?». La afición a la pregunta se alimenta de un correlato más raro también cada día: el de la respuesta inesperada" (2009: 251). Una vez que los protagonistas de los cuentos de nuestro estudio han expuesto sus anhelos más grandes, llega el momento para ellos de empezar a lanzarse a la aventura, a cuestionar la vida y formular numerosas preguntas a quienes encuentran en su camino, que sean buenos o malos. Por consiguiente, dentro de la transcripción de cada relato, en varias ocasiones C. Martín Gaite pone el acento sobre el modo de exhibir su curiosidad. Primero, las preguntas que los niños se hacen a ellos mismos y, luego, las discusiones establecidas con los demás que, muy a menudo, no llevan a ninguna finalidad ni tienen respuestas precisas ni esperadas.

[160] Informamos aquí que, en su Nota a la edición de las *Obras Completas. Novelas I* de C. Martín Gaite, Teruel menciona la recurrencia por parte de la autora a la perífrasis *deber + infinitivo* con sentido de probabilidad y nunca como forma de obligación. Véase Teruel (2008: 97).

En “Wanted”, M. Browne pone en escena a una niña muy preguntona, una actitud que sobresale en la traducción. En efecto, En el cap. X de “Day Boy” donde se nos presenta a la niña Nycteris prisionera en una grota y desde siempre privada del mínimo rayo de luz que no sea el de su lámpara, vemos la interpretación que se hace de su ambición y de su plan para poder escapar. Los ejemplos son los siguientes: “she wondered if” (438) y “le dio por cavilar y preguntarse” (399); “she gazed wondering and disquiered” (438) y “se estaba haciendo preguntas mientras estaba mirando entorno suyo” (399); “with that…” (434) y “llevada por la curiosidad” (398).

En “Fire”, el niño Jack se muestra a la vez muy preocupado y emocionado por la nueva aventura que se presenta a él. De ahí, volvemos a relevar: “Pero oye, a mí me da miedo cruzar el mar. ¿Y si nos caemos?” (128) cuando en inglés leemos “But I am afraid if we cross the sea I shall tumble in” (205). En la traducción, es interesante el reflejo de la preocupación en forma de pregunta por los puntos interrogativos, además de la importancia de la comunicación entre los personajes mediante la interjección “oye” creada a partir de un verbo al imperativo (*NGLE*, 1971: 627). No es todo, así sigue el niño: “Won’t it be very cold? Asked Jack” (206) “Pero ¿y no hará mucho frío? Preguntó Jack” (128). Gracias a estas dos intervenciones del joven, vemos cómo C. Martín Gaite repite en su traducción la conjunción coordinante “pero” al principio de la frase, aunque en la segunda vez, no aparece en el texto inglés. El efecto eco de la frase anterior nos permite hablar de insistencia en la personalidad de Jack, miedoso e inquieto por salir a un nuevo mundo. De ahí, subrayamos: “I wonder I never see you before” (181) y “lo que me extraña es no haberte visto nunca antes” (115).

En la tercera parte de la narración de “Key”, la niña Maraña se vuelve muy preguntona hacia su amigo Piel de Musgo a quien acaba de reencontrar; quiere saber todo lo que pasó mientras ella no estuvo con él. Recordando al cuento de Kay y Gerda del autor danés H. C. Andersen, ambos jóvenes van contestando a las preguntas del uno y del otro y, así, van compartiendo sus aventuras. Nos permitimos relevar algunas líneas ilustrativas, y que forman casi el final de la historia de MacDonald:

> “How beautiful you are, Tangle!” he said, in delight and astonishment.
> “Am I?” she *returned*. “Oh, I have waited for you so long! But you, you are the Old Man of the Sea. *No*. You are like the Old Man of the Earth. No, no. You are like the oldest man of all. You are like them all. And yet you are my own old Mossy! How did you come here? What did you do after I lost you? Did you find the keyhole? Have you got the key still?”
>
> *She had a hundred questions to ask him, and he a hundred more to ask her.* They told each other all their adventures, and were as happy as man and woman could be. For they were younger and better, and stronger and wiser, than they had ever been before. (419-420)

Y, en “La llave de oro”, apreciamos su traducción:

> - ¡Qué guapa te has vuelto, Maraña! –exclamó, sumido en un delicioso asombro.

> - ¿De verdad? –*se extrañó* ella- Pero dime, no sé, ¡te he esperado tanto! Porque eres el Viejo del mar, ¿no? ¿o el Viejo de la Tierra? No, no, qué va, eres el hombre más viejo de todos, porque eres todos juntos. ¡Y además sigues siendo también mi mejor amigo Piel de Musgo! ¡Oh, dime!, ¿cómo has llegado aquí? ¿Qué hiciste cuando nos perdimos uno de otro? ¿Encontraste por fin la cerradura? ¿Conservas todavía la llave de oro?
>
> *Tenía miles de preguntas que hacerle, tantas como él a ella.* Así que no paraban de contarse uno a otro sus respectivas aventuras, *quitándose la palabra de la boca* y sintiéndose todo lo felices que una mujer y un hombre pueden alcanzar a serlo. Porque eran más jóvenes y buenos, más valientes y sabios de lo que nunca en la vida lo habían sido. (378)

En español, la cuestión retórica de Maraña sobre su apariencia física demuestra aún más su estado de sorpresa y su falta de autoestima mientras que, en inglés, aparece el verbo *to return*, que es un acto de vuelta a una primera acción, en este caso dentro de un acto comunicativo. Sigue una serie de frases interrogativas en la versión de C. Martín Gaite que aparecen escritas de forma sencilla en inglés. Tampoco hay que olvidar apuntar la primera frase de la voz narrativa que, si en el texto original tiene una estructura perfectamente simétrica, en cambio, en la traducción pierde toda simetría por no repetir el verbo ni el adjetivo de cantidad. Además, notamos el pasaje añadido por C. Martín Gaite que enfatiza el ritmo, la frecuencia y la intensidad del intercambio entre los dos jóvenes recién reencontrados. Una vez más, el uso de las preguntas en la vida real y cotidiana forma parte de una manifestación que requiere un intercambio, pero también la solicitud de una o más informaciones nuevas con el fin de que uno –el otro yo destinatario y receptor del mensaje-, consiga sus logros, consiga avanzar en su historia, la historia de su propio ser. Respecto a ello, Bateson diría que "tout échange entre personnes se présente comme un contexte d'apprentissage" (Delamotte-Legrand, 2008: 117).
Por otra parte, los ejemplos anteriormente dados permiten evocar el recurso a las curiosidades, y a la etapa infantil donde fluctúan las preguntas sin respuesta. No cabe olvidar tampoco el rasgo común a todo niño, como es el caso de este último cuento de hadas victoriano estudiado, de las cuestiones posibles en relación con todo[161]. Citemos a Bettelheim y su acercamiento a la repercusión de los cuentos de hadas en los niños:

> A través de la historia del hombre, nos damos cuenta de que la vida intelectual de un niño, exceptuando las experiencias inmediatas dentro de la familia, siempre ha dependido de historias míticas, así como de los cuentos de hadas. Esta literatura tradicional alimentaba la imaginación del niño y estimulaba su fantasía. Al mismo tiempo, estas historias eran un importante factor de socialización, ya que respondían a las más acuciantes preguntas del niño. (Bettelheim, 1976: 27)

Finalmente, en lo que respecta el recorrido evolutivo del personaje niño, cabe aludir al último paso de la salida a la aventura, que es el aprendizaje de la vida por lo que uno ve, con el fin de alcanzar sus propias metas y aspirar a una nueva –y verdadera- libertad.

[161] Respecto a ello, invitamos a la consulta del capítulo dedicado a "La pregunta por el niño y la clínica psicoanalítica" de Ricardo Rodulfo (1996: 17-34).

En “Day Boy”, la primera alusión a cierto cambio en el niño se halla en el acto visual. En el cap. X, aunque se caracteriza a Nycteris por la privación de la luz natural, leemos: “Her eyes *could see* colors invisible to ours in the moonlight” (438) y “sus ojos *lograban escudriñar* tonalidades invisibles para los nuestros bajo la luna llena” (398). El verbo modal *could* seguido del verbo de acción *to see* en inglés refleja una acción posible cuyo agente resulta un poco pasivo en el hecho en cuestión. Sin embargo, el recurso a los verbos *lograr* y *escudriñar* traducen una acción voluntaria, fructuosa y derivada de una ambición determinada. Para justificar eso, el *Diccionario de la Real Academia Española* nos indica que el segundo verbo se refiere al acto de “examinar, inquirir y averiguar cuidadosamente algo y sus circunstancias”. Es lo mismo con el ejemplo siguiente: “she stopped to *gaze* with awe upon the rushing water” (437) y “se paró a *contemplar* sobrecogida el agua tumultuosa” (398) donde *to gaze* refleja el acto de mirar (según el *DBO*) que podríamos calificar de básico, sin relieve, mientras que C. Martín Gaite hace uso de un término más profundo y atribuye a Nycteris el estado de contemplación. Nos permitimos un paréntesis para destacar, en “The King of the Golden River”, la alusión a “la mirada de Gluck” (87) que J. Ruskin nos presenta mediante “Gluck gazed” (34).

Volviendo al cuento que nos interesaba “Niño Sol”, el cap. XII pone en escena a la niña encerrada en una cueva por la protagonista “mala”, de donde consigue huir pasando por una puerta antes de llegar a un mundo mágico. Es importante la relación que podemos hacer con el relato *Alicia en el País de las Maravillas*, donde el proceso de aprendizaje se establece mediante el descubrimiento y la experiencia de lo novedoso. Asimismo, con “she found” (442) y “comprobó” (404), podemos afirmar que el aprendizaje en los cuentos ingleses está más marcado en las versiones traducidas por C. Martín Gaite. Otro ejemplo es “she *spied* one [a tree] wich was very different from all the rest” (443) y su traducción “*descubrió* uno […] que *le pareció* distinto de los demás” (404). Dos son las ideas que destacar de estas frases. Por un lado, el verbo inglés *to spy* se refiere primero a la acción de espiar y, sólo en un caso bien específico, a la de descubrir, cuando el diccionario de Oxford nos habla de los juegos infantiles como el “veo veo”. Por otro lado, la consecuencia de esta observación lleva a una simple conclusión de estado en inglés mientras que en castellano la expresión “le pareció” involucra más a la protagonista. Sin embargo, otra es la interpretación que tiene C. Martín Gaite del verbo *to discover* que encontramos en otros dos ejemplos. Primero, “and then first *noted* the tops of the trees” (437) e “y lo primero que *descubrió* fueron las copas de los árboles” (398). Lo relacionamos con el segundo, “she discovered” (443) y “comprendió” (405). Si, en el último ejemplo, en español se pone el acento sobre el proceso mental de cuestionamiento y de

obligación de conformarse con un hecho, también se le quita todo rasgo de sorpresa que sugiere el texto original, rasgo que sí se halla en el ejemplo anterior a éste.

En "Fire", del mismo modo que en "Day Boy", está expuesta la actitud consciente del niño Jack a través de "he saw" (210) traducido por "comprobó" (130) en español.

En cuanto a "Wooden", la libertad alcanzada es muy distinta de la que cualquier niño –real o ficticio- podría soñar puesto que la historia no es otra que la de un niño triste que vive muy a disgusto en el mundo real. Aspira y consigue convertirse en figurita de escaparate, junto con los demás autómatas, casi inanimado, pero sin aparentar como protagonista pasivo por el hecho de haber luchado y haber buscado su propia libertad. Como ya dijimos, en su traducción al castellano, C. Martín Gaite hace hincapié en la personalidad del niño Jack, además de sellar la brecha existente entre él y sus padres –punto que se analizará en su tiempo. De momento, las referencias a esta búsqueda de libertad son:

> "he did not look up as he passed by. He kept his eyes towards the long, straight road" (156)

y

> Tony pasaba de largo sin fijarse en nada. Caminaba con los ojos clavados en el largo camino recto que se abría ante él. (102)

La sensación de larga reflexión se ve acentuada por los términos elegidos por la traductora. En efecto, la mención a "pasar de largo" seguido por la negación "sin" junto con el tiempo verbal del imperfecto esbozan claramente un ambiente vacío, una situación de cuestionamiento. Esta última idea está reforzada incluso por la descripción física de los órganos correspondientes a la visión, a la vez inmóviles "clavados" pero tan activos, aprovechando el largo recorrido para buscarle una salida cualquiera. La imagen que acabamos de proponer no aparece de ningún modo en el texto original inglés en el cual "he kept his eyes towards the long, straight road" se refiere sola y puramente a la actitud del personaje, sin que el autor intente –o quiera-, exponer su estado de ánimo. Asimismo, volvemos a encontrar el tema de la contemplación expuesta por C. Martín Gaite con "he stood looking" (151) traducido por "se quedó contemplándolo" (96). Y, de este relato se pueden destacar elementos pertinentes para nuestro análisis hasta el momento final, símbolo del cambio:

> He was far off and very little. He *knew* that he was bound and a prisonner, but it did not matter, he did not care. It was only part of a new life in the new world that he had entered. (159)

Y

> Estaba lejos y era muy pequeño. ***Entendió*** que estaba encarcelado, que era un prisionero, pero no le importaba, le daba igual. Todo aquello formaba parte de una nueva vida en aquel mundo nuevo donde había ingresado. (105)

Una vez más, el entendimiento de las cosas de la vida real se manifiesta en la versión en castellano por el verbo *entender* y no por el verbo genérico *to know*, como es el caso aquí.

A modo de conclusión a este subapartado, podemos hablar de anhelo por parte de C. Martín Gaite por engrandecer la evolución de los sentimientos y los resentidos de los personajes niños mediante el uso de términos gramaticales peculiares. Así, es cierto que hemos intentado demostrar, bien sea por el acto visual bien por el acto del habla, que si los personajes jóvenes pasan por etapas distintas a lo largo del avance de su aventura (y, por ende, de la trama), en cambio a través de su traducción, la autora salmantina nos presenta unos relatos cuyo léxico cobra un sentido otro. Y, por consiguiente, esto fomenta la puesta en escena de protagonistas mucho más "llenos" por dentro. Dicho de otro modo, el emprendimiento del niño en los cuentos de hadas victorianos de idioma inglés parece tener más peso, valor, presencia y Voz en las traducciones en lengua española y a través de las cuales C. Martín Gaite pone de relieve la importancia para el niño de salir a la aventura, enfrentarse al peligro, retar la existencia.

-La aventura ilustrada por el cambio sintáctico

En último lugar, respecto a la idea de evolución exhibida por el personaje niño, se hallan ciertos cambios dentro de la sintaxis de las transcripciones al castellano.

En "Wanted", la aventura se manifiesta no solo a través de los verbos de acción, sino que C. Martín Gaite hace hincapié en la importancia de comunicarse para llegar a sus metas. De este modo,

> Don't apologise […], you are only making the mistake that other people have made before you. They *only look* at a sign-post ; if they talked to it they would *get much more information* (65)

aparece en "Busca" a través de:

> No tienes que pedir disculpas […], simplemente estás cayendo en el mismo error en que los otros cayeron antes que tú. Todos *se limitan a mirar* los postes, *en vez de ponerse a hablar con ellos*. (203)

En este ejemplo, notamos cómo la constatación de un hecho común en el texto original se convierte en una observación acompañada de una ligera opinión o crítica. En efecto, "only look" está traducido por la expresión limitativa y juzgante *limitarse a*, seguida de la locución de oposición *en vez de*, cuando en inglés vemos la construcción condicional introducida por *if*. Y, si M. Browne se refiere al acto en sí de obtener informaciones útiles, es decir a la finalidad, la iniciativa de C. Martín Gaite es distinta por subrayar el proceso y el cultivo de la comunicación. De otro modo, en "Busca" tal vez se consideren más la acción y las aventuras de la niña por los medios y no tanto por los resultados. Más, el cap. IX se puede perfectamente relacionar con historias o cuentos conocidos por las aventuras de sus protagonistas como son *Alicia en el País*

de las Maravillas, "Caperucita Roja" o "Pulgarcito". Aunque no trata aquí de analizar los puntos narrativos del cuento victoriano, cabe testificar de la situación difícil en la cual se encuentra Merle, rodeada de un espacio "fantástico", perdida, cansada y preocupada, pero sin por ello perder de vista sus metas. Sigue su camino tentada, también, por su curiosidad infantil. Y la sensación de progreso de aventura se ve con:

> As soon as she put Grunter Grim's clothes on, however, she felt herself *growing very miserable*. Somehow, she felt dissatisfied and unhappy, and yet she could give no reason for it. (102-103)

Y

> Pero no bien se hubo puesto las ropas de Gran Gruñido empezó a notarse *cada vez más triste*. Se sentía desgraciada e insatisfecha, pero era incapaz de explicarse la razón. (221)

La locución adverbial "cada vez más" ilustra no solo un crecimiento del sentimiento expresado, sino también su experiencia durante mucho tiempo. Además, la omisión de la palabra *somehow* ("de algún modo") en el texto español hace pensar en la voluntad de la traductora de presentar el estado de la niña con seriedad. En efecto, si en inglés aparece el adverbio, en castellano la lectura es más ritmada, más cortada por el inicio de la segunda frase sin término ninguno que suavizaría la narración y, por ende, el estado de ánimo y la situación en la cual se halla Merle. Hay que notar que, incluso en la primera parte de la cita, aparece en inglés *however* ("sin embargo"), cuya esencia está ausente en español. Una vez más, si en "Wanted" la autora cuenta los avances de las aventuras de la niña mediante nociones que hacen más ligera la narración, en "Busca" nos atrevemos a decir que la evolución de Merle está marcada por un cambio sintáctico. Y, éste se basa en los verbos y locuciones elegidas para dar cuenta no sólo de las acciones sino también, y casi de mayor relevancia, de un avance o proceso largo, tanto como lo son la búsqueda y la construcción del Yo.

En "Day Boy", también el lector se ve obligado de modo inconsciente a establecer un vínculo entre este cuento y los relatos de *Alicia* y del "Pulgarcito", en el sentido en que la aventura aparece mediante la noción de punto de cruce, bien sea de espacios, bien de límites. Mientras la niña Nycteris cruza la puerta para llegar a un mundo mágico, acaba de sobrepasar el límite y burlarse de las prohibiciones impuestas por la bruja Watho. En efecto, la tentación que tiene la niña, "she had longed to enter" (442), está en español con "en tantas ocasiones le habían dado las ganas de bajar" (404). El cap. XIX es interesante también por desvelar mucha acción, muchos sucesos que ocurren muy rápidamente, lo que, a nivel narrativo, se traduce por el uso de adverbios, adjetivos y superlativos. Si este cuento retoma la historia de dos niños, al principio desconocidos el uno del otro, y quienes a lo largo de sus intercambios se ven incitados a luchar contra enemigos y a buscar la libertad –física y mental-, numerosas son las menciones gestuales

entre ambos. Entre los ejemplos que destacar, es de notar dos tipos de actitudes, primero los que aspiran a la seguridad y al contacto físico. Así, el penúltimo capítulo de ese cuento victoriano empieza con: "At the very moment when Photogen *caught up* Nyteris…" (460) cuando la versión en español propone: "En el mismo momento en que Fotogén *cogía en brazos* a Nycteris…" (426). Un rato después, la comparación sintáctica de este fragmento es interesante:

> Photogen and Nycteris were drawing near the edge of the forest, Photogen *still carrying* Nycteris, when she *moved* a little on his shoulder uneasily and murmured in his ear (461),

que C. Martín Gaite transpone por:

> Fotogén, que *seguía llevando en brazos* a Nycteris, notó que cuando estaban llegando a la entrada del bosque, ella *rebullía* inquieta contra su hombro. (426)

Aquí, aún a esta altura del cuento seguimos con el tema del contacto entre ambos niños. Pero, como es debido a la hora de hablar de aventuras, también nos encontramos frente a situaciones de movimiento, como cuando G. MacDonald recurre al verbo "moved" y C. Martín Gaite lo interpreta mediante "rebullía". En este caso, según la *RAE*, el verbo *rebullir* se usa cuando se refiere a "algo que estaba quieto: Empezar a moverse". El criterio de "principio" insinuado en esta definición está sin aparecer en el cuento original puesto que la acción propia solamente está anunciada por el verbo genérico *to move*[162]. Sin embargo, vemos que C. Martín Gaite emprende y presenta un trabajo de traducción y de interpretación en el ejemplo citado. A partir de ese momento, cuando el niño intenta matar al lobo –lo que creían que era-, es cuando se suceden varios verbos de acción, todos de la mano de Photogen.

> He *set* Nycteris down under a tree, in the black shadow of its bole, *strung* his bow, and *picked* out his heaviest, longest, sharpest arrow. (461)

Y

> *Dejó* a Nycteris debajo de un árbol, amparada por la oscura sombra de su tronco, *agarró* su arco y *sacó* la más larga, afilada y potente de las flechas. (426)

Más con:

> He *loosened* his knife in its sheath, *drew* another arrow halfway from the quiver, lest the first should fail, and *took* his aim-at a good distance, to leave time for a second chance. He *shot*. […] Quickly Photogen *snatched* the other, *shot*, *cast* his bow from him, and *drew* his knife. (461)

Y

> *Sacó* el cuchillo de la vaina, *dejó* medio preparada otra flecha por si acaso fallaba con la primera, y *se preparó a disparar*, todavía a cierta distancia, para dar cabida a una segunda oportunidad. *Disparó*. […] Fotogén *agarró* la otra flecha, *disparó*, *tiró* el arco y *empuñó* el cuchillo. (426-427)

[162] Nos atrevemos a usar este término "genérico" por su uso demasiado abusivo y su significación básica, lo que hace que uno evite buscarle un sinónimo más concreto conforme a la situación dada.

Finalmente, coge fin esta peripecia cuando:

> Photogen *went up* to the wolf. […H]e *drew* it from the brute's chest. […]He *ran back* to Nycteris and *told* her. (461)

En la traducción, vemos claramente la extensión de las frases y, por ende, una descripción muy relevante e ilustrativa de las ambiciones –como reflejo del aprendizaje-, del niño:

> Fotogén *se acercó* al lobo. […S]e ***inclinó***, ***tiró*** de ella fuertemente [de la flecha] y la *extrajo* del pecho de la fiera. […]Fotogén *corrió* al lado de Nycteris a *contárselo* todo. (427)

Si hacemos un análisis profundo de los verbos empleados, podemos sacar varias conclusiones respecto a la transposición gaitiana. En efecto, en dos ocasiones la acción de recoger o de cargar con algo o alguien (*to catch* y *to carry*) aparecen con la mención corporal de los brazos, "coger en brazos" y "llevar en brazos". Además, en español, la autora recurre dos veces al verbo *agarrar* cuando en inglés se evoca *to string* y *to snatch*, cuando el primero "he strung his bow" se refiere a la acción de cogerlo de modo que se queda colgado. También podría aludir al hecho de ponerle las cuerdas, es decir, de otro modo, de prepararlo para disparar. Otro verbo muy recurrente en español es *sacar*, cuando en "Day Boy" relevamos *to pick* y *to loosen*, éste último mucho más relacionado con el acto de soltar o de aflojar un objeto. En castellano, aparece la acción de proveerse de un arma mientras que, en inglés, se nota el ademán de, tal vez, desenganchar de un sitio el cuchillo para poder tenerlo en mano para luego actuar. Además, siempre dentro de ese campo lexical del auto suministro, cuando en inglés se expone tres veces el verbo *to draw*, en español nacen varias interpretaciones entre las cuales una resulta curiosa. Si, según el diccionario de Oxford, el término inglés significa "descorrer", "tirar de, arrastrar" o "sacar, extraer" en determinados casos, cuando G. MacDonald cuenta que el niño "drew his knife", vemos cómo C. Martín Gaite lo interpreta cuando escribe "empuñó el cuchillo". Según la *RAE*, el verbo *empuñar* tiene que ver con "asir algo abarcándolo estrechamente con la mano". En otras palabras, en la traducción, se nota mucho más el empeño del niño y una acción mucho más precisa que en el texto de origen, sobre todo si lo comparamos con el último ejemplo donde sí se le atribuye el hecho de extraer un objeto de un material o cuerpo ajeno. Desde un nivel narrativo, también vemos un cambio interesante en el caso de "to take his aim-at" cuyo sustantivo se refiere a "su objetivo" cuando en castellano leemos "se preparó a disparar". C. Martín Gaite no sólo parece pendiente de rendir la ambición del joven recién cazador, sino también de insistir en el acto en sí, el uso de la fuerza, la lucha. Y, para terminar, no hay que olvidar apuntar la extensión de una de las frases. Así, como pusimos en evidencia por las palabras en negrita en el ejemplo, C. Martín Gaite usa de dos vocablos más que en el cuento

inglés, de modo que el lector se enfrenta a una narración más ritmada, pero también a la historia de una peripecia más larga, más detallada y cuya descripción se hace más profunda.

De modo general, en la traducción del cuento inglés "Fire", C. Martín Gaite acentúa el hecho de que se deja al niño Jack siempre solo. Eso se manifiesta a través de algunos cambios sintácticos como "so night after night passed, his mother went out and he was left alone" (195) y, en la versión española, "de esta manera, noche tras noche, siempre que su madre salía y le dejaba solo" (123). Con el siguiente ejemplo, ilustramos cierta idea de progresión en la aventura del niño, primero en el texto original: "Jack, who *has quite got over his fear,* enjoyed the journey" (206) y en la transposición de C. Martín Gaite: "Y la verdad es que Jack, *a medida que iba perdiendo el miedo,* disfrutó mucho de aquella travesía" (129). Aquí, el grupo verbal del *texte source* "to get over" completado por el adverbio "quite" se ve matizado por la locución conjuntiva "a medida que iba …" que da una impresión de progresión y de duración del hecho. En "Key", el aprendizaje de Maraña durante su aventura se refleja a través de: "she had a marvellous sense that she was in the secret of the earth and all its ways" (415). Paralelamente, se destaca la traducción: "se sintió traspasada por la sensación de haber alcanzado el conocimiento secreto de la tierra y todos sus misterios" (372). Ni que decir tiene que el texto en español recurre a mucho más vocabulario y, por consiguiente, desprende una sensación y una esencia distintas y más profundas. En efecto, la mención en inglés de *to be in* no proporciona, a nuestro juicio, la expresión relativa al logro y a la satisfacción *alcanzar*.

Recordamos también el pasaje final:

> They told each other all their adventures, and were as happy as man and woman could be. For they were younger and better, and stronger and wiser, than they had ever been before. (420)

Y

> Así que *no paraban* de contarse uno a otro sus respectivas aventuras, quitándose la palabra de la boca y sintiéndose todo lo felices que una mujer y un hombre pueden alcanzar a serlo. Porque eran más jóvenes y buenos, más valientes y sabios de lo que nunca en la vida lo habían sido. (378)

Se manifiesta la comunicación entre los dos como se puede apreciar en el relato tan conocido "La Reina de las Nieves" de H. C. Andersen, entre los niños Kay y Gerda. Se nota claramente la evolución de Maraña y Piel de Musgo mediante todas las aventuras que tuvieron cada uno por su lado, las que fomentan no sólo el aprendizaje de la vida sino también el desarrollo y la construcción de su propia personalidad, su madurez hasta llegar a ser, ambos, personas más mayores que antes[163]. Esta idea se ve en la traducción con "no paraban de" que no aparece de ninguna forma en el cuento inglés.

[163] En su cuaderno número 13, C. Martín Gaite decide que *Pesquisa Personal* (título previo de su novela *La Reina de las*

En *Princess,* volvemos a encontrarnos ante un rasgo literario muy común a la literatura infantil y juvenil (LIJ) a través de las aventuras de la protagonista niña Irene, muy semejante a la obra de L. Carroll (a quién hizo una didecatoria en *CA*). En el cap. XX, un fragmento se parece al estilo de *Alicia en el País de las Maravillas*:

> Then she *saw* that the little stream ran out of a hole in that rock, that the *path* did not go past the rock, and that the thread was leading her straight up to it. (150)

Y

> Entonces *pudo ver* que el arroyo que *había ido siguiendo* brotaba de un agujero practicado en aquella roca. El *camino* no atravesaba la roca, *sino que la bordeaba,* pero en cambio el hilo de plata conducía a Irene directamente a aquel agujero. (194)

Aquí la descripción de la acción está acentuada en la traducción. En efecto, mediante el uso del imperfecto, la extensión del pasaje, recurriendo a más que una sola y única frase como lo presenta el texto original, la autora ofrece una escenografía distinta, y hace hincapié en la aventura de la niña Irene. Ni que decir tiene que resulta muy importante e interesante la recurrencia al camino, un campo léxico que, en varios otros cuentos suyos como en otras traducciones, la escritora salmantina maneja sin dificultad ni límite. Es más, el título de este capítulo dice mucho de su ambición a la hora de traducir "Irene's clue" por "Irene sigue el hilo". Permanece el objeto "vínculo" del hilo, pero en *La Princesa y los trasgos* nos encontramos ante la alusión a una acción que, meramente, no está en *The Princess and the Goblin*.

1. 1. 2. 3. Libertad de traducir

Conforme a la temática anunciada en el principio de este estudio, resulta de nuestro interés destacar los elementos que nos permiten no sólo hablar de una transposición peculiar, sino también que tienden hacia el deseo de sellar la Voz infantil que, como dijimos antes, hasta ahora muy poco ha sido estudiado en estos relatos. Por ello, observaremos con detalle la naturalidad y la cuestión estética de la interpretación, además de los rasgos propios gaitianos que difunde la autora dentro de cada texto después de traducirlos.

-Fluidez o estética

Nieves) debe tener un tono de cuento prodigioso, del alma de H. C. Andersen; una especie de cristalito en el ojo, como, por ejemplo, lomos de un ave. Dice que no hace falta meterle al texto muchas maravillas (sitio que parece el paraíso) sino que el texto debe corresponder a una narración realista.
De modo general, poco escribió la autora sobre su afición o su interés por los cuentos del autor danés. Sin embargo, en este mismo cuaderno, cuenta que las nuevas experiencias suponen un reto tan difícil y es tan escasa la capacidad de resolver solo el camino hacia la independencia, que el niño necesita la ayuda de la fantasía para no caer en la desesperación. También habla de la preocupación del chico por saber por qué no le dijeron antes lo de la muerte de su abuela. Menciona cierta lucha por escapar a la existencia triangular, la búsqueda solitaria de sí mismo. Véase *Cuadernos de todo* (Barcelona: 2002).

Con la traducción de "The King of the Golden River", C. Martín Gaite pone el acento en el criterio estético de la narración que, por ende, aspira a cierta fluidez. Asimismo, se puede comparar el final de dos capítulos. Si el cap. III cuenta que:

> the waters closed over his cry. And the moaning of the river rose wildly into the night as it gushed over the Two Black Stones (28)

y el cap. IV retoma la misma idea con:

> the waters closed over his cry. And the moaning of the river rose wildly into the night as it gushed over the Two Black Stones (32),

en cambio, en el texto en español, aparecen los dos finales siguientes:

> Las aguas se cerraron sobre él, llevándose su grito. Y el fragor del río se elevó salvaje en la noche al tiempo que despedía entre su barbotón una gran Piedra Negra (77)

Y

> Un rayo deslumbrador cegó sus ojos, la tierra se abrió ante él y las aguas se llevaron su grito. El rumor del río aumentó su salvaje canción en la noche, porque ahora arrastraba dos Piedras Negras. (81)

En este caso, vemos cómo C. Martín Gaite cambia totalmente los dos cierres de capítulo que, en el texto inglés, aparecen exactamente iguales. Respeta la misma simetría en los dos casos excepto la mención final de la nueva piedra que viene a simbolizar la muerte de los hermanos según van intentando burlar las leyes. Además, se le añaden referencias a la naturaleza como en el cap. IV y la alusión a la luz cegadora. Y, es de notar también, a nivel gramatical, el uso del artículo indefinido en español cuando en el texto source J. Ruskin se refiere a la metamorfosis de los hermanos mayores por el artículo definido *the*. Presentadas las dos citas, cabe preguntarse si, en lo que se refiere a C. Martín Gaite, se puede hablar o no de una iniciativa voluntaria hacia el canto a la palabra, al manejo del lenguaje. Dicho de otro modo, no existe respuesta cierta en cuanto a la ambición de la traductora de ofrecer al lector español una versión más estilizada, de narración más extensa por el paso de una sola frase a dos en castellano y, por consiguiente, por el afán de usar del lenguaje –esta vez escrito- para comunicarse con su lector-interlocutor-destinatario.

Cabe relacionar este cuento victoriano con uno de los *Old Tales from Spain* (Alfau,1930), concretamente con "The Golden Worm" ("El gusano de oro"), y sobre todo su final. En efecto, C. Martín Gaite parece preocupada y deseosa de acercarse al personaje niño, dándole valor dentro de la narración a la hora de traducir la réplica del padre: "Of course not, Lolita. […] Because the story I have told you is not true" (207) por "Claro que no, hija mía. […] Porque el cuento que te he contado no es verdad" (1991: 140).

Por otra parte, del mismo modo que nos permitirá ulteriormente dedicarnos a la traducción de las desigualdades entre los hermanos, en "Rey" aparece "beating him very steadily" (23) y "propinarle una soberana y larga paliza" (78). Si nos fijamos en el *DBO*, el adverbio inglés *steadily* se refiere a "regularmente, a un ritmo constante" o a "continuamente, sin cesar" mientras que en español se rinde la imagen con dos adjetivos, "soberana" y "larga", que vienen a reforzar la sensación de violencia que, sin embargo, aparece suavizada y estéticamente presentada como un acto normal en la frase. No hace falta anotar que el acto en sí está representado por el verbo *to beat* cuando C. Martín Gaite recurre a la expresión verbal *propinar a alguién* y el complemento directo "paliza". Esta insistencia en la traducción llama la atención por el uso del verbo que recuerda la expresión coloquial inglesa "tremendous beating".

En "Fuego", con "The room was left empty and cold, and little Jack was lefting alone" (225) y "La habitación se había quedado vacía de pronto. Hacía frío y Jack estaba completamente solo" (139), notamos cómo el texto inglés tiene mucho más ritmo. Además, la traducción se destaca por una estructura sintáctica algo peculiar por las rimas y la sonoridad. De este ejemplo son tres las observaciones que podemos hacer. Primero, con "se había quedado vacío", se evita la alusión a la acción responsable del ser humano, a diferencia del uso de *to leave* en inglés ("movimiento voluntario de una persona de dejar un lugar o una persona"). Segundo, es imprescindible en español el recurso de un verbo para describir el ambiente frío (*NGLE*, 1971: 537) mientras que, dada la estructura de la frase inglesa, no hace falta introducir un término de tal categoría gramatical, el coordinante *and* fomentando la sucesión de argumentos y el ritmo. Y, tercero, el grupo verbal que designa la situación "estaba completamente solo" sustituye a "was left alone" que se puede interpretar desde la pasividad, una acción padecida por el protagonista niño por culpa de las actitudes de los demás que lo rodean. También es pertinente la traducción del final del cuento, de modo que "Such a kiss was, he had never left anything so nice in his life" (228) aparece mediante:

> Fue un beso tan especial como la impresión que dejó para siempre en el alma de Jack, porque nunca nadie le había besado así. (141)

Vemos muy claramente que C. Martín Gaite presenta una frase mucho más larga, lo que le permite intensificar las sensaciones resentidas por el niño a través de elementos gramaticales como adverbios, comparativos y conjunción causal. Entonces, si nuevamente en inglés se nota mucho ritmo en la sintaxis, C. Martín Gaite parece acentuar la soledad del personaje niño, y desprender la profundidad con los términos "especial" y "alma", por ejemplo. Y, si se habla de la ambición estética de C. Martín Gaite, es de subrayar la imagen siguiente: "he saw a little figure, the strangest he had never beheld" (179) y "vio una figurilla estrafalaria, el ser más raro

que había visto en su vida" (114), donde la sorpresa se halla en el adjetivo *estrafalario*. Por definición, se refiere a alguien "desaliñado en el vestido o en el porte" o "extravagante en su modo de pensar" (*RAE*). Dado que el aspecto de *strange* ya viene a continuación con "el ser más raro", no queda más que decir que aquí C. Martín Gaite hace una propia interpretación del detalle de la historia.

En "Llave", sobresale la contemplación a través de pasajes como:

> He stood *gazing at it* till he forgot himself with delight--even forgot the key which he had come to seek (397)

Y

> Se quedó *tan placenteramente embebido en la contemplación del espectáculo* que perdió la noción de sí mismo y de que había ido ahí para buscar la llave de oro. (349)

La belleza nace, en la narración, de la puesta en evidencia en español a la hora de traducir "gazing at it". Justo después, aparece en "The Golden Key": "*Diligently as a lace-maker shifts her bobbins*, he shifted and arranged his balls" (415) y su transposición:

> *Con la habilidad y presteza con que una tejedora va combinando colores y tirando del hilo de los distintos ovillos*, así él combinaba e iba disponiendo ante sí sus pelotas. (373)

De la misma manera, vemos la notable extensión de descripción característica de las personas que suelen encargarse de tejer que, una vez más, aparece mucho más ilustrada en la traducción que hizo en "La llave de oro".

En "Wanted", mientras que la niña Merle percibe una caja cuya llave tiene que conseguir para abrir el recipiente, oye una voz con cierto tono de reproche: "I suppose you thought I did nothing all day but sit in a corner and say, «what a good boy am I?»" (25). Y, aquí la traducción de la réplica de este niño llamado Jack, encerrado en la caja:

> A lo mejor te crees que me paso el día sentado en un rincón, comiéndome un roscón, diciendo que no te lo doy y que qué buen chico soy. (184)

Como vemos, la versión española desprende mucha musicalidad que nos hace pensar más en algo cantado y no tan "hablado", dirigido a la niña protagonista.

En "Wooden", el deseo de vivir en armonía con los elementos de la naturaleza pasa también por la traducción de las sensaciones expresadas por los personajes niños, como aquí es el caso del pequeño Tony. Se lee en el *texte source*: "the trees *made* pictures and he saw them, the wind *blew* and he understood" (152) y en el *texte cible*: "Los árboles *dejaban* dibujos que *él* era capaz de ver, y entendía *el lenguaje del viento*" (97). Clara está la personificación del viento por parte de C. Martín Gaite. En efecto, si en inglés el viento sopla (*to blow*), en español se le atribuye el rol de interlocutor del joven protagonista quien, tanto en inglés como aún más enfatizado en

castellano, se siente solo. También los árboles parecen distintos en "Niño" puesto que si L. L. Clifford recurrió al verbo genérico *to make*, C. Martín Gaite fue muy cuidadosa al usar un verbo de acción, *dejar*, por definición "soltar, abandonar, encargar o encomendar". Por otra parte, la insistencia en la brecha entre el joven Tony y los demás está marcada una vez más por el pronombre tónico "él".

En "Niño Sol", varias imágenes aparecen mediante el fenómeno de animación. Así relevamos "the darkness hade aten it up" (432) y "¡Se le había comido la oscuridad!" (391); "feasting her eyes with its glory" (435) y "sus ojos se alimentarían gloriosamente de tal privilegio" (395). Más con "swept on like a shadow driven in the wind" (441) y "como alma que lleva el diablo, empujado por el viento" (402); "to curdle his blood" (442) y "para helarle la sangre" (403); o incluso "turn his brain to a cinder" (442) y "reducir a cenizas sus pulmones" (403). Más, en el cap. II, cuando "she had venison and feathered game to eat, milk and pale sunny sparkling wine to drink" (426) está traducido por "Comía ciervos y perdices, bebía leche y otras veces un vino burbujeante suave y transparente" (384), vemos que, tras el paso al castellano, se pierden la estética y el paralelismo de la frase. En el cap. XI, aparece la descripción del estado de ánimo del protagonista Fotogén:

> A mere contempt to himself, the self that contemned was a coward with the self it contemned! (441)

y

> Se despreciaba a sí mismo, y era tan cobarde la parte de él que lo hacía como la que recibía su desprecio. (402)

Tiene su importancia un fragmento añadido por C. Martín Gaite respecto al cuento de origen. Asimismo, G. MacDonald escribe:

> For a long time she sat thus, and her bliss seemed complete, as she gazed at the river and watched the broken picture of the great lamp overhead, moving up one side of the roof, to go down the other. (443)

Y, la autora salmantina modifica la narración del final del capítulo y aporta una precisión que ponemos en evidencia:

> Se quedó allí un buen rato, mirando unas veces la corriente del río y otras la imagen rota de la Gran Lámpara Blanca que lucía sobre su cabeza, oscilando de un lado a otro del techo. *Y se sentía completamente feliz*. (405)

En última estancia, en *Princess* relevamos la animación de elementos de la naturaleza mediante la traducción de unas réplicas de la niña Irene. En el cap. VI leemos: "See, see, Lootie! The sun *has had his face washed*. Look how bright he is!" (30) cuando en español: "¡Pero mira, Lootie, mira, por favor! El sol *se ha lavado* la cara. ¡Mira cómo brilla!" (75). En inglés, tenemos el "present perfect" como tiempo verbal y en español C. Martín Gaite usa también un tiempo del

pasado y el verbo pronominal *lavarse* que hace pensar en una acción voluntaria por parte del elemento sol. Más, con el cap. XXX que es casi el final de *La Princesa y los trasgos*, y donde aparece primero la voz narrativa en inglés: "Irene said the rain *has washed his face and let the light out clean*" (222) y luego en castellano: "Irene dijo que la lluvia *le había lavado la cara para dejar que la luz pasara más limpia*" (267). En este caso, notamos la recurrencia del verbo relativo a la acción de cuidar algo, muy común en la vida cotidiana de los seres humanos además de conllevar un simbolismo no menos interesante. En efecto, la acción de usar el agua (aquí la lluvia) puede referirse a la purificación (Bachelard, 1956: 20; Chevalier, 1969; Barraqué, 2010: 36), una idea que cobra aún más valor si miramos de nuevo el primer ejemplo y consideramos que el agua que cae en la cara de cualquier individuo no sólo le libra de toda suciedad, sino que le ayuda a liberarse la mente y fomenta el flujo de sus pensamientos[164].

Hace falta recordar un fragmento del cap. XX:

> Then she *saw* that the little stream ran out of a hole in that rock, that the *path* did not go past the rock, and that the thread was leading her straight up to it. (150)

Y

> Entonces *pudo ver* que el arroyo que *había ido siguiendo* brotaba de un agujero practicado en aquella roca. El *camino* no atravesaba la roca, *sino que la bordeaba*, pero en cambio el hilo de plata conducía a Irene directamente a aquel agujero. (194)

Dado que ya analizamos estas frases mediante la noción de aventura, no volveremos en ello, excepto si queremos poner de relieve la extensión del texto tras pasar por el proceso de traducción. Por otra parte, es llamativa la referencia que hacen los dos niños a los trasgos: "when *those creatures* came at you…" (121) y: "cuando se nos aparecieron en el campo *las criaturas diformes*" (164). Una vez más, dos son los cambios narrativos. Por un lado, el adjetivo demostrativo *those* se convierte en un artículo definido y, por otro, C. Martín Gaite rinde el sustantivo "creature" por "criaturas diformes", sumando al texto el adjetivo puesto en evidencia que, una vez más, fomenta la imaginación del lector en cuanto al aspecto físico de los duendes traviesos.

No obstante, nos permitimos un paréntesis con el ejemplo que sigue, por no ser palabras de niño, sino que salen de la voz del narrador:

> now in these subterranean caverns lived a strange race of beings, called by *somes gnomes*, by *some kobolds*, by *some goblins.* (2)

[164] En trabajos anteriores, analizamos el elemento líquido como fuente de vida y de muerte en las novelas *Lo raro es vivir* de Carmen Martín Gaite y *The Voyage Out* de Virginia Woolf. A lo largo de este estudio, nos interesamos en la simbólica del elemento acuoso en relación, entre muchos más factores, con la figura madre y, por ende, el nacimiento del niño y el desarrollo de su propio Yo. Para llevar a cabo nuestro razonamiento, recurrimos a teóricos como J. Chevalier (*Dictionnaire des symboles*, 1969), G. Bachelard (*L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière,* 1956), B. Barraqué (*Peurs et plaisirs de l'eau,* 2010), principalmente.

Fue traducido por:

> Pues bien, esas cavernas subterráneas estaban pobladas por una rara especie de individuos a quienes se aludía como "los trasgos". (48)

A diferencia de la cita anterior, en este caso, nuestra autora quita unos términos para describir y mencionar a las criaturas.

Hemos de retener que, en este apartado, dos eran las cuestiones que queríamos estudiar. Por un lado, los cambios establecidos por C. Martín Gaite a lo largo de su traducción en la que presenta una narración más fluida, acaso con menos ritmo, pero donde reina la estética que fomenta una agradable visualización de las historias. Y, por otro lado, tal como vimos en ciertos casos, la autora salmantina usa del aspecto visual para darnos una imagen animada de los elementos hasta de los más pasivos o immoviles como son los de la naturaleza, tan querida por ella y cuyo rasgo encontramos también en sus propios relatos breves y sus novelas.

-Una chispa gaitiana

Dentro de este apartado relacionado con la noción de libertad, nos vemos obligados a tratar de la apropiación que hizo la autora de cada texto para enfatizar en el efecto visual de la lectura de cada uno de los textos. Así, numerosas son las aportaciones que hace en su traducción, a la vez que desvela su propia persona y sigue respetando la esencia de cada historia. En "Wanted", destacamos "that horrid G. G. is everywhere" (64) traducido por "mete las narices en todas partes" (203). En el cap. VIII, C. Martín Gaite entra vivamente en el rol de narradora, lo ilustra el pasaje siguiente:

> As you cannot understand *baby-talk*, I must tell you in proper language what the babies said to Merle (213)

Y

> Pero, como vosotros, ***lectores***, no creo que entendaís la ***jerga*** infantil, voy a traduciros lo que los bebés contaron a Merle ***desde sus cunas***. (85)

Se ve claramente el afán de la autora por comunicarse e intercambiar con su eventual interlocutor-lector, a través de la interjección añadida "lectores". También insiste en el universo de la infancia por la aportación del predicado final "desde sus cunas" y con la referencia a la "jerga infantil" en relación con "baby-talk". Sin embargo, el término *jerga* se define como "lenguaje especial y no formal que usan entre sí los individuos de ciertas profesiones y oficios" o "lenguaje especial utilizado originalmente con propósitos crípticos por determinados grupos, que a veces se extiende al uso general", lo que resulta muy poco pertinente cuando se quiere

hablar a individuos de edad muy joven. Otras huellas de la traductora se manifiestan mediante "that was the day on which Mistress Crispin's *dinner* was changed" (87) y "ese fue el día en que por primera vez convirtió en *caldo insípido* la cena de la Señora Crispín" (214). El cap. X anuncia "it was *well* she did" (121) mientras que en español aparece "e hizo muy *requetebién*" (223), donde el adverbio coloquial intensificado subrayado demuestra la idea de libertad de traducción[165]. Esa forma adverbial se ve también con "precisely so" (173, 175) "exactly" (174) traducido las tres veces por "requeteclaro" (251, 252). Otra expresión que se refiere al lenguaje común está en una de las canciones dirigidas a la niña Merle. En inglés, "Ho! Ho! Ho!" (139), se ve reforzado la suma "¡Ay, ay, ay! ¡Qué mala pata!" (240). Igualmente, notamos la locución adverbial coloquial "cara de tonto de remate" (243) cuando en inglés se presenta a un "very stupid-looking boy" (146).

En la traducción del cuento "Key", el lector encuentra una expresión que recuerda naturalmente a la autora salmantina. Concretamente, usa "tirando del hilo", una fórmula que le es tan cercana. Traduce

> Diligently as a lace-maker *shifts* her bobbins, he shifted and arranged his balls (415)

Por

> Con la habilidad y presteza con que una tejedora va combinando colores y *tirando del hilo* de los distintos ovillos, así él combinaba e iba disponiendo ante sí sus pelotas. (373)

En "Niño de madera", relevamos la importancia para C. Martín Gaite del sueño que fomenta la imaginación mediante la traducción de unas palabras del padre: "let him *get his dreaming done,* and he will rouse to work as men do in the morning time" (153) y "deja *que siga durmiendo y soñando hasta que se sacie*, y ya verás cómo despierta hecho un hombre al mundo del trabajo" (98). Aquí, el acento está puesto sobre la acción de dormir durante la cual se procede, de manera inconscientemente, la experiencia de la vida a través de los sueños.

En la versión traducida de "Day Boy", aparecen varias expresiones que podemos calificar de muy gaitianas como, por ejemplo, "sería el cuento de nunca acabar" (398) que viene del texto original "it would be endless" (437). Más con la alusión de "hacerle frente a la oscuridad a palo seco" (414) al referirse a "to encounter the dark in solemn earnest" (451). También está "comía ciervo y perdices" (384), muy cerca de la fórmula tan conocida de los cuentos populares "fueron felices y comieron perdices", como ya comentamos en la primera parte y que retoma "she had venison and feathered game toe at" (426). Y, por el afán de la autora por los mundos

[165] En cuanto a los prefijos gradativos y escalares, *la Nueva Gramática de Lengua Española. Morfología y sintaxis* precisa que tratan de un "incremento muy notable de sus derivados en el español juvenil de área ríoplatense […] donde se extiende a adjetivos con los que resulta inusitado en otras áreas y que *-re* concurre con *-rete* y *-requete*. Se usa *requetebién* sobre todo en la parte andina, caribeña y europea" (2009: 711-712).

subterráneos y la comparación que siempre ha hecho de la oscuridad de los bosques o de los lugares cerrados con la libertad, aparece "en tantas ocasiones le habían dado las ganas de bajar" (404) cuando G. MacDonald escribe "she had longed to enter" (442). En esa misma idea notamos "se metió en el bosque" (401) cuando aparece en inglés: "he rushed into the wood" (440), y precisamos que *to ruch* se refiere a "una acción emprendida en una situación precipitada o de obligación vital, urgencia".

Si seguimos con la idea de que C. Martín Gaite entromete elementos fieles a su persona, tanto a nivel privado como profesional, detectamos en *Princess*: "Curdie seguía sin abandonar sus *pesquisas*" (171) cuando G. MacDonald meramente cuenta que "Curdie was as watchful as ever" (127). Además de haber dedicado un prólogo a una edición de las aventuras de *Celia* de Elena Fortún con título "Pesquisa tardía" (1992), no hay que olvidar que, antes de llamar su obra *La reina de las nieves*, C. Martín Gaite quería que se publicara bajo el título "Pesquisa personal" (*Cuadernos de todo*, 2002, número 7).

Señalamos también el título del cap. IX "The Hall of the Goblin Palace" que tradujo por "Reunión en el palacio Subterráneo", cuando sabemos el deleite que es para la autora meterse en otros mundos escondidos para poder emprender sus reflexiones. Y, siendo de importancia la acción de tejer, de modo que la vida está hecha de eventos y comunicaciones que se van tejiendo los unos a los otros -creando así lo que podría ser la real vida-, se aprecia en varias ocasiones la alusión al hilo que se sigue, símbolo de avance y de construcción. Así, títulos como el del cap. XX "Irene's clue" y del cap. XXVIII "Curdies's guide" aparecen mediante "Irene sigue el hilo" y "El hilo guía a Curdie". Recordamos la mención al "hilo de plata" (194) cuando en inglés leemos simplemente "the thread" (150).

1. 1. 3. Un choque entre dos mundos enfatizado por Carmen Martín Gaite

> Y es infantil no la que imita grotescamente el mundo de los niños y adolescentes desde una perspectiva adulta sino la que se adecúa a una etapa del desarrollo humano sin renunciar a la universalidad de los temas.
>
> Román López Tamés (1990: 16)

1. 1. 3. 1. Carmen Martín Gaite y el niño enfrentado al otro

> La novela se hace con el ritmo de los sucesos. El cuento se hace con el ritmo de la palabra.
>
> I. Aldecoa (Diaz-Bernardo, 2003: 24)

Si en una primera parte nos interesamos en el lugar atribuido al protagonista joven dentro de los cuentos de hadas victorianos traducidos al español antes de aclarar la relevante recepción y consideración por parte de C. Martín Gaite, ahora resulta importante -y más que necesario-, situar al niño respecto al protagonista adulto.

-Enfatización de la figura infantil

Para empezar, se establece una intensificación del lado bueno de los jóvenes y del lado inocente por la marca del cariño y, más precisamente, por el uso de los sufijos afectivos. Por ejemplo, en "Wanted" vemos "his little niece" (5) y "su sobrinita" (173).

En cuanto a "The Day Boy and the Night Girl", hemos de decir que la afección y el tema de la maternidad están más acentuados en castellano que en el texto original. Si tomamos de nuevo los pasajes correspondientes, vemos que C. Martín Gaite hace suya la consideración de los dos niños. Como ya vimos, los cap. XVIII y XIX reflejan el cariño y la protección de Fotogén y Nycteris, el uno hacia el otro. Nos permitimos relevar el diálogo ya mencionado:

> -How good you are, you beautiful creature! […] (456)
> -"Oh dear! I am si tired! And so frightened!" (460)

Y

> -¡Qué dulce y buena eres, hermosa niña! Querida niña. […] (421)
> -¡Estoy tan cansado, querida niña! ¡Tan cansado y tan asustado!" (424)

Además, del cap. XIII también volvemos a citar "my dear" (445) y "dear" (446) que corresponde a la manera con la cual se tratan y respetan el uno al otro: "mi vida" (407), "cariño" (409). Como hemos anunciado, la maternidad y la relación entre la figura madre y su hijo (o hija) son fundamentales en la traducción, así leemos: "y a medida que iba creciendo, se parecía a su madre cada vez más, menos en una cosa" (386) cuando G. MacDonald escribe: "and she grew as like Vesper as posible –in all but one particular" (428).

En "Fire" el pequeño Jack aparece a la vez intimidado y agradecido por las aventuras que pudo tener gracias a la Princesa y al Príncipe, de modo que se expresa al final de la historia: "Thank you, dear Princess. […] Good-bye, dear, King Princess" (227). En cuanto al español, mediante "¡mil gracias, mi querida Princesa! […] Adios, mi querida y dulce Princesa" (141), C. Martín Gaite hace hincapié en la personalidad cortés del niño, no sólo por la equivalencia de los adjetivos usados, sino también y, sobre todo, por el uso del adjetivo posesivo *mi* que aspira a un sentimiento interior muy fuerte nacido de una relación que ha ido evolucionando a lo largo de la historia, y a una total involucración del personaje dentro de la aventura que le habían propuesto.

Dado que "The King of the Golden River" pone en escena a tres hermanos entre los cuales el más pequeño (Gluck) sufre psicológica y físicamente del acoso de los otros dos, este cuento victoriano nos será aún más pertinente a la hora de insistir sobre la dificultad de enfrentarse al Otro. Sin embargo, nos interesa –por el valor que tiene en el seno de la historia tanto como en la justificación de nuestra idea-, evidenciar el énfasis en la personalidad del niño más joven:

> Poor little Gluck waited very anxiously, alone in the house, […] he was terribly frightened and went and told Schwartz in the prison all that had happened. Then Schwartz was very much pleased. […]But Gluck was very sorry and cried all night. […He] went and hired himself to another goldsmith, and he worked so hard and so neatly and so long every day… (27)

A su vez, C. Martín Gaite propone:

> A todo esto, el pobre Gluck esperaba, solo en casa, […] se inquietó mucho y fue a la cárcel a visitar a Schwartz para contarle lo que había pasado. Schwartz se alegró mucho. […] Pero Gluck, en cambio, estaba muy triste y se pasó la noche llorando. […] Decidió entrar al servicio de otro orfebre y lo puso en práctica. Día tras día, se entregó al trabajo con tanta intensidad y eficacia... (78)

En *Princess,* volvemos a observar las maneras de dirigirse a la niña Irene o de hablar de ella. Así, "his little daughter" (123), "su hijita" (167); "darling" (169), "querida niña", "hija mía" (215); "my love" (232), "amor mío" (276); "my own dear child" (173), "preciosa" (219) y "my child" (174), "mi pobre niña", "mi pobre hija" (220) forman parte de la ambición de la traductora de poner el acento sobre la princesa quien, como ya dijimos, dada su situación social, recibe un trato y se le considera desde otro nivel. Sin obstante, la actitud de la niña es tan llamativa que su protagonismo se destaca mucho más por sus caprichos y los conflictos que genera ella misma frente a las personas que la rodean, como veremos en un momento ulterior. El fuerte apego a los niños por parte de C. Martín Gaite sobresale incluso en la traducción de uno de los cuentos de Alfau, "The sails":

> He grew among that people loved by all. As a boy he played with *the other children* of his age (61),

Y en español leemos:

> fue creciendo entre aquellas gentes, querido y mimado por todos. De niño, jugó con *los otros chiquillos* de su edad. (44)

Amén de esto, la figura infantil se ve enfatizada en las transposiciones de los relatos de origen inglés al español por la imposición de la voz. Hace falta recordar que, cuando justificamos el tema de nuestro estudio hablando de la voz infantil, también mencionamos la existencia de una voz "pasiva". Por tanto, el criterio de pasividad opuesto a la acción y, según todos los matices posibles, a la sumisión, se halla también dentro de los cuentos traducidos al español y a través de los cuales el protagonista niño se ve más o menos afectado por la situación en la que tiene que actuar y desarrollar su propio Yo. Estos tres criterios son los que nos van a

interesar ahora para observar el mínimo cambio en cuanto a la interpretación y a la posición adoptada por nuestra autora salmantina.

Así pues, en "A través del fuego", C. Martín Gaite incrementa la noción de sumisión, de impotencia. En "Through the fire" aparece "the room was left empty and cold, and little Jack *was left alone*" (225) mientras que en el texto español leemos "la habitación se había quedado vacía de pronto. Hacía frío y *Jack estaba completamente solo*" (139). En este caso, el adverbio tajante "completamente" pone énfasis en la situación sufrida por el niño dejado por su madre y que no parece tener ninguna otra alternativa posible.

En cambio, a diferencia de los textos en lengua original, en unas versiones en castellano los protagonistas jóvenes afirman una posición de las más activa y hasta, a veces, dinámica. Su actitud de agentes se ve por ejemplo en "King" cuando J. Ruskin presenta la situación y el contexto espacio temporal de la trama de su relato de modo que "the whole of this little valley *belonged* to three brothers" (6) y su traducción "la entera propiedad de esa pequeña vaguada *se la repartían* entre tres hermanos" (52) donde se hace hincapié en la acción y la involucración de los protagonistas dentro del hecho en cuestión. En efecto, según el diccionario de Oxford, *to belong* es un verbo que rige de un hecho realizado en la pasividad (su equivalente en español *pertenecer*) mientras que *repartir* y aún más *repartirse* aspira a una acción voluntaria del sujeto, cuyo equivalente inglés sería *to distribute* o *to share out.*

Más, en "Day Boy" se nos presenta a Fotogén en un estado de pánico y de miedo "but nothing eased his shame" (450-451), mientras que en "Niño Sol" leemos: "pero no lograba disipar su vergüenza" (414). Parece que, en la versión traducida, C. Martín Gaite hubiera querido insistir en la ambición y el profundo deseo por parte del joven de volver a encontrar la calma. En efecto, en este caso, si el verbo *to ease* se refiere a la acción (sometida a alguien) de calmar o aliviar sin que éste no haga nada, en cambio con la expresión "lograba disipar", se nota claramente la implicación del sujeto agente para llegar a su objetivo.

En cuanto a la princesa Irene ayudada por su amigo Curdie, y a sus peripecias contra los trasgos, el cap. II nos habla de "to go out and got thoroughly wet" (7) cuando en castellano leemos "salir afuera, empaparse hasta los huesos" (52). El acto de sufrir la lluvia está marcado en inglés por la forma verbal *to get + participio pasado del verbo* mientras que nos encontramos en español con la mención de dos verbos al infinitivo. Ambos participan de una acción, una de movimiento y la otra de resentir el efecto del elemento acuoso en su propio cuerpo. Pero, importante es la característica del uso inglés de *to get* como en este caso, y la noción de pasar de un estado a otro, que podría traducirse como *convertirse*. Sin embargo, en español, no sólo está anunciado al lector el resultado de una acción, sino que se les presenta la situación desde su principio, la

salida. Por otro lado, es interesante ver cómo, en inglés, la intensidad del evento está rendida por el adjetivo *thoroughly* ("a fondo, completamente, totalmente" según la *RAE*) que, como no dejamos de precisar, se manifiesta por la esencia de los dos verbos. Tampoco podemos evitar de mencionar, una vez más, el título del cap. XX: "Irene's clue" y su traducción "Irene sigue el hilo" que demuestra, primero, una acción por la suma del verbo en español y, segundo, una acción dinámica por simbolizar el camino que seguir durante la aventura de la niña.

En el cuento de Alfau "Sails", leemos:

> *His mind appeared to be occupied* with other things, which might not be as important but which undoubtedly interesed him more" (62),

traducido del modo siguiente:

> *Daba la impresión* de *estar siempre pensando* en otra cosa, que tal vez no fuera tan importante, pero que indudablemente a él le interesaba más. (45)

Por un lado, se atribuye la acción a la mente de estar ocupada, en otros términos, de sufrir o experimentar una incesante actividad mental para la cual el sujeto no tendría posibilidad ninguna de intervenir. En cambio, en el texto traducido, se nos presenta directamente al protagonista sujeto salvador de la tarea espiritual.

Por último, y a mucho menor escala, la pasividad se manifiesta en las traducciones al español cuando no tiene lugar en los cuentos ingleses como en *Princess* cuando del título "Curdie's Guide" (cap. XXVIII) aparece "El hilo guía a Curdie". Aquí, C. Martín Gaite remite al carácter pasivo del chico, y las razones podrían ser tantas que es imposible dar una justificación pertinente. En efecto, traduciendo de este modo, a lo mejor la autora quiso poner de relieve el objeto del hilo tan simbólico para ella. O, tal vez quisiera poner en escena a un protagonista niño –en el sentido de masculino- aprovechando o disfrutando de la ayuda de un elemento ajeno… Recordamos que hasta hoy día no hay nada que nos permita hablar de feminismo respecto a C. Martín Gaite -etiqueta que ella rechaza totalmente (C. Martín Gaite, *Retahílas,* 2003: 194). Sin embargo, es muy curioso el hecho de que sus obras suelen poner en escena a protagonistas femeninas mucho más que masculinas[166].

-Protagonismo del personaje adulto

[166] Nos permitimos retomar las palabras de la autora ya citadas en la primera parte de este trabajo: "Para mí es más fácil [escribir sobre mujeres]. Sé más de niñas que de niños. En primer lugar porque he sido niña, y en segundo porque he tenido una hija con la que siempre he vivido muy en contacto. […] Tal vez también yo lo podría hacer [escribir sobre personajes masculinos]. Pero me salen niñas". Palabras sacadas de los *Cuadernos de literatura Infantil y Juvenil* (CLIJ*),* 1991: 11.

Con vistas a observar este choque sufrido por el niño enfrentado al mundo de las personas mayores, primero cabe hacer una aclaración. En este apartado, entendemos por "personaje adulto" toda persona que se pueda oponer al protagonista niño -figura clave aquí. Por consiguiente, por "adulto" nos referimos tanto a las personas mayores (padres, familiares) como a los seres que son para el niño un peligro, una contrariedad o un obstáculo para el desarrollo de su personalidad y el consentimiento del sentido de la vida; nos referimos a los hermanos. Amén de eso, queremos referirnos al término "protagonismo" desde su "afán de mostrarse como la persona más calificada y necesaria en determinada actividad, independientemente de que se posean o no méritos que lo justifiquen" (*RAE*). En este sentido, a continuación, vamos a intentar poner el enfoque en las traducciones sobre las marcas y las huellas del carácter desdeñoso de los individuos que se oponen al personaje niño, la mayoría de las veces por sus palabras extremas.

En "Wanted" relevamos las palabras del hombrecillo:

> Children are so rude […] they cannot even reply to a question. I suppose this child does not *want* to come in. […] Children ask so many questions, […] this child shall *not* come in. (9)

Lo que C. Martín Gaite amplia por:

> Los niños son tan groseros […] que ni siquiera son capaces de contestar sí o no a lo que se les propone. Me da la impresión de que esta niña no tiene interés en entrar. […] ¡Cuántas preguntas hacen los niños! […] Esta niña no entra, ya está. (174)

Y, al no irse la niña, Altihoja replica: "«That child is still here?», he growled. «Disgraceful, I call it! Children are so obstinate»" (12), cuando en español aparece:

> ¿Todavía no se ha ido esta niña? –gruñó-. ¡Qué escándalo, lo que se dice un verdadero escándalo! ¡No hay cabeza más dura que la de los niños! (176)

Se nota el desdén y el menosprecio por parte del adulto para con la niña, un fenómeno que puede encontrar explicación en la incomprensión de los adultos hacia el niño, cierta brecha entre los dos debida a la falta de imaginación y de libertad interior de los primeros.

Más, un dato curioso se halla en la versión en español de "Through the fire" que, como ya dijimos, pone en escena a un niño lisiado cuya madre siempre se ausenta. La conjunción "siempre que" refuerza la recurrencia de la ausencia de la figura matriz como en: "so night after night passed, his mother went out and he was left alone" (195) que, en la versión española vemos a través de "de esta manera, noche tras noche, *siempre que* su madre salía y le dejaba solo" (123). Además, la traducción de este relato corto pone el acento no sólo sobre el hecho de que el niño siempre se encuentra solo, es decir sin su madre, sino que lo que pretende C. Martín Gaite es, más bien, llamar la atención hacia la actitud de esta misma. De modo breve,

volvemos a citar “the room was left empty and cold, and little Jack *was left alone*” (225) y “la habitación se había quedado vacía de pronto. Hacía frío y *Jack estaba completamente solo*” (139). También apuntamos “next evening he was alone again” (195) y “por la tarde, en que *volvió a quedarse* solo” (123). No menos ilustrativa es la situación familiar en la cual vive el niño: “Such a kiss it was, he had never felt anything so nice in his life” (227) y “Fue un beso tan especial como la impresión que dejó para siempre en el alma de Jack, *porque nunca nadie le había besado así.”* (141). Ni que decir tiene que en “Fire”, el protagonismo de la madre se manifiesta por su ausencia física a costa de las menciones que se le conceden, y aún más en la traducción al español.

No obstante, es sin duda en el cuento “The King of the Golden River” donde aparece el fuerte protagonismo de dos de los tres hermanos, y aún más enfatizado por la traducción. En efecto, C. Martín Gaite acentúa la personalidad de Hans y de Schwartz, en sed de riqueza y de gloria, por lo cual se ven incitados a tratar al más pequeño, Gluck, como el chivo expiatorio de la familia. Un primer detalle que hay que retener es la manera que tienen los dos mayores de dirigirse a su hermano, le den ordenes llamándole “Sir” en dos ocasiones en inglés (13) y en español “Señoría” y “su señoría” (60), no por cortesía sino para burlarse de su personalidad frágil y sensible. Además, el desdén que calificaremos de gratuito por parte de sus hermanos está expuesto en el siguiente ejemplo:

> «Ha, ha!» Laughed Schwartz, «are you there? Remember the prison bars, my boy. Water, indeed! Do you surprise I carried it all the way up here for you?» (31),

transpuesto al español como:

> ¿Con que agua, eh? Acuérdate de cuando yo estaba entre rejas, ¿no te acuerdas? ¡Y ahora me pides agua! ¿Qué te has creído, hombre? ¿Qué he cargado con el frasco todo el tiempo para que pudieras beber tú? (79-80)

No podemos hablar de este relato de J. Ruskin sin volver a evocar el carácter violento de los dos hermanos hacia el más pequeño, Gluck, definitivamente protagonista principal de la historia. La violencia entre miembros de la misma familia aparece de dos maneras. Primero, por la narración de los hechos en sí como vemos con: “administering an educational box on the ear” (11) y “le propinó una educativa bofetada en plena oreja” (58); “beating him very steadily” (23) y “propinarle una soberana y larga paliza” (71); “the beat him again” (23) y “volvieron a azotarlo” (71). Segundo, son relevantes los propósitos del joven, quien bien conoce a sus hermanos y sabe perfectamente cómo está considerado según se comporta: “my brothers would beat me to death” (9) y “mis hermanos me darían una paliza de muerte” (56), “they’d be the death for me” (9) y “me matarían” (56), o también “I don’t care if I do get beaten for it” (10) y

"Si me pegan, que me peguen" (58). Los datos extraídos del cuento nos enseñan la autoestima de los dos hermanos mayores acentuada en la traducción de C. Martín Gaite.

También en este cuento volvemos a encontrarnos con los protagonistas que parecen tener una personalidad más fuerte y marcada, actuando de modo inmoral. En este caso, precisamente, los dos hermanos dejan al joven solo, lo que, naturalmente, fomenta el desarrollo de las peripecias siguientes de la trama. Se aprecian los pasajes correspondientes a cada idioma:

> It was drawing towards winter, and very cold weather, when one day the two elder brothers had gone out, with their usual warning to little Gluck, who was left to mind the roast, that he was to let nobody in and give nothing out. (7)

Y

> Un frío atardecer, ya cerca del invierno, los dos hermanos mayores salieron, no sin antes hacerle al joven Gluck, que quedaba al cuidado del asador, las consabidas advertencias de que no dejara entrar a nadie ni diera nada. (53)

En lo que concierne la obra de G. MacDonald, *The Princess and the Goblin*, la marca del protagonismo de las personas adultas no sólo se manifiesta de modo natural dada la situación real en la que se hallan, sino que también se exhibe la actitud incomprensiva y el desdén por parte de la tata Lootie. En efecto, ante las varias fugas que hace Irene, obstinada a que su gran abuela conozca a su amigo Curdie, Lootie no sabe cómo enfrentarse a la reacción del padre el rey, al ver que no aparece su hija. Por consiguiente, si ya en el *texte source* se nota el tono de reproche y de desaire de Lootie para con Irene, en el *texte cible* al lector le llaman mucho la atención las expresiones usadas para reflejar esto.

> You naughty, naughty little princess! […] You are the most obstinate child! […] Don't tell stories […] you are the most provoking child! (190-191)

Y

> ¡Qué niña tan mala y díscola! […] ¡Eres la niña más terca del mundo! […] ¡No me vengas con cuentos! […] ¡Eres rebelde y insoportable! (233-234).

Más con la reacción a lo que la niña le cuenta de sus aventuras fructuosas: "You've dream it, then, child! […] Oh, I dare say!" (21) que aparece en castellano mediante "Lo habrás soñado […] No, no, si es todo muy lógico" (67). Aquí, C. Martín Gaite hace énfasis en el modo de hablar de la tata que no se cree lo que le está diciendo la niña y de quien se mofa. Y, se nota su profundo desinterés: "There was no necesity. You could make it all up for yourself" (20) que transcribe de modo radical mediante "Tú no necesitas que te cuentan nada, hija. Tú puedes inventártelo todo por tu cuenta" (67), así como para librarse de la niña o para librarse de cualquier explicación de la realidad de la vida.

En los *Cuentos españoles de antaño* de F. Alfau también se muestra cierto desprecio por parte de los adultos hacia los niños, como en "The Rainbow":

> Hey, Perico, what are you standing there for with your mouth open like a boob? Don't you see we have a customer? Get a move on you and show this gentleman to the room in the attic that gives onto the backyard (5),

cuando leemos en "El arco iris":

> ¡Venga, Perico! ¿Qué haces ahí con la boca abierta como un ***imbécil***? ¿no ves que tenemos un huésped? ***Espabila*** y enseñale a este caballero el cuarto de la buhardilla que da al patio. (4)

A pesar de que la traducción de los términos puestos en evidencia es pertinente, se siente mucho más el tono de voz del padre que se dirige a su propio hijo, mandándole servir a un visitante.
Y, terminamos este punto de la observación con "Wooden", uno de los relatos más cortos pero que desprende mucho "cuerpo" (mucha consistencia), mucha materia en lo que concierne la actitud de los adultos hacia el niño Tony. Hace falta mencionar a las vecinas que dan su opinión a la madre: "He's no use at all to you" (149), traducido con mucho más insistencia y sentido crítco: "¡Vaya hijo tan inútil que te ha tocado en suerte, mujer!" (93). Sin embargo, el pasaje más ilustrativo se halla sin duda al final del cuento, a la hora de dar la palabra al padre. Escribe L. L. Clifford:

> "Maybe the rest of him has gone wooden too, for he did not move enough to keep quickened. *But he was useless*" he added, trying to confort his wife: "didst thou not say thyself that his song would work instead of his hands, and journey instead of his feet?" (160)

Y, a C. Martín Gaite de presentar su traducción:

> "No tiene nada de particular que luego se le fuera endureciendo todo el cuerpo, a fuerza de no gar golpe." Y, después añadió, como tratando de consolar a su mujer: "*En fin, mujer, qué le vamos a hacer. Acuérdate de que Tony era una calamidad.* Además, ¿no decías tú que su canción sustituiría el trabajo de sus manos y los viajes de sus pies? *Pues ahí lo tienes*." (107)

Ni que decir tiene que, mediante la versión en castellano, la figura del padre se ve mucho más señalada, por la intonación con la que habla a su mujer respecto a su propio hijo tanto como por las palabras que emplea para referirse a él. En la primera parte de la réplica, se nota un esfuerzo de extensión de sintaxis, por el uso en español de términos complementarios que parecen dar más precisión sobre los eventuales "defectos" del niño. Lo que más llama la atención es la segunda parte del ejemplo, con la frase puesta en evidencia por nosotros. Además de verse cambiada de sitio respecto al texto inglés, otra vez hace énfasis sobre la manera de expresarse el padre sobre su hijo y da una sensación de desdén y de desaire. Como veremos más en adelante, en varias ocasiones C. Martín Gaite procura interpretar algunos propósitos desagradables dirigidos a niños por vocablos o expresiones aún más despreciativos, como es el caso del adjetivo "useless" convertido aquí en el sustantivo "calamidad". Y, si percibimos una diferencia de consideración entre el padre y la madre para con su joven criatura ("En fin, mujer,

qué le vamos a hacer"), la firmeza del padre se halla en la última frase añadida por la traductora: "Pues ahí lo tienes".

1. 1. 3. 2. Palabras que chocan

> Los adultos no sólo son descuidados y perezosos para aclararle al niño lo que ha entendido mal, sino que ignoran el placer que puede proporcionar el descenso a la variada cantera del lenguaje…
>
> C. Martín Gaite (*Pido la palabra*, 2002: 105)

Así quisiéramos empezar este último apartado asignado al análisis de la figura del niño en la traducción al español de obras inglesas. En un artículo titulado "Interpretación poética de la realidad" leemos el pasaje entero:

> Los adultos no sólo son descuidados y perezoso para aclararle al niño lo que ha entendido mal, sino que ignoran el placer que puede proporcionar el descenso a la variada cantera del lenguaje y, llevados por la costumbre de tomarse demasiado en serio a sí mismos, dedican una exclusiva y obtusa atención a sus rutinarias tareas, descalificando, como una pérdida de tiempo, el sano ejercicio de jugar con las palabras. (C. Martín Gaite, *Pido la palabra*, 2002: 105)

En el caso que nos atañe, antes vimos una diferencia en cuanto a la personalidad del ser de edad joven en obras traducidas y si intentamos demostrar que nuestra autora procura enfatizar la falta de consideración y el desdén que vienen de los padres, por ejemplo. Ahora cabe atar los cabos –los hilos-, con el fin de tratar del vínculo comúnmente necesario –y más que reivindicado por C. Martín Gaite en sus ensayos y novelas- entre la figura de los padres y su criatura. Y, este vínculo se tiene que hacer primero por la comunicación, aunque no de cualquier manera.

En efecto, en última instancia, cabe dejar un espacio para los términos usados por las protagonistas adultas hacia los niños. Ni que decir tiene que el cuento que más nos da materia para demostrar esa idea es "Wooden Tony" de L. L. Clifford. Como acabamos de ver en el punto anterior, conmociona mucho la historia de un niño que no se siente comprendido por su entorno familiar y quien, guiado por su padre a quien ve trabajando la madera, desea él también convertirse en figuritas de tamaño reducido, convencido de que ya no sería una molestia para sus padres. Sin embargo, la consideración del mismo padre que C. Martín Gaite expone con mucha insistencia da prueba de la incapacidad para el niño de disfrutar plenamente de su vida. Su discurso está lleno de "ojalá", mediante lo cual el niño quiere ver a través de su padre un modelo a quien, a pesar de todo, le es imposible de seguir. Volvemos a indicar que, si de entrada, a este niño Tony se le apoda "Wooden-head" (149, 156, 160) y "cabeza de leño" (93, 102, 107), también recibe los calificativos por parte de sus padres "fool" (156) y "quite stupid" (101)

traducidos respectivamente por “tonto” o “cara de tonto” (93). Es más, C. Martín Gaite alude a *fool* del inglés “thou art a fool” (150) traduciéndolo del modo siguiente: “¡Ay, hijo, por Dios, tú eres tonto!” (94), donde insiste en el modo de hablar y de considerar a un niño. No olvidemos las palabras del padre con el calificativo “useless” (160) traducido por el vocablo “una calamidad” (107).

Por otra parte, independientemente de las palabras desagradables que una persona mayor puede dirigir a un niño en plena construcción de su vida, también importan los términos mediante los que unos consideran las ideas de esos niños que, todavía, viven o quieren creer en una vida sumergida dentro del universo imaginario de los cuentos o de las historias maravillosas que escuchan, leen o que otros les cuentan. Así, nos referimos a dos términos que se repiten en los distintos *textes source* y que, naturalmente, C. Martín Gaite se siente libre de traducir a su gusto –pero no sin que sea pertinente o llame a una reflexión. En “Key”, las palabras “all that his great mother told would have been nonsense” (395) aparecen interpretadas mediante “no habría pasado de cuento chino” (347), de modo que en el *texte cible* se nota menos el tono de voz agresivo a favor de un toque imaginado. Sin embargo, también se lee: “it must be somewhere, for hoy could anybody be so silly as make a key for which there was no lock?” (398) y “en algún sitio estaría, desde luego, porque no hay nadie tan tonto como para fabricar una llave que no tenga cerradura” (350).

En “Wanted”, el tío de la niña Merle no concede el beneficio de los cuentos de hadas para la enseñanza y la educación de los niños, dice: “filling children’s head with such rubbish!” (3) cuando C. Martín Gaite escribe: “¿A quién se le ocurre llenar la cabeza de los niños con semejantes bobadas?” (172). Cabe decir que es la primera y única vez que, en el texto inglés, se usa otro término despreciativo que no sea *silly* o *nonsense*, a los que se refiere luego M. Browne en todo el cuento. Asimismo, el ejemplo original citado puede aparecer mucho más fuerte por el uso del término *rubbish* que recuerda familiarmente a “basura” o “porquería” y que da una idea de asco o de rechazo. No es el caso en español puesto que *bobada* se refiere a un “hecho o dicho tonto, sin importancia”, una impresión algo más educada y fina (*RAE*). El tío de la niña exclama también “¡Cómo me van a gustar semejantes estupideces, Merle!” (173), cuando inicialmente la autora escribe “Such silly nonsense, my dear!” (4). Si el apelativo “my dear” parece tranquilizar un poco la situación, los términos que emplea el hombre pueden no fomentar el interés por la lectura de la niña, como en la traducción española.

Incluso en el largo relato *Princess* se destacan numerosas ocasiones en las cuales los adultos se dirigen a Irene con propósitos que pueden entenderse como ofensivos y perjudiciales para su

propia estimación de la vida. En efecto, G. MacDonald atribuye a la tata Lootie declaraciones como: "What nonsense you are talking, princess?" (19) y "¿Qué tontería estás diciendo?" (66). Sin duda, el ejemplo más notable para demostrar la importancia de las palabras hacia un niño y, sobre todo, las consecuencias que pueden tener en él es el siguiente, cap. IV: "I have other work to do […] I won't have any more such nonsense" (21), lo que la traductora salmantina expone con: "Sí, ya ves, no tengo otra cosa que hacer […Y]a me he aburrido de oír tonterías" (67). En cuanto a la abuela, es la figura modelo de los cuentos populares ya que suele ser ella la que se ocupa de los niños, les lee cuentos, cerca del hogar, les peina, etc[167] (Bettelheim, 1976). En este cuento inglés, ella también se expresa por la palabra "nonsense" (173) mientras que, en español, le atribuye la equivalente "estupidez" (219). No obstante, se une a los demás protagonistas a la hora de exteriorizar: "It is so silly of people", "so silly" y "It is so silly" en la página 118, convertido en "tontería de la gente", "una tontería" y, por último, pero no menos llamativo, "¡Qué equivocación!" (160).

Y, naturalmente, no podemos cerrar este apartado sobre la importancia de los valores entregados a los seres de edad joven sin volver a mencionar una de las réplicas de un padre a su hija en "The Golden Worms" (Alfau, 1991): "Of course not, Lolita. […] Because the story I have told you is not true" (207) por "Claro que no, hija mía. […] Porque el cuento que te he contado no es verdad" (140).

Para concluir, lo que resalta del estudio de los cuentos infantiles traducidos por C. Martín Gaite es un llamamiento mayor a la evolución del personaje niño, quien se halla frente a una figura adulta mucho más dura, exigente y que se convierte en un personaje-obstáculo para el buen desarrollo de la construcción del Yo del niño. Por consiguiente, el último punto de observación nos permitió extraer de los relatos elegidos los elementos que permiten hablar de una insistencia en la dificultad de ese proceso identitario debido, sobre todo, a las palabras usadas que, si pueden chocar, también no parecen devolver a sus locutores su carácter de modelos que seguir, ni de mensajeros del sentido de la vida. Asimismo, a través de la traducción de algunos relatos ingleses, tanto como veremos en obras propias de C. Martín Gaite, nos es posible hablar de nuevo de la importancia de la comunicación para la autora quien, gracias a su

[167] "La abuela adorable que cuenta un cuento a un niño que, sentado en su regazo, la escucha embobado, comunica algo muy distinto de un padre que, aburrido por la historia, la lee a un grupo de niños de edades diferentes, únicamente como un deber. El sentido de participación activa que un adulto experimenta al contar una historia contribuye de manera vital, y enriquece muchísimo, a la experiencia que el niño extrae de ella." Véase Bettelheim (1976: 188)

libertad a la hora de traducir, pone de relieve la falta de comunicación y de interés por el ser humano –de modo general- pero sobre todo del personaje niño.

Terminaremos el estudio de las obras de idioma inglés reivindicando el hecho de que "The Rhymes are in the children's heads, and they will never be forgotten" ("Wanted a King": 4). Y, sin la menor duda, a C. Martín Gaite no le importaría que la citemos en segunda instancia: "Todos los niños del mundo las llevan dentro de la cabeza [las canciones] y nunca en la vida las van a olvidar" (172).

1. 2. Carmen Martín Gaite traductora de Charles Perrault. El caso específico de "Caperucita Roja"

> Carmen Martín Gaite explora las tribulaciones de mujeres asediadas por desfiguraciones de índole varia que jalonan su cotidianidad y les asignan pesadas cargas, aun tras rechazar la herencia moderna por motivos semejantes.
>
> R. Collazo (2002: 19)

Antes de volcarnos en el análisis de la traducción del cuento popular francés, cabe precisar que la primera edición de C. Perrault en el ámbito hispánico fecha de 1830, con el trabajo de Cabrerizo. Por otra parte, la versión de "Le Petit Chaperon Rouge" de los hermanos Grimm vio la luz en castellano no antes de 1885 con Emma Baneston, y en catalán en 1919 con Carles Riva (García Carcedo, 2004).

C. Martín Gaite usó el relato de C. Perrault, tanto para elaborar un trabajo de traducción como para publicar su obra, lo que se deduce por la escasa información y las pocas anotaciones respecto a los cuentos de los Hermanos Grimm (*Caperucita Roja y otros cuentos*, Anaya, 2006) quienes, ellos también, presentaron una versión del mismo relato durante su periodo de recopilación de los cuentos folklóricos.

En el caso de "Le Petit Chaperon Rouge" (referido como "Chaperon" en este trabajo). que los Hermanos Grimm recopilaron (2006: 163-166), le cambiaron el final y lo convirtieron en un final feliz como en casi todos los cuentos tradicionales conocidos. Brevemente, podemos decir que la versión de Grimm (1812) está escrita en un lenguaje más moderno e incluso adaptado a su propria cultura (la orza de mantequilla se convierte en una botella de vino y aparecen también las "salchichas") cuando la versión de C. Martín Gaite mantiene el elemento de la cultura francesa que sigue resonando en todas las mentes infantiles del mismo país. Los Grimm incluso

atribuyeron también al lobo la capacidad de pensar más que en el texto de Perrault -y respectivamente de C. Martín Gaite-: "El lobo pensaba para sí: «Esta joven y tierna presa es un dulce bocado y sabrá mucho mejor que la vieja; tengo que hacerlo bien desde el principio para cazar a las dos». Siguió andando un rato junto a Caperucita Roja…" (164). Asumieron también el motivo del aviso, de la precaución ajena hacia la niña que se prepara para salir a la aventura: "Prepárate antes de que haga mucho calor y, cuando salgas, ve con cuidado y no te apartes del sendero, si no, te caerás y romperás la botella, y la abuela se quedará sin nada" (163).
En cuanto a la traducción hecha por los Grimm, notamos un cambio, otra versión de un idioma a otro con el famoso "Descorre el cerrojo" ("Tire la chevillette") que aparece como "Mueve el Picaporte" (164). Por supuesto, el curso del tiempo hizo que el lenguaje y el modo de hablar, escribir y sobre todo contar -ya que hablamos de cuentos tradicionales folklóricos contados y leídos a los niños por padres o abuelas- evolucionara, por lo cual la versión de los Hermanos Grimm nos puede parecer más accesible, más comprensible. Pero, de ahí viene la cuestión, ya que el cuento tradicional de Perrault, "Chaperon", no parece haber sido escrito para los niños. En el prólogo a la edición de los Grimm, G. Martín Garzo recuerda que "el adulto olvida que los cuentos maravillosos están escritos en una lengua que no pueden entender. Una lengua tan antigua como el mundo, tan misteriosa como la vida" (2006: 10). Y eso quedará sin certeza porque todavía se discute sobre la persona autora de este cuento, o bien el Charles Perrault que conocimos o bien su propio hijo. También, quizá la complejidad del cuento en sí impide al lector de hoy en día "cernir" el verdadero y principal mensaje, puesto que no sólo cumple su función de aviso en cuanto al peligro de hallarse fuera del hogar, sino de la maldad de la gente, lo que C. Perrault personificó mediante la figura de los leñadores. En el texto de Grimm, una de las variantes se ve al final con la actitud del lobo. En efecto, se pone la ropa de la abuela; se habla de ridiculización de personaje lobo. También el final tan conocido sufrió un cambio, y presenta en la lista de las zonas del cuerpo del lobo uno menos que en la versión de Perrault. Finalmente, se acaba la historia de las desaventuras de la niña y de su abuelita con un final feliz mientras que "Chaperon" era el único cuento de la obra de Perrault sin final feliz. En efecto, las dos protagonistas son rescatadas por el cazador que andaba por allí; un motivo que también suscitó numerosos análisis psicológicos. Según G. Martín Garzo: "¡Qué importa lo que significa! Un niño escucha este cuento y solo quiere tener una caperuza así" (2006: 10).

Asimismo, debemos precisar la razón de tratar únicamente del cuento "Chaperon" entre los demás cuentos de Perrault. En efecto, aunque son varios los que presentan personajes niños en *Contes* (Paris, 1967), "Chaperon" es el que interesó más a nuestra autora. Y, si son pocas las

notas que nos dejó ella respecto a los cuentos de hadas y a su propio trabajo de traducción de lo tradicional y de lo folclórico, es sin duda la historia que le sirvió de apoyo y de influencia para la elaboración de su novela *Caperucita en Manhattan* (1990). De este modo, avisamos que en este trabajo no se analizarán los demás cuentos presentes en Perrault, tanto como en *Cuentos de hadas* (Barcelona, 1980), fruto de la labor de traducción de la escritora salmantina.

Dicho esto, respecto a los cuentos de hadas, en su cuaderno número 13 (que corresponde al año 1978), C. Martín Gaite apunta que: "Las nuevas experiencias suponen un reto tan difícil y es tan escasa la capacidad de resolver solo el camino hacia la independencia, que el niño necesita la ayuda de la fantasía para no caer en la desesperación…" (C. Martín Gaite, 2002). En el artículo "En la boca del lobo" publicado en la revista *ABC* del 21 de noviembre de 1997 y editado por Teruel (*Tirando del hilo*, 2006), la autora establece una comparación entre el cuento folclórico francés y su obra novelesca. Explica que, en la versión definitiva de *Caperucita en Manhattan*, a la niña Sara Allen "no se la come el lobo, sino el túnel de la libertad", por lo cual el sentimiento ansioso y miedoso se convierte en una apertura hacia la aventura; y de ahí la expresión idiomática *meterse en la boca del lobo* (C. Martín Gaite, *Tirando del hilo*, 2006: 513-514).

Asimismo, tal vez el interés por el cuento francés se halle en el concepto del *happy end* con el cual no se sentía ligada C. Martín Gaite. Era uno de los motivos que la autora no entendía ni concedía en los cuentos tanto como en la literatura en general -recordemos su rechazo del final feliz de las novelas rosa. ¿Reflejo del aburrimiento de una sociedad ya aburrida? ¿Falta de misterio, de ambigüedad, de suspenso? A lo mejor era por ello que, ya entrada en años, se conformaba con pasarse ratos leyendo las aventuras de Celia Gálvez y su hermano Cuchifritín (las aventuras de Celia Galvez y su hermano Cuchifritín escritas por Elena Fortún). La rebelión de la niña que no para de dar guerra a los adultos es un elemento que despierta el sentido crítico del lector, a diferencia de la personalidad bondadosa y necia de la Caperucita de C. Perrault. Acaso gracias a las publicaciones de E. Fortún, C. Martín Gaite no se vio nunca crecer, igual que el niño Peter Pan. Es más, se trataría de una sensación, una evasión que traducen sus ganas del *never ending tale*, un sentimiento, un anhelo de que el lector, el intercambio entre un autor y su público o la comunicación no tenga fin, un *never ending living* que nosotros, fieles y absorbidos por la literatura y las concepciones gaitianas, siempre habríamos esperado...

En todo caso, en el cuaderno doce, C. Martín Gaite evoca a su amigo Ignacio Aldecoa desde la noción de *happy end* que "anula el cuento". Por consiguiente, esa consideración que tenía ella justifica -o explica- su gran interés por "Chaperon" de Perrault, cuento que no tiene final feliz.

En la versión francesa, la historia acaba con el Chaperon rouge y la abuela comidas por el lobo, mientras que en la versión posterior de los hermanos Grimm cuya recopilación se inició en el año 1812, el animal no sale victorioso (Brasey, 2004). Lo matan y le llenan la barriga de piedras: "Después de su rescate, es a la propia Caperucita a quien se le ocurre la idea de llenar de piedras la barriga del animal, «y cuando despertó, intentó moverse, pero las piedras pesaban tanto que cayó, reventó y murió»" (Bettelheim, 1976: 210). Sin embargo, cabe decir que existen infinitas versiones de este cuento folclórico y, hasta hoy día, no se conoce ninguna versión literaria conocida antes de los *Contes* de C. Perrault (Soriano, 1968).

1. 2. 1. Transparencia y fidelidad en la narración

Unos de los elementos fundamentales de los cuentos de hadas son la situación inicial encabezada por una fórmula de entrada, el desarrollo de los acontecimientos y el desenlace final que abre sobre una fórmula de salida, la mayoría de las veces, igual que se puede hallar una moraleja (Propp, 1928). Podemos decir que, en su traducción del cuento popular de C. Perrault -cuya autoría no se pudo comprobar a ciencia cierta, volvemos a repetir-, a primera vista C. Martín Gaite respetó (mejor dicho, siguió) el esquema narrativo y estructural, tanto a nivel de los personajes como de la estructura. En efecto, seguimos con un relato tradicional con una fórmula de entrada ("Il était une fois" y "Erase una vez") y se cierra al modo de Perrault, con una moraleja que, además, decidió la salmantina dejar en su versión original y ofrecer su traducción personal en nota de pie de página.

Sin lugar a dudas, y como lo mencionó Martín Garzo, en el cuento que nos interesa, el elemento que más cautiva al lector -joven o ya adulto- es el comportamiento de la protagonista principal, la niña que lleva la prenda roja. Entonces, nos parece más que importante precisar que, en la traducción, la actitud de Caperucita es la misma, de modo que la autora no tomó la libertad de modificar ello del cuento de Perrault. En efecto, como vamos a ver ahora, las modificaciones son escasas, pero a la vez destacables dada la brevedad del texto original.

Respecto a la manifestación de Caperucita, hemos notado varios puntos interesantes en la traducción. De la misma manera que para el análisis de los cuentos victorianos, existen diferencias en cuanto al modo de referirse a la niña. En el primer párrafo, "une petite fille du village" (113) se convierte en "una chiquilla de pueblo" (53); en el párrafo dos relevamos "la pauvre enfant" (113), "la infeliz niña" (53); "la petite fille" (114), "la niña" (54); "ma fille" (115), "hija mia" (55) declarado por el lobo cuatro veces. Por último y como es debido puesto

que hace el renombre de este cuento, “le petit chaperon rouge” aparece como “Caperucita Roja” unas diez veces.

Otro de los momentos claves de la historia es el encuentro con el lobo, durante el cual C. Martín Gaite respeta la presencia del habla de la época, por el uso del *voseo* con valor de respeto social (el *vos*) cuando, en la versión de Perrault, la niña da del *usted* al lobo (*vous*): “le moulin que vous voyez tout là-bas” (113-114) y “pasado el molino que véis allá” (53). Es más, a nivel estructural, C. Martín Gaite marca el diálogo con el animal y que, incluso, cierra el cuento. Lo demuestran los dos pasajes siguientes, cuando entra primero el lobo en la casa de la abuela: “c’est votre fille le petit chaperon rouge […] qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre” (114), “soy tu nieta, Caperucita roja […] que vengo a traerte una torta” (54) y, luego, cuando pasa la niña: “c’est votre fille le petit chaperon rouge, qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre” (114), “soy yo, tu nieta, Caperucita Roja, que vengo a traerte una torta” (55). Como hemos subrayado, independientemente de la traducción -correcta conforme al contexto familiar- de “fille” por “nieta”, la salmantina da un mayor dinamismo por el cambio y la diferencia entre las dos voces. En efecto, si en Perrault las dos replicas no cambian según quien habla, C. Martín Gaite insiste en la réplica de la niña con el pronombre tónico *yo*. Son también esta repetición y esta redundancia que llevaron al cuento a ser tan conocido y tan solicitado por los niños.

Durante el traslado del cuento a otro idioma, C. Martín Gaite efectúa ciertos cambios en la sintaxis como, por ejemplo, cuando quita el artículo en el título (“Le petit chaperon rouge” y “Caperucita roja”) y, menos llamativo, la mayúscula al “lobo” (“Lobo”). Cuando la madre manda a la niña servir a la persona mayor, “Va voir comme se porte ta mère-grand” (113), aparece en castellano con “Vete a ver cómo se encuentra la abuela” (53). Por un lado, perdemos ligeramente el modo de hablar de la época (*mère-grand* ya no se usa, es un “arcaísmo” según el diccionario *ATILF*; hoy día se emplea *grand-mère*). Y, por otro lado, notamos el cambio de determinante, el adjetivo posesivo “ta” se convierte en un artículo definido “la”. Se podría explicar por la consideración de esa misma persona -mayor- que, en España, es como una institución y, por ende, muy presente en la LIJ por su rol, tanto en la familia como en la sociedad. Respecto a ello, Simonsen (1981) recuerda que la abuela es el arquetipo de la fertilidad, de la maternidad universal, es una persona buena, protectora y alimentadora (T. D. D.). Acerca de la obra contemporánea (*Por donde pasan las ballenas*, Juan Farias, 1997), A. Saíz Ripoll recuerda que “para el niño, la palabra del abuelo es enseñanza y no la desdeña”, y destaca un pasaje del libro citado que podría valer para la vida en general: “El abuelo sabe de

esto, que para eso es abuelo y el vivir enseña" (Saíz Ripoll, 1997: 4). Siempre según el respeto a la persona mayor, en Perrault notamos que la niña da del *usted* a su abuela, mientras que C. Martín Gaite propone una traducción mucho más cercana con el *tuteo*. Con "Ma mère-grand, que vous avez de grands bras !" (115) y "Abuela, qué brazos tan grandes tienes" (55), nos damos cuenta de que se pierde la cortesía, la distancia que marcaba el respeto hacia las miembros de la familia más entrados en la edad.

En la sintaxis, C. Martín Gaite también añade algunas palabras como cuando "le Loup, la voyant entrer, lui dit en se cachant dans le lit sous la couverture" (114) se convierte en "el lobo, al verla entrar, le dijo, escondiendo el morro debajo del embozo de la sábana" (55). Se hace un énfasis en el personaje del lobo y su carácter animal (el morro) además de presentar una descripción más detallada de la acción.

A nivel gramatical, se añade el relativo "que" en una de las frases: "Soy tu nieta, Caperucita Roja -dijo el lobo fingiendo la voz-, que vengo a traerte una torta" (54) y "C'est votre fille le petit chaperon rouge (dit le Loup, en contrefaisant sa voix) qui vous apporte une galette" (114). La segunda vez, cuando llega a casa de su abuela, la verdadera nieta dice: "Soy yo, tu nieta, Caperucita Roja, que vengo a traerte una torta" (55) y "C'est votre fille le petit chaperon rouge qui vous apporte une galette" (114). El "qui" francés a valor de pronombre relativo que retoma el personaje de Caperucita, desaparece en castellano. En efecto, en este caso, y según vemos en *NGLE*, el relativo "que" usado por C. Martín Gaite representa el modo de hablar, el habla coloquial, la oralidad en el discurso. Al respecto, M. Seco comparte su estudio sobre la lengua coloquial en *Entre Visillos* y recuerda que, si normalmente el "que" es una conjunción o un pronombre relativo, en C. Martín Gaite puede resultar también de "objeción hipotética" (1973). Amén de eso, se nota la libertad o el interés de la autora por la obra al adjuntar adverbios como, por ejemplo "le petit chaperon rouge, qui quelque temps après vint heurter à la porte" (114) y "Poco después llegó, efectivamente, y llamó a la puerta" (54), donde el adverbio fomenta una relación de lógica entre un antes y un después, entre la espera de la protagonista Caperucita y su llegada tan deseada para saber qué va a pasar después. Acaso resulte de la voluntad de C. Martín Gaite de despertar aún más la atención del lector, pero también puede reflejar una expresión de asentimiento o de confirmación (*RAE*) y del conocimiento de esta historia tan famosa y, por ende, remitir a sus infinitas -y repetitivas- lecturas.

Y, de las palabras que el lobo dirige a la niña "Mets la galette et le petit pot de beurre sur la huche, et viens te coucher avec moi" (114), vemos cómo C. Martín Gaite le suma un rasgo de proximidad con: "pon la torta y la orza de manteca encima de la artesa, y ven aquí a acostarte conmigo" (55). Es más, el recurso al adverbio de lugar "aquí" no sólo da a pensar en la

proximidad de los dos personajes, del "hambre" del animal feroz hacia la niña inocente y vestida de rojo (color comúnmente asociado a la pasión), al amor (Brasey, 2004), a las "emociones violentas, sobre todo las de tipo sexual" (Bettelheim, 1976: 205). También nos permite hablar de una proximidad de la autora con su lector, como para atraerlo más en los adentros de la historia que está contando.

Por fin, cabe relevar otro detalle presente en la traducción del diálogo final entre el lobo y Caperucita. Por la importancia que tiene en el cuento tradicional, nos permitimos copiar el texto original:

> -Ma mère-grand, que vous avez de grands bras !
> -C'est pour mieux t'embrasser, ma fille.
> -Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes !
> -C'est pour mieux courir, mon enfant.
> -Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles !
> -C'est pour mieux écouter, mon enfant.
> -Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux !
> -C'est pour mieux voir, mon enfant.
> -Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents !
> -C'est pour te manger. (Perrault, 1967: 115)

Y su traducción al castellano:

> -Abuela, qué brazos tan grandes tienes -le dijo.
> -Son para abrazarte mejor, hija mía.
> -Abuela, qué piernas tan grandes tienes.
> -Para correr mejor, hija mía.
> -Abuela, qué orejas tan grandes tienes.
> -Para oír mejor, hija mía.
> -Abuela, qué ojos tan grandes tienes.
> -Para ver mejor, hija mía.
> -Abuela, qué dientes tan grandes tienes.
> -Para comerte mejor. (C. Martín Gaite, 1980: 55)

Primero, se nota la supresión del verbo *être*, "c'est" (*ser* a la tercera persona del singular) a partir de la segunda réplica del lobo. Sin embargo, reestablece en castellano el adverbio de manera "mieux" por su equivalente "mejor", y eso hasta la última revelación del animal, contrariamente al *texto source*. Por consiguiente, podemos hablar de una voluntad de seguir con el ritmo y, al quitar las demás menciones a "son" que no aportan información nueva a la trama, C. Martín Gaite va directamente al asunto, al desenlace final, tal como una niña impaciente de conocer el final de una historia.

Ahora bien, a propósito del trabajo de traducción, es menester también volcarse en el léxico y el vocabulario. Para referirse al "chaperon", aparecen dos términos distintos en castellano: "Caperucita" y "Caperuza". El gramático A. Furetière especificaba, en 1694, que un "chaperon" era una "bande de velours, de satin, que les femmes et les filles qui n'étaient pas

demoiselles attachaient sur leur tête il n'y a pas encore longtemps" (Perrault, 2006). Paralelamente a esto, la *RAE* considera una "caperuza" un "bonete que remata en punta inclinada hacia atrás". Por consiguiente, en español, existe una diferencia entre la prenda y el personaje famoso del cuento de Perrault y que no se encuentra realmente una definición tan cerca a la de aquella época. Desde un punto de vista más del habla, se nota la recurrencia del lenguaje coloquial en la literatura gaitiana -recordemos aquí el estudio de las maneras de expresarse de los protagonistas de *Entre visillos* (Seco, 1973)-, mediante la traducción de "je m'y en vais par ce chemin ici" (114) por "yo tiro por este camino" (52). El verbo *tirar* tiene muchos significados cuyo primero es "dejar caer intencionadamente algo" cuando es transitivo. Pero, en este caso es intransitivo y tiene que ver con un modo de habla no formal. Significa "dirigirse a uno u otro lado" (*RAE*), y su significado nos permite entender su uso por ser el lobo quien habla, un animal y, por ende, un *no humano*, un ser vivo ni humanizado ni educado.

En este cuento folclórico de Perrault, son varias las expresiones, las frases hechas que, como para toda traducción, resultaron ser una fuente de dificultades para la autora española. A continuación, presentamos los distintos pasajes. "Tire la chevillette, la bobinette cherra" (114) está traducido las dos veces por "Descorre el cerrojo…" (54 y 55). Como vemos, para representar la acción de abrir la puerta, la autora salmantina eligió un sintagma corto compuesto por tres palabras seguidas de los tres puntos suspensivos. Según G. Rouget, era un sistema de accionamiento muy antiguo. La *bobinette* era una pieza de madera redonda que hacía de cerrojo por la cual pasaba la *chevillette*, una pequeña cuerda que atravesaba un hueco en la puerta y que quedaba colgando en el exterior. Así, la extremidad de la cuerdita servía de picaporte (Perrault, *Contes*, 1967: 300).

Por otra parte, está la alusión a las preparaciones de la madre para la abuela, de modo que "sa mère, ayant cuit et fait des galettes, lui dit […] «porte-lui une galette et ce petit pot de beurre»" (113) y "su madre, que acababa de sacar del horno unas tortas, le dijo […] «llévale una torta y esta orza de manteca»" (53). Según las notas de Rouget (Perrault, 1967: 299), la frase en francés tiene mucho significado y enseña la vida tradicional de antaño. En efecto, *cuire* (*cocer* o *cocinar*) se referiría aquí a la dedicación a cocer el pan. Relacionado con ello, *faire des galettes* (*hacer tartas secas* (N. D. D.)) era una costumbre del pueblo. El mismo día cuando se encendía el horno para hacer y cocer el pan, se aprovechaba para elaborar tartas y bizcochos.

También la moraleja esconde curiosidades en la traducción. Si Perrault nos advierte que existen lobos "privés, complaisants et doux" (115) y que Rouget nos afirma que el primer adjetivo remite al registro coloquial, C. Martín Gaite prefiere los términos "amaestrados, complacientes y dulces" (56). Más con "[ils] suivent les jeunes demoiselles / Jusque dans les maisons, jusque

dans les ruelles" (56) cuya traducción al castellano "Siguen a las señoritas / Hasta en las casas y por las callejas" (56) acaso pierda un poco el otro significado del vocablo subrayado. Antiguamente, las *ruelles* eran, según Furetière, los lugares (o sitios resguardados) donde las damas recibían sus visitas (Perrault, 1967: 322). En otra edición de los cuentos de Perrault, se habla del "espace entre le lit et le mur. Aussi l'espace aménagé dans lequel une dame de haut rang aux XVI et XVII siècles recevait des visites le matin avant de se lever" (Perrault, 2006) En castellano, después de buscar en varios diccionarios, por "callejas", no encontramos más referencias que a unas "calles estrechas y cortas". Y, para terminar con la moraleja, no es poco hablar de la huella gaitiana en el último verso del aviso. Si en francés leemos: "Mais hélas! Qui ne sait pas que ces loups doucereux, / De tous les loups sont les plus dangeureux" (115), C. Martín Gaite realiza un cambio estético en la sintaxis. Se aprecia entonces: "Pero, ¡Ay!, ¿Quién no sabe que estos lobos dulzones / Son los más peligrosos de todos los lobos?" (56), una inversión del orden de dos sintagmas que, por parte de nuestra autora salmantina, hará sonreír al lector.

1. 2. 2. Aportaciones

> La literatura está esmaltada por doquier de viajes ejemplares ya sean de perdición o de crecimiento.
> C. Martín Gaite (*Pido la palabra*, 2002: 283)

Como ya mencionamos en la primera parte, bajo el subtítulo de "Histoire ou contes du temps passé, avec des moralités" (Editions Garnier Frères, Paris, 1967), Charles Perrault distribuyó sus cuentos folclóricos en dos categorías. Primero, aparecen tres en verso ("Griselidis", "Peau d'Ane" y "Les souhaits ridicules") y, luego, los en prosa ("Epître à Mademoiselle", "La belle au bois dormant", "Le petit chaperon rouge", "La Barbe bleue", "Le Chat Botté", "Les Fées", "Cendrillon", "Riquet à la houppe" y "Le petit Poucet"). En cuanto a C. Martín Gaite, no los tradujo todos sino que, de los cuentos en verso sólo se concentró sobre "Peau d'Ane" (traducido en prosa) y sobre casi todos los que ya existían en prosa, excepto "Epître à Mademoiselle". En cuanto a la distribución de los varios cuentos populares dentro de la obra en sí, si en Perrault "Chaperon" aparece en tercer lugar en los cuentos en prosa -o como séptimo si se consideran los cuentos escritos en verso-, en *Cuentos de hadas* C. Martín Gaite le concede la segunda posición, entre "La bella durmiente del bosque" y "Barba Azul", al ser nueve en total los que tradujo ella.

Por otra parte, respecto a la cuestión de las eventuales aportaciones que podrían asociarse a nuestra autora, hace falta recordar que, en español, no existe el problema de relación entre el artículo masculino en "le petit chaperon rouge" y el sexo femenino de la protagonista principal. Así, cualquier teoría sobre el sexo del protagonismo no se puede plantear en el marco de esa traducción. Citemos solamente "ce méchant Loup se jeta sur le petit chaperon rouge, et la mangea" (115) y "el lobo se abalanzó sobre Caperucita Roja y la devoró" (55) para dar prueba de la complejidad del idioma original sin dificultad en castellano siendo de género femenino las dos alusiones a la niña.

Por otro lado, varios elementos hacen pensar en una insistencia en el personaje del lobo quien, en francés, "mangea" (115, el verbo *manger* significa *comer*) a Caperucita, mientras que, en castellano, la "devoró" (55). Este énfasis del lado animal se encuentra en el ejemplo ya mencionado "escondiendo el morro debajo del embozo de la sábana" (55) mientras que, en la versión tradicional, se habla meramente de un lobo "se cachant dans le lit sous la couverture" (115). En la introducción a la edición usada de los *Cuentos de hadas* de Perrault traducidos, Bettelheim apunta que "no hay forma alguna de angustia que en cualquiera de los cuentos de hadas no se materialice bajo una apariencia dramática" (1980: 16). Centrándose en los cuentos de hadas en general, y desde un punto psicoanalítico, Bettelheim apunta también que "el lobo destructor y salvaje representa las fuerzas asociales, inconscientes y devoradoras contra las que tenemos que aprender a protegernos, y a las que uno puede derrotar con la energía del propio yo" (1976: 53[168]). Es más, Martín Garo apunta, acerca de la versión de los hermanos Grimm que: "Todo el cuento es la obra del más sofisticado de los perversos. No se come a la niña cuando la ve, sino que le pide que vaya por otro camino" (2006: 12). La cuestión de la peligrosidad del lobo queda de momento abierta, por lo que respecta su recurrencia en los relatos gaitianos.

Nos detenemos ahora en las ilustraciones. En cada idioma, el cuento viene acompañado de una ilustración. En el caso de la edición de Perrault (1967) aparece el lobo que está por comerse a la abuela tumbada en la cama mientras que el dibujo que introduce la historia de Caperucita en castellano nos presenta a la niña, abrigada de su caperuza y llevando en su mano derecha la cesta que tiene que dejar a su abuela. Es un detalle que no podemos dejar de lado en la medida en que acabamos de decir que C. Martín Gaite promueve la figura del animal en su traducción.

[168] Añade también que "los animales de los cuentos de hadas pueden tomar dos formas: o bien ser peligrosos y destructivos, como el lobo de la «Caperucita Roja» o el dragón que devasta un país entero a menos que se le sacrifique cada año una doncella, en el cuento «Los hermanos» de los Hermanos Grimm; o bien ser inteligentes y bondadosos, que guían y rescatan al héroe, como en la misma historia «Los hermanos», en la que un grupo de animales resucitan al héroe que había muerto y le consiguen la justa recompensa de la princesa y su reino" Véase Bettelheim (1976: 92-93).

El caso es que nuestro trabajo trata sobre la voz del niño y, con "Caperucita roja", queríamos ante todo avanzar la idea de una niña ficticia -aunque necia- y tan inspiradora para nuestra autora para sus publicaciones ulteriores (*Caperucita* sobre todo). Y es ahora cuando hace falta volver a la cuestión de la significación del lobo para la autora. En efecto, si ya vimos que en sus obras aparecen arañas, cucarachas o el hombre de negro, la sensación de angustia y de miedo que desprenden son también lo que permite a los protagonistas (y a la autora en algunas de sus novelas) seguir avanzando en su búsqueda del Yo y en su construcción identitaria[169]. Dicho esto, mediante el énfasis traído por el personaje del lobo en la narración, ¿se puede hablar realmente de un animal feroz y peligroso? O ¿conllevaría una simbología otra para la autora? Para responder, en *Caperucita* leemos lo siguiente:

> Sara, antes de saber leer bien, a aquellos cuentos les añadía cosas y les inventaba finales diferentes. La viñeta que más le gustaba era la que representaba el encuentro de Caperucita Roja con el lobo en un claro del bosque; cogía toda una página y no podía dejarla de mirar. En aquel dibujo el lobo tenía una cara tan buena, tan de estar pidiendo cariño, que Caperucita, claro, le contestaba fiándose de él, con una sonrisa encantadora. Sara también se fiaba de él, no le daba ningún miedo, era imposible que un animal tan simpático se pudiera comer a nadie. El final estaba equivocado. (C. Martín Gaite, 1990: 23)

Pensamos, -y nos atrevemos a decir- que, en el caso de nuestra autora, el lobo forma parte de los motivos temidos por los niños, y del cual se sirve ella para reestablecer lo ético, las nociones del bien y del mal que aparecen casi siempre mediante la puesta en escena de lo bueno y de lo malo, en los cuentos y en la LIJ (Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*; Propp, *Morfología del cuento*; Cervera Borrás[170]). De ese modo, coincidimos (y C. Martín Gaite parece compartir esta idea) en la teoría de la búsqueda del equilibrio entre el bien y el mal que se tiene que reestablecer hoy en día y, especialmente, a través de la literatura dirigida a los seres humanos aún en etapa de construcción identitaria y conceptualista del significado de la vida.

> Lo más importante es que el cuento de hadas asegura al niño que cada espectro maléfico tiene su antagonista y que el segundo es más poderoso para hacer el bien de lo que lo es el primero para cometer perversas acciones. […] Este sutil equilibrio entre las fuerzas del mal y las del bien […]hace al niño concebir la esperanza de que en la vida real sus rachas de mala suerte no sólo se verán atenuadas por el tiempo sino que acabarán por disiparse del todo; que hallará una suerte más propicia y que accederá a un nivel superior de vida donde sentirse perpetuamente al abrigo. (Perrault, 1980: 17-18)

Si contextualizamos la labor de traducción dentro del amplio panorama literario de la autora, en el año 1980 cuando vio la luz la traducción de los *Cuentos* de C. Perrault, C. Martín Gaite ya había publicado el relato breve "Retirada". Sin embargo, todavía no se conocían los

[169] Carbayo Abengózar (1998) añade, a propósito de las cucarachas en *El cuarto de atrás*: "Estos demonios los identifica la protagonista de esta novela con la que la autora se ha identificado, como deseos de superar miedos antiguos, miedos culturales franquistas: el miedo al desorden y a la suciedad, el miedo a las cucarachas como representante de este desorden, el miedo a fugarse y a dejarse llevar por la pasión de una novela rosa."

[170] En relación con la LIJ, Cervera Borrás recuerda que "los cuentos tradicionales, en atención a su sentido más críptico, han sido denostados insistentemente. Los han acusado de maniqueísmo, por ofrecer clara diferenciación entre el bien y el mal, y por pronunciarse sistemáticamente por el bien, incrustado en el final feliz" (1994). Disponible en Internet.

Dos cuentos maravillosos ni "En un pueblo perdido", tampoco las novelas *Caperucita en Manhattan*, *La Reina de las Nieves* ni, por supuesto, *Los parentescos* (obra póstuma). Además, puede resultar interesante el hecho de que tradujo los cuentos de idioma francés antes de los de origen inglés. Como ya mencionaremos en su momento, consideramos que el relato breve "Retirada" (1974) forma un puente, una transición entre los demás cuentos literarios publicados en sus *Cuentos completos* (1978). La razón por la cual avanzamos esto es que, en esa narración breve que empieza por una tirada "de escasa extensión", "una profunda unidad" (Lluch Villalba, 2000), se pone en escena a un protagonista niño que, por fin y al contrario de las publicaciones anteriores, empieza a tener Voz. Concretamente, se trata del motivo del aburrimiento en la niñez vencido por el atrevo a la palabra, las primeras alusiones a un lenguaje infantil, y que recuerda el recurso a la imaginación y a la invención en *Caperucita en Manhattan*, posteriormente. No obstante, si tenemos que poner en relación el relato breve de 1974 con sus traducciones ulteriores y las obras que publicó hasta el final de su vida, "Retirada" expone el tedio de la mujer[171], la pesadez y la fatiga de los niños -llamados "los reclutas" o "los soldaditos" en el cuento en cuestión (C. Martín Gaite, *Cuentos completos*, 2009: 162 y 163). Por consiguiente, si los protagonistas representan el inicio del habla infantil (y del uso de la palabra directa) en "Retirada", estamos lejos de la consideración y de la actitud activa en obras y novelas posteriores como su versión novelizada *Caperucita.* Tal vez, el periodo de la traducción de los cuentos ingleses y de franceses de C. Perrault despertó en ella el interés y el gusto por dar vida y usar del personaje niño. En efecto, si en los cuentos de hadas más famosos (Perrault, Grimm, Andersen…) son los niños los que suelen ser los protagonistas principales, dirigentes de sus propias aventuras en busca de un final feliz, en "Retirada", aún nos encontramos con la etapa literaria de la autora cuando trataba de la situación de la mujer. Por ejemplo, si los niños se ofrecen como voluntarios en la mayoría de las publicaciones posteriores a los años ochenta, su aparición en "Retirada" todavía refleja una falta de interés por parte de los adultos:

> -¿Jugamos a los nombres?
> -Bueno, sí. Pero estos niños no saben.
> -Sí sabemos, te crees que somos tontos. (164)

Además, en la época de traducción de los cuentos de Perrault, ya estaba demostrado su interés creciente por el psicoanálisis (específicamente a partir de la publicación de *Ritmo lento* en 1963). De este modo, todos -o algunos- de los protagonistas de sus traducciones podrían reflejarlo mediante el menor cambio, dentro de la narración tanto como a través de su

[171] Acerca de este tema de la mujer española en los relatos de C. Martín Gaite, recomendamos el artículo de Mirela Ioana Lazăr, "Usos de la intertextualidad en "Retirada" de Carmen Martín Gaite: lenguaje militar, lemas falangistas y jerga infantil" publicado en 2016.

personalidad rendida a otro idioma. Un ejemplo puede ser el modo de hablar de Caperucita a la (supuesta) abuela cuando llega a su casa, con su insistencia marcada por el pronombre tónico: "soy yo, tu nieta, Caperucita roja" (55). Recordamos que el lobo sólo pronuncia: "soy tu nieta, Caperucita Roja…" (54).

Por otra parte, sus traducciones de los cuentos victorianos, de los de F. Alfau, tanto como los de C. Perrault, anteriores todos a las publicaciones ya mencionadas, nos permiten reflexionar sobre sus eventuales aportaciones literarias. En efecto, en los años ochenta, C. Martín Gaite publicó *Castillo* (1981), *Pastel* (1985) y, un cuento curioso y que no entra en sus relatos breves más conocidos, "En un pueblo perdido" (1997) publicado en sus *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro* (2010). Avisamos que no nos detendremos en el análisis profundo de estas tres obras. No obstante, a primera vista, en las dos primeras obras que retoman los temas del viaje y de la búsqueda, nos encontramos con el decoro, el espacio común a lo popular. No solo está la fórmula de entrada habitual de los cuentos de hadas "Había una vez", sino que el espacio del castillo es un espacio grande, propicio a la evasión tanto física como mental mediante la imaginación y lo fantástico. Recuerda también a la inmensidad del espacio del bosque donde la niña de Perrault encuentra al lobo, y a partir de donde empieza realmente la historia con su misterioso desenlace final. Pero, si *Pastel* no tiene la estructura narrativa inicial del cuento de hadas, en cambio se notan el personaje de la bruja, el espacio espeso del bosque y el de la casa grande, además del sentido de la aventura mediante el pasaje de un cuarto a otro. Dado que estos dos cuentos de los años ochenta no forman parte del trabajo de análisis, nos limitaremos aquí a estos pocos detalles en cuanto a la aportación eventual de sus traducciones de cuentos tradicionales para su propia literatura. Nos conformaremos con la idea de que todo lo cerrado, lo pequeño y vinculante es, con nuestra autora salmantina, una señal de grandeza, de espacio, de libertad y de aventura -y será estudiado más ulteriormente. De la misma manera, la redacción de *La Reina de las nieves* (1994) costó unos veinte años de trabajo a la autora[172], novela que recuerda al cuento popular del mismo nombre (1844) del danés H. C. Andersen, por el título, los distintos elementos narrativos y también por la aventura de Leonardo y "la señora de la Quinta Blanca", quienes se asemejan a Kay y Gerda.

Amén de ello, nos damos cuenta de algunos elementos analógicos entre el relato breve y "The raibow" (Alfau, *Old tales from Spain*, 1929), que tradujo C. Martín Gaite ("El arco iris",

[172] En nota a su edición de las obras completes de C. Martín Gaite, José Teruel precisa que hablar de las fechas de publicación no resulta pertinente puesto que empezó a escribir *La reina de las nieves* en 1979, mientras estaba también redactando *Nubosidad Variable,* desde el mes de abril de 1984. Y, las dos obras se vieron abarcadas tras la muerte de su hija Marta. Véase los apuntes del editor sobre sus *Obras completes II, (1979-2000),* 2008.

Cuentos españoles de antaño, 1991). En la trama inglesa, el niño Perico trabaja con su padre, hostelero, y tiene que ayudar al nuevo huésped a instalarse. En el relato español, el joven Victorino sirve de intermediario entre el cura a quien ayuda a preparar el belén y el señor que llega a la ciudad en una noche con un problema de coche. Es cierto que la misión de los niños recuerda a la función de ayudante que destacó Propp durante sus estudios de los cuentos populares (*Raíces del cuento* y *Morfología del cuento*), pero ambos cuentos llaman la atención incluso a través de las dos situaciones iniciales. Las dos auguran la llegada de un nuevo elemento en la historia, quien encuentra siempre una solución y un ayudante (la función de "salvador") a su problema, que sea de tipo estético, ético, existencial o moderno. También, la aparición de este hombre desconocido -"extraño visitante" (Alfau, 2010: 3, 7), "extraño viajero" y "extraño huésped" (4)- en "El arco iris" no sólo se halla en el relato "En un pueblo perdido", sino que es fundamental en más obras gaitianas como *CA*, por ejemplo[173]. Además, *Pueblo* no sólo recuerda al cuento inglés, sino que la autora salmantina le agrega elementos de modernidad. La temática del rechazo del arte por el padre y de su negación a que su hijo se dé a esta forma de expresión artística, en *Pueblo* se convierte en problemas existenciales para la época actual (un coche averiado). Y, durante una conversación entre los dos hombres españoles, resaltan más temas modernos como la situación laboral y económica, la búsqueda de trabajo, las drogas, la separación de una pareja, etc., que aparecen también en algunas de las últimas novelas gaitianas como, particularmente, *Los parentescos*. Finalmente, a través de la antología que pudimos hacer entre estos dos relatos cortos, podemos decir que se distingue muy bien el esquema narratológico gaitiano ya presente en *EV*. En efecto, "El arco iris" inicia con la llegada de una persona desconocida que busca adonde quedarse unos días, en *Pueblo* el señor tiene que entrar a buscar ayuda a causa de una avería de coche y, en *EV* Pablo Klein llega a Salamanca, donde no conoce a nadie, para ser el nuevo profesor de alemán. Sigue el esquema con el encuentro con una o más personas que ayudan a resolver el problema. En el cuento inglés es el hijo Perico quien lo acompaña, en el relato español es el niño Victorino quien hace de puente entre él y el cura quien ayudará al nuevo hasta el final de su aventura. Y, en *EV*, son los jóvenes provincianos los que ayudan a P. Klein a encontrar sus marcas en la nueva ciudad. Sin embargo, lo que tal vez nos llame más la atención en la novela española es la recurrencia en casi cada final de capítulo y, por ende, al final de la obra, de la descripción de la ciudad (esencialmente a través de la catedral o del tiempo).

[173] Tal como es cuestión en sus *Cuadernos de todo*, el principio de los cuentos populares tiene su importancia. Sin embargo, si los críticos como Propp o Bettelheim, por ejemplo, apuntan a un esquema narrativo cuya situación inicial es la carencia de un objeto, o de un ser querido, en C. Martín Gaite "muchas de [las] novelas empiezan con una llegada" según escribe ella misma cuando lee *El unicornio* en diciembre de 1974. Véase *Cuadernos de todo* (2002).

En 1991, C. Martín Gaite publica la traducción de "The rainbow" que termina de este modo: "Salpicó con un poco de agua la cabeza de aquellos jóvenes colegas que se congregaban en torno suyo y luego, mientras la luna iniciaba su ascenso a las alturas, el maestro empezó su narración" (Alfau, 2010: 17). Y, si es verdad que la novela realista social *EV* se publicó en 1957, es decir mucho antes de las traducciones de los cuentos ingleses, en 1997 la autora siguió con este principio suyo[174]. Así se cierra *Pueblo*: "La nevada arreciaba. […]Eran las ocho menos veinte. Le daba tiempo a tocar un rato el piano antes de tomar un bocado y vestirse para la misa del Callo" (C. Martín Gaite, *Obras completas III,* 2010: 591).

Por otra parte, y volviendo a la traducción al castellano de "Caperucita roja" de Perrault, si dijimos que unos términos fueron añadidos como el adverbio "efectivamente", no viene únicamente a asegurar del desenlace tan esperado, sino que, mediante Bettelheim podemos cuestionar las posibles aportaciones de C. Martín Gaite desde otra perspectiva. Citamos:

> A través del tiempo, el hecho de contar y escuchar cuentos de hadas ha producido placer en el hombre a lo largo de su camino, desde sus más oscuros orígenes hasta hoy, y siguen ejerciendo un influjo apaciguador y estimulante, sobre todo en los umbrales de la vida, es decir, durante la infancia. (Perrault, 1980: 18-19).

Con "Caperucita Roja", aunque nos encontremos con un cuento sin final feliz, el cambio sintáctico destacado en la traducción tiene que ver con la relación y el vínculo entre la persona que lee hacia su auditor. Nos interesa la contribución de Bettelheim cuando habla del éxito hacia el niño de un cuento bien narrado y sin consecuencias nefastas:

> La historia ha de serle familiar al niño. Raramente producirá efectos beneficiosos un cuento de hadas, ya sea escuchado de día o de noche, si es la primera vez que se oye. En tal caso, el niño no puede saber con certidumbre si habrá desenlace feliz y está demasiado inquieto por la suerte del héroe como para poder atender a otra cosa. Se perderá la mayor parte de las sutilezas de la historia, ansioso como está por saber en qué va a parar todo aquello. Cuando ya se sepa muy bien el cuento y esté bien seguro de que todo va a acabar bien, y sólo entonces, estará en condiciones de saborear todos los detalles y de empezar a reflexionar sobre su sentido más profundo. (Perrault, 1980: 28-29)

A pesar del final trágico de la niña Caperucita y de su abuela, el aporte gaitiano nos invita a pensar que la autora salmantina acompaña a su lector o a su público hacia el final de la historia, y le asegura, de un cierto modo, de que el final que está por llegar es realmente el que espera. Y, no podemos omitir tampoco lo que la traductora precisa en su nota preliminar a los cuentos de Perrault, acerca de su elección de presentación de las moralejas:

> He creído oportuno, después de dudarlo, dejarlas en su versión original, ya que sería difícil conservar el extraño humor y el tono un poco arcaico poemitas. Me he limitado a poner en ellas sendas llamadas

[174] En *Entre visillos*, la referencia a la catedral da prueba de cierto ritmo y hasta de circularidad. Al principio, aparece "casi me iba a dormir del todo, cuando oí decir a alguien en el pasillo que ya se veía la Catedral" (2007: 65) y al final leemos: "Con la niebla, no se distinguía la catedral" Véase C. Martín Gaite (2007: 280).

> que remiten a una traducción en prosa y casi totalmente literal, sin más pretensiones que la de servir de guía al lector que no sepa francés. (Perrault, 1980: 36)

De nuevo, si sospechamos la alusión a la dificultad de traducir un texto de época y de habla tan remotos, también percibimos una voluntad de ayudar al interlocutor (oyente o lector) y, en este caso, preocupada por la cuestión del idioma.

Por otro lado, no podíamos terminar el análisis de la traducción al castellano de "Chaperon" sin aludir brevemente a la analogía que encontramos con la novela póstuma de C. Martín Gaite, *Parentescos*. En efecto, "Chaperon" es el cuento folclórico más duro en el cual el autor francés pone de relieve los peligros de la necedad -y aún más a través de la moraleja que cierra el relato. En este mismo orden de idea, aunque no nos detendremos en profundidad en esta novela, según nuestro punto de vista *Parentescos* es la obra emblemática ya que presenta al niño Baltasar enfrentado a la vida real del adulto y rodeado de nuevos elementos y motivos modernos como la droga, la cárcel, etc. que ya se ven en *Caperucita en Manhattan*. No obstante, otro detalle interesante acerca de la versión de Perrault a la cual se aferró nuestra autora salmantina es la ausencia de evolución psicológica de la protagonista principal. Caperucita es una niña que, a lo largo del cuento, no aprende nada, ni manifiesta el menor sentido de aprendizaje, lo que, a lo mejor, la lleva a la muerte. Por el contrario, y como veremos más adelante, en la versión novelesca, C. Martin Gaite pone en escena a la niña Sara Allen nutrida por la misma sed de aventura que la niña de Perrault, pero a la vez totalmente distinta. En Sara, de ello nace su ambición de aprendizaje, lo que la lleva, al final de la obra, a la victoria de la libertad.

II- Entre voz traductora y voz creativa: del cuento a la novela

> Para saber quién soy debo saber quién he sido y como he llegado al estado actual.
> Ciplijauskaité (Jurado Morales, 2003)

Caperucita en Manhattan nació de un juego, un chiste entre C. Martín Gaite y un amigo suyo, y que la autora salmantina había titulado en un primer momento *El otoño a Poughkeepsie*. A pesar de llevar el título del famoso cuento tradicional de Charles Perrault, no se puede confirmar a ciencia cierta que lo que quiso hacer la autora era una retranscripción a otra época del texto "original". En *Pido la palabra*, leemos unas líneas de "La libertad como símbolo":

> De una de aquellas carpetas titulada "Castillos de Manhattan" surgió el personaje de una niña con capa roja, una especie de Caperucita moderna, que iba volando por encima de los rascacielos o se metía por el interior de las alcantarillas, siempre con una cestilla colgada del brazo… (*Pido la palabra*, 2002: 147)

Ante todo, para el análisis de la exploración de los cuentos tradicionales para una nueva elaboración literaria, vamos a adentrarnos más en los esquemas de narración y de estructura de los cuentos de hadas, con el fin de poder conseguir una interpretación de las obras de C. Martín Gaite la más pertinente posible. Por consiguiente, al interesarse en esos cuentos, en el aporte psicoanalítico tanto como, en un primer momento, en la morfología de esos relatos populares cuyo origen se halla en la tradición oral, Propp establece una lista de funciones (1928: 36-72) susceptibles de aparecer en cada texto (pero todas no deben necesariamente aparecer en una misma obra). Esboza también una lista de abreviaturas con el fin de poder manejar las 31 funciones mediante un sistema de códigos bien determinado.

A modo de ejemplo, la función número 8 del "Agresor que daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios" lleva la letra A, y esta misma función se divide en 19 formas distintas. Así, si en el texto se trata de un agresor que rapta a un ser humano, estaremos frente a un caso de A1 (por ser el primer caso en la lista). Y, si se presenta a un agresor que provoca una desaparición repentina, lo apuntaremos como A7, por ser la séptima categoría de esa misma función A (en octava posición entre las 31 funciones totales). Por otro lado, para la comprensión del funcionamiento del cuento, Anderson Imbert recuerda que, en Propp, el personaje es un elemento variable mientras que las funciones son invariables, y que las dos más importantes y que sirven como nudos de la intriga son la función del personaje que causa un daño y la función del que desea poseer algo de que carece (1979).

A continuación, para el estudio analítico de la adaptación o de la influencia de "Caperucita" para la novela *Caperucita* de C. Martín Gaite, vamos a presentar el modelo funcional del cuento de Perrault, fruto de nuestro propio análisis y, a continuación, presentaremos el encadenamiento de las distintas funciones que pudimos resaltar de la obra gaitiana de 1990.

2. 1. Esquema de las funciones proppianas de "Caperucita roja" y *Caperucita en Manhattan*

> Las cosas ordinarias se escapan con facilidad de la memoria en tanto que las sorprendentes y novedosas permanecen por más tiempo en la mente.
>
> C. Martín Gaite (*Pido la palabra*, 2002: 374)

Después de proponer el análisis de la traducción del cuento de C. Perrault al castellano, ahora vemos en detalle la morfología de “Caperucita” del autor francés en el cual la autora basó sus estudios y producciones literarias. La observación se basa en las teorías de V. Propp, particularmente su *Morfología del cuento* (1987).

Acontecimiento	Función	Categoría especifica
Presentación de la niña y de su modo de vestir.	Situación inicial	α
La madre manda a la niña a llevar una cesta a su abuela	9) Mediación. Se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir. (γ)	Orden γ^{2}
Salida de la niña a casa de su abuela. Se encuentra con el lobo en el bosque	1) Alejamiento. Uno de los miembros de la familia de aleja de la casa (β) 10) Principio de la acción contraria: el héroe-buscador acepta o decide actuar. (C)	Alejamiento de un joven (β3) Inicio de la oposición con el agresor (C)
El lobo hace una serie de preguntas a Caperucita para saber adónde va.	4) Interrogatorio: el agresor intenta obtener información. (ε) 5) Información: el agresor recibe información sobre la víctima. (ξ)	El agresor cuestiona a su víctima (ε^{1}) El agresor recibe la información de su víctima (ξ^{1})
Después de interrogar a la niña, cada uno va por un camino distinto.	7) Complicidad: la víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo, a su pesar. (θ)	El protagonista se deja convencer por su agresor (θ^{1})
El lobo llega a casa de la abuela y consigue hacerse pasar por Caperucita para entrar.	6) Engaño: el agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes. (η)	El agresor persuade para engañar (η^{1})
El lobo se come a la abuela	17) Marca: el héroe recibe una marca. (A)	Canibalismo (A^{17})
Al llegar la niña a casa de su abuela, el lobo intenta engañarla. Sorprendida por su voz y su apariencia, Caperucita hace una serie de preguntas al lobo-abuela.	24) Pretensiones engañosas: un falso héroe reivindica, para sí, pretensiones engañosas. (L) 8-a) Algo le falta a uno de los miembros de la familia. (a)	Pretensiones engañosas del falso héroe (L) Carencia de una curiosidad (a^{3})
El lobo se come a la niña	17) Marca: el héroe recibe una marca. (A)	Canibalismo (A^{17})

Para poder observar los distintos tramites narrativos completados por la autora salmantina, ahora presentaremos el esquema de la novela *Caperucita en Manhattan* de C. Martín Gaite. De la misma manera que para el establecimiento de la división en función del

cuento folklórico de C. Perrault, nos basamos en la obra de Propp, sus conceptos narrativos y psicoanalíticos.

		Acontecimiento	**Función**	**Categoría especifica**
Parte I				
	Cap. 1	Descripción del lugar de Nueva York. Presentación de cada personaje y del objeto deseado: la receta de la tarta	Situación inicial	α
		La madre ordena que, a su muerte, Sara consiga la verdadera receta de la tarta para sus futuros hijos.	12)Primera función del donante: el héroe sufre una prueba, etc., que le preparan para la recepción de un objeto. (D)	El donante le pide al héroe que le haga un servicio después de su muerte. (D^3)
		La madre afirma confesar el lugar donde guarda la receta de la tarta.	Recepción del objeto deseado (F)	Se indica donde se halla el objeto buscado (F^2)
	Cap. 2	Sara hace muchas preguntas sobre quien es Aurelio y sobre la muerte (lado preguntón de los niños, elemento psicoanalítico)	8-a) Algo le falta a uno de los miembros de la familia. (a)	Carencia de una curiosidad (a^3)
		Aurelio se va a Italia.	1) Alejamiento. Uno de los miembros de la familia de aleja de la casa (β)	Alejamiento de familiar ($\beta 1$)
		Sara expresa su soledad.		

		Encuentra refugio en la literatura.	8-a) Algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo. (a) 10) Principio de la acción contraria: inicio de la oposición (C)	Carencia de un ser humano a^1 El héroe decide actuar y buscar una solución. (C)
	Cap. 3	Preparación de la tarta. Antes de salir, la madre peina a Sara y le manda abrigarse con un impermeable rojo. La madre orden a Sara que sea ella quien lleve la cesta a la abuela. Salida en metro de la niña con su madre a casa de su abuela. Discusión entre los padres, Sara huye mediante el mundo imaginario.	8-a) Algo le falta a uno de los miembros de la familia. (a) 29)Transfiguración. El héroe recibe una nueva apariencia. (T) 2) El protagonista recae una prohibición o una orden. (γ) 1) Alejamiento. Uno de los miembros de la familia de aleja de la casa. (β) 12) Primera función del donante: el héroe sufre una	Carencia, necesidad de un objeto insólito o de varias formas (a^6) El héroe se viste con nuevos vestidos (T^3) Forma inversa de la prohibición: orden o proposición (γ^2) Alejamiento de la madre ($\beta 1$) y de la joven ($\beta 3$) Disputa. Situación de impotencia del demandante. El héroe se encuentra

			prueba, un ataque, etc. (D)	ante una prueba, no experimentada como tal y tiene posibilidad de hacer un servicio (d^7)
	Cap. 4	Sara y su madre están en casa de su abuela. La madre le ordena quedarse ahí sola.	2) Sobre el protagonista recae una prohibición o una orden. (γ)	Forma inversa de la prohibición: orden o proposición (γ^2)
		Sara acepta y obedece delante de su madre.	12) Primera función del donante: el héroe sufre una prueba, etc. que le prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico. (D)	Prueba que el donante somete al protagonista (D^1)
		Aprovecha que no haya nadie y mira en las cosas de su abuela. La imita e imagina.	3) Trasgresión: se trasgrede la prohibición. (δ)	Ejecución de la orden y trasgresión de la prohibición (δ^2)
		Sara recibe un libro sobre la estatua de la Libertad por parte de su abuela.	14) Recepción del objeto. Pasa a disposición del héroe. (F)	Don que tiene un valor material y no mágico (f^1)
		Sara asista a una escena de conflicto entre su madre y su abuela a propósito de la soledad como libertad. Relación triangular de la cual huye Sara por la imaginación.	12) Primera función del donante: el héroe sufre una prueba, un ataque, etc. (D)	Disputa. Situación de impotencia del demandante. El héroe se encuentra ante una prueba, no experimentada como tal y tiene posibilidad de hacer un servicio (d^7)

	Cap. 5	Sara celebra su cumpleaños en familia en un restaurante, pero la ausencia de su abuela la entristece.	25) Tarea difícil: se propone al héroe una tarea difícil. (M)	Tarea difícil para el héroe (M)
		Pide como deseo estar con ella.	8-a) Algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo. (a)	Carencia de un ser humano a^1
		Preparación de la tarta	8-a) Algo le falta a uno de los miembros de la familia. (a)	Carencia, necesidad de un objeto insólito o de varias formas (a^6)
		Enfrentamiento a la muerte del tío de sara.	1) Alejamiento. Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa (β)	Alejamiento por la muerte de un familiar (β2)
Parte II				
	Cap. 6	Presentación de Miss Lunatic y Mister Woolf.	Situación inicial	α
	Cap. 7	Mister Woolf anuncia su interés cada vez mayor por conseguir la receta de la tarta. Sale para encontrarla	8-a) Algo le falta a uno de los miembros de la familia. (a)	Carencia, necesidad de un objeto insólito o de varias formas (a^6) Partida de la casa y búsqueda (C↑)

	Cap. 8	Sara se va sola a casa de la abuela y se quiere parar al Central Park. Encuentro con Miss Lunatic. Miss Lunatic quiere llevar a Sara a un lugar determinado, la conduce por la ciudad.	11) Partida: el héroe se va de su casa. Se encuentra con el donante. (↑) 12) Primera función del donante: el héroe sufre un cuestionario, etc. (D) 15) Desplazamiento. El héroe es transportado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda. (G)	Partida del héroe (↑) El donante saluda y pregunta al héroe (D^2) El héroe es conducido (G^3)
	Cap. 9	Las dos se van a un bar y pretenden ser las dos protagonistas principales de un rodaje. Miss Lunatic cambia su apariencia y se transforma en una estatua blanca.	12) El héroe sufre una prueba (D) 14) Recepción del objeto mágico: el objeto mágico pasa a disposición del héroe. (F)	El donante hace pasar al héroe por una prueba (D^1) Diferentes personajes se ponen a disposición del héroe, incluso bajo otras formas (F^9)
	Cap. 10	Pacto simbólico entre las dos. Miss Lunatic confiesa que se va a su Isla mediante objetos mágicos. Sara sale al bosque.	14) Recepción del objeto mágico (F) 1) Alejamiento. (β)	El objeto se transmite directamente (F^1) Se indica donde se halla el objeto buscado (F^2) Alejamiento de los jóvenes (β3)

	Cap. 11	Encuentro con Mister Woolf.	10) Principio de la acción contraria: el héroe-buscador acepta o decide actuar. (C)	Inicio de oposición con el agresor (C)
		Pacto entre los dos mediante el diálogo. Mister Woolf quiere la receta e ir a casa de la abuela.	4) Interrogatorio. (ε)	El agresor intenta obtener información. (ε^1)
		Sara se siente superior a él.	18) Victoria: el agresor es vencido. (J)	Superioridad en la competición (J^2)
		Sara quiere ir en limusina.	8-a) Algo le falta a uno de los miembros de la familia. (a)	Carencia de un objeto o auxiliar bajo otras formas (a^6)
		Salida de Sara en limusina a casa de su abuela.	19) Reparación: la carencia está colmada. (K)	Se transmite el lugar donde se halla el objeto deseado (KF^2)
		Mister Woolf va de camino en su propio coche para la casa de la abuela.	5) Información: el agresor recibe información sobre la víctima. (ξ)	El agresor recibe la información de su víctima (ξ^1)
	Cap. 12	Sara está en el coche.	5) Desplazamiento. El héroe es transportado cerca del lugar donde se halla el objeto de la búsqueda. (G)	El héroe es conducido (G^3)

		El chofer del coche de Sara, Peter, engaña a la niña alargando el recorrido, bajo orden de Mister Woolf.	6) Engaño: el agresor intenta engañar a su víctima. (η)	El oposante actúa mediante otros medios engañosos (η^3)
		Sara de duerme	7) Complicidad: la víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo, a su pesar. (θ)	El héroe reacciona mecánicamente. (θ^3)
		Sara se despierta, desubicada y consciente del engaño. A la primera ocasión, la niña huye del coche.	22) Socorro: el héroe es auxiliado. (Rs)	El héroe se oculta en el cuso de su huida (Rs^4)
		Sara intenta salvarse con un objeto mágico dejado por Miss Lunatic (la moneda).	14) Recepción del objeto mágico. (F)	El objeto cae en las manos del héroe (F^5)
		Peter encuentra a Sara, quien falla en el intento de escapar mediante la magia.	13) Reacción del héroe: el héroe reacciona ante las acciones. (E)	Reacción negativa ante la acción. Fracaso de la prueba (E^1 Nég.)
	Cap. 13	Sara llega a casa de la abuela pero huye, engañando a Peter.	22) Socorro: el héroe es auxiliado. (Rs) 5) Desplazamiento.	El héroe huye poniendo obstáculos en el camino de sus perseguidores (Rs^2)

		Coge un taxi. Al llegar al poste indicado por Miss Lunatic, Sara saca de nuevo el objeto mágico para introducirlo en la ranura. La niña Sara Allen desaparece, "sorbida inmediatamente por una corriente de aire templado que la llevaba a la Libertad".	del héroe. (G) 14) Recepción del objeto mágico. (F) 13) Reacción del héroe: el héroe reacciona ante las acciones del futuro donante. (E) 11) Partida: el héroe se va de su casa. (↑)	El héroe es conducido (G^3) El objeto cae en las manos del héroe (F^5) El héroe supera la prueba (E^1) Partida del héroe (↑)

Una vez las dos tramas esbozadas en este formato de tabla-resumen, es necesario aportar algunas aclaraciones. La obra de 1990 es una novela, una versión novelizada del cuento conocido de Perrault y traducido por nuestra escritora de la generación de los cincuenta. Por definición, el espacio narrativo novelesco es mucho más propicio al desarrollo mental y psíquico de los personajes que en el cuento popular e incluso el relato breve. Por consiguiente, no resulta difícil establecer el esquema morfológico de *Caperucita en Manhattan* conforme los distintos actos del héroe, de sus ayudantes y de los personajes "obstáculos", si seguimos a Propp. Asimismo, al analizar la versión novelizada de "Caperucita roja", notamos un profundo, vasto mundo interior y psíquico de los personajes. Se trata esencial y particularmente de Sara Allen puesto que está en pleno avance de su yo y de su construcción identitaria. Dicho esto, nos plantearemos este segundo nivel en otro momento, este doble fondo que nos revela la novela acerca de los personajes y de los distintos objetos los cuales, a su vez, nos remiten a varios elementos biográficos y muy importantes para la autora salmantina. Aclara uno de sus objetivos:

> Recrear la infancia significa, pues, recrear el momento en que el niño se vio obligado a considerar los escollos que se interponían entre su tiempo provisional y su conversión en adulto. Y cuando idealizamos

> aquel tiempo desde el presente, lo que intentamos es olvidar tales escollos y recuperar las promesas de felicidad que solamente el futuro se encargará de desmentir. (*Tirando del hilo*, 2006: 442[175])

Para explicar el establecimiento y la atribución de las distintas funciones proppianas a los elementos de la novela, daremos las precisiones necesarias.

Primero, la receta de la tarta preparada por la madre y la niña es el objeto deseado por el Señor Woolf, quien recuerda al lobo que engaña a la Caperucita de Perrault. Así, la tarta preparada por las protagonistas femeninas en *Caperucita* representa uno de los elementos claves hacia el fundamento de la historia. En un primer plano, se manifiesta como "una carencia, algo que le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo" y más específicamente, según Propp (1928), "una necesidad [cuando] no se puede prescindir de un objeto mágico, insólito" posiblemente bajo formas racionalizadas como falta de dinero, de medios de vida, etc. Por consiguiente, la tarta no es en la versión novelizada de C. Martin Gaite el objeto mágico en sí para la niña, no es lo que permite la evolución de Sara, ni es el elemento "ayudante" que viene a respaldarla y darle el apoyo necesario a lo largo de su aventura. Sin embargo, la receta es un elemento clave para entender la interpretación social dada a la novela. El señor Woolf se manifiesta sediento de la receta, tanto como la sociedad de la época del XX tenía un modo de vivir basado en el materialismo y los valores económicas.

En cuanto a la función de la abuela, aparece aquí mucho más moderna que en los cuentos populares y tradicionales. Empeña un papel de donante, no solo de modo material sino que, implícita y explícitamente es uno de los interlocutores de la niña para su futura evolución. En efecto, mediante los diálogos, pero también mediante los momentos de ausencia, la abuela ex-cantante despierta en Sara una reflexión y una acción "invisible", pasiva físicamente pero no mentalmente. Es más, a partir de la carencia de ese ser humano, Sara empieza un razonamiento sobre la concepción de la vida y, en casos más determinados, llega a imaginarse el futuro, el "como si", hasta como cuando mira en las cosas de su abuela y juega a imitarla mientras no está. A propósito de la imitación dentro de los procesos psicológicos del aprendizaje, Bandura explica que "la personalidad de cada individuo se determina por los aprendizajes en su vida, los procesos psicológicos internos e individuales, así como el ambiente que proporcionó la información y los modelos de aprendizaje" (Seelbach González, 2013: 75).

Como Propp explica, cuando secuencias de este tipo llevan a la entrega de un objeto por el donante, la acción tiene que ver con el concepto de prueba mientras que, cuando el héroe está

[175] El artículo titulado "Caperucita en Manhattan" también fue publicado en el periódico artículo *El Sol* a fecha del 16 11 1990.

enfrentado al final al matrimonio, forzado o no, el teórico lo clasifica dentro de la tarea difícil (apuntada M).
Del mismo modo que la abuela, la madre juega un rol de donante en *Caperucita* y, por ende, es importante para el recorrido psíquico de su hija. Por tanto, al discutir ambas figuras maternas (la abuela y la madre), indirectamente resulta ser un acontecimiento que tiene una repercusión en el personaje de Sara quien, como es conocido de las obras gaitianas, se refugia después en lo imaginario y lo fantástico.

Al ser dividida en dos partes, la novela presenta cada capítulo inicial de cada una de ellas como si fuera un capítulo dedicado esencialmente a la presentación de un nuevo contexto. En el caso del cap. 6, se nos presentan las características físicas y personales de dos nuevos protagonistas fundamentales para el desarrollo de la historia, Miss Lunatic y Mister Woolf. Por ello, pensamos obvio considerar este capítulo como espacio narrativo para una segunda situación inicial durante la cual, además, no aparece Sara Allen.
En el final del esquema morfológico de las funciones de *Caperucita*, vemos que el héroe se marcha, contrariamente a "Caperucita" donde la niña muere por la gula del lobo. Desde una visión general, recordamos el cierre de los cuentos folklóricos con, en la mayoría de las historias, la vuelta del héroe (↓) vencedor al haber cumplido sus tareas difíciles (M) y haber vencido al agresor (J).

Por consiguiente, después de haber analizado las dos historias desde un punto morfológico, y haberlo presentado bajo forma de tabla, es necesario resumir la sucesión de todas las funciones de cada versión. Así, el cuento de C. Perrault traducido al castellano se presentaría mediante el encadenamiento siguiente:
α - γ^{2} - β3 - C - ε^{1} - ξ^{1} - θ^{1} - η^{1} - A^{17} - L - a^{3} - A^{17}

A su vez, la versión novelizada por C. Martín Gaite estaría representada por la serie de acontecimientos siguientes (distinguimos las dos partes de la obra):
α - D^{3} - F^{2} - a^{3} - β1 - a^{1} - C - a^{6} - T^{3} - γ^{2} - β1 - β3 - d^{7} - γ^{2} - D^{1} - δ^{2} - f^{1} - d^{7} – M - a^{1} - a^{6} - β2

α - a^6 - C↑ - ↑ - D^2 - G^3 - D^1 - F^9 - F^1 - F^2 - β3 - C - ε^1 - J^2 - a^6 - KF^2 - ξ^1 - G^3 - η^3 - θ^3 - Rs^4 - F^5 - E^1 Nég. - Rs^2 - G^3 - F^5 - E^1 - ↑

Ahora que presentamos un paralelo de las dos obras a modo de recorte conforme las funciones de Propp, a continuación, conviene cuestionarnos sobre la particularidad de la versión novelizada por C. Martin Gaite. Pero, no hay que olvidar que tanto "Caperucita" como *Caperucita*, si pertenecen a un espacio-tiempo distinto, también pueden complementarse y aspirar a más, que sea desde un punto de mira literario, psíquico o social.

2. 2. Creación o libertad de expresión a través de *Caperucita en Manhattan*

> Comme l'affirme Kundera, écrire un roman, c'est travailler sur un aspect, une possibilité existentielle qu'on va pousser à l'extrême à travers un ou deux personnages.
>
> Denise Brassard (Saint-Martin, 2011: 85)

Los dos cuentos populares "Chaperon" y su traducción al castellano "Caperucita" parecen ser el punto de partida a la novela de C. Martín Gaite *Caperucita en Manhattan* (1990). Ya dijimos que la creación de esta obra no salió solo de una voluntad ni de la necesidad de retranscribir el cuento folklórico de Perrault, sino de un reto entre amigos que llegó a ser literatura[176]. La cuestión sería entonces saber ¿Qué nos cuenta la novela? ¿Cuáles son los elementos análogos entre la obra del siglo XX y el cuento del siglo XVII? Con *Caperucita*, ya no se trata de un cuento tradicional oriundo de la oralidad sino de un juego. Asimismo, proponemos hablar del personaje niño ya no como receptor ni como protagonista víctima, sino más bien de un protagonista principal con una misión que cumplir. Tampoco se trata de un mundo ficticio, maravilloso o fantástico por la real existencia de los lugares mencionados. Más bien, Sara es un personaje importante y fundamental por despertar sus ganas de libertad y de aprendizaje de la vida. El peligro sigue estando en su alrededor pero, incluso dentro de un espacio geográfico relevante y asustador, el peligro se convierte en incomprensión del mundo real, del mundo adulto.

[176] En el penúltimo de sus *Cuadernos de todo*, C. Martín Gaite indica que *Caperucita en Manhattan* viene de una historia inventada por uno de sus amigos, Juan Carlos Erguillor, que él no era capaz de escribir pero que había hecho algunos dibujos en relación con la historia. Decidieron escribir el relato los dos juntos, sobre todo el principio, un relato que pondría en escena a la autora perdida en el bosque que es Nueva York pero del cual podría salir cuando quisiera para tener libertad. Véase *CT*, cuaderno 35, 2002. En cuanto a J. C. Erguillor, la salmantina cuenta la trama que había pensado: "Ha inventado a una niña de Brooklyn con impermeable rojo, que los viernes va con su madre a llevarle una tarta de fresa a su abuelita que vive en Manhattan… [y a] los lobos, disfrazados de psiquiatras" Véase (*Obras Completas. Novelas II*, 2008: 13).

2. 2. 1. Elementos narratológicos

> El texto está plagado de espacios en blanco, de intesticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. […] Un texto se emite para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente.
>
> Umberto Ecco (1981: 76-77)

2. 2. 1. 1. Duplicidad en la estructura

Tal como consta en las tablas de la segmentación del cuento y de la novela, *Caperucita* se divide en dos partes de extensión distinta. Veremos que la duplicidad y la dicotonomía forman parte de la esencia de la obra gaitiana y eso hasta el final.

Para iniciar con la novela, hay que destacar la importancia de los títulos, en el sentido en que la mayoría de ellos presentan dos niveles de narración, rigen en torno a dos planes, lo que tiene que ver también con la dicotomía de los lugares y el sentido metafórico de cada motivo usado por la autora salmantina. El título de la obra da un toque más realista a la novela por la existencia real del lugar, con muchos detalles y descripciones a lo largo del texto. Es sin duda lo que lo diferencia de los cuentos tradicionales donde, o no se informa sobre los lugares ni los períodos, o bien se trata de lugares inexistentes, resultados de la imaginación del autor (Bettelheim, 1976: 120). El espacio siempre aparece en los capítulos, en los títulos cuya extensión varia para introducir más fácilmente lo que sigue, como un hilo conductor que deja también algo de suspense para la lectura. Así, podemos apuntar que el cap. IV es el menos amplio puesto que se dedica a presentar el desarrollo mental de Sara (la acción es casi nula). Al contrario, el cap. III es el más largo por constar de una doble historia.

Concretamente, el caso del cap. I "Datos geográficos de algún interés y presentación de Sara Allen" tiene un título bastante largo, retoma dos ideas representadas en dos partes distintas y se centra en el personaje de la niña. La primera parte "datos geográficos" se refiere a la ubicación común de los cuentos populares, sin declarar concretamente el lugar de la acción, además que podemos cuestionarnos sobre el real significado de la mención "de algún interés" y sospechar un sentimiento de indiferencia para el desarrollo de la novela. El cap. III es muy representativo de esta dicotomía con "Viajes rutinarios a Manhattan. La tarta de fresa" donde dos sintagmas nominales independientes están separados por un punto. Forma parte de los elementos que apuntan las dos unidades del cuento, este doble nivel y esta doble historia de *Caperucita*, primero por la alusión a un desplazamiento que recuerda al viaje de búsqueda y, en segundo

lugar, a la mención de un objeto, la receta del postre que, en este caso, es el objeto deseado por el Señor Woolf. El capítulo siguiente pone el acento en la protagonista de la abuela mediante "Evocación de Gloria Star. El primer dinero de Sara Allen". Una vez más, son dos sintagmas nominales, uno que "evoca" a la persona mayor y otro que alude a los primeros pasos de la autonomía de la niña. El último capítulo de la primera parte se titula "Fiesta de cumpleaños en el chino. La muerte del tío Joseph" en el que se narran dos eventos acaecidos durante un mismo día. La dicotomía es tal que, además de los dos sintagmas nominales, el uno contrasta con el otro, la celebración de un nacimiento con la evocación del final de una vida. La segunda parte de *Caperucita* empieza con el capítulo VI "Presentación de Miss Lunatic. Visita al comisario O'Connor" mediante el cual damos cuenta de la recurrencia de vocablos como "presentación" (título del cap. I). Es necesario subrayar que, a lo largo de la obra, se repiten las palabras "datos" y "evocación". Una vez más, amén de la presentación del personaje misterioso, el segundo sintagma hace referencia a un movimiento voluntario por esta misma protagonista. Con el capítulo VIII "Encuentro de miss Lunatic con Sara Allen", el único sintagma nominal sin artículo inicial vincula a las dos personas, a las dos entidades más fundamentales de la novela mediante la preposición de junción "con". A diferencia de ello, el cap. IX "Madame Bartholdi. Un rodaje de cine fallido" retoma la estructura en dos partes que designa a una misma persona y esta vez nombrada en francés. Aparte, notamos la aportación calificativa de modo negativo al evento artístico "fallido". El capítulo X presenta un título muy largo, "Un pacto de sangre. Datos sobre el plano para llegar a la Isla de la libertad" donde varios elementos pueden ser analizados. Primero, hay una referencia a un acuerdo "de sangre" que recuerda a los ritos tradicionales y ancestrales y, segundo, la presentación de una estrategia para cumplir un objetivo, alcanzar un destino, un lugar otro, una situación y una vida otra. Sobre el mismo modelo se titula el capítulo XII: "Los sueños de Peter. El pasadizo subacuático de madame Bartholdi". Las dos partes nominales mencionan a una acción pasiva (sin movimiento físico) y a un desplazamiento en las profundidades. Para terminar, con el último capítulo "Happy end sin cerrar", otra vez se nota la dicotomía, por la conjunción de coordinación "pero" que viene a matizar el final de la historia que, si nos referimos a la mayoría de los cuentos de hadas, terminan bien[177]. Ese último título de la novela de 1990 está formado por una expresión, de un refrán y por su antítesis.

[177] Nos permitimos recordar aquí la importancia y el fuerte impacto que tuvo la versión de los hermanos Grimm de este cuento folklórico cuyo fin termina de modo alegre. Sin embargo, no hay que olvidar que C. Martin Gaite se basó en la versión del francés C. Perrault quien dejó por acabado su cuento con la muerte de la niña y de su abuela devoradas ambas por el lobo. Respecto a ello, interesante es la opinión de Andrew Lang (*Perrault's Popular Tales*, 1888): "Si todas las versiones de «Caperucita Roja» terminaran allí donde termina el cuento de Perrault deberíamos relegarla al olvido, incluso teniendo en cuenta que la trama de la historia procede de «la época en que los animales hablaban», o se creía que podían hacerlo. Pero es

2. 2. 1. 2. Los personajes

> […] ese interlocutor que en todos los textos de Carmen Martín Gaite aparece como disparador de la comunicación literaria.
> Cristina Pina (Gifre, *Semana del autor*, 1993: 50)

En cuanto a los personajes de la novela gaitiana, encontramos más o menos los mismos que en el cuento de Perrault, es decir una niña, la madre, la abuela y algunos más que tienen un rol de obstáculo o de ayudante. Un detalle que tenemos que mencionar ahora es la ausencia del lobo animal de Perrault. Pero, su presencia se hace mediante otro personaje, el señor Woolf, también llamado Rey de las Tartas o, aún más representativo por el oxímoron que le quita el lado cannibal, el Dulce Lobo. Por otra parte, la versión novelizada de 1990 pone en escena a personajes cuyo carácter y cuyas características difieren de lo que se conoce del género tradicional. Y, es este punto que da valor a *Caperucita en Manhattan* que propone mirar hacia el futuro desde una posición ya moderna.

A continuación, vamos a dedicarnos a la figura de la niña, a la importancia de las demás protagonistas femeninas para, finalmente, cuestionar la actitud y el rol de los personajes masculinos en la transcripción de "Caperucita Roja".

Como ya dijimos y vimos a través de la tabla representativa de las funciones morfológicas, Sara Allen es la protagonista principal. Tal como anuncia su apodo relacionado con su modo de vestir, encarna la figura infantil de Perrault, Caperucita. Tiene una personalidad bien marcada, un carácter fuerte, es muy preguntona con las personas mayores y recuerda mucho a Celia de Elena Fortún. Tiene mucha curiosidad sobre la muerte, la libertad y notamos una inversión, un cambio entre los sistemas de aprendizaje a través de la figura de la abuela. En *Caperucita* es Sara quien va hacia la abuela mientras que en los cuentos tradicionales suele ser la persona mayor quien se preocupa y cuida de la figura infantil, ante todo al estar siempre dispuesta a contar o leer cuentos e historias. A parte de ello, es de notar que, al contrario de la niña del cuento francés, en Sara se nota una evolución individual, personal y psíquica al final de la novela. Acaso sea ya un primer elemento que habría que destacar de la versión propuesta por la autora salmantina. Si "Caperucita Roja" es uno de los pocos cuentos de hadas en los cuales no evolucionan los protagonistas principales, C. Martín Gaite pretende avanzar en el

de todos sabido que en la versión alemana, «Caperucita Roja», el cuento no termina, de ningún modo, con el triunfo del lobo. Caperucita y su abuela resucitan y «el que murió fue el lobo». Este puede haber sido el desenlace original del cuento, omitido por Perrault porque era totalmente inaceptable para los niños de la época de Luis XIV, o es posible que fueran los propios niños los que insistieran en que la historia «acabara bien»". Véase Bettelheim (1976: 199).

tiempo y en la consideración de la importancia del aprendizaje al presentar a Sara Allen como una niña muy ambiciosa. El esquema sintáctico es siempre el mismo, a la hora de hacer preguntas Sara siente mucha curiosidad que luego se transforma en miedo para alcanzar un punto de confianza que la hace evolucionar en su recorrido personal.

La madre Vivian Allen es el estereotipo de la madre tradicional, que trabaja mucho y cuida mucho del bienestar familiar. Su función principal son las tareas de la casa pero su verdadero oficio es el cuidado de personas ancianas en un hospital "de ladrillo rojo rodeado por una verja de hierro" (16). Se distingue del modelo maternal que conocemos de los cuentos populares. En nuestro caso, se ocupa y tiene más cariño e interés para con su hija. Por ejemplo, en el cap. III, antes de salir a visitar a la abuela, es ella quien peina a la niña: "se sentaba en una banqueta del cuarto de baño, colocaba a Sara entre sus rodillas y empezaba a peinarla muy nerviosa y dándole muchos tirones en el pelo, porque decía que se les hacía tarde" (44) y "La señora Allen miraba recelosa y le apretaba la mano más fuerte todavía" (49). En *Caperucita* la madre desprende su papel maternal además de recordar el de la abuela de los cuentos tradicionales. En un momento dado, veremos que la madre tiene su importancia respecto a la relación con su marido, una pareja a través de la cual vemos la vida de una niña que vive con sus padres en un entorno de conflictos y dificultades que se hacen eco, de cierto modo, de los obstáculos con los cuales se enfrentan los protagonistas héroes de los cuentos populares.

Al llegar a la generación anterior, notamos que la abuela materna Rebeca Little es una figura mayor totalmente distinta de la de los cuentos folklóricos. A diferencia del cuento de 1697 donde parece aislada únicamente por el hecho de vivir lejos de su familia, en la novela de C. Martín Gaite tiene más que ver con sus ocios e ideales y "vivía sola en Manhattan, por la parte de arriba del jamón" (17-18). Por supuesto, eso no quita que Sara se dirija a ella haciéndole siempre muchas preguntas acerca de todo. Así acaba el cap. III:

> Pasar a Manhattan por debajo de un río era la prueba más patente de que en aquella isla podía ocurrir de todo. A Sara le daba vueltas la cabeza como si fuera un molino y se le ocurrían cientos de preguntas que le quería hacer a la abuela Rebeca en cuanto llegaran a su casa. (52-53)

La abuela que "era muy especial y no le gustaba todo el mundo" (192) también tiene su peculiaridad en *Caperucita* por ser una antigua star de la canción y del mundo artístico, "había sido cantante de *music-hall*" (17), rasgo rotundamente nuevo en la literatura, y más cuando se trata de una obra cuyo título suena tan familiar. Más tarde desarrollaremos los otros motivos modernos que C. Martín Gaite asocia a la abuela.

Después de haber presentado a las tres protagonistas femeninas de la misma familia, hace falta precisar que la relación entre esas tres generaciones va de la mano con la idea de conflicto

personal ya que cada una lucha por su propia libertad. La madre siempre se muestra preocupada por todo, la abuela no deja de buscar placer en su vida y Sara desprende impaciencia de sentirse libre.

Miss Lunatic es el personaje más simbólico en toda la novela. Dentro de su protagonismo esconde una doble vida, retoma la figura de ayudante mágico de los cuentos de hadas, y tiene una doble apariencia:

> una mujer muy vieja, vestida de harapos y cubierta con un sombrero de grandes alas que le tapaba casi enteramente el rostro. La cabellera, muy abundante y blanca como la nieve, le colgaba por la espalda, unas veces flotando al aire y otras recogidas en una gruesa trenza que le llegaba a la cintura. Arrastraba un cochecito de niño vacío. (85)

Así, recuerda a la reina del cuento de H. C. Andersen "La reina de las nieves" y, por consiguiente, a la novela gaitiana de 1994 titulada de la misma manera. Hay toda una simbología de los colores entorno a su personaje, el blanco, el rojo; también a través de su edad mayor y de su apariencia regia y joven; su físico de señora mayor; su medio de transporte… Como vimos en los esquemas destacados de la división de la novela, es una persona misteriosa, no solo sobre ella misma pero también acerca de la vida: "No tenía documentación que acreditase su existencia real, ni tampoco familia ni residencia conocidas" (86). Según los cuadernos de apuntes de la autora salmantina, escribió en el número 13: "Las nuevas experiencias suponen un reto tan difícil y es tan escasa la capacidad de resolver solo el camino hacia la independencia, que el niño necesita la ayuda de la fantasía para no caer en la desesperación". En su doble vida de hada y de abuela, miss Lunatic da consejos, pero en el segundo caso lo hace con una edad más avanzada y con consejos que suenan más como lecciones de vida. *Alla fine*, es un personaje con una voz sabia y llena de cariño pero que no parece tener que emprender una acción física determinante para la novela. De ella importan más que todo las palabras.

En cuanto al padre, el señor Samuel Allen es fontanero. Está casi siempre ausente, no aparece directamente en la historia o solo cuando está discutiendo con su mujer de quien desprecia la actitud. Del mismo modo que la abuela, su personaje tiene mucha presunción respecto a la visión de la vida familiar y social en una época actual y moderna.

- Aurelio Roncali, el novio de la abuela, es la metáfora de la ausencia. Desaparece muy pronto desde el principio de la novela. Por esa razón, simboliza para la niña la constante búsqueda de una figura de referencia y tranquilizadora. Asimismo, su ausencia física está contrastada por el poder de la imaginación de Sara Allen, quien lo hace presente a su lado -y para el lector dentro del marco narrativo.

- Mister Woolf hace su aparición en la segunda parte de *Caperucita en Manhattan* y representa, por su personalidad, la doble búsqueda. Está introducido primero por Miss Lunatic en el comisario como un hombre infeliz**,** "un hombre inmensamente rico […], está desesperado y no sabe por qué. No le saca partido a nada ni le encuentra aliciente a la vida. Y claro, se obsesiona por tonterías" (92-93). Por otra parte, tiene una obsesión por la pastelería, concretamente por obtener la mejor receta de tarta de fresa. Más concretamente, está empeñado en apropiarse la de la madre de Sara Allen. A través de su lugar de trabajo, recuerda a otros cuentos tradicionales como la casa hecha de golosinas en "Hansel y Gretel" o a *Charlie y la fábrica de chocolate*. En la novela, el señor Woolf está en pos de algo, perdido en un mundo más moderno, el del capitalismo y del "bien parecer". A Mister Woolf, igual que al padre, siempre se le menciona mediante su trabajo, el único factor que a ambos les hace aparecer en el texto.

Sobresalen otros dos personajes masculinos, nos referimos al empleado/amigo del señor Woolf Greg Monroe y al chófer Peter. Este último no está presentado por ningún protagonista sino por la voz narrativa quien indica que es padre de cuatro niños y que se cansa de su situación:

> «Tú servías para guionista de cine, cariño —le decía algunas veces [su mujer Rose]» «Sí, ya, para cualquier cosa que no sea pasarse las horas muertas en un sótano inmenso con otros dos tíos ciegos de aburrimiento como yo, a ver si al jefe se le ocurre mandarnos algo, que ya estoy de luz de neón hasta las narices.». (180-181)

Entonces, aparece al final bajo forma de obstáculo para el alcance de la libertad de la niña cuando quiere huir del coche al darse cuenta de haber sido engañada.

> —¿Pero qué estás haciendo? ¡No des la vuelta, Peter, te he dicho! Estamos cerca de Battery Park, ¿verdad?
> —Sí, muy cerca.
> —¡Entonces llévame allí, por lo que más quieras! […]
> Al llegar a Battery Park, Sara le suplicó a Peter que detuviera la *limusine* porque ella quería bajarse a ver desde allí la estatua de la Libertad, que nunca la había visto más que en foto.
> —Es sólo un momentito. ¡Verla y ya! Aquí mismo, ¡anda, Peter!
> […]Pero se quedó con los ojos como platos cuando, en el momento en que le estaba sujetando la portezuela para que se bajara, aquellos zapatitos colorados que acababan de asomar tomaron un impulso vertiginoso, y la niña salió corriendo como un gamo. Cuando Peter quiso darse cuenta ya se había perdido en la oscuridad, entre la masa fantasmal de los árboles. (187-188)

Esos dos hombres son, en la novela, como los dos ayudantes del señor Woolf para llegar a su meta principal: robar a la niña el objeto deseado. De cierto modo -y si dejamos para más tarde la cuestión del modo de vivir de la sociedad actual-, representan la ayuda que, en la versión de Perrault, el lobo no necesita para conseguir llevar a cabo su misión por ser un animal, reconocido como salvaje, peligroso y que sabe abastecerse solo.

2. 2. 1. 3. Elementos folklóricos

A pesar de pertenecer al género literario novelesco y a la LIJ, *Caperucita en Manhattan* retoma los fundamentos más característicos de "Caperucita Roja", en nuestro caso la versión de C. Perrault que tradujo C. Martín Gaite a principio de los años ochenta. Por consiguiente, es evidente que aparezcan numerosos motivos comunes a los cuentos populares, y empezamos con el objeto deseado por varios personajes de la obra: la receta de la tarta de fresa: "Tan orgullosa estaba la señora Allen de su tarta de fresa que nunca le quiso dar la receta a ninguna vecina" (16). En efecto, como vemos en la tabla que resume los acontecimientos más importantes acerca de los protagonistas principales, no solo es la meta del señor Woolf sino que, también para la niña, el deseo de que llegue el momento de preparar la tarta para la abuela resulta ser un elemento que falta: "todos los viernes con idéntico entusiasmo cuando sacaba la tarta del horno la colocaba en el fondo de una cesta" (1990: 43).

En el cap. I, aparece el motivo del aviso, en este caso cuando la madre anuncia a su hija, para el futuro: "Cuando yo me muera —le decía a Sara con un guiño malicioso—, dejaré dicho en mi testamento dónde guardo la receta verdadera, para que tú le puedas hacer la tarta de fresa a tus hijos" (16-17). También, un día antes de salir para ir a casa de la abuela, la madre repite tres veces: "Parece que no, pero es un viaje, un viaje de muchas millas" (1990: 47) que recuerda al diálogo de Caperucita con el lobo de Perrault. También notamos cuando Miss Lunatic dice "es muy largo de contar" (121), a modo de metáfora de la vida (común en C. Martín Gaite, como en *El cuento de nunca acabar*, por ejemplo) y una prevención de lo que puede suceder y sus consecuencias. Tal vez de modo irónico, C. Martín Gaite incorporó a su novela un aviso en formato de papelito en uno de los típicos pastelitos chinos. El que tocó a Sara llevaba escrito "mejor se está solo que mal acompañado" (74), una frase que se hace eco de la máxima de la autora acerca de la soledad y de saber vivir y ocupar la soledad que es, además, doble[178].

Respecto a los objetos, también se repite la cifra tres**.** Por ejemplo, se mencionan los tres primeros libros que tuvo Sara cuando todavía no sabía leer: las historias de Robinson, de Alicia y de Caperucita (22). En el mismo cap. II, se nos dice que Sara nació tres años después de que se casaron sus padres (28), se cuenta también la manía de la madre en "pestañear tres veces seguidas" (29). La abuela tiene "un tocador de tres espejos" (30, 60), cada vez que salía de casa, la madre "cerraba con tres llaves que metía en cerraduras colocadas a alturas diferentes" (47). En el cap. IV, "Sara trató de dar la luz al aplique de tres brazos con tulipas de cristal que había

[178] Recordamos aquí que C. Martín Gaite dedicó su tesis doctoral adaptada con el *título Usos amorosos del dieciocho en España* a su ex marido de este modo: "Para Rafael, que me enseñó a habitar la soledad y a no ser una señora" (Barcelona: Anagrama, 1994).

encima del tocador de tres espejos" (62). Es un número muy común en los cuentos populares y maravillosos, y que permanece hasta en la LIJ muy considerados por teóricos como Bettelheim y su teoría sobre los 3 hermanos, los tres deseos, los tres elementos *agua*, *tierra*, *aire* que son "los tres elementos que se desarrollan en nuestra vida" (1976: 123), o como las tres instancias del psicoanálisis Freudiano, por ejemplo**.** Se alude también a los tres modos de llorar "de rabia, de pena y de emoción" (63). El número tres tiene su importancia porque están puestas en escenas las tres generaciones de protagonistas femeninas de la novela, Sara, su madre Vivian Allen y la madre de esta, Rebeca Little. Otra vez aparece al listar las tres ocupaciones preferidas de Greg Monroe que son la lectura, el dibujo y la música (112). Cuando se conocen, Miss Lunatic y Sara Allen ven aparecen un coche alargado con tres puertas (123) y tres son también los coches que tiene el señor Woolf a su disposición (172, 175).

También en *Caperucita en Manhattan* se trata de visitar a una persona mayor, a la abuela, sin que esté mencionado realmente el motivo del desplazamiento rutinario, pero sin duda no es por razón de salud como en el cuento popular. A propósito de ello, al describirla, C. Martin Gaite no omite precisar que "tenía un poco perdida la memoria. Pero no porque fuera demasiado vieja, sino porque a fuerza de no contar las cosas, la memoria se oxida". Más bien "iban todos los sábados a verla y a ordenarle un poco la casa, porque a ella no le gustaba limpiar ni recoger nada" (18).

De un cierto modo, el personaje de Miss Lunatic, aunque sea una novedad dentro del cuento de las aventuras de Caperucita, hace pensar en el modelo de las abuelas tradicionales. Asimismo, Miss Bartholdi

> a veces podía ser bastante charlatana, pero sus historias no se las contaba al primero que aparecía. Prefería esperar a que se las pidieran, y en general le gustaba más escuchar que ser escuchada. Decía que con eso se adquiere experiencia." (87)

Subrayamos la consideración del interlocutor por la autora: "La del interlocutor no es una búsqueda fácil ni de resultados previsibles y seguros, y esto por una razón fundamental de exigencia, es decir, porque no da igual cualquier interlocutor" (Pineda Cachero, 2000).

Si aludimos al espacio -que estudiaremos en el último punto-, en *Caperucita en Manhattan* nos hallamos en la gran ciudad de Nueva York donde permanece el hogar de la abuela. La gran urbe es representativa del mundo moderno y es, para la niña protagonista, el bosque de la Caperucita clásica, con sus pasadizos, sus obstáculos y sus pasajes en los adentros.

Amén de eso, esta vez la figura del lobo no es un animal sino un hombre de la sociedad moderna cuyo nombre no puede escapar a nadie. Refleja el lobo de Perrault que se viste con la ropa de la abuela y que, en la ciudad de Manhattan va errando disfrazado "de incógnito en diversas cafeterías del Village, de Lexinghton o de la Quinta Avenida. Se calaba hasta las cejas un sombrero de fieltro, se ponía gafas oscuras y surcaba la ciudad de cabo a rabo a bordo de una de sus *limusines*" (109) y cuyo "aspecto, enmascarado por las gafas, y su paso agitado y nervioso más parecían los de un malhechor huyendo de la justicia que los de un magnate adinerado" (110). No podemos omitir la relación entre ambos con la sensación de miedo que da, por ejemplo, cuando sale con "una fuerza muy viva" (114).

El refrán tan conocido del cuento popular "tire la chevillette et la bobinette cherra" (1980: 114) está también en la novela: "la metes en la ranura y la tapa de la alcantarilla se descorre despacito, solo" (155). Esta vez no se trata del diálogo final con el lobo sino con Miss Lunatic quien explica cómo alcanzar el mundo otro, el de la libertad.

Para terminar con los elementos folklóricos presentes en la novela gaitiana de 1990, cerramos con la conversación de Sara y el señor Woolf acerca de la receta de la tarta. A modo de eco del cuento de Perrault cuando la niña se cuestiona sobre la voz de su abuela, en *Caperucita*, al entrar en la casa silenciosa de Rebeca Little a Sara "le pareció rarísimo" (198). Otro momento muy similar al fragmento del cuento de Perrault es el diálogo del lobo con la abuela donde la obsesión es distinta (que recuerda a Freud y los instintos del yo, de conservación y los instintos sexuales). Como comentaremos más tarde, en las versiones de las aventuras de Caperucita, hay que diferenciar el hambre por matar (el lobo, instinto de conservación por la acción de comer, y el hambre por tragar -en el sentido de que Mister Woolf desea el objeto que falta por gusto (la tarta y la buena relación con la abuela)- y, paralelamente, por sed de riqueza y de reconocimiento: "Era un señor bien vestido, con sombrero gris y guantes de cabritilla, sin la menor pinta de asesino. […] Solamente las aletas de su nariz afilada se dilataban como olfateando algo, lo cual le daba cierto toque de animal al acecho" (162).

2. 2. 2. Una lectura gaitiana de las aventuras de Caperucita

> Y Martín Gaite tomó la pluma, ya para siempre, porque urgía decir algo a la sociedad que, atónita y convaleciente, veía transcurrir los últimos años cuarenta y primeros cincuenta del siglo pasado.
>
> J. C. Mainer (2007)

2. 2. 2. 1. Motivos modernos

Como acabamos de ver, en *Caperucita en Manhattan* siguen apareciendo unos cuantos elementos del universo de los cuentos tradicionales. En nuestro caso, a pesar de que la autora no quiso realmente hacer una retranscripción de "Caperucita roja", se percibe la esencia de ese relato a través de los personajes básicos y de la alusión a espacios, expresiones y refranes. Sin embargo, se destaca una idea de modernidad, de adecuación con el tiempo y con la sociedad actual. En la novela, ya no aparece la "orza de manteca" de Perrault pero las particularidades de los protagonistas se llevan al extremo, de modo que, en su versión, la autora precisa que a Caperucita "no se la come el lobo, sino el túnel de la libertad" (*Tirando del hilo,* 2006: 513-514[179]).

Una vez más, recordamos el nuevo manejo del espacio narrativo de la novela, género que permite el desarrollo (físico y espiritual) de los personajes gracias al marco del objeto libro. Dicho de otro modo, citamos a Julián Moreiro, redactor de la obra *Traer a cuento*: "Carmen Martín Gaite, igual que la otra mujer del grupo, Ana María Matute, pone una voz más personal e íntima a su literatura y prefiere adentrarse en los interiores del individuo" (2002: 11). Prueba de ello es sin duda la extensión, la dicotomía y la doble simbología de los títulos de cada capítulo de *Caperucita***.** Como ya dijimos, la mayoría introducen un acontecimiento, una acción además de presentar una situación mental, un estado de ánimo y muchas veces auguran también un doble espacio. Pensamos, por ejemplo, en el desarrollo del pensamiento de Sara Allen que la lleva hacia el umbral de la imaginación, la madurez y la aventura mediante figuras ayudantes o donantes. Es el caso de Madame Bartholdi, capaz de convertirse en Estatua de la Libertad al penetrar en un pasadizo que se abre gracias a una moneda especial. No solo es un nuevo personaje en las aventuras famosas de Caperucita sino que representa ella sola el paso del tiempo, la vejez, la voz sabia de la vida y de la muerte, el paso de un mundo a otro, de la juventud a la razón, de lo real a lo ficcional, de la realidad a un mundo más utópico, etc. Es un personaje añadido a la historia tradicional, recuerda a la abuela y al hada quien ayuda y aconseja. En "Inyecciones de infancia[180]" cuenta la autora:

> me faltaba el hilo mágico del relato, la primera parte estaba clara: la niña sueña con escaparse. Para la segunda, que constituye la verdadera peripecia del libro y coincide con la escapatoria de Sara, necesitaba inventar a alguien que sirviera de enlace entre ella y el bosque de la gran ciudad. (2006: 465)

[179] El artículo "En la boca del lobo" fue también publicado en *ABC* el 21 de noviembre de 1999.
[180] El artículo fue también publicado en *Diario 16* el 19 de diciembre de 1991.

Como dijimos, el género novelesco facilita el desarrollo de la personalidad (también los aspectos físicos, las acciones y las costumbres), lo que no permitía el cuento popular, de origen oral. Por ende, tenía que ser corto si se quería que el público lo entendiera, lo memorizara y pudiera divulgarlo después.

Con *Caperucita en Manhattan*, nos encontramos con elementos folklóricos mezclados con otros de índole más fantástico tal como cuando, en el capítulo IX, se transforma mágicamente Miss Lunatic en Estatua:

> De pronto, la mano de la mujer que estaba sentada enfrente avanzó despacio a través de la mesa y vino a posarse sobre la de la niña, como si quisiera abrigarla de peligros reales o imaginarios.
> —¿Y ahora ya no me tienes miedo, Sara Allen? —preguntó con una voz distinta, completamente distinta.
> Sara movió negativamente la cabeza, y notó que la presión de aquella mano sobre la suya se acentuaba. Le dio un brinco el corazón. La mano de miss Lunatic no tenía arrugas como antes, era más blanca y alargada y el tacto de su palma se notaba muy suave. (138)

Y, al hablar de modernidad, basta tener presente que, en los cuentos tradicionales, llamar a la figura del "hada" sin nombre propio ya cumplía su significado, ya se la asociaba a la función que debía desempeñar dentro de la historia. En esos relatos cortos, no hacía falta ninguna descripción o información suplementaria para entender su papel, por el conocimiento común, la idea hecha, la cultura de ese modo de narrar historias. En su manual *Vivir la magia de los cuentos,* Edouard Brasey explica:

> El héroe […]emprende una búsqueda que resulta siempre imposible. No podrá lograr su objetivo si no se somete a la ayuda del Hada… […]La adhesión del héroe es la clave del cambio, la infinidad del mundo del Todo-Posible que corresponde a la tercera de las funciones: la del Hada [… quien tiene una] memoria ilimitada, ilumina nuestra vida con momentos de inspiración. (Brasey, 2004)

Amén de eso, el personaje de la abuela da materia para desarrollar una trama alrededor de conceptos modernos que no aparecen ni en el cuento de Perrault ni suelen manifestarse en las demás historias folklóricas. Primero, Gloria Star acumula en su casa los viejos periódicos por interés en enterarse de "crímenes y tonterías" (57) porque "no vaya a ser que venga algo que me interese recortar" (58). Más, en el mismo capítulo, cuando llegan la madre y la hija a su casa, ella no está, lo que nos permite enterarnos de la manera peculiar de vivir y fuera de lo común que tiene la señora mayor. La madre de Sara "pensó que le sería fácil encontrarla por alguno de los bares de la zona, donde la conocían" (58). El modo de vivir de la abuela difiere tanto del de las personas mayores de los demás cuentos tradicionales que C. Martín Gaite le atribuye un materialismo notable. Y es verdad que, al ser ex-cantante y artista, el lector puede entender que había "tarros de cosmético destapados y varias barras de labios consumidas, había vasos sucios, horquillas, carretes de hilo, cucharillas, ceniceros y un ejército de tubos de medicinas, unos mediados y otros vacíos" (62).

Hace falta repetir que los leñadores que aparecen en el cuento de Perrault tienen un rol de obstáculo para el lobo y representan una crítica social conforme a la situación de la época (Soriano, 1975). En *Caperucita en Manhattan*, los problemas sociales están revelados de modo explícito. El señor Woolf manifiesta su dificultad para conseguir reconocimiento y para sociabilizar.

Los motivos y los premios son también distintos en la novela gaitiana. En Perrault, el lobo quiere ir a ver a la abuela de Caperucita. La niña, ella, no quiere nada más que seguir disfrutando del camino rutinario para ir a visitarla, pero no pide nada al lobo a cambio de su ayuda -lo que también demuestra su lado necio. Al contrario, el señor Woolf quiere la receta de la tarta de fresa y la Caperucita gaitiana manifiesta sus caprichos cuando pide ir en limusine: "¡Quiero llegar a casa de mi abuela montada en limusine! Yo sola. Con un chófer llevándome. —¡Concedido!" (170). Las ambiciones son otras, pero en la novela el recorrido se hace sin obstáculo ninguno, ambos consiguen lo que quieren y, además, a diferencia del lobo y Caperucita que van cada uno por su propio camino, en C. Martín Gaite, se marchan ambos en la misma dirección, cogidos de la mano, antes de separarse para coger cada uno un coche: "El Rey de las Tartas y Sara Allen, vistos de espaldas y cogidos de la mano, a medida que iban alejándose, formaban una llamativa y peculiar pareja" (172). Aprovechamos este ejemplo relacionado con el paseo para indicar que, en *Caperucita en Manhattan*, la niña sale a casa de su abuela acompañada de su madre quien, además, "cogía a la niña fuertemente de la mano y ya no la soltaba hasta que llegaban a casa de la abuela" (47).

Más, en varias ocasiones, Sara Allen recibe regalos o premios por parte de los adultos. En el cap. III, se cuenta que Aurelio "le regaló años atrás el plano de Nueva York y libros" (40), lo que permite asociarlo a la figura tradicional de la abuela y que, por otro lado, nos recuerda al cuaderno de tapa verde que le regalaba su hija a C. Martín Gaite con la dedicatoria "Calila M. Gaite" (*CT*, 2002 a fecha del ocho de diciembre de 1961). En el cap. IV también la abuela Rebecca Little le regala un libro sobre la Estatua de la Libertad.

> Acabaron hablando de la soledad y de la Libertad. La abuela le estuvo contando a Sara que la estatua de la Libertad la habían traído a Nueva York desde Francia hacía cien años. Y que el escultor que la hizo, un artista alsaciano, había sacado la mascarilla para la diosa sobre la cara de su madre, una mujer muy guapa. Le dio un librito donde venía todo muy bien explicado para que lo leyera en casa… (70)

No sabemos si se trata de una obra literaria o de descubrimiento de la historia, pero podemos pensar que fuera en un indicio dentro de la trama y pensar en el hilo conductor de la novela entera a saber, la búsqueda de la libertad individual.

Más objetos aparecen como el pañuelo (121), el sombrero del señor Woolf (cap. VII), el de Miss Lunatic (126), las estrellas (que reconocemos del relato breve "La chica de abajo" como guía para Paca). La llave, un objeto importante en el cuento de "Barba Azul" por ejemplo, simboliza la apertura hacia un nuevo lugar, un nuevo mundo o espacio físico, pero también abstracto. En el caso de *Caperucita en Manhattan*, no solo Miss Lunatic ofrece la posibilidad a Sara Allen de alcanzar la libertad, sino que su abuela Rebeca Little le permite, de modo muy natural, sentirse una persona adulta a quien se le da responsabilidad y entera confianza. Vemos esto con lo que Gloria Star pide a su nieta por teléfono:

> "he dejado el dormitorio muy revuelto. ¿Me quieres recoger unos papeles que tengo por encima de la cama y metérmelos en el secreter? La llave ya sabes dónde la guardo.
> —Sí, abuela —contestó Sara con una sonrisa muy tierna—. En el florero de los pajaritos". (64)

Amén de ello, los medios de transporte son varios. Se mencionan el coche como medio de desplazarse para Miss lunatic, el taxi con el que viaja la niña, el metro que dibuja el mundo de la imaginación, del aprendizaje, de la libertad por medio del contacto con el mundo exterior y las vidas posibles. Es un elemento nuevo que forma parte de la modernización de las sociedades. Obviamente, la niña lleva un vestido rojo (color de la prevención y de la protección) pero en *Caperucita en Manhattan* el abrigo es impermeable por lo cual es adaptado a la situación: "Le ponía un impermeable rojo de hule, lloviera o no, y le daba la cesta tapada con una servilleta de cuadros blancos y rojos. Debajo de aquella servilleta iba la tarta" (47). A la vez protege a Sara Allen de los peligros y de la ansiedad de la vida moderna. Es más, aparece el motivo del abrigo de color rojo y la noción de aviso y de aprendizaje:

> —¿Por qué me has puesto el impermeable, si hoy no va a llover? —preguntaba enfurruñada.
> —Nunca se sabe —contestaba la señora Allen—. Yo también llevo el paraguas, ¿ves?, hay que ser precavidos. No olvides que se trata de un viaje, aunque parezca que no. (48)

La magia está expuesta mediante el objeto de la moneda (91, 191, 200, 205) que permite pasar a otro mundo: "Metió la llave en la cerradura del portal y lo abrió despacito. El frío de la calle fue para ella como una bocanada de estímulo. Estaba espabiladísima" (201). Sobresalen también la campanilla plateada (118, 119), la servilleta (136). Únicamente en el cap. X son tres los objetos que aparecen en varias ocasiones más: la moneda, el papelito (159, 204) y la linterna en la bolsita (154, 155) o la linternita (159, 190, 202).

Otro aspecto nuevo de la novela de 1990 es la presentación de la vida común y rutinaria. Lo vemos en el capítulo III en el momento de la discusión de los padres de Sara respecto a amigos suyos cuyo marido, Philip Taylor

> se dedicaba a reparar radios y televisiones, y a todo lo que le saliera. Y todavía sacaba tiempo para llevar a su mujer al cine. Acababan de comprarse un lavavajillas nuevo y un horno microondas. Philip sí que era un hombre. Y además nunca iba sucio; usaba desodorante. (39-40)

Pero, uno de los ejemplos que corresponde a la familia de los Allen es la descripción minuciosa del arreglo de la niña antes de salir. Con esa costumbre de ir a ver a la abuela cada sábado, asistimos varias veces al procedimiento creativo del objeto deseado. En el cap. II, nos enteramos de que Sara "había llegado a aborrecer aquel sabor de todos los domingos, cumpleaños y fiestas de guardar" (17). A nivel sintáctico, se nota el uso recurrente del tiempo del imperfecto para trasponer la idea de hábito, además de una intención descriptiva que justificamos:

> Cuando volvía [la madre] a casa, se lavaba cuidadosamente las manos, porque siempre le olían un poco a medicina, y se metía en la cocina a hacer tartas, que era la gran pasión de su vida.
> La que mejor le salía era la de fresa, una verdadera especialidad. Ella decía que la reservaba para las fiestas solemnes, pero no era verdad, porque el placer que sentía al verla terminada era tan grande que había acabado por convertirse en un vicio rutinario, y siempre encontraba en el calendario o en sus propios recuerdos alguna fecha que justificase aquella conmemoración. (17)

En relación con la vida familiar, C. Martín Gaite pone el acento en los asuntos familiares y, precisamente, en las discusiones entre parejas o miembros de la misma familia que Sara no puede no oír puesto que "su dormitorio y el de sus padres estaban separados por un tabique muy fino y, como siempre se dormía más tarde que ellos, alguna noche los oía discutir" (19). Es en ese momento cuando nos enteramos de las costumbres de la familia Allen:

> Cuando la voz del señor Allen subía mucho de tono, su mujer le decía:
> —No hables tan alto, Sam, que puede oírnos Sara.
> Esta era una frase que la niña recordaba desde su más tierna infancia. Porque ya en aquel tiempo (más todavía que ahora) había cogido la costumbre de espiar las conversaciones de sus padres a través del tabique. (19-20)

A través de este principio de la novela, nos damos cuenta de dos puntos interesantes. Primero, existe como una molestia, una vergüenza o un tabú frente a los propios hijos de la familia y, segundo, en *Caperucita en Manhattan* se pone de relieve el carácter curioso de la niña, lo que fomenta luego el desarrollo de su imaginación.

En otro capítulo, la señora Taylor, una amiga de los padres de Sara Allen, aconseja a la madre: "a los niños es mejor no hablarles de los asuntos que les producen trauma" (45).

Por otra parte, sobresale la idea de que los padres no consienten que los niños se enteren de las conversaciones y/o discusiones de los adultos. Es también ilustrativo el diálogo conflictivo que tienen la madre y la abuela acerca de la soledad como libertad -y ahí reconocemos a la propia autora salmantina, en el cap. IV.

También el concepto de la muerte aparece como temido y como causa de mucho miedo y aprensión mientras que, en las sociedades antiguas, era más bien visto con naturalidad y, en

ciertos grupos étnicos, como continuación de la vida[181]. En *Caperucita*, Vivian Allen se da cuenta de que su propia madre Rebecca Little se está muriendo, toma conciencia del paso del tiempo sobre el ser humano, lo cual la asusta. Desde la posición de Sara, C. Martín Gaite pone en escena el conocimiento de la muerte de su tío el mismo día de su cumpleaños. De este modo, la autora no vacila en confrontar a una niña de diez años a la dura realidad de la vida, un hecho facilitado también por la curiosidad de la niña y la voluntad de enterarse de los asuntos de personas mayores. Citamos el pasaje:

> Desde la cocina y desde el cuarto de Sara se oían retazos de una conversación agitada y plagada de silencios. La señora Allen aguzó el oído. «¡No puede ser!, ¡no puede ser!», exclamaba el señor Allen entrecortadamente. […]
>
> Sara se volvió a meter en su cuarto pero dejó la puerta abierta. Al poco rato oyó llantos. Luego, que colgaban el teléfono. Sus padres avanzaban por el pasillo abrazados y llorando. Ella los siguió a la cocina. […]
>
> Después de un rato, se enteró Sara de que un hermano de su padre, que ella no conocía, el tío Josef, había tenido un accidente de automóvil cerca de Chicago, donde vivía, y había muerto en el acto. (78-79)

En relación con el concepto de la muerte y su aceptación por individuos más o menos mayores, desde la posición de persona adulta, la escritora recuerda la pérdida de su hijo Miguel recién nacido tras lo cual entendió "la esencia precaria, amenazada y efímera de la felicidad. [...F]ue el primer paso a la madurez" (C. Martín Gaite, *Agua pasada*, 1993: 21)

Por otra parte, la modernidad de la sociedad está simbolizada por el personaje de la abuela que encontró un novio. Las situaciones amorosas de la abuela, tanto como los asuntos de los adultos, son difíciles de entender para la niña. Como vimos anteriormente, aunque Aurelio recuerda la figura universal de la abuela de los cuentos folklóricos que cuida y tranquiliza a su entorno, la abuela es mucho más rebelde y solitaria.

Para acabar con los motivos modernos presentes en la transcripción de "Caperucita roja" a la literatura española del siglo XX, se puede destacar la crítica de la sociedad materialista[182], del uso y del mal uso del dinero, pero también del aburrimiento y de la importancia del parecer. Por su nombre que da a pensar en un animal peligroso y al que nada ni tampoco el hombre puede parar, el señor Woolf encarna la sed de riqueza y de renombre. En efecto, si hablamos de dicotomía y de doble simbología, de doble nivel en la narración, se explica particularmente por su actitud. Desea conocer la receta del dulce, pero no solo para poder disfrutar de su sabor sino

[181] En el cuaderno número dos de sus *CT*, C. Martín Gaite insiste en que el deseo de explicar las cosas a los niños tanto como el afán de preguntar cosas a los padres viene de los pueblos primitivos; A través del contacto con la naturaleza, las primeras preguntas de los niños son concretas y admiten cuentos y fantasía pura como contestación válida. Véase *Cuadernos de todo*, 2002.

[182] En el primer cuaderno de sus *CT*, la autora también menciona el auge del materialismo del que se percató durante uno de sus viajes a Italia. En su novela *Nubosidad variable*, hace alusión a esa sociedad de consumo.

para poder él también prepararla y venderla a más clientes posibles en su pastelería (76). Al fin y al cabo, lo fundamental en la novela es el concepto de "receta de la vida", más que de la tarta, es decir el saber y poder ganar mucho dinero para sentirse alguien. Es la situación en la cual se mueve el señor Woolf, un hombre desorientado en la vida que ha perdido su autoestima y que ya no confía en sí mismo. Es el estereotipo de los hombres de negocios olvidados en ese mundo capitalista de los asuntos y del mercado. En C. Martín Gaite, es todo el contrario de la figura del lobo de Perrault, seguro de sí mismo que se desplaza de un paso afirmado. En efecto, el señor Woolf se pasa el tiempo deambulando:

> Muchas noches, al volver a casa, estaba tan deprimido que le pedía a Peter que le dejara en Central Park, por donde se paseaba a solas y pensativo. Su aspecto, enmascarado por las gafas, y su paso agitado y nervioso más parecían los de un malhechor huyendo de la justicia que los de un magnate adinerado. (110)

La noción del dinero y de la posesión de dinero concierne también a la niña protagonista, cuando su abuela comparte con ella lo que ganó en el bingo:

> —Toma —dijo—. La mitad para ti y la mitad para mí. Es mi regalo de cumpleaños.
> —Pero es muchísimo. Yo nunca he tenido tanto dinero, abuela.
> —Pues lo guardas sin decírselo a nadie. En algún momento te puede hacer falta. (69)

No obstante, una de las únicas protagonistas en rechazar la importancia y hasta el valor del dinero es Miss Lunatic (la señora Bartholdi) quien, si siempre se manifiesta en posesión de las mismas monedas, dice "se ha convertido en meta y nos impide disfrutar del camino por donde vamos andando. Además, ni siquiera es bonito, como antes, cuando se gozaba de su tacto como del de una joya" (91). De este modo, después de su último viaje en taxi, la niña deja más dinero al conductor:

> —¡Pero aquí sobra mucho! —exclamó el taxista, bajando la ventanilla.
> La niña se detuvo a la entrada del parque y le miró sonriendo, mientras le decía adiós con la mano.
> —¡Quédese con la vuelta! ¡Son viles papeluchos! (190)

Del mismo modo que en los relatos breves de sus inicios como escritora, C. Martín Gaite se detiene sobre la falta de comunicación y la ausencia repetitiva de las personas más cercanas a los niños que tendrían que estar cuidando de ellos y enseñándoles los valores de la vida, la autora insiste en que

> Lo que echa de menos la juventud son los espacios habitados por gente que ha estado y ha hablado allí durante muchas horas […]Tendría [hoy en día] que cambiar primero la forma de relacionarse unas personas con otras, su modo de estar juntas y en soledad. (C. Martín Gaite, *Traer,* 2002: 152)

En *Caperucita en Manhattan,* por obligaciones laborales el padre nunca está, lo que aumenta también el riesgo de conflicto con su esposa.

2. 2. 2. 2. Símbolos gaitianos

> La primera transformación que ha provocado Carmen Martín Gaite en la antigua estructura del cuento es inyectarle el detallismo, la descripción de lo actual, los pensamientos de los personajes de una novela moderna. El relato se lo ha hecho más complejo, más crítico de la realidad contemporánea.
>
> J. Sánchez Reboredo (Rolón Collazo, 2002: 158)

Cuando nos referimos a las huellas de la autora salmantina, también queremos destacar los elementos recurrentes y que, en su literatura, podrían tener una simbología particular. Así, igual que en *CA*, también aparecen cucarachas, pero "muertas" (56) y el mobiliario de la butaca de terciopelo verde (18). Relevamos: "su butaca preferida, aunque estaba un poco vieja y se salían los muelles por abajo" (56) y, en el cap. XIII, "arrellanado en su butaca, dormitaba el gato Cloud" (199). El objeto de la carta está presente y eso desde sus relatos breves hasta en novelas como *Nubosidad variable* de carácter epistolar o bien *La reina de las nieves* mediante el protagonista masculino Leonardo y la Señora de la Quinta Blanca. Una vez más, aparecen la llave y el sombrero, este último tan estudiado a través del personaje de negro en *CA*. Del mismo modo que en *Lo raro es vivir*, el gato Cloud forma parte de los elementos simbólicos de la literatura gaitiana, a modo de guía y de reencarnación después de la muerte. En *El cuarto de nunca acabar*, en el capítulo dedicado al "Gato con Botas", la autora habla de su lectura de C. Perrault y del hecho de que, de niña, estaba adicta al cuento del "Gato", particularmente porque es el único que inventa un cuento dentro del cuento (Madrid: Siruela, 2009, p. 123). Asimismo, al señor Woolf se le menciona como "un total desconocido" (192), lo que recuerda al hombre de negro de *CA*.

En el capítulo IV podemos encontrar la alusión al acto de observar el exterior detrás del cristal, como en *Desde la ventana*, "A Sara le gustaba mucho mirar el parque abandonado desde la ventana del cuarto de estar, el mayor de la casa, donde la abuela tenía el piano. Le atraía su aspecto romántico y solitario" (56). Vuelve también en el capítulo XI y pone el acento en la madurez de la niña una vez que haya explorado el interior, *su* interior.

Aparte de los objetos, C. Martín Gaite usa mucho del mundo artístico en general para ampliar su visión de la vida y dar cuerpo a sus obras. En este sentido, notamos el mundo del arte, primero con la alusión a la historia de la construcción de la estatua de la Libertad, de la estatua de Dante Alighieri (127) que es muy importante en *Lo raro es vivir*, del cine con la mención a Katleen Turner (123) y el capítulo IX dedicado al episodio del rodaje fallido. Se

alude al mundo de las series o películas policiacas con "Lo primero que tendría que hacer es no tocar nada y llamar a la policía, como había visto que se hacía en las películas" (61). El universo cinematográfico rige de esa idea de "hacer como si" estuviéramos en un mundo de mentira. Además del episodio del rodaje de Sara con Miss Lunatic, más tarde se conoce en C. Martín Gaite la tendencia de querer fingir con *Lo raro es vivir* cuando Águeda Soler tiene que hacerse pasar por su madre. Como en la mayoría de las novelas gaitianas, tiene su importancia la intertextualidad como las referencias a "Caperucita" (22, 120), a *La Cenicienta* (123), a *La isla del tesoro* (154), a *Robinson Crusoe* (22, 23, 24). Pero, lo que más vuelve en el texto es la consideración de *Alicia en el País de las Maravillas:* "Por lo menos, podías decir algo. Aunque sólo fuera: «¿Cómo encuentras a la Reina?», como le dijo a Alicia el Gato de Cheshire. Pero, claro, tú qué sabrás de Alicia. Te pareces a Rod Taylor, pero en gato. Un gato tonto y mudo" (61), "Si no fueras tan ignorante, si fueras el gato de Cheshire, podríamos hablar de cómo se estira el tiempo algunas veces. ¿Ronroneas, eh? Bueno, eres tonto, pero cariñoso" (67) y "«Parece el conejo blanco de Alicia», se dijo Sara para sus adentros" (132), al referirse a un agente del rodaje cinematográfico. Incluso cuando quiere escapar del chófer de la limusine, dice: "Si se quedaba de pie, Peter podría descubrirla. Y estaba visto que lo de menguar de tamaño sólo lo podía conseguir Alicia" (190). Notamos que la mayoría son libros de cuentos, dedicados o no a un público infantil pero que, en todos los casos, suelen ser leídos, regalados o dados por los familiares a niños o jóvenes -lo que les vale la mención de libros de aprendizaje o de *Bildungsroman* por el género aventurero que place tanto a los lectores (Colomer, 1998 y 1999; Badillo Buenfil, 2012; Jurado Morales, 2003).

Amén de eso, sobresalen elementos frecuentes dentro de sus publicaciones que tienen que ver con datos biográficos como, por ejemplo, la alusión a episodios de fiebre: "Estuvo varios días con fiebre muy alta y en sus delirios llamaba a Aurelio Roncali, decía que quería entrar en el Reino de los Libros" (36) y "una leve sensación de mareo bastante gustosa, como cuando empezó a levantarse de la cama, convaleciente de aquellas fiebres raras de su primera infancia" (161). Remite no solo al periodo de enfermedad que sufrió ella misma sino que éste mismo motivó la escritura de su obra *El libro de la fiebre* sino también. En "Bosquejo autobiográfico" de *Agua pasada* relata recuerdos de sus años de doctorado en Madrid:

> Por las mañanas iba a la Ciudad Universitaria porque estaba matriculada en unas asignaturas que eran necesarias para llevar a cabo el doctorado, pero no pude examinarme de ninguna porque a finales de curso, en mayo, cogí el tifus y me entraron unas fiebres altísimas. La penicilina no había llegado todavía a España y el tifus era una enfermedad muy grave. (1993: 18)

En el capítulo III, salta a la vista del lector la referencia a la letra *C* tan solicitada en *El cuarto de atrás* y que aparece con la referencia a la vivienda de la madre de Vivian Allen: "¡Si por lo menos siguiera viviendo en la avenida C!" (45). El juego con las letras y los indicios esparcidos en la novela sigue con la foto que encuentra Sara Allen en casa de su abuela: "Por detrás llevaba una dedicatoria con letra grande y clara, que decía: «Tú eres mi gloria, A.». Era la misma caligrafía de algunas cartas de las que acababa de recoger" (62-63).

Para seguir con el vocabulario y la importancia de las letras, se refleja en *Caperucita en Manhattan* el interés de C. Martín Gaite por el mundo americano de los Estados Unidos adonde se fue varias veces durante su vida de escritora[183]. Aparecen términos en cursiva de idioma extranjero como el *music-hall* (17, 19, 178), el *living* (45, 78), el "*happy end*" (195), la canción tradicional *Happy birthday to you* (75), *Let it be* (123), el término *kitsch* (133) para designar el vestido de Caperucita, el objeto del *walky-talky* (132), la actividad del *footing* (150), el lugar del *parking* (176, 196) y el *coche pick up* (199).

Aunque no podemos hablar de intertextualidad en este caso, aparece un indicio para su novela de 1992 con "No volvemos hasta la noche y el hombre del tiempo ha dicho que la nubosidad es variable" en el capítulo III (48).

Más, por lo que respecta a la transcripción de argumentos existentes en el cuento de Perrault que tradujo C. Martin Gaite, "una fuerza viva le arrastraba [a Edgar Woolf] hacia el parque" (1990: 114-115) se hace eco de la frase de la traducción al castellano "Caperucita Roja se puso inmediatamente de camino para ir a visitar a su abuela" (Perrault, 1980: 53) y, casi al final de la novela de "Me consume la impaciencia. Vamos, Sara. Tenemos que salir para casa de tu abuela inmediatamente" (C. Martín Gaite, 1990: 171-172).

Es más, no cabe duda de que, en el cap. VII, la alusión a "las tripas y el cerebro del negocio" (104 y 106) recuerda al "desván del cerebro" del *Cuarto de atrás* gaitiano. M. del Mar Mañas Martínez (2014: 83-84) relaciona este "desván del cerebro" con el "más allá" que Águeda, en *Raro*, imagina como "una especie de inmenso almacén aglomerado escabroso, por algunos tramos al aire libre, por otros bajo techado" (C. Martín Gaite, 1996: 59).

Y, si nos acordamos de *Lo raro es vivir* donde ya indicamos la máxima de la autora "¡Yo no soy de las que miran para atrás!" (1996: 161), en el cap. XI de *Caperucita en Manhattan* ya figuraba "Nunca mires para atrás" (162). De un cierto modo, la importancia de la palabra, de la escritura y de la lectura que apunta la autora en sus *CT* viene también de su estudio de Barthes:

[183] En *Un lugar llamado C. Martín Gaite,* Joan L. Brown publica el artículo "Carmen Martín Gaite: los años americanos" en el cual establece el recorrido literario de la autora en el territorio de los Estados Unidos. Véase Teruel (2014: 82-93).

"Cuando las palabras, dentro del texto, se materializan en aparición inesperada como objetos con brillo y señas propias, como piedrecitas que lo esmaltan, entonces sirve" (2002: 345). Igualmente vale para la observación de la explotación de las palabras de personajes como Aurelio o miss Lunatic.

Desde otro nivel de análisis, si retomamos los cuentos de origen inglés que tradujo C. Martín Gaite, con el ejemplo siguiente imaginamos la posibilidad de una influencia o una inspiración para su escritura futura. En efecto, en el capítulo III "Mistress Crispin's story" la niña se extraña:

> "It is a queer house […] a very queer house. It's such a funny shape." […O]n it was written, in very plain letters «Mistress Crispin».
> "I suppose that is the name of the person who lives in the house?" said Merle. […] Merle walked right round it twice. "It is not a house at all," […] "Why, why, why, it's nothing but a big shoe!" (Browne, 1890: 27-28).

Ese fragmento del cuento victoriano "Wanted a king" está reflejado en el momento en que C. Martín Gaite introduce al personaje del Señor Woolf y lo describe mediante sus zapatos. Ilustramos, cap. XI:

> Estaba tan absorta en sus recuerdos y ensoñaciones que, cuando oyó unos pasos entre la maleza a sus espaldas, se figuró que sería el ruido del viento sobre las hojas o el correteo de alguna ardilla, de las muchas que había visto desde que entró en el bosque.
> Por eso, cuando descubrió los zapatos negros de un hombre que estaba de pie, plantado delante de ella, se llevó un poco de susto. No en vano el vampiro del Bronx andaba suelto todavía, la propia miss Lunatic se lo había confirmado. (C. Martín Gaite, 1990: 162)

Un tema que comentaremos como uno de los últimos en *Caperucita en Manhattan* es el del espacio, al que la autora salmantina sabe también recurrir para reivindicar los beneficios del movimiento en soledad. Así, la novela tanto como lo hace el cuento de hadas "Caperucita Roja" ponen de relieve las consecuencias del acto de pasearse, pero con Perrault lleva a la fatalidad. Al contrario, en la novela de 1990 C. Martín Gaite recurre a la temática del paseo, del moverse en el espacio y en el tiempo con el fin de reivindicar la libertad, el saber sentirse libre, el saber buscar su propia libertad. Por ende, el cuento folklórico es prueba de ello, como dice la señora Bartholdi: "A quien dices tu secreto, das tu libertad, nunca lo olvides, Sara" (151 y 161), una máxima que la autora retoma de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (paratexto de la parte II de *Caperucita*, p. 83) y que la Caperucita tan famosa no cumplió, lo que le valió un final trágico.

2. 2. 2. 3. El uso y el manejo de las palabras

> La obra literaria debe, así, mantenerse inalterada, y por ello, para alcanzar ese estadio, el material tradicional debe fijarse por medio de la escritura y lograr un discurso propiamente artístico, poético y lúdico.
>
> F. Lázaro Carreter (Herrero Figueroa, 2008: 108)

Recordamos que, al tratarse de una "transcripción" al género novelesco del cuento tradicional de C. Perrault, no se puede hablar de elementos añadidos o eliminados dentro de la sintaxis. Sin embargo, teniendo en cuenta los varios textos, se puede hipotetizar sobre las posibles interpretaciones de C. Martín Gaite de algunos elementos de la obra.

Primero, "Acababa de sacar del horno unas tortas" (Perrault, 1980: 53) aparece como "cuando sacaba la tarta del horno" (C. Martín Gaite, 1990: 43), tras lo cual vemos que en el cuento el lenguaje es mucho más armonioso.

Con "Se va a chupar los dedos" (1990: 43), se nota el significado metafórico, la alusión al gusto, al afán por devorar, también con ironía.

Además, el gusto por jugar con el lenguaje lo ilustra la mención "ficha dorada" para referirse al ticket del metro. En *Caperucita en Manhattan*, como en muchas publicaciones suyas, la autora salmantina usa de imágenes, metáforas y comparaciones para expresar el mundo de la libertad, de lo imaginario. Por ejemplo, en el cap. III Sara

> empezaba a soñar con los ojos abiertos y la discusión de sus padres se convertía en una música de fondo sobre la que se iban desarrollando las imágenes de su excursión fantástica por las calles, plazas y parques que no conocía. Unas veces volaba por encima de los rascacielos, otras iba a nado por el río Hudson, otras en patines o en helicóptero. […]Se posaba allí como un pájaro cansado de volar. Y, mientras la iba invadiendo el sueño, le rezaba a la estatua porque, al fin y al cabo, era una diosa. (40)

También para revelar la existencia de otro mundo exterior, la niña describe la ciudad de modo original:

> Mucha gente se cree que Manhattan es Nueva York, cuando simplemente forma parte de Nueva York. Una parte especial, eso sí.
> Se trata de una isla en forma de jamón con un pastel de espinacas en el centro que se llama Central Park. Es un gran parque alargado por donde resulta excitante caminar de noche, escondiéndose de vez en cuando detrás de los árboles por miedo a los ladrones y asesinos que andan por todas partes y sacando un poquito la cabeza para ver brillar las luces de los anuncios y de los rascacielos que flanquean el pastel de espinacas, como un ejército de velas encendidas para celebrar el cumpleaños de un rey milenario. (14-15)

Por supuesto, destacamos la metáfora del pacto con las manos, la sangre, los secretos y las palabras:

> Dejó la mano izquierda en suspensión por encima del cochecito y Sara vio que insensiblemente perdía su temblor y desaparecían los nudos que deformaban aquellos viejos dedos. Inmediatamente, la mano

derecha, igualmente rejuvenecida, apareció blandiendo el imperdible, que se clavó en un dedo de la otra.
—¡Date prisa! Ahora no pierdas tiempo en mirarme hasta que yo te dé permiso —dijo la voz Bartholdi, que Sara ya había oído en el café de las patinadoras.
La niña obedeció y se aplicó a la tarea de apretar fuertemente la yema de su dedo contra la de aquel otro suave, blanquísimo y rematado por una uña primorosa. Fue cuestión de instantes. Las sangres se mezclaron, y una gota cayó a manchar la servilleta de cuadros que cubría la tarta.
—A quien dices tu secreto, das tu libertad, nunca lo olvides, Sara. (151)

De nuevo, la expresión "la receta de la vida" es una definición perfecta de la novela, una vez más de doble fondo. La doble secuencia, o la doble trama tiene que ver con el viaje hacia la búsqueda de la libertad de vivir y, la búsqueda de la receta económica, traducida en *Caperucita* por el deseo de conseguir la receta del dulce de fresa.

Por otro lado, el uso de la lengua en C. Martín Gaite va de la mano con el saber usar de la imaginación hasta alcanzar la creación de nuevas palabras… En este sentido, volvemos a hablar del poder de las palabras del cual se sirve el personaje niño como refugio. Respecto a ello, A. Encinar opina que las palabras mágicas para los protagonistas niños rigen del "verbum creans" es decir de "la falta de límites entre lo real y lo soñado" y "la falta de límites entre el nombrar y el ver" (Encinar, 2006).
En la literatura gaitiana, aparecen términos como "farfanías" (9 veces) y "miranfú" (16 veces) para reivindicar la creación o la existencia de un mundo nuevo, paralelo y propio. Es también un modo de proceder conocido en más obras de C. Martín Gaite, y que tiene que ver también con el concepto del juego del que la autora dice que "Mantener fresca la impronta del lenguaje es esencial, rigor y juego, hablar es una empresa lúdica en la que se lleva todas las ganas si no si institucionaliza" (C. Martín Gaite, *Cuadernos de todo*, 2002: 344). No podemos olvidar la isla Bergai del *CA*, el "tarannà", las palabras inventadas por los niños en algunos relatos breves como en "Retirada", por ejemplo:

—Pero ¿de qué te ríes? ¿Por qué mueves los labios? —le preguntaba su madre, mirándola con inquietud.
—Por nada. Hablo bajito.
—¿Pero con quién?
—Conmigo; es un juego. Invento farfanías y las digo y me río, porque suenan muy gracioso.
—¿Que inventas qué?
—Farfanías.
—¿Y eso qué quiere decir?
—Nada. Casi nunca quieren decir nada. Pero algunas veces sí.
—Dios mío, esta niña está loca.
Sara fruncía el ceño.
—Pues para otra vez no te cuento nada. ¡Ya está! (33)

En el caso que nos ocupa, el modo de cierre de *Caperucita* es llamativo por dar la sensación de partida y de salida hacia la libertad con la desaparición de la protagonista principal Sara y su palabra inventada, citamos:

> Metió la moneda en la ranura, dijo: «¡Miranfú!», se descorrió la tapa de la alcantarilla y Sara, extendiendo los brazos, se arrojó al pasadizo, sorbida inmediatamente por una corriente de aire templado que la llevaba a la Libertad. (C. Martín Gaite, 1990: 205)

No obstante, el manejo de la lengua y de las riquezas del castellano permite también a nuestra autora insistir en la personalidad psíquica de Sara Allen. Del mismo modo que lo analizamos en su traducción de los cuentos populares de origen inglés, se trata de poner el acento sobre la manera con la cual la escritora pone en escena a una niña dentro de una sociedad moderna mientras que se asocia a una figura universal y tradicionalmente conocido del siglo XVII (si nos quedamos con la versión escrita de Perrault).

Sara Allen está introducida desde el primer capítulo como "una niña pecosa de diez años que vivía con sus padres en el piso catorce de un bloque de viviendas bastante feo, Brooklyn adentro" (15). En su globalidad, la protagonista aparece bajo su nombre de pila acompañado o no de su apellido. Otras veces, algunos personajes la mencionan por su edad "aquella criatura" (175), "una niña de diez años, traviesa, inconsciente y audaz" (188), "una chiquilla de semejante edad" (204) o por su modo de vestir como la voz narrativa "la niña de rojo" (130), "la niña vestida de rojo" (182, 195), "una niña dormida y vestida de rojo" (183), "aquella niña vestida de rojo" (201). En cuanto a los personajes secundarios, uno de los hombres que se ocupan del rodaje en el bar la señala como "la niña con este vestido de punto tan *kitsch*, y ese impermeable…" (133). Además de ello, las interjecciones para dirigirse a Sara no son numerosas y vienen casi siempre de Miss Lunatic, destacamos "bonita" (136), "hija" (140, 150), "hija mía" (142) y "preciosa" (148, 150, 156). El señor Edgar Woolf se dirige a ella mediante "hermosa niña" (163), "querida niña" (164), "guapa" (167, 177), "preciosa" (172), "mi joven amiga" (176), "hija" (177). El chófer la menciona como "la señorita" (176), "señorita" (185, 186, 187), "guapa" (187, 203), "condenada chiquilla" (189), "la chavala" (196). El taxista de su aventura final la llama "guapa" (203).

Amén de ello, el modo con el que habla la madre a su hija puede parecer un poco peculiar e irritante. En el capítulo III relevamos: "¡Vamos, espabila! —le decía su madre—. ¿En qué estás pensando? ¿No ves que se hace tarde? Parece que no, pero es un viaje, un viaje de muchas millas" y "No me repliques" (47). Eso permite justificar el carácter nervioso de Vivian Allen quien, antes de salir, cada vez revisa que todo esté en orden y que no se haya olvidado de nada.

En el capítulo siguiente, otra vez aparece la madre irritable cuando quiere dejar a Sara sola en casa de la abuela:

> Y si llaman al teléfono, lo coges.
> —Pues claro, mamá, qué tontería. No lo voy a dejar sonando.
> —No me contestes así. Si tu abuelo Isaac levantara la cabeza. En fin... Puedes ir barriendo un poco la cocina.
> —De acuerdo. (59)

La niña contesta con un leve chiste que, aparentemente, no entiende la madre y enseguida muestra una actitud defensiva. Subrayamos aquí la precisión de la autora cuando cuenta, respecto al personaje de la madre: "la he pensado pesadísima […]para contrastarla con la fascinación de la abuela" (Martinell Gifre, 1993: 82).

A pesar de que, en su conjunto, la novela expone una mejor relación y sobre todo más comunicación y complicidad entre Sara y su madre que en Perrault, vemos algunos desacuerdos como:

> —¡Ay, mamá, no me des tantos tirones!
> —La culpa la tienes tú que no te estás quieta. Me pones nerviosa.
> —Pero contéstame. (45)

Y aún más en el siguiente:

> —¡Ay, Dios mío, qué niña más respondona! ¿Por qué pones cara de mártir ahora?
> —Por nada, mamá, cállate, anda.
> —¿Llevas la cesta bien agarrada?
> —Que sí, mamá. Cállate ahora, por favor —suplicaba la niña en un susurro fervoroso.
> —¿Pero qué te pasa? ¿Por qué cierras los ojos? ¿Te mareas?
> —Déjame. ¡Es que vamos por debajo del río!
> —¿Y qué? ¡Vaya una novedad! Pareces tonta, hija, cualquiera que te oyera... (52)

C. Martín Gaite pone en escena a una niña a la vez "respondona" pero también "apacible" y serena al estar siempre buscando la paz y el silencio para poder, luego, dar rienda suelta a su imaginación.

En el capítulo VIII, es decir ya en la segunda parte de la novela, es la señora Bartholdi quien encuentra a la niña en la ciudad y quien da su descripción de modo que:

> una niña, totalmente ignorada por ellos, lloraba silenciosamente con los ojos bajos y la espalda apoyada en la pared del paso subterráneo. Podría tener unos diez años. Llevaba un impermeable encarnado con capucha, y al brazo, enganchada por el asa, una cesta de mimbre cubierta por una servilleta a cuadros. (1990: 120)

Amén de eso, y como vimos en casi todos los textos del estudio, Sara Allen es uno de los protagonistas niños que preguntan mucho por todo. Además de cuestionar la vida cuando está con su abuela y su novio, es hacia la señora Bartholdi hacia quien, casi al final de la novela, salta con una sucesión de interrogaciones. Relevamos su curiosidad:

—Oye, madame Bartholdi. —Dime, preciosa.
—¿De verdad estás segura de que los hombres esos del cine no te vieron convertirte en estatua? […] O sea que tu vives dentro de la estatua.
—Por el día sí.
—¿Como si fueras su espíritu? —preguntó Sara. […]¿Como si te despegaras de ella? […]¿Por cierto, sabes tú si han cogido al vampiro del Bronx?
(147-149)

Y empieza de nuevo:

—Oye, madame Bartholdi.
—Dime, preciosa.
—¿Cómo haces para salirte de la estatua sin que nadie te vea y llegar a Manhattan? […]¿Pero verdad que me lo vas a contar a mí? —preguntó Sara, completamente segura de que la respuesta iba a ser afirmativa. (150)

Más con:

—Oye, madame Bartholdi.
—Dime, guapa.
—¿Has leído *Alicia en el país de las maravillas*? […]¿Te acuerdas tú? (152)

Y, cuando la señora le pregunta si sabe donde está:

—¿Battery Park? Sí —dijo la niña—, en la parte de abajo del jamón, en la conñuencia del Hudson con el East River. Pero ¿te metes de cabeza? ¿Y cómo vas? ¿Y no te rozas contra las paredes? ¿Y por dónde sales? ¿Puedo tomar apuntes ahora? (153)

Después de haber recibido todos los consejos de Miss Lunatic acerca de su pasadizo secreto, Sara confiesa:

no sabía qué pregunta hacerle primero de las muchísimas que se le atropellaban pidiendo salida.
—Oye, madame Bartholdi.
—Dime, preciosa.
—¿Y dónde dejas el cochecito? […]

—¿¿Alguna pregunta más?
—¡Oh, sí, muchísimas! —dijo Sara—. Todas las del mundo. Pero no sé por dónde empezar. Me va a estallar la cabeza. No hay tiempo (156-157)

Paralelamente a la intensa curiosidad de Sara, en la novela C. Martín Gaite presenta la incomprensión y la falta de comunicación para una buena conexión entre la familia mediante la madre y parientes que quieren mandar a la niña al psiquiatra. Ese motivo de incapacidad de gestionar el comportamiento de un hijo aparece también en algunos de los relatos breves gaitianos que analizaremos en su momento, en particular "Tendrá". Vemos esto desde el capítulo II y la conversación de Vivian Allen con Rebeca Little:

—Ha salido lista de verdad —decía la abuela Rebeca—. Yo no conozco a ninguna niña que haya hablado tan clarito como ella, antes de romper a andar. Debe ser un caso único.
—Sí, es lista —contestaba la señora Allen—, pero hace unas preguntas muy raras; vamos, que no son normales en una niña de tres años.
—¿Por ejemplo, qué?

> —Que qué es morirse, ya ve usted. Y que qué es la libertad. Y que qué es casarse. Una vecina mía dice que a lo mejor habría que llevarla a un psiquiatra. La abuela se reía.
> —¡Déjate de psiquiatras ni de tonterías por el estilo! (21)

Y, la amiga de la madre, la señora Taylor,

> suscrita a una revista de divulgación científica y […] adicta a los programas de televisión donde se hablaba de los complejos de los niños, era quien había sugerido a la señora Allen que llevara a su hija a un psiquiatra. Según ella tenía complejo de superdotada.
> —Pero tiene que verla uno que sea bueno —añadía, con gesto de enterada— porque si no, los niños se traumatizan.
> —Fíjate, pero uno bueno será carísimo. Quick Plumber no da para tanto. Y luego que Samuel no querría. (33-34)

Como observamos en los demás cuentos populares, en *Caperucita en Manhattan* sobresale la idea hecha de que no se deben contar los relatos que pueden asustar al niño: "—Madre, no le cuente usted a Sara historias de miedo, que luego no se duerme —decía" (57).

Si lo vemos desde otro ángulo, nos damos cuenta de que, en el capítulo asociado a la fiesta de cumpleaños de Sara, al personaje de la madre se le atribuye un prejuicio sobre los noviazgos. Vivian Allen explica: "La fiesta es para ti, así que hacía falta un chico. ¿No te parece?" (71). En ello se hace eco de los conceptos y los modelos que seguir en novelas como *Entre visillos* y donde aparece la insistencia por parte de los padres, y no necesariamente de las madres. En *Caperucita* podríamos hablar de un guiño por parte de la autora, a modo de modernización de la forma de vivir la juventud y el abandono de la presión patriarcal que deja sitio al interés de la figura materna para con su progenitura. Pero, veremos más la presión extrema de los padres por decidir de la vida de su hijo presente en uno de los *Cuentos completos*.

Con lo que respecta al padre Samuel, Sara intercambia muy poco con él y tampoco comunica mucho puesto que él siempre está trabajando. Sin embargo, C. Martín Gaite incorpora una muestra de cariño y de interés de su parte al enterarse de la muerte de su tío Joseph: "Pobre Sara —dijo el padre en un determinado momento, mirándola—. ¡Vaya un final de cumpleaños!" (79).

Por otro lado, al ser una versión novelizada del cuento folklórico, *Caperucita en Manhattan* ofrece un espacio narrativo bastante amplio para poder desarrollar al personaje y el carácter de cada uno de los personajes y, en el caso que nos interesa, el de la protagonista joven que encarna a la Caperucita francesa. Por consiguiente, a lo largo de los capítulos, C. Martín Gaite retrata las características de la niña, visibles a través de las actitudes infantiles hoy día analizadas y representativas del comportamiento psicológico y psicoanalítico común a todos los niños (Paul Hazard y su valoración de la psicología infantil, Freud y sus estudios sobre el

individuo y sus distintas pulsiones, Piaget y sus teorías cognitivas sobre el comportamiento, Winnicot y su acercamiento al niño y a la infancia, Vygotski y la importancia del contexto social para construirse, etc.). Es sumamente interesante ya que Sara es la figura de la novela que busca libertad y, sin que sea su objetivo principal ni explícitamente anunciado, se dirige hacia la madurez, todo ello mediante el poder de la imaginación, los encuentros y descubrimientos que hace durante las doscientas páginas de nuestra edición (Madrid: Siruela, 1990). Leemos, por ejemplo: "Duendecillos que la estaban viendo desde tan lejos, asomada a la ventana, y le mandaban destellos de fe y de aventura. «Miranfú —repetía Sara entre dientes, como si rezara—, Miranfú.» Y los ojos se le iban llenando de lágrimas" (35).

En este sentido, el uso y el manejo del idioma y de las letras tiene que ver con la ambición de la autora en dar la palabra a la niña para reivindicar y dar valor a nuevos elementos y conceptos acerca de la vida y hasta sobre los fundamentos literarios. En efecto, si ya sabemos que C. Martín Gaite refuta el final feliz de los cuentos, el *happy ending* (*Cuadernos de todo*, número 12) lo une al personaje de Sara. En el capítulo II titulado "Aurelio Roncali y El Reino de los Libros. Las farfanias",

> el lobo [de "Caperucita Roja"] tenía una cara tan buena, tan de estar pidiendo cariño, que Caperucita, claro, le contestaba fiándose de él, con una sonrisa encantadora. Sara también se fiaba de él, no le daba ningún miedo, era imposible que un animal tan simpático se pudiera comer a nadie. El final estaba equivocado. También el de Alicia, cuando dice que todo ha sido un sueño, para qué lo tiene que decir. Ni tampoco Robinson debe volver al mundo civilizado, si estaba tan contento en la isla. Lo que menos le gustaba a Sara eran los finales. (1990: 23)

Por otra parte, Sara Allen no solo aparece como los demás niños curiosos y preguntones acerca de todo, sino que representa la generación de jóvenes preocupados e interesados por las nociones y realidades de la vida. Por ejemplo, al final de la novela, cuando el chófer amigo del señor Woolf la conduce en limusine,

> no paraba de preguntarle cosas por el teléfono interior, que para qué era este botón y el de más allá, que si se podía tomar una coca-cola, que cómo se llamaba aquella calle, y venga a decir que aquello era igual que una casita misteriosa, y a encender luces y a correr las cortinillas y volverlas a descorrer. La verdad es que era muy simpática y muy graciosa. (182)

Asimismo, como veremos en la parte siguiente sobre los relatos breves de la autora, Sara Allen ya no está en la edad de estorbar preguntando por todo sin que su curiosidad tenga fundamento. Uno de los ejemplos más representativos es cuando se cuestiona al oír los desacuerdos de sus padres. El nuevo novio de la abuela Aurelio da mucho que hablar y, para la niña, su situación de vida le debe de ser explicado. A pesar de ello, los padres no le den mucha importancia.

> —¿Pero quién es Aurelio? —le preguntaba a su madre, aunque con pocas esperanzas de recibir una respuesta satisfactoria, porque las de su madre nunca lo eran.

—El marido de la abuela.
El señor Allen se reía cuando le oía decir esto.
—Ya, ya, marido. A cualquier cosa llama la gente marido.
—¿Entonces es mi abuelo?
La señora Allen le daba un codazo al señor Allen y le hacía un gesto muy raro con las cejas. Eso era el aviso de que prefería cambiar de conversación.
—¡No le metas líos en la cabeza a la niña, Sam! —protestaba.
—¿Pero es mi abuelo o no?
—Desde luego a tu abuela la trata como a una reina —decía él—. Como a una verdadera reina. ¡Los reyes de Morningside!
—No le hagas caso a tu padre, que siempre está de broma, ya lo sabes —intervenía la señora Allen.
Sí. Sara lo sabía. Pero las bromas de las personas mayores no conseguía entenderlas, porque no tenían ni pies ni cabeza. Y lo que menos gracia le hacía era que las usaran para contestar a preguntas que ella no se estaba tomando a risa.
De todas maneras, la noticia de que Aurelio tratara a la abuela como a una reina fue muy importante para dar pie a las fantasías de Sara. Claro: era un rey. Y en eso la niña no necesitaba aclaraciones. Prefería inventarse por su cuenta cómo era el país sobre el cual mandaba, ya que no la dejaban ir a verlo. (24-25)

Más tarde nos enteramos:

[…] por una conversación telefónica de su madre con la señora Taylor, de que Aurelio Roncali había traspasado su tienda de libros, se había ido a Italia y ya no vivía con la abuela. […]De pronto vio a su hija, que llevaba un rato largo parada en la puerta de la cocina, y se indignó:
—¿Qué haces ahí, enterándote de lo que no te importa? ¡Vete a tu cuarto! —chilló enfadadísima.
Pero Sara estaba pálida como el papel, tenía los ojos perdidos en el vacío y no se movía. Su madre vio que se agarraba al quicio de la puerta y que cerraba los ojos como si fuera a marearse. Y se asustó un poco. […]Cuando llegó al lado de su hija y quiso abrazarla, ella la rechazó.
—¿Pero qué te pasa, por favor, Sara? Estás temblando.
La niña, efectivamente, temblaba como una hoja. La señora Allen le acercó un taburete para que se sentara. Entonces ella se tapó la cara con las manos y estalló en un llanto sin consuelo.
—Di algo, dime algo —suplicaba la señora Allen—. ¿Estás mala? ¿Qué te duele?
—Miranfú, miranfú —balbuceaba la niña entre hipos—, pobre miranfú... (35-36)

2. 2. 3. Creación y aplicación de un nuevo espacio

> Así, el escritor que literaturiza el material tradicional deberá respetar las convenciones narrativas, los elementos universales de la estructura, no porque defendamos ya la entidad del texto, sino porque defendemos su recepción; y no en vano Gárate Larrea […] explicitó convenientemente cómo la organización textual, el esquema, incide en la recepción, en la comprensión y recuerdo infantil.
>
> Herrero Figueroa (2008: 114)

2. 2. 3. 1. Un cuento en una novela: entre acción y mente

> Soñar no costaba nada, al fin y al cabo.
> C. Martín Gaite (*Caperucita*, 1990: 180)

En algunos capítulos bien determinados de la novela, sobresale un juego con varias alusiones al cuento de Perrault. Como vamos a ver, algunos remiten a las acciones principales de “Caperucita Roja”, y otros se refieren al desarrollo interno, psíquico y mental de los protagonistas. Obviamente, no podemos permitirnos retomar la integralidad del texto popular

ni tampoco podemos recordar los capítulos enteros de *Caperucita en Manhattan.* Por lo tanto, mencionaremos los elementos más pertinentes en paralelo con los pasajes de "Caperucita".

Empezamos con el capítulo III que es, claramente, el que más podría resumir la esencia del cuento que se conoce de Perrault. Titulado "Viajes rutinarios a Manhattan. La tarta de fresa", es en el dónde se encuentra la mayoría de las etapas de su relato tradicional. A lo largo de las páginas 39 a 53, entre narraciones de la rutina de la familia Allen, de las discusiones de los padres y de la vida laboral de la madre (50), encontramos el punto de partida a la historia: "A Sara le parecía que el único rato bueno que le proporcionaban a su madre aquellos viajes a Manhattan era el que se pasaba la víspera metida en la cocina, preparando la tarta de fresa que siempre le llevaban a la abuela" (42), "Luego la dejaba enfriar un poco, la envolvía cuidadosamente en papel de plata y la colocaba en el fondo de una cesta" (43). Como ya vimos, el ritual antes de la salida a ver a la abuela resalta con: "Después se sentaba en una banqueta del cuarto de baño, colocaba a Sara entre sus rodillas y empezaba a peinarla muy nerviosa y dándole muchos tirones en el pelo, porque decía que se les hacía tarde. —Parece que no, pero es un viaje. Un viaje de muchas millas" (44-45). Más tarde, leemos: "Le ponía un impermeable rojo de hule, lloviera o no, y le daba la cesta tapada con una servilleta de cuadros blancos y rojos. Debajo de aquella servilleta iba la tarta. —Anda, hija, llévasela tú. A la abuela le hace más ilusión que se la lleves tú" (47). El episodio del paseo en el bosque en el que la niña se distrae con las flores aparece en la versión de C. Martín Gaite a través de:

> Sara dejaba de escuchar y se ponía a mirar a la gente, a un negro que vendía plátanos en un carrito, a un chico que iba en moto con los auriculares puestos, a una rubia de tacones altos, a un viejo que tocaba la flauta sentado en unas escaleras; miraba los letreros, esperaba, siempre agarrada de la mano de su madre, a que se encendiera la luz verde para pasar a la otra acera, llegaban a la boca del metro. (48)

Las ganas de huida, de desafiar el mundo real, lo desconocido y de sentirse libre de la niña de destacan en el momento en que su madre la suelta de la mano:

> Eran unos segundos muy intensos y excitantes para Sara. […S]e apartaba unos pasos de su madre y se dejaba invadir por la tentación de echar a correr con su impermeable rojo, su paraguas y su cesta, traspasar aquel umbral y perderse sola entre la gente rumbo a Manhattan. (49)

El camino que Sara Allen recorre cada semana para ir a casa de su abuela es mucho más detallado geográficamente y se ve más matemático y preciso que en el cuento de Perrault: "Su trayecto era de unas dos millas y se llamaba el Brooklyn-Battery Tunnel porque, después de pasar el río, se metía por debajo de Battery Park, el parque que queda más al sur de Manhattan, donde confluyen el Hudson y el East River" (52). Y, en la novela, el espacio forestal también

advierte de lo que podría suceder: “Pasar a Manhattan por debajo de un río era la prueba más patente de que en aquella isla podía ocurrir de todo” (52-53).

Por consiguiente, con los fragmentos del capítulo que acabamos de analizar, quisimos sacar adelante las partes que corresponden a un primer trozo del cuento tradicional, es decir la preparación de la tarta por la madre, el arreglo de la niña y el paseo (la salida) en metro para llegar a casa de la abuela.

A fin de seguir el hilo de la trama, el cap. VIII retoma casi la integralidad del cuento de Perrault, empezando por el encuentro del lobo, el diálogo y el paseo. El título “Encuentro de miss Lunatic con Sara Allen” es representativo del intercambio entre las dos protagonistas y de los efectos de las palabras de la señora sobre la niña Sara. Curiosamente, no se trata de un encuentro entre un ser bueno y otro malo como en los demás cuentos populares sino que, en este caso, es Miss Lunatic quien acude a la protagonista joven y quien empeña el rol de ayudante. Sin embargo, antes de darse cuenta de la presencia de Sara Allen en el metro, la señora confiesa: “¡Qué vieja soy! —pensó— ¡Cómo me gustaría descargar mis fardos más secretos en alguien más joven, digno de heredarlos! ¿Pero en quién...? ¡Vaya!” (119) de modo que, como el lobo en sed de hambre de Perrault o el Rey de las Tartas gaitiano, la señora Bartholdi sufre la falta de comunicación y la ausencia de interlocutor. A partir de ahí empieza el momento clave del encuentro entre las futuras dos amigas, repetimos un pasaje:

> Entre el atropellado ir y venir de los viajeros que se adelantaban unos a otros, se empujaban y se cruzaban sin mirarse, una niña, totalmente ignorada por ellos, lloraba silenciosamente con los ojos bajos y la espalda apoyada en la pared del paso subterráneo. Podría tener unos diez años. Llevaba un impermeable encarnado con capucha, y al brazo, enganchada por el asa, una cesta de mimbre cubierta por una servilleta a cuadros. (1990: 120)

Significativo de la parte famosa del cuento tradicional, el primer contacto está dado por varios elementos lingüísticos y sintácticos como la mención a Sara mediante los artículos indefinidos en “una niña” y “unos diez años”. El tiempo del condicional “podría” viene a reforzar la idea de incertidumbre, de eventualidad y, ni hace falta volver a indicar los motivos propios a la Caperucita, a saber el impermeable, la capucha, el color rojo, la cesta con la servilleta con, tal como se supone, la tarta al interior. Por otro lado, la *mise en scène* introduce un eventual encuentro con la situación nostálgica y triste en la cual está Sara. Por cierto, C. Martín Gaite no pierde la ocasión de proponer la analogía entre las dos niñas vestidas de rojo: “Le recordaba muchísimo a la Caperucita Roja dibujada en una edición de cuentos de Perrault que ella le había regalado a su hijo, cuando era pequeño” (120). Enseguida se establece el contacto entre miss Lunatic y Sara cuando:

> Y la miró. Pero sin acusar extrañeza ni miedo al descubrir ante sí una figura tan extravagante. Al contrario, sus ojos parecieron revivir con un fulgor de alivio y confianza. Y miss Lunatic, que ya hacía mucho que no había visto una mirada tan transparente y candorosa, sintió como si su viejo corazón se calentara ante las llamas de una inesperada hoguera. (120-121)

Aquí, antes que el diálogo vemos que importa la mirada para que estalle la fusión entre las dos, comparable a un fuego ardiente. Nuevamente se abre el diálogo, lleno de interés y de curiosidad, como en el cuento popular:

> —¿Qué te pasa, guapa? ¿Te has perdido? —le preguntó dulcemente. […]
> —No. Porque esta estación es la que queda más cerca de Central Park, ¿verdad?
> —Sí. ¿Entras al metro o sales de él?
> —Salgo... Mejor dicho, ...había pensado salir —rectificó con voz mohína.
> —Pues yo también. Así que si quieres te acompaño. (121)

Tras ese primer contacto, Sara se muestra tímida. No se atreve a confesar y lanza el aviso: "Es muy largo de contar —contestó ella, con un hilo de voz y bajando nuevamente los ojos—. Muy largo" (121). La insistencia de la niña remite directamente al doble aviso de la madre "es un viaje de muchas millas" (44-45 y 47).

Y, al haber confesado adonde quería ir Sara,

> miss Lunatic la cogió por los hombros con decisión.
> —Anda, vamos afuera —dijo con acento sereno y persuasivo—. Aquí nos están empujando. Conozco un café muy agradable cerca del Lincoln Center, donde podremos hablar a gusto. ¿Quieres poner esa cesta que llevas dentro del cochecito?
> —Bueno —dijo la niña, entregándosela a miss Lunatic.
> —Pues andando, dame la mano. (122)

Como vemos, la cercanía de las dos protagonistas difiere de la separación desde el principio de la salida de Caperucita y del lobo en Perrault. Es más, el final del capítulo es otro de los momentos que corresponderían al cierre de "Caperucita roja":

> —¡Qué pies tan ligeros tienes! —dijo, mientras se volvía a poner el sombrero y se lo sujetaba fuertemente con ayuda de una de las bufandas que se había quitado del cuello—. Por cierto, ¿cómo te llamas?
> —Sara Allen. ¿Y usted?
> —Puedes llamarme miss Lunatic, de momento.
> —¿Entonces me va a contar lo de la musa?
> —Podría ser. Pero mira, no me gusta planear las conversaciones de antemano. Lo que vaya saliendo. Aquello que ves allí es el New York Theater Center. Dan conciertos y espectáculos de ballet. Tenemos que pasar por delante para ir al café que te digo. Vamos, Sara, hija, anda más ligera, que vas a paso de tortuga. (126)

A parte de eso, la manera de aludir y de considerar a la niña en el plan narrativo es fundamental, sobre todo si pretendemos asociarlo al primer encuentro de los dos personajes, un pasaje clave para los últimos acontecimientos. Por ende, en este capítulo (117-127), relevamos "la niña" veinte veces y no antes del último párrafo, el nombre de pila "Sara" (127).

No obstante, el capítulo XI "Caperucita en Central Park" (161-172) es a la vez interesante, curioso y notable ya que también alude al encuentro con el lobo de Perrault. Al principio:

> Sara se encontró sola en un claro de árboles de Central Park; llevaba mucho rato andando abstraída, sin dejar de pensar, había perdido la noción del tiempo y estaba cansada. Vio un banco y se sentó en él, dejando al lado la cesta con la tarta. Aunque no pasaba nadie y estaba bastante oscuro, no tenía miedo. (161)

La descripción de la actitud del señor Woolf con el cual se encuentra corresponde a la del animal presente en Perrault[184]: "había acercado la cesta a su rostro afilado, rodeado de un pelo rojizo que le asomaba por debajo del sombrero, estaba oliendo la tarta y sus ojos brillaban con triunfal codicia" (163-164). Tal como en el cuento folklórico, surge una lista de preguntas del Rey de las Tartas que recuerdan la escena de preguntas y respuestas de la niña con el lobo que se hace pasar por su abuela. Reconocemos:

> —¿Qué haces aquí tan sola, hermosa niña? —le preguntó cortésmente—. ¿Esperabas a alguien?
> —No, a nadie. Simplemente estaba pensando. […]
> —¿Vives por este barrio? —preguntó el hombre mientras se quitaba los guantes.
> —No, no tengo esa suerte. Mi abuela dice que es el mejor barrio de Manhattan. Ella vive al norte, por Morningside. Voy a verla ahora y a llevarle una tarta de fresa que ha hecho mi madre. (163)

Como ya explicamos, en *Caperucita* también aparece el motivo del pacto entre los protagonistas. Del mismo modo que lo hicieron Sara y Miss Lunatic, la niña concluye un trato con el Dulce Lobo para que cada uno obtenga lo que desea. Primero Edgar Woolf no disimula: "—¡La receta! ¡La auténtica! ¡La genuina! Necesito esa receta. ¡Oh, por favor! Pídeme lo que quieras, lo que quieras, a cambio. ¡Me tienes que ayudar! ¿Verdad que vas a ayudarme?" (164). Intenta por todos los medios:

> —¡Qué buena eres! […]¿Verdad que me vas a ayudar?
> —No puedo prometerle nada, mister Woolf—dijo—, hasta entender mejor lo que me pide, saber si puedo concedérselo... y, claro, también qué ventajas tendría para mí.
> —¡Ventajas todas! —exclamó él con prontitud— ¡Pídeme lo que quieras! ¡Por difícil de conseguir que te parezca! ¡Lo que quieras!
> —¿Lo que quiera? ¿Es usted un mago? —preguntó Sara con los ojos muy abiertos. (166)

Y se concretiza el trato:

> —¡Sí! ¡Lo he pensado! ¡Quiero llegar a casa de mi abuela montada en *limusine*! Yo sola. Con un chófer llevándome.
> —¡Concedido! […]¿Sabrías tú darme la receta de esta espléndida tarta?
> —¡Claro! ¿No es más que eso? Yo no sé hacer la tarta de fresa, eso no, pero conozco el sitio donde se guarda la receta verdadera. En casa de mi abuela, en Morningside.
> —¿Y ella querrá dármela?
> —Seguro, es muy simpática. Y más si le dices que la vas a invitar a visitar tu piso. (170)

[184] Para no sobrecargar el estudio y no repetir el pasaje de la obra en cuestión, invitamos a consultar la página 298 de este trabajo.

A pesar de ser el antepenúltimo capítulo, éste presenta las cuatro etapas principales del cuento de "Caperucita". Encontramos la errancia de la niña, el encuentro con Mister Woolf, la conversación de los dos acerca de la tarta y de la receta y, por fin, la salida de cada uno hacia la casa de la abuela: "Sus voces y sus siluetas se fueron perdiendo camino de la salida del bosque" (172).

Amén de ello, y lo que se hace eco de la idea anunciada antes según la cual C. Martín Gaite usa del idioma y de las letras para exponer el carácter y la personalidad de la niña, es importante subrayar que Sara Allen acaba por desarrollar un sentimiento de superioridad respecto al señor Woolf. En este capítulo, ambos, en un momento dado, conocieron en su camino a Miss Lunatic. Es más, ella sigue estando presente en sus mentes mientras se van conociendo el Rey de las Tartas y la niña Sara. Es gracias a la protagonista misteriosa que no pueden evitar reflexionar entre dos conversaciones o mientras pasean. Sin embargo, de repente la niña se muestra más madura o sencillamente mayor: "La verdad es que la actitud del señor empezaba a parecer algo inquietante. Pero Sara se acordó de las recomendaciones de miss Lunatic y decidió que no tendría miedo" (164), y se impone:

> —¿Tiene una navaja, mister Woolf? —preguntó con total serenidad—. Y, si no le importa, le ruego que no meta tanto las narices en la tarta. ¿Por qué no se sienta tranquilamente aquí conmigo?
> Mister Woolf obedeció en silencio, pero las manos le temblaban (165)

Y "Sara, poco acostumbrada a que nadie necesitara algo de ella, y menos tan apasionadamente, experimentó, por primera vez en su vida, lo que es sentirse en una situación de superioridad" cuando, además, sintió el "deseo de consolar a aquella persona que lo estaba pasando mal. Sin darse cuenta, empezó a acariciarle el pelo como a un niño" (166). Y más, cuando tiene que pedir un favor a cambio de su ayuda a conseguir la receta:

> Sara se quedó pensativa. Mister Woolf la miraba curioso y arrobado.
> —¡No me meta prisa, por favor! —dijo ella—; porque entonces no me concentro. Y no se ría tanto de mí. Necesito un ratito para pensarlo. (168)

Por otra parte, y para contrarrestar con ello, el capítulo siguiente se basa esencialmente en el espacio psíquico e interior de Sara Allen. En ese cap. XII titulado "Los sueños de Peter. El pasadizo subacuático de madame Bartholdi", la acción es casi nula. Ya no hay condensación de actividades y movimientos fundamentales al desarrollo de la obra, sino que se centra en la evolución psíquica de la niña, en los pensamientos y reflexiones de cada protagonista. Corresponde al momento del recorrido en coche de Sara hacia la casa de Rebeca Little, que remite a la errancia de la Caperucita de Perrault después de haber encontrado al lobo quien la

manda coger el camino más largo y durante el cual la niña se distrae, maravillada por la naturaleza.

Como base para el mundo psíquico, C. Martín Gaite recurre al universo del sueño cuando Sara se duerme en la limusine mientras su conductor Peter "echó una mirada hacia atrás y comprobó que la niña vestida de rojo seguía dormida" (182), "una niña que llevaba diez minutos dormida" (183).

A su vez, los sueños y los recuerdos de Edgar Woolf (178), del chófer Peter (180) y de la niña ritman el viaje y ocupan el tiempo desprovisto de acciones físicas como las que se esperan en una historia de salida hacia lo desconocido, hacia la aventura y la madurez. Por fin,

> Sara se despertó y se frotó los ojos. Estaba soñando que se había vuelto pequeñita y que iba metida dentro del carricoche de miss Lunatic. Durante unos instantes, el suave vaivén de la *limusine* […]la mantuvo en esa especie de duermevela que separa todavía lo soñado de lo real. (184-185)

De la misma manera que en el capítulo anterior, no solamente lo que vive la niña le permite evolucionar y madurar:

> Entre estas reflexiones y la conversación con Peter, […] transcurrió sin sentir el viaje de vuelta.
> De lo que sí pudo darse cuenta Sara es de que la aventura ya la llevaba ella para siempre metida en el alma. (192)

En efecto, al despertarse en el coche que la lleva a casa de su abuela, recuerda las palabras aprendidas de su amiga:

> A Sara de repente se le agolparon en la imaginación todas las escenas vividas aquella noche, y no fue capaz de calcular si habían pasado horas o años. ¿Qué sentido podía tener hablar de algo como prisa, cuando se han perdido las referencias del tiempo? Miss Lunatic le había dicho que ella nunca tenía prisa cuando rondaba una buena conversación. (186)

Y "miss Lunatic le había dicho que, frente a las aventuras nuevas, siempre se siente algo de miedo y que no hay más remedio que vencerlo" (190).

Es más, volvemos a encontrar el carácter rebelde y de confianza en ella misma: "¡Y no me llames señorita! Me llamo Sara. No me digas ahora que no vamos hacia el sur. ¡Me estabas liando!" (186). No menos interesante es la conversación que tienen luego:

> —¿Llevas muchos años viviendo por aquí?
> —Por desgracia vivo en Brooklyn, hijo. ¿De qué te ríes? (187),

cuando Sara se permite dirigirse a su chófer con total seguridad por la interjección "hijo". Y, así sigue:

> —Pero te aseguro, Sara, que ella [la hija de Peter], si hubiera tenido la suerte de poder dar este paseo en *limusine*, no se hubiera dormido.
> —¡No me lo recuerdes, que bastante rabia me da ya a mí sola! […]¿Pero qué estás haciendo? ¡No des la vuelta, Peter, te he dicho! Estamos cerca de Battery Park, ¿verdad?
> —Sí, muy cerca.
> —¡Entonces llévame allí, por lo que más quieras! (187)

Por consiguiente, con el cuento "Capercita Roja" por un lado y la novela *Caperucita en Manhattan* por otro, o bien con el cuento dentro de la versión novelizada propuesta por C. Martín Gaite, aún nos encontramos con la idea de choque entre dos realidades, entre espacio y aventura; el espacio dedicado al silencio y el dejado a la voz infantil, explícita o interna. De este modo, cabe preguntarnos si la creación de *Caperucita en Manhattan*, que nació de un reto entre C. Martín Gaite y su amigo, no permite hablar de un intento de convivencia para alcanzar conceptos y fundamentos de la vida más profundos, e ir más allá de lo "comúnmente" recibido y socialmente aceptado. Para ilustrar esto, un ejemplo se hallaría en el cap. IV, cuando la niña Sara celebra su cumpleaños en el restaurante chino con su familia y amigos de sus padres quienes, a su parecer, tienen discursos inútiles o totalmente sin fundamento para la vida:

> la conversación de las personas mayores versaba principalmente sobre la comparación de unos manjares con otros, y también de los comentarios admirativos que suscitaba el señor Taylor, por ser el único de todos ellos capaz de manejar con destreza los palillos chinos, sin necesidad de acudir a la cuchara o al tenedor. (72)

2. 2. 3. 2. Lugares y espacio: entre voz y silencio

> …leyendo se podía viajar con la imaginación, o sea soñar que se viajaba.
>
> C. Martín Gaite (1990: 37)

Hasta aquí, reservamos la noción de espacio porque, a nuestro parecer, es el elemento fundamental cuando se quiere hablar de la Voz del niño. En efecto, junto con el motivo del silencio, ambos son la clave de la comprensión de la esencia de la literatura gaitiana. Como comentamos en el inicio del estudio de la novela y sus títulos, el espacio es doble. Presentan al lector un juego con el doble sentido del espacio, a la vez interior (psíquico o mental) y exterior (físico por los lugares y los desplazamientos de uno a otro). Paralelamente a ello, primero el espacio se merece de ser observado a partir de su definición física, el espacio llamado "habitable" (*Traer a cuentos*, 2002: 24) donde se mueven los protagonistas.

Para empezar, cabe decir que, en *Caperucita en Manhattan*, los espacios son varios y, siempre con esa idea de partición, rigen de un sistema de oposiciones, como a través de la descripción del mapa de la ciudad, la oposición Sur/Norte, la zona de abajo/la de arriba donde vive la abuela, etc. Notamos al respecto:

> Al sur, en el lugar del plano donde confluían los dos ríos y estaba la islita con la estatua, la niña había pegado una estrella dorada, y otra plateada al norte, junto al parque de Morningside, por donde caía más o menos la casa de su abuela Rebeca… (41)

Solo en esta frase notamos la referencia al Sur y al Norte, al número de ríos, a la oposición vertical entre la isla y su diminutivo en *-ita* frente a la estatua que, por saber que se trata de la estatua de la Libertad, es bastante alta. También el léxico usado permite recorrer el espacio en su totalidad. La estrella pertenece al mundo celeste, el parque a la tierra y a terrenos amplios. El verbo *caer* indica otra vez un movimiento vertical y la casa hace referencia al refugio interior del mundo exterior.

Los ejemplos de este tipo podrían ser muchos más, por lo cual destacaremos solo el siguiente, dada su riqueza lexical:

> La estrellita plateada y la dorada se mandaban guiños de norte a sur en el enorme plano de Nueva York que Sara Allen extendía por las noches encima de su cama y que tenía gastadísimo de tanto desdoblarlo y volverlo a doblar para aprenderse bien los nombres de las calles de Manhattan y las líneas de metro y de autobús que las recorrían y comunicaban entre sí. (41)

La diferencia con el pasaje anterior es que, además de la referencia a la estrella en forma diminutiva y del desplazamiento "de norte a sur", tenemos también una consideración de grandeza y de pequeñez según un eje horizontal. En efecto, se trata del "enorme plano" de la ciudad que la niña no para de extender, de desdoblar y doblar de nuevo. Además de los ríos, aquí aparecen las calles, las líneas de transporte como el metro y el bus que "recorrían y comunicaban entre sí".

Los demás lugares importantes son el bosque, el parque y la casa de la abuela. A diferencia de la historia tradicional de Caperucita, en *Caperucita en Manhattan* son más numerosos y rigen de la oposición de espacio cerrado/abierto. En esta idea, la casa de la abuela no parece peligrosa tanto como en Perrault -puesto que un animal como un lobo puede penetrar en ella sin problemas-, sino que es el primer lugar donde la niña se halla sola y libre. Forma parte de los espacios cerrados del que se acaparan los personajes para volver a acordarse, para recuperar lo perdido.

La autora tenía mucho interés en los escritos de G. Bachelard, y retomaba ideas de su *Poétique de l'espace* y de sus dos funciones: "la de albergar al hombre de la intemperie y la de ayudarle a echar raíces, a tejer su memoria y a proteger su intimidad. La vivienda supone uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos y los sueños, nos suministra material de recuerdo" (C. Martín Gaite, *Traer*, 2002: 150-151). Es lo que vemos en *El cuarto de atrás*, por el título que anuncia el espacio cerrado de la habitación como lugar de la acción, de la historia y de la trama de una señora que, sin conciliar el sueño, recibe la visita de un desconocido en

medio de un montón de hojas escritas, un recuerdo y una prueba del tiempo recién pasado. Volviendo a *Caperucita en Manhattan*, el cap. IV cuenta el momento cuando Sara Allen pasa en el interior, sin ver a nadie y empieza a mirar las pertinencias de su abuela y a probarse su ropa, lo que la incita a imitarla: "Sara no estaba jugando a ser Gloria Star. Se sentía Gloria Star en persona. Pero, por otra parte, era cómplice de su abuela, y no quería que nadie fisgara en sus cartas secretas. Ni ella misma lo pensaba hacer" (63). Por consiguiente, la casa de la persona mayor es un lugar donde se inicia el aprendizaje y la madurez.

El parque es el lugar alrededor del cual se desarrolla la trama, por ser además el lugar de encuentro por excelencia. Se ofrece su descripción:

> Cerca de casa de la abuela Rebeca, había un parque misterioso y sombrío, que se iniciaba en un declive a espaldas de la catedral de San Juan el Divino. Se llamaba Morningside, como el barrio, y había que bajar a él por unas escaleras de piedra, porque estaba en una hondonada. Tenía fama de ser muy peligroso. (55)

Al igual que en los bosques encantados de los cuentos de hadas, llenos de misterios y leyendas, sobre el parque de Morningside surge un mito urbano acerca de un vampiro. A parte de ello, la abuela Rebeca Little no encuentra ninguna gracia al lugar y explica a su nieta: "Este parque, si quieres que te diga la verdad, lo único que tiene es el misterio que ha cogido con lo del vampiro del Bronx. Pero nada más. Está en un grado de descuido que da pena" (56). Una vez más, a través de la ex Gloria Star, vemos la consideración vertical de la existencia, el hecho de "bajar" al parque antes que de "entrar" o "penetrar":

> — […]bajo muchas veces a pasear por ahí.
> —¿Te metes dentro?
> —Claro que me meto." (56-57)

En la literatura gaitiana, los mundos subterráneos y los demás del adentro pueden causar libertad, silencio y espacio para el desarrollo mental pero también miedo y aprensión de la vida. En *Caperucita* (1990), la abuela sigue confesando su bienestar al "bajar" al parque: "Es uno de los sitios más seguros de todo Manhattan. ¿No ves que está desierto? Ni los atracadores ni los vampiros son tontos, ya lo sabrás por las películas" (57). Cuando Miss Lunatic y Sara se pasean, "Sara, que iba pegada a la verja, miraba de reojo las frondas oscurecidas de Central Park, que ejercían sobre su imaginación un influjo hipnotizante" (148).

En la novela posterior *Raro* (1996), la protagonista Águeda Soler confiesa:

> A mí cuando viajo en metro, siempre me da por pensar mucho, pero además con chasquidos de alto voltaje, relámpagos que generan preguntas sin respuesta y desembocan en la propia pérdida, en los tramos umbríos de este viaje interior donde se acentúa la desconexión entre la lógica y los terrores. Desde niña lo supe y me dio miedo, pero también me gustaba. […] Yo a esos viajes en metro los llamaba "bajar al bosque", aunque no supe hasta más tarde que aquella metáfora, como todas, tenía poder para conquistar otros territorios. No sabía lo que era una metáfora, pero inventaba muchas, como todos los

> niños un poco listos. Más adelante, en mi etapa de jovencita desafiante, bajaba al metro como quien acepta una invitación arriesgada, a sabiendas de que los recorridos subterráneos nunca son inocentes y te acaban liando. Desde hace unos diez años evito este medio de locomoción urbana y prefiero andar por la superficie. Dicen que ahora el metro es muy peligroso en las grandes ciudades, pero no es por eso, también evito bajar al bosque en general, a todos los bosques que proliferaron insensible y progresivamente a partir de aquella primera metáfora infantil. (C. Martín Gaite, 1996: 31 y 32)

En *Un lugar llamado C. Martín Gaite*, Carlos-Mainer ilustra la idea:

> Si Matute recurría a la metáfora del lugar cerrado pero natural (la montaña, el bosque...), Martín Gaite tramaba un encierro humano y urbano: la casa, las calles estrechas, las actividades y reuniones siempre iguales y en las mismas horas y lugares, la imposible salida de la que todos, sin embargo, hablan... (Teruel, 2014: 33)

Por otro lado, el bosque es otro espacio peligroso en Perrault. Es donde la niña vestida de rojo encuentra a su enemigo y a quien va a permitir que mate a su abuela. En cambio, en *Caperucita*, o se ve el bosque desde un sitio determinado o de ahí uno se va. En efecto, la zona forestal no está asociada al miedo; la niña Sara Allen se aleja de él sin temor ninguno, a diferencia del señor Woolf.

Otro espacio geográfico importante en *Caperucita* es, por supuesto la gran ciudad de Nueva York que ya mencionamos, ciudad de los asuntos, de las prisas de los trabajadores, del mundo rutinario de los empleados, del sin parar: "quizá la sensación más acusada sea esa: la de que los acontecimientos y las imágenes se suceden demasiado deprisa, sin solución de continuidad y estoy acostumbrada a otro ritmo más lento" (Teruel**,** *Un lugar llamado Carmen Martín Gaite,* 2014: 93). Y, por la grandeza del lugar de trabajo del señor y su arquitectura llamativa contrastada con la pequeñez de la niña de solo diez años, se destaca un sitio de ocio y de comercio que es la pastelería del señor Edgar Woolf: "El Dulce Lobo era la pastelería más famosa de todo Manhattan. Hacían setenta y cinco clases de tartas diferentes. Estaba cerca de Central Park, y tenía además dos salones de té, donde nunca se encontraba sitio libre para merendar, aunque eran muy grandes" (77) y

> E1 rascacielos donde vivía Edgar Woolf era suyo todo entero, planta por planta, ascensor por ascensor, ventana por ventana, pasillo por pasillo. O sea que las más de tres mil personas que trabajaban del sótano al piso cuarenta de aquel edificio eran empleados a las órdenes del Rey de las Tartas. [… Las] estancias disponibles iban siendo cada vez menos, a medida que el negocio, en auge creciente, requería instalaciones más modernas, ornamentación puesta al día y maquinaria en continua renovación. (99)

Acerca de la arquitectura,

> [e]l edificio, flanqueado por dos callejones de seguridad, en previsión de robos e incendios, tenía forma octogonal, y la parte de abajo, donde estaba la gran repostería y encima de ella los salones de té Dulce Lobo I y Dulce Lobo II, constituía la base más ancha y sólida, reforzada por dieciséis gruesas columnas de mármol color chocolate. Luego aquella base se iba estrechando progresivamente cada cinco pisos hasta llegar al cuarenta, que era el último. Con este estrechamiento hacia arriba se lograba el efecto óptico deseado por el arquitecto que ideó el edificio: es decir que tuviera, como en realidad tenía, forma de tarta. (102)

A través del protagonista pastelero, vemos el interés de la autora por el espacio urbano, lo que Calvi justifica cuando habla de "poética del lugar y actitud autobiográfica en C. Martín Gaite" (Teruel, 2014: 124). Además de recordar la torre de Babel, la construcción de Mister Woolf también refleja las gigantes torres donde se suelen instalar únicamente empresas y oficinas, la sed del trabajo, del renombre, del mercado y del dinero. El espacio urbano tiene su importancia para el trabajo, lo que vemos con la conversación que tienen Sara y su madre a propósito de la posibilidad de mudarse a vivir con la abuela Rebeca Little:

> —También podríamos ir nosotros a vivir allí con ella. Hay más sitio. ¿No sería mejor?
> —¡Qué tonterías se te ocurren! ¿Y tu padre? ¿No ves que tu padre tiene aquí su trabajo?
> —Podría trabajar allí. Allí también se romperán cañerías. (46)

También C. Martín Gaite atribuye a Sara la consideración de los ciudadanos de Nueva York[185]. Según la autora, los que viven en Estados Unidos no tienen tiempo para pensar, están aislados:

> Porque New York es una ciudad que no se puede captar ni transferir sólo con la pluma, se necesitan imágenes. […] Desde la soledad de mi cuarto, los otros, a la luz de las lámparas y con las siluetas fugaces de la gente que se mueve dentro, parecen interiores de Edward Hopper (C. Martín Gaite, *Visión de Nueva York*, 2005: 21)

En la novela, vemos lo relacionado con el vacío:

> Sara miraba alrededor muy nerviosa porque le parecía que iban a llamar la atención, pero luego se daba cuenta de que nadie se fijaba en ellas, porque la gente que viaja en el metro de Nueva York lleva siempre los ojos puestos en el vacío, como si fueran pájaros disecados. (42)

Es en el medio de una ciudad de gran envergadura como Nueva York, y en sus adentros como el metro, donde Sara encuentra paz:

> A Sara le daba rabia que su madre le hablara en el metro, porque no la dejaba pensar. Era un sitio donde a ella le gustaba mucho pensar, precisamente por la cercanía de todas aquellas personas tan distintas y desconocidas entre sí, aunque fueran haciendo juntas el mismo viaje en el mismo momento. (51)

También, no hay que omitir la referencia a la oposición de lo exterior y de lo interior, de tal modo que la idea de la mujer mirando afuera desde el adentro en *Desde la ventana* aparece también en *Caperucita* a través de la joven Sara. Como vimos, entre los trece capítulos, en algunos C. Martín Gaite deja espacio al desarrollo mental, al crecimiento y a la madurez de la niña. Ya no se trata de una crítica de la mujer dejada de lado en una sociedad presionada por los hombres sino que, en Nueva York, la niña explora el espacio geográfico tanto como se encierra en sí misma (y en espacios más estrechos y sofocantes):

> Las cortinillas de gasa corridas dejaban pasar, a su través, las luces movedizas de la calle. Era ella misma la que había corrido las cortinillas, para concentrarse en el recuerdo de sus aventuras, porque había

[185] Carmen Martín Gaite alude a los Estados Unidos en sus *Cuadernos de todo* número 25, 26, 28, 29, 32, 34 y 35 (Barcelona, 2002).

> llegado a la conclusión de que tenía que elegir entre lo de fuera y lo de dentro. Pero ahora le daba mucha rabia haberse perdido lo de fuera. (184-185)

Y, en el cap. XII: "Lo que ocurría en el exterior de Manhattan, al otro lado de la ventanilla, había dejado por completo de interesarle" (192). Se trata del penúltimo capítulo de la novela, cuando Sara está conducida a casa de su abuela por uno de los chóferes de Edgar Woolf, y con quien no solo entabla una conversación sino que, durante su viaje, el camino le permite además reflexionar sobre las palabras de su amiga.

En un segundo punto de análisis, se podrían comentar las nociones de silencio y de vacío. En cuanto al vacío y a los espacios de la nada en la novela, muchos parecen colmados de diálogos. Es paradójico en el sentido en que, antes, hablamos de la falta de comunicación y de la ausencia de las personas más propicias a interesarse en el niño y en la Voz que tiene que contar algo. Aquí, nos permitimos citar de nuevo a C. Martín Gaite:

> Los adultos no sólo son descuidados y perezosos para aclararle al niño lo que ha entendido mal, sino que ignoran el placer que puede proporcionar el descenso a la variada cantera del lenguaje y, llevados por la costumbre de tomarse demasiado en serio a sí mismos, dedican una exclusiva y obtusa atención a sus rutinarias tareas, descalificando, como una pérdida de tiempo, el sano ejercicio de jugar con las palabras. (C. Martín Gaite, *Pido la palabra*, 2002: 105)

Sin embargo, en el espacio narrativo delimitado -no por otra cosa que por el marco del libro-, los diálogos son los que llenan ese "blanco", ese "no sé", ese "no entiendo". Por ejemplo, cuando la señora Bartholdi se encuentra con Sara llorando en el metro, tienen la conversación siguiente:

> […]— ¿Por qué lloras? —insistió miss Lunatic, al darse cuenta de que la niña volvía a hacer pucheros.
> —Es muy largo de contar —contestó ella, con un hilo de voz y bajando nuevamente los ojos—. Muy largo.
> —Bueno, eso no importa. Lo que vale la pena siempre es largo de contar. Pero me gustaría saber si tú tienes ganas de contarlo o no. Eso es lo único importante.
> La niña la miró extasiada. Y las chispas repentinas de entusiasmo que miss Lunatic descubrió en el fondo de sus ojos llorosos, le hicieron pensar en el sol cuando está a punto de romper las nubes de tormenta. De un momento a otro se iba a ver dibujado el arco iris.
> —¿Ganas? ¡Oh, sí, muchísimas! —exclamó la niña—. ¿Pero a quién se lo puedo contar?
> —A mí, por ejemplo.
> —¿De verdad?
> —Claro. ¿Tan raro te parece? Por cierto, ¿eres de aquí? (121-122)

La soledad de la niña unida a su sentimiento de no tener a nadie a quien o con quien hablar en ese instante nos lleva a pensar en la búsqueda interminable de interlocutor de C. Martín Gaite. En este caso, aunque sabemos que tanto para la autora como para la niña de ficción el metro y el mundo subterráneo en general simbolizan la libertad y más aún la libertad de estar sola y aprender a vivir en la soledad, Miss Lunatic llega para romper este silencio y esta soledad. Nos hace pensar en una aspiración de la autora: "la palabra cuando adviene es un acontecimiento, y

el lugar donde «acontece» es precisamente el recinto poético, un jardín de granadas que cercan lo indecible" (*Tirando del hilo*, 2006: 419[186]). Entonces, miss Lunatic aparece para ocupar el vacío generado por la ausencia de interlocutores cercanos. Al despedirse de su amiga, Sara "tenía que quedarse a solas para conocer la atracción del impulso, la alegría de la decisión y el temor del acontecer. Venciendo el miedo que le quedara, conquistaría la Libertad" (158). Además, aprende rápido de las sabias palabras de madame Bartholdi puesto que, cuando se encuentra con Edgar Woolf, le contesta a su pregunta sobre la razón de su presencia: "Es que la gente suele pensar mucho. Y cuando está sola, más" (163).

Ahora bien, los diálogos no tienen que ser necesariamente dentro de un plano real, por lo cual la única solución para los niños gaitianos es sumergirse en otro universo, el que imaginan, sueñan, leen, oyen o inventan. Leemos:

> Y al final de aquel recorrido sonámbulo, cuando ya empezaban a pesarle los párpados, Sara se veía a sí misma acurrucada en una especie de nido que alguien había fabricado para ella en lo más alto de la estatua de la Libertad, disimulado entre los pinchos de su corona verde. Se posaba allí como un pájaro cansado de volar. Y, mientras la iba invadiendo el sueño, le rezaba a la estatua porque, al fin y al cabo, era una diosa. Inventaba oraciones de su cosecha y las escribía en un teclado raro. Eran como telegramas mandados a la representante de la Libertad para pedirle que la librara del cautiverio de no ser libre. También le pedía que su abuela se volviera a vestir de verde, como cuando ella la conoció. Porque el verde es el color de la esperanza. (40)

Como en muchos cuentos breves y novelas de nuestra autora, cuando se encuentra en una situación inestable, difícil, de incomprensión o en carencia de interés por los demás, la niña Sara Allen se refugia en el mundo de la literatura, de la imaginación y de la invención. De ahí, podemos decir que pasamos de un espacio real a uno ficcional e imaginario; atravesamos una puerta que da hacia un mundo otro. Lo explica C. Martín Gaite en *El cuento de nunca acabar*:

> Nos ofrece también la fascinante posibilidad de evadirnos por su portillo secreto hacia un tiempo más grato y propicio a la reflexión. El tiempo que se vive al leer una novela nos saca de nuestro tiempo histórico y nos sumerge en otro que es como un desahogo, tiempo sin esquinas ni obligaciones… (2009: 70)

Por otra parte, existe una simbología importante y peculiar en cuanto a los personajes de la novela de 1990. Como vemos a partir del capítulo II, es cuando desaparece de la historia Aurelio, el nuevo novio de la abuela. Y, es también cuando Sara empieza a sentir esta necesidad de llenar un hueco, tanto físico como espiritual. En efecto, como dijimos al presentar los personajes de la novela, Aurelio es la figura mayor que permite a la niña encontrar una marca, una referencia, al igual que la figura modelo de la abuela dentro de los cuentos de hadas tradicionales. Por ende, podemos considerar a Aurelio como una de las funciones principales e

[186] Se trata del artículo "Un espacio para el silencio" sobre *Al dios del lugar* de José Ángel Valente. Fue publicado en *El país* el 16 de abril de 1989.

iniciales a la intriga por su ausencia. En efecto, si consultamos la lista de las funciones establecida por Propp y la división de cada acontecimiento presentada en la tabla propuesta anteriormente, para Sara Allen el hecho de que se vaya de la intriga, su "pérdida" la incita a refugiarse en los libros y la imaginación, además de cuestionar continuamente la vida para poder rellenar el espacio que Aurelio dejó vacío. Leemos, en el cap. III: "Vivian Allen no se podía olvidar de la enfermedad tan rara que le había costado a Sara la separación de su abuela y el librero" (45). De este modo, si la receta de la tarta de fresa representa una falta para el señor Woolf quien la desea más que todo, Aurelio sería el "objeto" deseado y buscado para Sara. Por ende, si la carencia del hombre de negocio tiene que ver con el instinto de conservación (Freud) a través del hambre y de la necesidad de riqueza para mantenerse, en el caso de la Caperucita gaitiana nos hallamos frente a una búsqueda de conservación distinta por convertirse en una búsqueda de conversación, de interlocutor. Sin embargo, en los dos casos, como ya mencionamos, existe el deseo de nuevas amistades y encuentros. Mister Woolf está interesado en conocer y hacerse amigo de la abuela de la niña: "La abuela, vestida de verde, giraba en brazos del Dulce Lobo, a los sones de *Amado mío* […]Mister Woolf era un poco más alto que la abuela. Y era mentira que no bailara bien" (198-199).

Al fin y al cabo, vemos cómo *Caperucita en Manhattan* hace hincapié en los numerosos huecos que los protagonistas intentan colmar y, casi siempre, en los distintos remedios que usan para llevarlo a cabo.

No en vano anunciamos, desde el principio de esta parte, la particularidad del personaje de la abuela ex-cantante de *music-hall*. En efecto, ella y su pareja Aurelio son figuras "ausentes" y fundamentales en los momentos de carencia inexplicada por la niña. Y, si la abuela no aparece, en el momento en que Sara va a su casa donde no hay nadie, es cuando se describe el cuarto y se menciona la "butaca de terciopelo verde". A través de la importancia de los personajes de la abuela y de Aurelio, recordamos las palabras de la autora en "El espacio habitable": "Para imaginar a una persona cuando está ausente y la echamos de menos, necesitamos saber cómo es su vivienda" (*Agua pasada,* 1993: 283). Es más, a pesar de necesitar de su abuela y de su novio por ser las dos únicas personas en contestar a sus curiosidades, Sara también sabe aprovechar la soledad imprevista y el silencio para conseguir un sentimiento de libertad que la da una sensación de autoestima mayor:

> —En fin... Puedes ir barriendo un poco la cocina.
> —De acuerdo
> Pero, cuando desapareció su madre, Sara no se puso a barrer la cocina, sino a dar saltos por la habitación diciendo «¡Miranfú!» a todo pasto, porque era la primera vez que se quedaba sola en la casa de Morningside y le hacía una ilusión enorme. Era maravilloso — ¡miranfú! —, imaginarse que la casa era suya y que ella se llamaba Gloria Star. (59-60)

Más fundamental aún es lo que ocurre justo después, la reacción de la niña hacia el gato de su abuela:

> —Déjame. No puedes hacerme compañía en mis recuerdos. Yo soy Gloria Star, la famosa cantante Gloria Star, ¿sabes?
> El gato la miraba fijamente con sus ojos color esmeralda. Maullaba tenuemente y trataba en vano de alcanzar el borde de su vestido.
> —No, es inútil, no puedes hacer memoria porque tú no me has conocido. Ni tampoco conoces a Aurelio. Déjame, te digo, vil gato, que me arañas las medias de seda.
> ¿No comprendes que estoy esperando a Aurelio? Va a llegar del Reino de los Libros para llevarme a bailar y me tengo que arreglar y ponerme guapa. Porque a él le gusta que me ponga guapa. (60-61)

También hace falta mencionar que Rebeca Little y Aurelio están asociados al color verde. Volvemos a mencionar un ejemplo, cuando la niña huye imaginariamente de las discusiones de sus padres: "También le pedía que su abuela se volviera a vestir de verde, como cuando ella la conoció. Porque el verde es el color de la esperanza" (40) y "No me pareces vieja. Eres muy guapa. Sobre todo, si te vistes de verde" (69). Más, en el último capítulo con "la abuela, vestida de verde" (198).

Existe una real consecuencia metafórica e imaginaria de las ausencias de Aurelio y de Rebeca Little. En lo que respecta la abuela, la niña debe celebrar sus diez años en un restaurante chino sin su figura referente, mientras que "no hacía más que acordarse de la abuela" (73) y, un poco más tarde, "No hacía más que acordarse de la abuela, de lo corto que se le había hecho el tiempo en su casa, de todas las cosas que les habían quedado por hablar" (74). En el momento de pedir un deseo para su cumpleaños y soplar las velas: "Sara se concentró. «Que vuelva a ver a la abuela vestida de verde», dijo para sí misma, clavándose las uñas en la palma de las manos" (76). Más, cuando la familia de la niña se entera del accidente de su tío,

> aparte de este comentario, no volvieron a hablar con ella ni a consultarle nada. Así que se fue otra vez a su cuarto y siguió leyendo, porque le parecía que todo aquel trastorno no tenía nada que ver con ella. Y en cambio el libro que le había regalado la abuela le estaba apasionando. Tenía las tapas azules y un grabado grande con el rostro de la estatua en aumento. Se titulaba: *Construir la Libertad*. (79-80)

Amén de ello, a través de Miss Lunatic sobresale la promesa de alcanzar otro mundo y de enseñarle a Sara la vía para una mejor vida. Es también fundamental su opinión sobre los niños:

> —Gracias, señora, pero los niños no saben lo que quieren.
> —En eso no estoy de acuerdo, ya ve. Yo creo, por el contrario, que son los únicos que saben lo que quieren —contestó miss Lunatic. (118)

Cuando se pasean por la ciudad, de repente

> La niña se soltó de la mano de miss Lunatic y dio un brinco con los brazos tendidos hacia el cielo.
> —¡Oh, soy libre! —exclamaba—. ¡Libre, libre, libre!
> Y las lágrimas volvieron a correr por sus mejillas sonrojadas de frío.

> —Vamos, hija, no llores otra vez —le dijo miss Lunatic—. A ver si me has salido una amiga de merengue.
> —De merengue no, pero amiga sí. Muy amiga. Ahora no lloraba de pena, era de emoción. Es que nunca... Es que desde que era pequeña... No sé, sentirse libre se siente por dentro y no se puede decir. ¿Lo entiende? (124-125)

Por otra parte y como ya comentamos, el remedio al silencio y a la vacuidad está relacionado con la búsqueda de interlocutor gaitiana. En *Caperucita en Manhattan*, una vez tranquilizada y cierta de la amistad de miss Lunatic, parece que tanto la niña como la señora han encontrado el interlocutor perfecto. Apuntamos la serie de preguntas y las conversaciones que las llevan, no solo a conocerse mejor sino también a conseguir lo que desde siempre deseaban:

> —Oye, madame Bartholdi.
> —Dime, preciosa.
> —¿Cómo haces para salirte de la estatua sin que nadie te vea y llegar a Manhattan? […]
> —Es un secreto —dijo—. No se lo he contado nunca a nadie.
> —¿Pero verdad que me lo vas a contar a mí? —preguntó Sara, completamente segura de que la respuesta iba a ser afirmativa.
> Miss Lunatic alargó el brazo derecho y su mano y la de Sara se estrecharon silenciosamente por encima de la cesta que contenía la tarta de fresa.
> —Te juro —aseguró la niña muy seria— que pase lo que pase, aunque me maten, no se lo voy a contar nunca a nadie, ni a mi abuela..., ni siquiera a mi novio cuando me enamore. (150)

En relación con ello, aunque de modo metafórico, miss Lunatic da a Sara la llave para vivir el propio "tarannà" gaitiano:

> —Creo que me ibas a contar cómo haces para salirte de la estatua.
> —Ah, ya... Pues verás, está resuelto de un modo bastante ingenioso. Tengo un pasadizo secreto por debajo del agua.
> —¿Como el del metro? —preguntó Sara fascinada.
> —Parecido, pero más estrecho, claro. Entra mi cuerpo con una pequeña holgura de quince centímetros a cada lado. Y de trayecto más corto. Comunica exactamente la base de la estatua con Battery Park… (153)

Y, es en este capítulo X cuando "A la luz de la linternita de Sara, miss Lunatic le fue marcando con el dedo el itinerario de su pasadizo subacuático desde la islita de la Libertad hasta un lugar de Battery Park…" (154).

Por tanto, en *Caperucita en Manhattan*, el recorrido emprendido por la niña es imprescindible como medio de aprendizaje de la vida. A través de los elementos similares o diferentes al cuento "Caperucita Roja" y de la versión conocida y retenida por C. Martín Gaite, hemos podido ver que la escritora de los años cincuenta manejó el espacio del libro para presentar una nueva versión -y esta vez novelizada- de las aventuras de una niña que se mete sola en la boca del lobo. Sea por voluntad y testarudez del niño, sea por la cultura actual y los

cambios en la sociedad, C. Martín Gaite saca a la luz, en *Caperucita en Manhattan*, la permanente dificultad del vínculo entre los familiares. Al proponer la historia de una Caperucita moderna, no falta en aludir a la incomunicación, la preocupación totalmente otra de los padres que no sea la de su propia hija, el menor tiempo dedicado al niño, el egoísmo, el egocentrismo naciente de la sociedad como lo refleja el personaje del padre, por ejemplo. Sin embargo, en el cuento tradicional tanto como en la novela ambientada en los Estados Unidos, siempre hay una persona de referencia para no solo dar brillo a la historia sino también para fomentar la evolución y la madurez del protagonista niño. Así pues, con las aventuras de la niña vestida de roja, que nos encontremos con el cuento popular o con la novela gaitiana de 1990, sobresalen las nociones de espacio geográfico y espiritual, que aspiran ambos a una misma y única cosa, la libertad. Es más, al niño C. Martín Gaite le ofrece todas las posibilidades geográficas para poder desarrollarse, volverse alguien y buscar su propio yo.

Pero, si bien vimos que Sara Allen se impone mediante su carácter arrogante y su infinita curiosidad, también podemos suponer que la autora apagara su propia voz de persona adulta para potenciar el posible alcance de la vida que no se notaría de otra forma que a través de una protagonista como la niña Sara.

Dicho esto, cabe analizar la narrativa breve gaitiana y cuestionarse sobre el lugar dejado al niño, la voz que tienen dentro de la historia tanto como el modo con el cual les hace actuar C. Martín Gaite.

Y, quisiéramos aquí recordar la importancia que tenía Sartre para nuestra autora salmantina quien reaccionó frente a sus palabras:

> "El hombre es fundamentalmente un narrador de historia, vive rodeado de sus historias- decía Sartre en aquel libro[187]- Para que el hecho más banal se convierta en extraordinario basta con que nos pongamos a contarlo." En eso reside todo. En que, mientras el corazón no se pare ni nos aburramos de vivir, se conserva ese supremo aliciente de la vida: el de seguir contando historias. (C. Martín Gaite, *Agua pasada*, 1993: 329)

III- El personaje niño en la narrativa breve de Carmen Martín Gaite

> Porque nada está colmado, porque aún no hemos llegado a ningún sitio.
>
> C. Martín Gaite ("Desde el umbral", *Obras completas III*, 2010: 553)

Para este apartado, elegimos estudiar únicamente los relatos breves publicados en los *Cuentos completos*, de narración breve y dirigida a los adultos.

[187] En este artículo titulado "Se ha muerto de náusea" (*Agua pasada*, 1993: 329), C. Martín Gaite habla del existencialismo. La novela de J. -P. Sartre que menciona es *La náusea,* publicada en 1938.

En total, son veinticuatro los cuentos literarios que elegimos de la narrativa gaitiana (más los 2 maravillosos[188]) y que tratan de la narración, del amor y de la mentira. Su producción de relatos cortos se extiende desde "Desde el umbral" (de 1948, antes de meterse en *El libro de la fiebre* en 1949) hasta los dos últimos no muy famosos "Un envío anómalo" y "En un pueblo perdido" de 1996 y 1997, respectivamente. Más, su vida fue marcada por períodos de escritura muy variables puesto que, cuando no se dedicaba a escribir relatos, su actividad se expandía hasta las traducciones de otros autores tradicionales. Se nota el interés de la autora por el cuento popular, género que leyó desde muy pequeña, escuchó, tradujo y del cual presentó una versión más suya como acabamos de ver con *Capercucita en Manhattan*. Por ende, a partir de todo ello, cabe destacar la figura del niño, su presencia y su voz; la presencia que tiene dentro de los relatos que van evolucionando a medida que va evolucionando la narrativa de C. Martín Gaite. En el caso que nos atañe ahora, a saber los relatos breves recogidos en sus *Cuentos completos* (remitiremos a la edición de Alianza del 2009), nos interesa verlos desde una perspectiva nueva y poner al protagonista niño en primera fila. La autora los recopiló[189] según un orden estratégico, empezó por los que tratan de la vida rutinaria y cotidiana de las protagonistas femeninas para terminar, poco a poco, por aludir a las injusticias de las diferencias sociales que existían en su época. No obstante, nosotros consideraremos esos relatos breves más bien desde la perspectiva del niño, dado que la problemática propone cuestionar la Voz del niño dentro de la literatura gaitiana.

3. 1. Las primeras decepciones infantiles: acento en los padres

Para este apartado, nos vamos a centrar esencialmente en nueve de los relatos breves de C. Martín Gaite, para el análisis de la figura del niño. Además, el análisis que sigue nos llevará a interesarnos, en algunos de los casos, en niños de poca edad, en algunos que ya aparecen como jóvenes, y hasta mencionaremos a adolescentes. Todos se hallan en la obra *Cuentos completos* (1978) y fueron publicados más tarde en la edición *Cuentos completos y un monólogo* (1994), antes de aparecer en el tercer volumen de las antologías dirigidas por J. Teruel, *Obras Completas III. Narrativa breve, poesía y teatro* del año 2010. Si estos cuentos abarcan sobre todo la cuestión social y la situación de la mujer, queremos poner de relieve la situación del

188 Para ello, remitimos al índice del III tomo del editor J. Teruel, *Carmen Martin Gaite. Obras Completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, una obra fuente e imprescindible para este estudio. En su análisis, el profesor escribe que son 25 los cuentos, más los dos llamados "maravillosos". Se supone que, dentro de los veinticinco, toma en cuenta *El libro de la fiebre*, considerado también como narrativa breve. Véase C. Martín Gaite (*Obras Completas III,* Barcelona, 2010).

189 Nos parece importante aquí recordar que la autora reeditó los Cuentos Completos que publicó por primera vez en el año 1978.

protagonista niño frente a las demás personas que lo rodean, sin entrar propiamente dicho en la cuestión de la condición femenina por ser, a nuestro juicio, materia de un estudio aparte.
En definitiva, se podrían analizar y aludir a los cuentos literarios de C. Martín Gaite desde el punto social, la condición de la mujer (criada, tata, madre) o bien entrar ya en el núcleo del problema y tratar de la situación vivida, vista o sufrida por el niño. Es más, C. Martín Gaite aclaró que sus *Cuentos Completos* hubieran podido titularse "Cuentos de mujeres", por lo cual se supone que la primera opción no necesita ser justificada. Asimismo, proponemos estudiar la obra gaitiana conforme a la vida real de la época desde la visión del personaje joven y, si todavía en aquellos años el niño no tenía derecho a la palabra, a continuación, nosotros sí se la vamos a conceder. Es más, vamos a demostrar que, a pesar de la impermeabilidad entre la voz narrativa y la voz del personaje niño, C. Martín Gaite se preocupa por hacer que el ser joven se deje oír -como demostramos a lo largo del análisis de sus traducciones de los cuentos ingleses y del famoso "Caperucita".

El periodo de publicación de los cuentos elegidos empieza en la década de los años 50. "La chica de abajo" fecha de 1953, "La trastienda de los ojos" junto a "Los informes" de 1954 y, unos años más tarde, aparecieron "La tata", "Tendrá que volver" y "Un alto en el camino" en 1958, para terminar con "Las ataduras" el año siguiente. Hasta los años 70 no se publican cuentos de nuestro interés –es decir que cumplen el requisito de la figura del niño-, en el año 1970 aparece "Tarde de tedio" y en 1974 "Retirada", que se destaca de los anteriores por tratar de la vida cotidiana de una manera distinta y de modo que deja más espacio a la niñez. Es un paso adelante en la literatura gaitiana.

3. 1. 1. El cuento ejemplar de las decepciones infantiles: "La chica de abajo"

Elegimos analizar primero este cuento literario por ser el más significativo, llamativo y sustancial a la hora de pensar en la figura y la voz del niño. Es muy peculiar ya que es el único y el más revelador de los disgustos que una niña de edad joven pueda sufrir sin poder cambiar nada a la situación. En efecto, Paca no tiene ningún remedio a la situación en la que se halla (clase social, actitud de los demás, prejuicios que tiene uno hacia otros...). También es una de las primeras publicaciones de la autora, al considerar a la vez "Desde el umbral" (1948) y *El libro de la fiebre* (1949) en los inicios de los años cincuenta. Esta contextualización dentro de su vida de escritora acaso nos permita decir que el argumento de las diferencias sociales entre las personas de edad joven era, para C. Martín Gaite, uno de los más importantes que había que

tratar. "Chica[190]", publicado anteriormente en la revista *El Español* en 1953 y en *El Balneario* en 1955, pone en escena a una niña apodada Paca, de catorce años, hija de portera y amiga de Cecilia de once años y de familia burguesa. La diferencia de condición social entre ambas lleva a su amistad a "hacerse humo" por la influencia y la presión social de la época.

3. 1. 1. 1. Presentación de una niña frágil

De la misma forma que cuando analizamos los cuentos ingleses, el cuento francés de Perrault y su traducción, cabe destacar cómo están llamados los niños de los relatos breves de C. Martín Gaite. En este caso, la protagonista joven principal Paca "tenía sus apellidos, se llamaba Francisca Fernández Barbero" (297). Es un dato que aparece al lector casi al final de la historia. Durante el resto de la narración, se considera a la niña mediante su situación social, desde el título "la chica de abajo" y como "la chica de la portera" (285), "esa chica de abajo" (286), "Paca la de abajo" (285, 297). Es más, se consideran a los niños de condición social baja como ella a través de expresiones como "el chico del zapatero" (298), o también por el uso del artículo ante el diminutivo del nombre de pila: "A aquellas horas de antes de la cena, algunas niñas pobres del barrio –la Aurora, la Chati, la Encarna- salían a saltar a los dobles con una soga desollada" (296).

De nuevo, volvemos a encontrar la mención al estado febril. En *El libro de la fiebre,* una de sus primeras obras escritas a pesar de no ser publicada hasta muy tarde, la autora pone en escena a su propia persona mientras estaba pasando por momentos muy difíciles de enfermedad y una larga época de fuerte fiebre que fomentaba y le causaba delirio y alucinaciones. En "Chica", Paca sufre muchos dolores de cabeza, ciertamente una consecuencia de la ida de su amiga Cecilia. Pero, lo que realmente es destacable es el modo con el cual C. Martín Gaite presenta a la niña de la portera y se refiere a este mal estado: "Se la pusieron unas fiebrecillas incoloras y tercas que la iban consumiendo, pero *no la impedían trabajar.* Cosa de nada, fiebre escuálida, terrosa, subterránea, *fiebrecilla de pobres*" (293). La "fiebrecilla de pobres" se menciona como si, además de la idea preestablecida de que a la gente de clase social inferior no les inteferiría el mal estado para cumplir con las labores, estuviera padeciendo de un estado de enfermedad característico de las personas de su rango social, de esa "fiebrec*illa*". Como vimos con los

[190] Recordamos que, al inicio de este trabajo, se ofrece la lista de las abreviaturas mediante las que se remite a cada uno de los textos elegidos.

cuentos victorianos, el diminutivo destacado pone aún más el acento en esa hipótesis (*NGLEMS*, 2009: 651).

En cuanto a su amiga de familia burguesa, Cecilia, no se la nombra nunca a través de un apodo o cualquier otro modo, sino que se hace hincapié en la forma y la agilidad de sus manos:

> Cecilia decía que […]. Paca pensaba que las hadas debían tener unas manos iguales a las de Cecilia, con la piel tan blanca y rosada, con las uñas combadas como husos y los dedos tan finos, tan gracioses, que a veces se quedaban en el aire como danzando. (282)

Dada la escasez de elementos relevantes sobre la persona de Cecilia, nos parece pertinente tener en cuenta a Paca como protagonista joven principal. Por consiguiente, hace falta poner de relieve su propio carácter, la personalidad que desprende. Primero, Paca es una niña encerrada en la rutina –como casi todas las protagonistas femeninas de C. Martín Gaite en los cuentos literarios de la época- y que muestra una falta total de confianza en ella misma. Lo demuestra el uso de algunos verbos:

> Cecilia contaba unas cosas muy bonitas. […] Paca pensaba que las hadas […] Paca, que se había acostumbrado a pensar cosas maravillosas, creía que a Cecilia le salían pájaros de las manos mientras hablaba, unos pájaros extraños y largos que llenaban el aire… (282)

Este pasaje lleno de admiración permite justificar la idea de que Paca necesita apoyarse en su amiga Cecilia para sentirse segura. Otro ejemplo sería el siguiente:

> […] lo que le gustaba, sobre todas las cosas, era oír a su amiga. […S]iempre esperaba que volviera a decir otra cosa. La escuchaba con los ojos muy abiertos. Durante horas enteras. Durante años y siglos. No se sabía. (283)

Se nota la adoración de Paca hacia su amiga Cecilia, que C. Martín Gaite enfatiza por la gradación, una enumeración de diversos conceptos con una progresión ascendente (Fernández, 2007: 18). Segundo, nos parece interesante el hecho de que la niña tenga como puntos de referencia algunos elementos muy comunes a la autora. En efecto, el lector encuentra, a través de Paca jugando con sus amigos fuera, a C. Martín Gaite divirtiéndose en la Plaza de los Bandos de Salamanca con su amigo Lupito (C. Martín Gaite, 2002: 229). En relación con la falta de confianza de la niña, el universo de los cuentos folklóricos como refugio nos recuerda el afán y la evasión de la autora en el universo infantil. En cuanto a Paca, es una niña que vive en la rutina:

> Por las tardes, la señora Engracia [la madre de Paca] sacaba una silla a la puerta de la casa y se sentaba allí a coser con otras mujeres. Paca también solía ponerse con ellas. Las oía hablar sin pensar en nada, sin enterarse de lo que estaban diciendo. (296)

Anteriormente, C. Martín Gaite nos presenta de modo muy acumulativo e imaginado la cotidianidad de Paca:

> El [tiempo] del trabajo con su madre, el de atender a la portería cuando ella no estaba, el de lavar y limpiar y comer, el de ir a los recados, se lo metía entre pecho y espalda de cualquiera manera, sin masticarlo. (284)

Pero Paca también tiene momentos de placer y de ocio dignos de la vida de los jóvenes de su edad, y el mundo de los cuentos la ayuda a salir del ambiente habitual y aburrido:

> Cecilia contaba unas cosas muy bonitas. Unas las soñaba, otras las inventaba, otras las leía en los libros. […] Paca y Cecilia eran amigas, se contaban sus cuentos y sus sueños, sus visiones de cada cosa. (282-283)

También la noción del sueño, mejor dicho, la imposibilidad de conciliar el sueño nos remite a la situación inicial de *El cuarto de atrás*: "«Si me llego a dormir –pensaba Paca-. Una hora en el sueño ni se siente. Si me llego a dormir.» […] Pero se había pasado toda la noche alerta con ese cuidado, tirando de los ojos para arriba…" (281).

Si nos interesamos en los objetos físicos, llama la atención la alusión al cuaderno y al sofá, ambos presentes en la novela citada antes y tan importantes en la vida personal de la autora. Un cuaderno, como el de Cecilia en el que "lo que le parecía más importante lo apuntaba […en este] cuaderno gordo de tapas de hule […] guardado muy secreto en una caja con chinitos pintados" (283). Es uno de los tantos que conocemos ahora como *Cuadernos de todo*-, regalado por su propia hija, y del que hacen uso tantos personajes de sus demás publicaciones. También aparece un sofá, como el de *Caperucita en Manhattan* más tarde, y como el de la casa salmantina descrita en *CA* donde solía jugar C. Martín Gaite de niña con su hermana: "Jugaban en el cuarto de atrás, que tenía un sofá verde" (286) y "el sofá verde, el del cuarto de jugar, que tenía algunos muelles salidos. Bajaba más despacio que los otros muebles, a trancas, a duras penas, tieso y solemne como si cerrara la marcha de una procesión..." (292).

Pero, el elemento fundamental en cuanto a la identificación de su personaje son las estrellas que forman un punto de referencia tan necesario para la niña y que fomentan en ella su proceso de identificación: "se hacían guiños y muecas y señales, se lanzaban unas a otras pequeños y movedizos chorros de luz" (282). De ellas decía Cecilia que "viven las hadas, que nunca envejecen. Que las estrellas son mundos pequeños del tamaño del cuarto de armarios […]Cada hada guía su estrella" (282). Una vez que se marcha su amiga Cecilia a vivir a otro lugar, "mirando las estrellas, Paca sentía una enorme desazón. ¿Qué podía pedirles a las hadas? A lo mejor, habiéndose marchado Cecilia, ya no siquiera había hadas. O, aunque las hubiera, tal vez no entendían bien lo que quería pedirles, sin explicarlo Cecilia primero" (288).

3. 1. 1. 2. Una decepción doble

En relación con las estrellas como puntos de referencia fieles y fijos en la vida cotidiana de Paca, el motivo de las mudanzas aspira a un cambio rotundo, a un movimiento simbólico de evolución de un aprendizaje, hacia lo nuevo y lo desconocido. Paca lo vive desde una posición pasiva puesto que ella es la que ve a los demás llegar o marcharse. Es su amiga Cecilia quien se va sin poder despedirse de la pobre Paca, una situación que la última rechaza, no entiende y le cuesta superar. Hablamos en "Chica" de una decepción doble por considerar que la vida social y comunicativa de Paca depende de dos factores. Primero, por su amistad con una niña de clase social distinta y, segundo, por los *que dirán* y las preocupaciones del *aparentar bien* de los padres y más personas de la sociedad.

Asimismo, es de notar la amistad entre dos niñas de unos diez años que se vuelve cada vez más imposible, y termina por extinguirse a causa de la mudanza de Cecilia. Si es verdad que, consciente Cecilia de las exigencias de su madre respecto a sus frecuentaciones, no deja de ver el lado bueno de Paca, lo vemos cuando

> un día le dijo a Cecilia una de sus primas:
> -No sé cómo eres tan amiga de esa chica de abajo, con lo sosa que es. Cuando viene, parece que siempre está enfadada.
> -No está enfadada –dijo Cecilia-. Y no es sosa, es más bien buena. (286)

Sin embargo, es sobre todo a sus padres –y aún más a su madre- a quien se enfrenta Cecilia:

> -Mamá, si no sube Paca, no puedo estudiar.
> -No digas bobadas. Te va a distraer.
> -No, no; lo hago todo mejor cuando está ella conmigo. No me molesta nunca. Deja que suba, mamá. (283)

Por otro lado, la dificultad para dos niñas de clase social diferente de mantener una amistad se debe al desaire de unos padres que, si parecen preocupados por la educación de su hija –en este caso Cecilia- no hacen más que despreciar a los demás niños. Ilustramos el diálogo que tienen sus padres, una de las únicas veces en donde se manifiesta el padre:

> -La niña me preocupa, Eduardo. Ya va a hacer once años y está en estado salvaje. Dentro de muy poco será una señorita, una mujer. Y ya ves, no le divierte otra cosa que estar todo el día ahí metida con la chica de la portera. Es algo atroz. Bien está que suba alguna vez, pero fíjate qué amistad para Cecilia, las cosas que aprenderá. […]
> -Mujer, a mí me parece una chica muy buena –dijo con los ojos cerrados. Ya ves cómo la cuidó cuando tuvo el tifus. […]
> -Pero, Eduardo […] o pretenderás que cuando se ponga de largo vaya a los bailes con Paca la de abajo. (285)

El modo con que C. Martín Gaite hace hincapié en la preocupación de la madre nos recuerda el cuento victoriano inglés "Wooden Tony" de Clifford ("Niño de madera") que ya estudiamos en una parte anterior.

No obstante, la amistad que tienen Cecilia y Paca se ve aún más fragilizada cuando es la madre de Paca quien advierte de lo delicado que es para su hija subir a jugar con la chica burguesa:

> -Aguarda un poco, hija. Termina de fregar. Que esperen. No somos criadas suyas. […]No vayas más que cuando te llamen, ¿has oído? No vengan luego con que si te metes con que si no te metes. Me los conozco yo de memoria a estos señoritos. Nada más que cuando te llamen, ¿entiendes?
> -Sí, madre, sí. (284)

Entonces, si los padres suelen ser figuras modelos para sus propios hijos, también pueden despistarlos y convertirse en verdaderos obstáculos para su propia libertad en cuanto la realidad se echa encima de ellos.

3. 1. 1. 3. Varios símbolos de aprendizaje de la vida

A pesar de las pocas páginas que comprende, este cuento esconde múltiples símbolos del proceso de aprendizaje de la vida. Como ya dijimos, las estrellas son para Paca puntos de referencia y tienen mucha importancia en la relación amistosa con Cecilia. Sin embargo, cuando ya está fuera de su ciudad, las estrellas son para ella un objeto reflejo de la realidad: "Aquella noche, mirando las estrellas, donde viven las hadas que nunca envejecen, Paca se acordaba de Cecilia y lloraba. Se había ido a otra casa, otra ciudad. Así pasan las cosas del mundo" (287). Más con: "Cerró los ojos y le dolían por dentro las estrellas. De tanto y tanto mirarlas se le habían metido todas allí; le escocían como puñados de arena" (288). Una de las características del personaje de Paca es el constante miedo que la rodea y la habita. En esta línea, la mención a las cortinas detrás de las cuales se esconde, por miedo o por falta de confianza, representan el aislamiento que se obliga a ella misma: "Paca se quedaba sola detrás de la cortina, mirando el resplandor rojizo que salía por la puerta entornada. […]Muchas veces, […] ella se escurría a la portería, como una sombra, sin decir adiós a nadie" (287). No hace falta demostrar que el objeto de los visillos es muy común en C. Martín Gaite, sobre todo si consideramos su novela posterior de 1957 *Entre visillos* y *Desde la ventana* que es un canto a la visión de la realidad al estar escondida, el ver sin ser visto.

Otro asunto relevante, tan común dentro de la literatura gaitiana, es el género epistolar. En el caso que nos interesa, el acto de escribir, recibir o solamente esperar una carta de una persona querida aspira a una comunicación invisible. En efecto, aunque sabemos que se trata de una manera de comunicarse y de dialogar, consta de un espacio de toma de palabra

administrado por sí mismo, en el sentido del francés "monogéré" por un único locutor. En "Chica" se trata de un "yo" sin "tú", o casi[191]. Es más, si "no vino la carta de Cecilia, pero llegó, por lo menos, la primavera" (292), la decepción y la larga espera de algunas noticias de su amiga desembocó en una decepción profunda e inapelable: "Una mañana vino el cartero a mediodía, […] era de Cecilia para las niñas del segundo. […]En letra muy menudita, cruzadas en un ángulo, porque ya no había sitio, venían estas palabras: «Recuerdos a Paca la de abajo»" (296-297). Sin embargo, al recibir las niñas del barrio esta carta de Cecilia, antigua vecina y antigua mejor amiga de Paca, ésta no ve más remedio que vencer los disgustos ajenos que le han ido afectando tanto. Así, después de vaciarse de todas las lágrimas de su cuerpo, de arrancar la foto recuerdo que tenía de su amistad,

> [s]e sintió firme y despierta, como si pisara terreno suyo por primera vez, como si hubiera mudado de piel, y le brillaban los ojos con desafío. Paca la de abajo, sí, señor; Paca la de abajo, hija de la portera. ¿Y qué? ¿Pasaba algo con eso? Vivía abajo, pero no estaba debajo de nadie. Tenía sus apellidos, se llamaba Francisca Fernández Berbero, tenía su madre y su casa. […] No necesitaba de nadie. (297)

En resumidas cuentas, "La chica de abajo" refleja la injusticia social entre niños, cada uno limitado para alcanzar la vida social que quiere. Sin embargo, a veces las decepciones y las superaciones de estos obstáculos llevan a una victoria, al alcance de la concepción de la vida, pasando por la labor de la autoestima. Una vez más, C. Martín Gaite deja la palabra a los niños en ese cuento que termina con las bonitas palabras de Alfonso, el hijo del zapatero:

> -Adiós Paca. ¿Dónde te metes ahora? […]
> -Dices antes, cuando yo era pequeña.
> -Es verdad –dijo Alfonso, y la miraba-. Te has hecho una mujer. ¡Qué guapa estás! (298)

3. 1. 2. Una denuncia de la ausencia o del desprecio de los padres

Para este punto del análisis, nos vamos a interesar sobre todo en tres relatos, a saber "Los informes" (1954), "Tendrá que volver" (1958) y "Tarde de tedio" (1970). No obstante, cabe señalar también, aunque a pequeña escala, el cuento "La tata" de 1958, relevante ante todo por el título que avisa la puesta en escena de la protagonista de la tata y, por deducción, de uno o más niños. Además, el hecho de exponer en primera línea a la persona que suele cuidar de los jóvenes de una familia presagia la ausencia de la figura materna y/o del padre. De este modo,

[191] Lo que especifica la carta escrita es la ausencia física del Otro pero se ve reflejada la presencia de ese por el discurso proyectado, el efecto de eco de la respuesta a lo que se ha mencionado anteriormente, por cierta reanudación. Dado que la misiva toma su sentido sólo cuando uno la lee, por un lado aspira a influir al destinatario con el fin de crear un estado nuevo en él de manera que está puesta de relieve la función conative, si nos situamos en el esquema de Jakobson. Pero, por otro lado, va dirigida al lector, y así simboliza una doble enunciación. Además, la carta retoma rasgos del diálogo como las señales personales "yo" y "tú/usted(es)" y, por esta intersubjectividad, ir al encuentro del Otro es ir al encuentro de sí y hasta reconciliarse con su propio ser. Véase Delamotte-Legrand, (*Dialogue, mouvements discursifs, significations*, 2008); J. Bres, (*Dialogisme et polyphonie*, 2005) y su alusión a la teoría ScaPoLine (Théorie Scandinave de la Polyphonie Linguistique) según la cual "le locuteur est à la fois constructeur et source de points de vue".

conforme a la idea de un fuerte desaire por parte de los padres hacia sus hijos, cabe destacar la manera con la cual se hace referencia a los protagonistas niños.

3. 1. 2. 1. "Los informes"

En "Informes" (1954) cuyo título anticipa un resultado, la concretización de una investigación, de una búsqueda o la respuesta a una pregunta cualquiera saca a la luz a un niño, Fernandito, de quien la madre no hace caso ninguno. Es más, incluso en los momentos en los que la voz del pequeño tendría que ser la más importante, el protagonista niño se queda callado con el único remedio de observar la realidad y resignarse ante las decisiones tomadas por los demás para su propia vida. Mientras que el principio del relato se basa en la historia y la vida de la actual criada de la casa y de Concha quien viene para una entrevista con la madre de la casa, aparece un niño: "[…s]egún se entra de la calle, ve ahora Concha la silueta de un niño que se empina para alcanzar el picaporte. Se ve que le cuesta mucho trabajo llegar, pero por fin logra abrir y sale. Es un niño como de cinco años" (305). En ese cuento, ni Concha ni el protagonista joven parecen tener importancia puesto que, si la madre considera muy mal a la chica, a Fernandito siempre se refiere mediante "el niño". Y es aún más llamativo cuando los dos se conocen y que la impresión de la criada está reflejada por la voz de la narradora, y no por ella misma mediante el discurso directo: "El niño, qué rico es" (306). En cuanto a la madre, le dirige muy poco la palabra, si no es para pedirle que se quede quieto: "Fernandito, tú no te muevas de ahí" (310) mientras se ausenta para llamar a la antigua casa que servía Concha. A Fernando sólo parece hacerle caso la señora que viene a solicitar el trabajo. Ambos empiezan a trabar una amistad bastante cómplice, que se traduce por el modo de dirigirse de Concha a él en varias ocasiones como, por ejemplo: "Toma, guapo, entra que ya cierro yo" (306), "No, guapo, voy a esperar a que vuelva tu mamá en seguida" (311), "Sí, guapo, claro que sí" (312). Pero, es como si C. Martín Gaite quisiera hacer hincapié en el desprecio y la falta de consideración del afecto de los niños hacia las personas que se ocuparían de él. Mientras tanto, Fernando desea que se quede Concha: "Yo quiero que te quedes. ¿Por qué no te vas a quedar?" (311), por lo cual el final de la historia coge otro rumbo. En efecto, al no convencer Concha para trabajar en la casa, se ve obligada a marcharse, a dejar al niño sin entender con su madre sin explicarle la razón del "abandono[192]". Citamos el pasaje más ilustrativo del texto:

> En el cuarto de estar, Fernandito le pregunta a su madre:
> -Mamá, ¿va a volver Concha?
> La madre está leyendo un periódico. No contesta nada.

[192] En relación con el tema del abandono, de las etapas de la niñez y del modo de vivir y manifestar el vivir de los niños, invitamos a la lectura de Otto Rank, *Le traumatisme de la naissance* (Paris: Payot, 1976).

-Mamá, que si va a volver Concha, que si va a volver, que yo quiero que vuelva… […]
-¡Ay, qué dices, hijo! Me duele la cabeza.
-Que si va a volver Concha.
-¿Qué Concha?
El niño lloriquea.
-Concha, Concha. La chica que se ha ido.
-¡Qué niño tan estúpido! ¿Para qué la quieres tú? No va a volver, no. Déjame en paz. (314)

3. 1. 2. 2. "Tendrá que volver"

En cuanto a "Tendrá que volver", la historia de un niño introvertido que sufre del desdén de su madre con quien no tiene ninguna comunicación, salta a la vista el hecho de que se habla de él sin que intervenga realmente, sino únicamente a través de su imaginación. A partir de la primera línea, descubrimos al "señorito Tiqui" (270), que son los términos con los que se le suele llamar. Es más, justo después C. Martín Gaite apunta, entre paréntesis: "su verdadero nombre era Juan, pero todos le llamaban Tiqui. Era un nombre que para los padres tenía algún significado lejano y sentimental" (270). Además, ante el rechazo del vocablo "señorito" (278), Juan pide que le llamen de otro modo, una solicitud no tomada en cuenta puesto que le llaman "señorito Juan" (270) o por su mote "Tiqui".

Otro elemento que empezamos a notar bastante común en la literatura gaitiana son los propósitos de los padres sobre la rareza de sus propios hijos. Notamos "tampoco es inteligente" (273) y su personalidad distinta de la de los demás: "Y el caso es que se pasa las horas muertas él solo en su cuarto y nunca se aburre; pero de todo le da igual, no tiene apego ni afición a nada" (273). Incomprensión, burla de los adultos con "Vamos, que este niño está mal de la cabeza, cada vez que lo pienso…" y "se morían de risa" (275). El niño ve a dos mujeres hablando de él pero no lo cuenta sino que lo comparte el narrador, de modo que el joven aparece en la historia pero no de modo directo:

> Sabe muy bien que están hablando de él, pero le da lo mismo. Con tal de que no entren, con tal de que le dejen pasar su tarde en paz. Se sabe de memoria lo que hablan, y a veces no lo entiende.
> "Ha tenido de todo –suele decir la madre-. Se lo hemos dado todo". (271)

Finalmente, después de una separación en la estructura narrativa, se da inicio a otra parte con una conversación entre la madre de Juan y otra mujer, sobre la educación del niño:

> -Tal vez haya sido un error que no lo hayaís mandado nunca al colegio- dice la amiga rubia.
> -Pero, Rosina, si esta criatura, tú no sabes, es un problema […]; un completo problema. […] Tenerlo aislado es la mejor manera posible… (273)

3. 1. 2. 3. “La tata”

Este relato breve data también del año 1958. A pesar de aparecer en segundo plano, nos interesa por la figura de la niña de la portera Loli. En efecto, si es verdad que volvemos al motivo social mediante estas dos personas, en comparación con la familia que sirve la tata, es aún más relevante la manera con la cual se dirige a su hija y habla de ella la portera. En varias ocasiones se alude a la condición social de la mujer que explica, en parte, el cansancio y el agobio de la vida rutinaria y, por ende, de la responsabilidad de cuidar a criaturas. A continuación, relevamos los ejemplos que nos parecen más ilustrativos de la mala consideración que se le atribuye a Loli: “Loli, no te arrimes ahí. Ya está más sobada. No se puede ir con ellos a ninguna parte. Ponte bien” (263), “¿Qué quieres hija?, no seas pelma” (265). Uno de los fragmentos más pertinentes a la hora de hablar del mal trato hacia una figura infantil es el siguiente, donde interviene incluso la tata:

> -Mamá, mira, es que me he manchado el vestido un poquito.
>
> Y Loli se lo miraba, sin atreverse a sacudírselo, con las manos pringadas de bombón. Quiso secárselas en los tirabuzones.
>
> -Pero, ¿qué haces? ¿Con qué te has manchado? ¡Ay, Dios mío, dice que un poquito, te voy a dar así, idiota!
>
> Loli se echó a llorar.
>
> -Mujer, no la pegue usted.
>
> -No la voy a pegar, no la voy a pegar. Dice que un poquito. ¿Tú has visto cómo se ha puesto? Estropeado el traje, para tirarlo. Si no mirara el día[193] que es, la hinchaba la cara. Venga, para casa.
>
> -Yo no sabía que era jarabe.
>
> -No sabías, y lo dice tan fresca. Vamos, es que no te quiero ni mirar; te mataba. ¡Qué asco de críos, chica! Yo no sé cómo tenéis humor de meteros a servir, también vosotras.
>
> -Pobrecita, no la hagas llorar más, que ha sido sin querer.
>
> -Es una mema, es lo que es. Una bocazas. Venga, no llores más ahora, que te doy. Hala. (265)

Además de percibir la ira de la madre, también se nota la incapacidad de lograr superar todo lo que le pasa en su entorno familiar mediante los distintos términos usados para identificar y calificar a su niña. Ni que decir tiene que, en este ejemplo, sobresale la impotencia con la alusión a la violencia física como último y único remedio –según ella.

3. 1. 2. 4. “Tarde de tedio”

En cuanto a “Tarde”, se centra en la vida rutinaria de una madre que, oprimida por el tedio y el estrés cotidiano de las tareas familiares, se otorga ir a la peluquería y dejar a sus niños Ana y Ernesto con la criada Juana. La madre aparece como una figura matriz que no quiere en absoluto ocuparse de sus hijos:

[193] En este cuento, C. Martín Gaite se refiere al día de la comunión.

> -Ay, no empecéis, Anita hija, dejadme en paz. Quítate de encima, más valía que te peinaras. Otro día vamos. […] Basta, yo estoy harta. Vais con Juana donde ella os lleve y hemos terminado de hablar. […] Hala, dame un beso, y dile a Ernesto que no llore, que mañana salimos. (153)

Y sigue, impaciente: "¡Ay, qué pesadez de niños!, lléveselos de una vez que no los oiga, […] ¿No le estoy diciendo que se vayan de una vez?, cállate, Anita, por amor de Dios, ¡iros!, ¿me queréis dejar en paz? ¡Dejadme en paz!" (153). En los *Cuadernos de todo* de nuestra autora, encontramos una reflexión sobre las relaciones familiares de modo que C. Martin Gaite piensa que la frase "déjame en paz" ya ha perdido todo su sentido. Hoy en día significaría "quédate tu con tu paz y déjame a mí con mi lucha" (2002, cuaderno 1). Cabe destacar que "Tarde" fecha del año 1970 y es el octavo cuento publicado de los *Cuentos completos.* Dicho esto, es importante notar que seguimos en un ambiente de tedio por parte de los protagonistas, pero también de falta de comunicación y de consideración de los adultos para con los niños. Sin embargo, en este caso, es destacable el sentido materno de la madre. A pesar de desear huir de sus responsabilidades familiares, es una persona anhelada de paz y de libertad pero que sigue imaginando lo que estarían haciendo sus hijos en el mismo momento en que lo está pensando, un instinto inevitable, pero no siempre presente en las obras de C. Martín Gaite. Por ejemplo, si es verdad que al ir a la peluquería "Piensa vagamente que los niños estarán merendando, que lo de las mechas entretiene, y que no van a encontrarla en casa a la vuelta, pero es una idea neutra, sin carga alguna de remordimiento ni de inquietud" (158), de camino de vuelta a casa, "camina lentamente, perezosamente, parándose a cada paso a mirarse en las lunas de los escaparates. Los niños se estarán bañando" (161). No obstante, el relato inicia con palabras indirectas por parte de la niña hacia su madre. Destacamos el primer párrafo:

> Anda, levántate, habías dicho que esta tarde salíamos contigo si hacía bueno, y ahora Juana nos quiere llevar ella. Dile tú que no; ¿verdad que nos lo has dicho ayer que vamos contigo? Ríñela, que no nos deja entrar y dice que nos va a pegar si entramos, y a Ernesto le ha empujado y está llorando ahí afuera, ¿no lo oyes? Venga, ¿por qué te echas?, siempre te estás echando, eres una pesada. (152)

No obstante, es menester vincular este cuento con "Retirada" (1974) que nos interesará todavía más cuando hablemos del interés en el comportamiento de los niños. En efecto, si trata de una mujer que pasa la tarde al parque con sus hijos, C. Martín Gaite apunta el aburrimiento de las figuras paternales cuando se ven en compañía de sus progenituras. Citamos uno de los únicos diálogos entre adultos:

> […] en cuanto ella [la madre] se metiera en la cocina a recoger los cacharros sucios y a esperar la llegada de Eugenio que vendría cansado y sin ganas de escuchar estos relatos del parque –"Mujer, es que todos los días me cuentas lo mismo, que las niñas te aburren"-, en cuanto les oyeran ponerse a discutir a ellos… (167)

3. 1. 3. La figura de los padres avasalladores con "La trastienda de los ojos"

Este cuento de 1954 trata de un joven (y no de un niño) llamado Francisco cuya madre no le deja hacer su propia vida por lo cual se ve obligado a vivir con mucha presión dentro de la realidad de la vida provinciana. A lo largo del relato, se habla del protagonista masculino, "un hombre de pocos recursos" (253). La vuelta al pasado y la narración de unos eventos de su infancia están expuestas mediante la voz del narrador como si, de cualquier modo, el niño –ahora hombre- no pudiera expresarse. Ilustramos con una charla sobre sus aventuras amorosas:

> -¿Margarita? Ah, eso, Francisco sabrá; es cosa de él. Vamos, no te hagas ahora el inocente; miras como si no supieras ni quién es Margarita. Se pone colorado y todo.
>
> ¿Colorado? ¿De verdad se estaría poniendo colorado? Pero no, es que lo interpretaban todo a su manera, que creaban historias enredadas, que lo confundían todo. Tal vez los estuviera mirando mitad con asombro, porque no se acordaba de Margarita, mitad con el malestar que no acordarse le producía y con la prisa de enjaretar cualquier contestación para que le dejaran volverse en paz a lo suyo. (253-254)

Además, parece que no es dueño de sus propias decisiones y está presente de modo pasivo:

> Francisco andaba inquieto, como náufrago, entre las conversaciones de los demás, alcanzado por todas, sin poder aislarse de ellas, pendiente de cuándo le tocaría meter baza. Y, aunque no le tocara, se sabía presente, cogido. Y le parecía que era sufrir la mayor coacción darse por alistado y obligado a resistir en medio de conversaciones que ni le consolaban ni le concernían, no ser capaz de desentenderse de aquellas palabras de su entorno. (254-255)

Otro ejemplo muy relevante está en las líneas que siguen y que reflejan la consideración que tienen los demás de él:

> "Está triste", empezaron a dictaminar acerca de él; pero no le preguntaban nada porque no conseguían pillarle de plano los ojos.
> Hablaban bien de él en todas partes.
> -Su hijo, señora –le decían a su madre-, tiene mucha vida interior. (255)

Sin embargo, para llevar a cabo el análisis de la esencia de este relato, es menester profundizar en el personaje de la madre, sobre todo su lucha interior por la felicidad de su hijo:

> -Mira, Francisco; mientras vivamos tu padre y yo, no tienes que preocuparte por ninguna cosa. Anoche precisamente lo estuvimos hablando. […]Tú, de todas maneras, no te preocupes. Ni por lo de la oposición tampoco. Se acabó. No quiero volver a verte triste. Con las oposiciones y sin ellas, te puedes casar cuando te dé la gana. (256-257)

Esta condición psíquica la lleva, tanto como al padre, a actuar de manera sobreprotectora hacia Francisco, quien desprende un sentimiento de carencia de identidad propia y de inseguridad en cuanto a los sentimientos y percepciones que –acaso- está experimentando. Relevamos la reacción del protagonista a las palabras de su madre, una vez más dada por la voz de la narradora:

> ¡Ah, conque era eso! Francisco apretó los ojos a la luna. Seguramente su madre creía que estaba enamorado. ¿Lo estaría, a lo mejor? Alguna de las muchachas con las que había hablado en los últimos tiempos, ¿habría dejado una imagen más indeleble que las otras en aquel almacén del fondo de sus ojos? […]Le empezó a entrar mucha inquietud. (257)

Y, como el chico perdido en sus propias emociones y sus numerosos recuerdos no toma nunca la palabra, a la madre de seguir: "Ea, no quiero que te vuelvas a poner triste. Cuando te dé la gana te puedes casar. Y con quien te dé la gana. Ya está dicho. Aunque sea con Margarita" (257). Tras ello, solamente en el último momento –tal vez como consecuencia de la convicción y la presión de la madre- Francisco se decide a aparecer a través del estilo discursivo directo. Así finaliza el cuento: "Sí, madre, me casaré con Margarita. Me casaría con ella aunque te pareciera mal. Ahora mismo la voy a buscar. Tengo que verla" (258).

3. 1. 4. Una comunicación difícil

3. 1. 4. 1. Falta de comunicación con "Un alto en el camino"

Uno de los relatos presentes en los *Cuentos completos* que más se distingue respecto a la falta de comunicación en un ámbito relacionado con el protagonista niño es, a nuestro juicio, "Alto" (1958), a través del cual C. Martín Gaite pone el acento sobre la falta de comunicación entre los adultos, una pareja recompuesta. En un segundo plano, eso permite a la autora denunciar la incomunicación entre el padre Gino, su nueva novia Emilia y la criatura Esteban de seis años.

En efecto, durante el viaje en tren de la pareja con su hijo, el lector se percata rápidamente de la soledad y del tedio de una mujer quien, sin decírselo a su compañero, decide aprovechar una de las paradas para encontrarse con su hermana Patri, y dejar al niño al cuidado de una desconocida. Mediante el modo de escaparse que encuentra Emilia, la autora acentúa el fracaso de la reconstitución de una pareja cuya situación no permite ni fomenta la comunicación. Asimismo, a lo largo del cuento, Esteban casi siempre está considerado como "el niño" y unas pocas veces por su verdadero nombre (150), la mayoría de las ocasiones mediante la voz narrativa (141, 143, 150). Lo demuestra la primera frase del relato: "El niño se durmió un poco antes de llegar a Marsella" (139).

Lo más destacable es que se reconoce al niño a través de sus llantos (147) que traduce la inseguridad y el miedo que siente en esta situación como consecuencia de la fragilidad de la pareja. En "Alto", el niño está dejado de lado, apartado como si fuera un fardo de más para los padres cuyo cariño no sólo aparece no provisto por los dos adultos, sino también que es Emilia,

la nueva pareja de su padre, quien comparte más intimidad y considera más al niño. Ilustramos unos momentos de atención: "Anda, Esteban, mi vida. Ahora que se ha ido ese señor córrete y ponte más cómodo. […]Pero, bonito, si es que vas mejor…" (140), "no, no, mi niño; ahora no llorar" (140), "no llores, mi vida" (150), "pobrecito" (150).

A su vez, el padre Gino carece totalmente de interés para con su criatura, lo que está acentuado por el hecho de que se pasa el viaje durmiendo y roncando. La diferencia de afecto es inapelable, destacamos:

> -¿Qué le pasa al muchacho? –preguntó el padre, sin abrir los ojos.
> -Nada, Gino. Va bien, va muy bien.[…]
> -Calla, duérmete por Dios, por dios… -pronunció apenas. (140)

Es más, nos atrevemos a interpretar ese relato breve de la manera siguiente. Si no existe ninguna comunicación entre los protagonistas adultos, ni casi ninguna comunicación verbal o táctil entre la figura paternal y su criatura, entonces podríamos hablar del acto de llorar como único modo de hacerse entender y oír, a pesar de no emitir ninguna palabra, ningún sentido a esta manifestación. En "Alto", C. Martín Gaite denuncia una situación a través del protagonista infantil quien sabe hacer apreciar su existencia y su presencia: "Ha llorado todo este rato […] pero entonces te importaba poco" (150), reprocha el padre.

Al fin y al cabo, lo que intentamos poner de relieve es que, en sus cuentos literarios, C. Martín Gaite siente interés por los personajes más desfavorecidos y, como lo vemos a lo largo de este estudio analítico, es propiamente el caso de los niños y de las mujeres.

3. 1. 4. 2. Brecha en la comunicación con "Las ataduras"

Con "Las ataduras" (1959), volvemos al tiempo del pasado mediante el recuerdo de la infancia de la protagonista madre Adelaida quien, además de cuestionar la muerte como destino, nos confiesa lo difícil que era vivir con padres demasiado protectores. En este sentido, este relato se une a "La trastienda de los ojos" escrito unos años antes, en 1954, por la persistencia y la recurrencia de este argumento. Como vemos y seguiremos viendo, la figura de los padres tanto como la de los niños puede ser de varia índole en su literatura.

Se trata de la vida de Adelaida, apodada Alina, que aparece en la narración conforme a dos niveles narratológicos. La estructura de "Ataduras" está dividida en tres partes, y alterna la vida presente con un largo periodo de su niñez y adolescencia presente en la mayoría de las páginas centrales del texto. Por ende, "Ataduras" pone en escena a varios personajes que han jugado y juegan un papel importante para el desarrollo de su personalidad y la construcción de su futuro,

tanto a nivel privado, psíquico como familiar. A propósito, es poco notar la relación con la novela póstuma *Los parentescos* por el título del relato breve; el vocablo "atadura", presentado en forma plural junto al artículo determinado se refiere, según la *RAE*, a la unión, al enlace de varios elementos y, en este caso, de numerosos recuerdos y varias personas. Más, es interesante la definición del diccionario *Vox* de modo que trataría de un "Obstáculo para que se realice una cosa[194]" en la medida en que la relación establecida o en camino de crear puede representar una dificultad y poner trabas para quien estaría intentando formar su identidad o meramente buscar la libertad, un escape a la soledad y a la rutina.

Ahora bien, es necesario volver de nuevo al núcleo de este estudio y considerar al protagonista joven que se enfrenta muy a menudo a las decepciones que llamamos "infantiles". Nos referimos a las actitudes, respuestas o ausencia de respuestas por parte de sus padres que el niño o el joven no entienden y que, aún, no están en condición de superar o de asimilar. En "Ataduras", la niñez aparece según varios niveles –respectivos a los niveles de narración. En un primer momento, en la narración presente, la joven Adelaida del tiempo pasado alude a sus propios niños. Sin embargo, estos no parecen tener ni aportar ningún interés al relato puesto que no se refieren mucho a ellos. Además, si sólo aparece el nombre de uno de los dos, "Santiago" (97), se manifiestan en la narración por "el niño que duerme en esta cuna se ha revuelto y tose" (97), "El niño está medio despierto" (98), en la última parte del tiempo presente "Santiago está mejor y ya no tose" (135), "el niño" (98) y "los niños" (100, 102, 103, 135, 137), "tus hijos" (102) y "tus nietos" (137). Se explica también por la desigualdad de los pasajes bastante cortos correspondientes al presente (91-104 y 135-138) respecto a la extensión del recuerdo y la rememoración del periodo de la niñez (104-135). A través de ese breve relevo de las menciones de los niños de la protagonista Adelaida (señora y madre) aparecen las distintas generaciones, por lo cual nos hallamos ante una historia privada, personal y familiar. A su vez, la ambición de C. Martín Gaite de poner en escena a tantas personas y a las cuatro generaciones fomenta apuntar la presión de la figura del padre para con su hija Adelaida.

Por una parte, si Adelaida es el personaje que más nos interesa, son varias las maneras de referirse a ellas. Se recuerda a la señora-madre por la voz narradora con "Alina, niña" (92), "Alina" (95, 96, 97, 99, 100, 102, 103 y 135), "Adelaida" (96). Intervienen también su padre Benjamín con "la chica" (95), su marido Philippe mediante "Adelaida" (97, 100), "Alina" (98, 99); un camarero en París a través de "ma petite" (135), y su madre con "la hija" (137). La

[194] Diccionario digital disponible en Internet. www.vox.es. Consultado en abril del 2018.

protagonista niña aparece mediante el recuerdo de cuando era "pequeñita" (104) por su apodo "Alina" (evitaremos aquí presentar cada referencia dado que aparece en múltiples ocasiones en cada página), "una hermosura" (106), "la nieta" (106), "la niña" (113), "su hija" (127), "la hija" (127), "Adelaida" (127, 133), "la chica" (131, 133), "aquella muchacha" y "muchacha", ambos en la página 132. Sus padres Benjamín y Herminia le hablan mediante términos como "la niña" (108), "la faragulla esta" (108), "faragulla" (108), "reina" (109, 131), "nena" (113), "la hija" (126). Los amigos de los padres hablan de ella mediante "la chica" (115, 134), "tu chica" (130); el cura de su pueblo por "esta chica" (126); su abuelo se confiesa a ella a quien considera "hija de mi alma" (118), o bien por "Alina" (119), "Adelaida" (120) cuando se preocupa y teme estar solo.

Y, del mismo modo que C. Martín Gaite recuerda en *CA* a su amigo Lupito en la ciudad salmantina o a las dos niñas de "Chica" cuya clase social está expuesta mediante las maneras de referirse a ellas, en "Ataduras" la autora pone en escena al niño Eloy (109, 110, 111, 112, 119, 120, 121, 122, 123, 124), amigo de la protagonista principal. La mayoría de las veces está rememorado por la aportación social: "Eloy, el del vaquero" (104), "niño del vaquero" (92), "Eloy, el chico del vaquero" (109), "Eloy, su amigo" (135).

Por otra parte, son tres los elementos frustrantes y delusorios para Adelaida en "Ataduras". Una vez más, la decepción está relacionada con tres personas distintas, de tres generaciones diferentes.

Primero, uno de los momentos de desilusión de Adelaida joven se halla cuando quiere reencontrarse con Eloy para quien parece sentir algo más que amistad. Pero, "Eloy sólo pretendía darle la noticia de su próximo viaje a América" (121), después de que Adelaida "tenía que esforzarse para hablar. Sentía una especie de decepción, como si este viaje fuera diferente de aquel irreal y legendario, que ella había imaginado para su amigo en esta cumbre del monte…" (121). Es aún más interesante ver cómo C. Martín Gaite pone énfasis en la consecuencia de la conversación entre los dos amigos, cuando esboza un contraste entre las dos impresiones resentidas por los jóvenes. A Eloy "le brillaban los ojos de alegría, tenía la voz segura. Alina estaba triste, y no sabía explicarse por qué" (121).

Segundo, a pesar de ser de edad joven, Adelaida tiene que hacer frente a la realidad, al envejecimiento de su abuelo quien, muy preocupado e intranquilo, teme cada vez a la muerte. Entre los dos, la muerte es un tema que siempre sobresale a lo largo del relato, como si el lector estuviera acompañando a la vez al señor hacia su momento final y a la niña durante el camino de su aprendizaje de la vida:

> En casa, el abuelo Santiago lloraba. No podía aguantar la emoción y se iba a un rincón de la huerta, donde Alina le seguía y se ponía a consolarle como de una cosa triste.
> -Esta vez sí que va de verdad, hija. Es la última vez que veo tus notas. Lo sé yo, que me muero este verano. […]
> Alina tenía el sueño muy duro, pero era la única que acudía a consolarle, alguna vez, cuando se despertaba. […] Alina tuvo toda la tarde un nudo en la garganta, y por primera vez pensó que de verdad el abuelo se iba a morir. [… L]o habría pasado muy bien si no estuviera todo el tiempo preocupada por el abuelo. (115-116)

Pero, "a partir de la muerte del abuelo y de la marcha de Eloy, los recuerdos de Alina toman vertiente más cercana, y todos desembocan en Philippe [marido actual]. Es muy raro que estos recuerdos sean más confusos que los antiguos, pero ocurre así. […] Quería escapar, cambiar de vida" (124).

Y, tercero, se destaca la autoridad del padre, figura paternal y hasta demasiado protectora. La preocupación, el interés extremo de un padre para su hija estipula el fenómeno psíquico del complejo de Edipo (Freud, véase Guimón, 1993). Desde el principio del recuerdo de los momentos de su infancia, la narradora advierte que, poco a poco, Adelaida se da cuenta de que "su abuelo y su padre parecían querer disputársela para causas contradictorias, aunque los detalles y razones de aquella sorda rivalidad se le escapasen" (107). En efecto, contrariamente a lo que se podría pensar, son las figuras masculinas las que tienen más importancia y que se manifiestan más en la vida de la joven, y no las de la abuela o de la madre. En "Ataduras", es el padre quien se ocupó en mayor parte de la educación de la niña. Un primer ejemplo sería la conversación entre el abuelo Santiago y su nieta:

> -Abuelo, dice papá que no me case, siempre me está diciendo eso. ¿Será verdad que no me voy a casar? ¿Tú qué dices?
> -Claro que te casarás.
> -Pues él dice que yo he nacido para estar libre.
> -Nunca está uno libre; él que no está atado a algo, no vive. Y tu padre lo sabe. Quiere ser él la atadura, eso es lo que pasa, pero no lo conseguirá.
> -Sí lo consigue. Yo le quiero más que a nadie.
> -Pero no es eso, Alina. Con él puedes romper, y romperás. Las verdaderas ataduras son las que uno escoge, las que se busca y se pone uno solo, pudiendo no tenerlas. (119)

Durante una fiesta, algunos amigos dicen al padre:

> -Parece que se divierte tu chica. […]
> -Se divierte, sí, ya lo veo. No deja de bailar. Y lo que más me gusta es que baila con todos. No está en edad de atarse a nadie.
> -Se atará, Benjamín, se atará.
> -Pero hay tiempo. Ahora, en octubre, va a la Universidad. Hará su carrera. Buena gana tiene ella de pensar en novios. Ésta sacará una oposición, ya lo veréis. Le tiran mucho los estudios. (130)

La actitud exagerada y sofocante del padre aparece cada vez que se paraba la música: "Y el padre casi todas las veces se acercaba entonces para decirle algo, o para llevársela a dar una vuelta por allí con él y los amigos, hasta que veía que los músicos volvían a coger los

instrumentos" (131). Al fin y al cabo, es cuando conoce a Philippe cuando se entera de la situación vista desde lo exterior:

> -Pero es terrible lo que me cuestas de tu padre.
> -¿Terrible por qué?
> -Porque tu padre está enamorado de ti. Tal vez sin darse cuenta, pero es evidente. Un complejo de Edipo.
> -¿Cómo?
> -De Edipo.
> -No sé, no entiendo. Pero dices disparates.
> -Te quiere guardar para él. ¿No te das cuenta? Es monstruoso. Hay cosas que sólo pasan en España. Ese sentido de posesión, de dependencia. Te tienes que soltar de tus padres, por Dios. (133)

Vemos cómo es otro protagonista masculino que viene a esbozar y delinear las condiciones en las cuales vive Adelaida sin darse cuenta ella misma.

Y, la personalidad del padre es tan exagerada que sigue apurando las etapas de la vida de su hija, cuando esta logra anunciar a sus padres que está embarazada y cuando

> […] comprendió Benjamín que existía otra persona que no era él; que Alina había encontrado su verdadera atadura. Y tanto miedo tenía de que fuera verdad, que no siquiera a la mujer le dijo nada durante todo el curso, ni a nadie; hasta que supieron aquello de repente, lo del embarazo de la chica, y se hizo de prisa la boda. Así que […] toda la carrera de Alina, se quedó encerrada en los proyectos que hizo su padre. […] No podía soportar las continuas recomendaciones con que la atosigaba, queriendo cubrirle todos los posibles riesgos, intentando hacer memoria para que en sus consejos no quedase ningún cabo por atar. (133-134)

No obstante, hay que ser muy cauto a la hora de analizar ese último cuento de C. Martín Gaite, sobre todo cuando se quiere tratar de la temática de las decepciones llevadas por los protagonistas jóvenes y generadas por personas adultas. En todo caso, ni hace falta demostrar el profundo interés hacia "Las ataduras" desde una perspectiva infantil, y no únicamente según la cuestión de la mujer, como se estudió hasta hoy día en todos los relatos breves de la autora. Es más, es cierto que no se puede hablar concreta ni directamente de decepciones infantiles causadas por los adultos (padres, familiares u otros) en "Ataduras" tanto como vimos el caso ejemplar de "La chica de abajo" o el cuento ilustrativo "Los informes". En efecto, en "Ataduras" nunca se le quita la palabra a la niña Alina, sino que son su entorno y el entorno agobiante de varias generaciones los que invaden demasiado su vida personal hasta perjudicarla. Genera en el lector la impresión de no conseguir nunca conocer realmente al personaje mismo. Acaso aquí conviene hablar de un guiño de C. Martín Gaite cuando critica el rasgo de dependencia y de posesión (133) del ser humano quien, por ende, no consigue vivir ni disfrutar de las pequeñas cosas, de su soledad, del silencio.

En resumidas cuentas, gracias a los ocho relatos elegidos para estudiar el argumento de las primeras decepciones infantiles causadas fundamentalmente por los protagonistas adultos,

hemos podido destacar varias fuentes de desilusión. Al final de este análisis, podemos sostener la idea de que existen cuatro grandes factores que limitan el desarrollo del protagonista niño – la injusticia debida a la clase social, la ausencia o el desprecio de los padres, la actitud de protección extrema de los genitores y la importante dificultad de comunicación. Esos cuatro motivos son primordiales en el análisis de la Voz infantil en la literatura gaitiana ya que son los que desembocan en una falta de consideración para con el niño y, más tarde, en la manifestación de la búsqueda de un lugar –físico o mental- que le sería propio. Amén de eso, la condición del entorno en el cual vive el protagonista niño interfiere y se repercuta en su propia vida, lo que hace que, en la mayoría de los relatos elegidos, aparezca en la narración totalmente desconsiderado por sus padres que tendrían que ser un modelo para el aprendizaje de la vida y la educación de su progenitura.

3. 2. Una mirada puesta en el comportamiento del protagonista niño

Si, en un primer momento, queríamos hacer hincapié en la actitud de los adultos hacia los niños, a continuación, es menester interesarnos en la respuesta del niño a la conducta de sus padres. Como vamos a ver, y como todo fiel de C. Martín Gaite sabrá apuntar, en su literatura sobresalen varias maneras de dar sentido a una entidad. Se desarrolla principalmente de dos modos, mediante el recurso a la imaginación, al mundo interior y cerrado o mediante la manifestación física (entendida como perceptible desde lo exterior).

3. 2. 1. La reivindicación del derecho de opinar con “Los informes”

Del mismo modo que presentamos “Chica” como ejemplo de las decepciones infantiles, ahora nos permitimos hablar de “Los informes” como cuento más llamativo de la falta de consideración de los padres. En efecto, la estructura y la manera con la cual lo escribió C. Martín Gaite esclarece la declaración final, este “informe” definitivo de la madre: al niño no le cuidará la tata que le gustaba tanto y con quien acababa, desde la primera entrevista, de crear mucha complicidad y de compartir cariño. En ese cuento de 1954, el niño Fernandito de unos cinco años representa él sólo, en un primer momento, la despreocupación y la facilidad de cariño. Y, en un segundo momento, señala el fuerte desdén de los adultos. Al entrar en la casa de la familia para su entrevista, Concha conoce al niño quien “alza la boca, como para dar un beso. Concha se agacha un poco y pone la mejilla” (306). A lo largo del cuento, mientras la madre se va para hacer una llamada, ambos aprenden a conocerse y crean lo que aparenta ser una amistad llena de complicidad: “A mamá casi nunca se la entiende. Se alegra de haberse quedado solo con la

chica nueva, que todavía no ha visto sus cuadernos. Le hace una seña para que se acerque" (310). A partir de ahí, se siguen muchas miradas y mucho diálogo que ritma la curiosidad de Fernandito y sus numerosas preguntas:

> El niño levanta la cabeza y la vuelve a la chica, que está detrás de él.
> -¿Por qué no te sientas aquí conmigo? […] ¿Te vas a quedar a vivir aquí?
> -No sé. A lo mejor.
> -Yo quiero que te quedes. ¿Por qué no te vas a quedar? […] Oye, yo tengo muchos soldaditos, ¿los quieres ver?
> -Sí, luego los veremos.
> -Si te quedas aquí, jugarás conmigo, ¿verdad?
> -Sí, guapo, claro que sí.
> -¿Sabes pintar? (311-312)

Pero, a pesar del interés del niño en la señora y de la muy buena relación comunicativa entre los dos, Concha se ve obligada a marcharse y no volver nunca. Como ya hemos visto antes, de esto Fernandito se entera al final de la historia:

> -Mamá, ¿va a volver Concha? […] Mamá, que si va a volver Concha, que si va a volver, que yo quiero que vuelva… […] Que si va a volver Concha.
> -¿Qué Concha?
> El niño lloriquea.
> -Concha, Concha. La chica que se ha ido.
> -¡Qué niño tan estúpido! ¿Para qué la quieres tú? No va a volver, no. Déjame en paz. (314)

Aún más interesante es la reacción del joven:

> El niño se escurre de la silla y se arrima al balcón. Pega las narices al cristal, que está muy frío, y se queda allí, esperando. Ve a Concha que sale del portal y que cruza a buen paso a la otra acera. […] El niño la va siguiendo empeñadamente con los ojos, a través del vaho que se le forma en los cristales al respirar tan cerca. Ya casi no la ve, es sólo un punto negro entre la gente. (314-315)

El final de "Los informes" resulta muy cruel para un niño. Además de no considerar la madre a su niño ni escuchar sus preferencias, mediante el modo de dar fin a la historia, C. Martín Gaite subraya la situación sumisa del niño quien no puede hacer nada más que ver a la señora irse, a través de la ventana. Ni que decir tiene que, mediante esta última escena, hallamos de nuevo el motivo de la visión de lo exterior desde lo interior, el ver sin ser visto (y de ello trata la autora esencialmente en *Desde la ventana*). Entonces, a pesar del triste final del relato, vemos la intensidad de las palabras del niño que refleja lo importante que para él hubiera sido poder vivir al lado de Concha, con quien había empezado a establecer una relación cómplice e incluso había empezado a buscar el contacto físico –que no tiene con su madre. Amén de eso, nos parece elocuente la imagen final del niño que deja las últimas huellas de lo que había sido un deseo en el objeto doméstico de la ventana. Es un elemento que le pone freno, una vez más, al alcance de sus deseos pero que, por su dedicación y lo importante que era para él que se tomara en cuenta su opinión, le permite percibir, hasta el final, a su eventual nueva interlocutora. Por tanto,

a pesar de la edad muy joven del protagonista, el cierre del cuento pone en escena a un personaje con mucha presencia.

3. 2. 2. El refugio interior como único remedio

3. 2. 2. 1. “La chica de abajo”

Dada la imposibilidad para Paca de escapar de la realidad de su vida, al pertenecer a la clase social baja, y de subsanar los distintos cambios y las amarguras que se ve obligada vivir, no encuentra otro remedio que evadirse en lo interior. Así, del mismo modo que lo solía hacer con su amiga Cecilia antes de que esta se mudara, encuentra reparación en el universo imaginario, en los cuentos que reflejan tanto su propia vida y, sobre todo, en las estrellas que constituyen, para ella, el guía de su camino a seguir: “se hacían guiños y muecas y señales, se lanzaban unas a otras pequeños y movedizos chorros de luz” (282). Destacamos también: “Eran cosas tan confusas las que deseaba. Se acordaba de una viñeta que había visto en un cuento, de una niña que lloraba porque había perdido sus zapatitos rojos. Y ella, ¿qué había perdido? ¿Cómo lo iba a poder explicar?” (288). Más con:

> Al volver a la cama, después de la tercera vez, se quedó un poco dormida con la cabeza metida dentro de las sábanas. Soñó que Cecilia y ella vivían en medio del bosque en una casa de cristal alargada como un invernadero; iban vestidas de gasa azul y podían hacer milagros. Pero luego ella perdía su varita y se iba quedando seca, seca, como de barro. Y era una figurita de barro. Cecilia le decía: "Ya no sirves", y la tiraba al río. (288)

El personaje de Paca permite aludir a otro elemento que el refugio en el mundo de los cuentos, de la lectura o de la imaginación a raíz de cuentos leídos u oídos. En efecto, por las decepciones que le generan su amiga Cecilia y los padres quienes no conceden que las dos niñas puedan jugar o estudiar juntas, en Paca surge el miedo. Esta sensación relacionada con el miedo infantil y el fenómeno fóbico (como el que está después en *El cuarto de atrás*) no solo resulta importante sino curiosa por aparecer la niña víctima de constantes temores y preocupaciones que tendrían que ver, normalmente, con la vida cotidiana de las personas mayores. Por consiguiente, los sueños infelices de Paca se mezclan con los miedos infantiles que retoman temáticas como el abandono y la pérdida de un objeto o de una persona (Bettelheim, 1976: 14; Rank, 1976). Es más, sus frecuentes pesadillas hacen que se cuestione la realidad y que inserte los eventos soñados en su vida real:

> “A lo mejor –pensó- me estoy convirtiendo de verdad en una figurita de barro de las del Nacimiento, y voy echando alambre en vez de huesos, y dentro de un poco ya no me dolerá la carne, aunque me peguen o me pellizquen. Ojalá fuera verdad, ojalá fuera verdad…” (289)

Aquí aparece su deseo de que cambie algo en su vida –que vuelva a ver a su amiga quizás- con tanta sinceridad que recurre en dos ocasiones a la interjección exclamativa *ojalá* como si quisiera que alguien la oyera (*NGLE*, 1971: 633). Pero, excepto su madre y su amigo Adolfo, Paca no vuelve a tener más contactos ni comunicación con nadie más, entonces aprende y sigue disfrutando de la convivencia de los elementos de la naturaleza, como con las estrellas.

> Por el patio del fondo se colaba en la portería desde muy temprano un paralelogramo de luz apretado, denso, maduro. A Paca le gustaba meterse en él y quedarse allí dentro quietecita, con los ojos cerrados, como debajo de una ducha caliente. En aquella zona bullían y se cruzaban los átomos de polvo, acudían a bandadas desde la sombra, coleaban, nadaban, caían silenciosamente sobre los hombros de Paca, sobre su cabeza, se posaban en una caspa finita. Algunas veces, los días que ella tardaba un poco más en despertarse, el rayo de sol la venía a buscar hasta el fondo de la alcoba y ponía en sus párpados cerrados dos monedas de oro que se le vertían en el sueño. Paca se levantaba con los ojos alegres. Todo el día, mientras trabajaba en la sombra, le estaban bailando delante, en una lluvia oblicua de agujas de fuego, los pececillos irisados que vivían en el rayo de sol. (295)

Por consiguiente, si ya no existe ninguna comunicación entre ella y Cecilia, después de deshacerse de uno de los recuerdos de su amiga, "se sintió firme y despierta, […] como si hubiera mudado de piel" y "No necesitaba de nadie" (297).

3. 2. 2. 2. "Tendrá que volver"

El desprecio de la madre hacia su hijo Juan ocasiona el refugio del joven en mundos interiores. Tímido e introvertido de nacimiento, se distingue de los demás por sus intereses, de lo cual se queja su madre y que incita a Juan a encerrarse en otro mundo que cree más apropiado para él. El refugio interior presenta dos caras en este cuento. Primero, el reparo imprescindible del cuarto para consentir su sed de soledad, lugar que fomenta y donde se da al desarrollo de su imaginación mientras oye, ve o imagina cosas. Por ejemplo, después de oír a su madre y a una amiga hablando de su educación, Juan "desde el cuarto contiguo, oye el ruido de la cucharilla, el apagado cuchicheo de las voces. […] Mira a la calle, se le llenan los ojos de las luces de afuera. Sabe muy bien que están hablando de él, pero le da lo mismo" (271). No interviene sino que se deja llevar por lo que ve por la ventana:

> […L]e parece a Juan que andan sueltos unos rostros pequeños de diablo, que guiñan los ojos, se amontonan y se escapan haciendo piruetas. No se sabe si son rostros, o tachuelas luminosas, o burbujas; se aprietan contra las siluetas de los transeúntes y las vuelven borrosas y fantásticas. (274)

Y, el último ejemplo ilustra sus actitudes introvertidas:

> Juan se incorpora en la cama y contiene el aliento. Las burbujas brillantes con risa de diablo le resbalan al hombre por la espalda; tiene los hombros estrechos, la cabeza pequeña y aquel mismo gesto desamparado. Juan clava sus ojos húmedos y ansiosos en esta figura, acechando su más leve movimiento. […Juan] se deja escurrir hasta quedar sentado en el balcón, con las manos cogidas a los hierros; mira las luces movedizas del bulevar como desde una jaula alta. Luego retrocede hasta apoyarse

> en el muro de la fachada, se abraza las rodillas y esconde la cara en los brazos. La lluvia le entra por la nunca, espalda abajo y le consuela… (274-275)

Ese pasaje nos permite comentar la recurrencia en las obras de C. Martín Gaite del estado febril de sus protagonistas que, en este caso, fomenta la imaginación considerable de Juan cuando, en realidad, está intentando huir de las críticas y de los reproches de su madre.

3. 2. 2. 3. "La trastienda de los ojos"

De nuevo, el título nos permite adivinar un doble mundo dentro de la historia y de los recuerdos de Francisco. Del mismo modo que lo acabamos de ver con Juan en "Tendrá", Francisco es el sujeto de muchas conversaciones pero sin intervenir nunca. También en este relato, la noción de refugio interior cuando "se metía en su cuarto" (255) toma un sentido especial puesto que para él tiene mucha importancia el mundo de los ojos. Así, se le describe como un chico que

> Un día descubrió que todo el misterio estaba en los ojos. Se escuchaba por los ojos; solamente los ojos le comprometían a uno a seguir escuchando. Sorprenderle sin que le hubiera dado tiempo a ponerlos a buen recaudo era para aquella gente igual que pillar un taxi libre y no soltarlo ya; estaba uno indefenso. Eran los ojos lo que había que aislar; a ellos se dirigían. Francisco aprendió a posarlos tenazmente en las lámparas, en los veladores, en los tejados, en grupos de gente que miraba a otro lado, en los gatos, en las alfombras. Se le pegaban a los objetos y a los paisajes empeñadamente, sorbiéndoles con el color y el dibujo, el tiempo y la pausa que albergaban. Y oía las conversaciones, desligado de ellas, desde otra altura, sin importarle el final ni el designio que tuvieran, distraído, arrullado por sus fragmentos. Sonreía un poco de cuando en cuando para fingir que estaba en la trama. Era una sonrisa pálida y errabunda que siempre recogía alguno; y desde ella se podían soltar incluso tres o cuatro breves frases que a nada comprometiesen. "Está triste", empezaron a dictaminar acerca de él; pero no le preguntaban nada porque no conseguían pillarle de plano los ojos. (255)

3. 2. 3. La rebeldía. Niños tomando el control

Después de aclarar de qué modo se podía hablar de refugio interior en los cuentos que elegimos, cabe volcarnos en otro fundamento que contribuye también a la observación del comportamiento del protagonista, es decir el que más se ve, se oye y se escucha: la rebeldía del niño.

3. 2. 3. 1. "Un alto en el camino"

Es con "Alto" (1958) con que se puede hablar de la manifestación del niño. En efecto, el joven Esteban de seis años está viajando con su padre y su nueva novia cuya relación entre ambos se percibe frágil y carente de comunicación. En la medida en que nos interesa proponer una mirada más atenta en el comportamiento del niño obligado a vivir en unas condiciones no

adecuadas respecto a las conductas de los adultos, dos serían los elementos que C. Martín Gaite ofrece al lector para reivindicar la Voz infantil. Primero, es en "Alto" donde se pone en escena a un niño en toda su naturaleza, es decir llorando –recordamos que en "Los informes" Fernandito "lloriquea" (314) pero no se hace más caso que mediante este verbo. Cabe señalar la incomodidad que siente Esteban: "Se puso a llorar fuerte al ser meneado, y su llanto, entre soñoliento y caprichoso, coincidió con movimientos de protesta de los viajeros" (140). Esas primeras líneas nos permiten establecer una relación bastante estrecha entre el fastidio del niño mientras está viajando en tren y la molestia que generan sus llantos –su voz-, reflejo de su malestar hasta ahora totalmente desatendido. Es cuando vuelve su novia Emilia de su escapatoria al aprovechar una parada de tren cuando se encuentra con el niño que "lloriqueaba" (150) por no haberse sentido seguro al cuidado de una desconocida. Un dato que vamos a profundizar ahora es la figura del padre, quien es quien vuelve a precisar a su pareja: "Ha llorado todo este rato" (150), palabras que desprenden algo de frialdad hacia el niño y cierto desapego respecto al cuidado de su propio hijo.

En efecto, el segundo punto que destacar de este relato es la modificación del sistema parental, del modelo establecido por la sociedad de la época a saber la convivencia con una madre y un padre, uno de ellos o ambos muy a menudo ausentes y que, además, dejan al niño al cargo de una tata. Sin embargo, en "Alto", el lector se deja sorprender por la puesta en escena de una pareja recompuesta de la cual es la madrastra quien se ocupa del niño que, por ende, no es propiamente suyo. Amén de eso, el padre aparece como una figura autoritaria hacia su pareja pero totalmente indiferente hacia su niño con el cual no comparte nada ni desprende ningún sentimiento familiar. Y, lo más curioso es que es mediante el joven Esteban, con sólo seis años, que C. Martín Gaite expone la importancia de la voz y de la presencia del personaje niño. Concretamente, es cuando este defiende a Emilia quien lo dejó solo: "Papá, no riñas a Emilia; no la riñas, papá. Ya ha venido" (150).

Con estas pocas palabras, unidas a sus lloros iniciales como manifestación de malestar, Esteban se convierte –a nuestro juicio-, en el primer niño en imponer su propia voz y su visión de la vida tal como la está viviendo y tal como la ve correcta y más placentera para él. En resumidas cuentas, a pesar de la difícil situación del "entre dos" en la cual actúa el niño, encuentra un modo para imponerse –y C. Martín Gaite le concede sitio dentro del espacio narrativo del relato. Es más, aunque no entre en este trabajo el estudio de la figura del padre, nos permitimos solamente recordar que en "Alto", la autora representa totalmente al padre despreocupado por su entorno durmiendo durante todo el viaje.

3. 2. 3. 2. “La tata”

Este cuento publicado también en 1958 empieza con un momento cotidiano de la vida que resulta aún más común en cuanto se trate de niños: el momento de la comida. Como anuncia el título, Luis Alberto y Cristina están al cuidado de la tata quien, desde las primeras páginas, tiene que hacer frente a su carácter y que suele apaciguar a través del chantaje:

> -Anda, Cristina; si no cenas, se va la tata; se va a su pueblo.
> -Yo ya acabé, tata. Cojo un plátano, ¿ves? Yo lo pelo. Yo solo.
> -¿Ves guapita? ¿Ves tu hermano? Pues tú igual… ¡Am! Así, ¡qué rico! Pero no lo escupas, no se escupe, cochina. Mira, mira lo que hace Luis Alberto. ¡Huy, pela un plátano! Dale un cachito, tonto, dale a la nena. No quiere, ¿le pegamos?... Pero ¿qué haces tú, hombre? No hagas esas porquerías con la cáscara. Venga, Cristina, bonita, otra cucharada, ésta… Que si no llora la tata… Llora, pobre tata, ayyy, ayyy, ayyy, mira cómo llora. (259)

Y, a la hora de irse a la cama, nos encontramos con la alusión a un objeto muy frecuente en la literatura gaitiana. Aquí también, sujeto a chantaje, Luis Alberto dice: “Tata, yo quiero ver esa caja que tenías ayer. Dijiste que si cenaba bien me la enseñabas” (260)

La rebeldía y la manifestación del protagonista niño se notan conforme dos actitudes, la primera siendo el modo de hablar y de portarse de los jóvenes y, la segunda, el canto a la curiosidad infantil que hace C. Martín Gaite a lo largo del relato. A su vez, dentro de lo que denominamos “comportamiento”, nos referimos tanto a la manera de hablar como a lo gestual. Dada la importante recurrencia de episodios de enfrentamiento de la tata con los críos, a continuación, vamos a destacar sólo algunos que nos parecen pertinentes para justificar la idea:

> -Ay, pero, Cristina, no escupas así, te estoy diciendo. Vamos con la niña, cómo lo pone todo. ¡Sucia!, la leche no se escupe. Mira que ponéis unos artes de mesa… […]
>
> Afianzó de nuevo a la niña y corrió el codo, que se le estaba pringando en un poquito de sopa vertida. La siguiente cucharada fue rechazada en el aire de un manotazo, y cayó a regar una fila de cerillas que estaban como soldaditos muertos sobre el hule de cuadros, su caja al lado rota y magullada. […]Parecían despojos de batalla. (260)

También, cuando se marchan la portera y su hija, los dos niños “armaron una perra terrible, y Luis Alberto se puso a pegarle a la tata a patadas y mordiscos y a llamarla asquerosa. Eran más de las diez cuando los pudo meter en la cama” (266).

En cuanto al lenguaje gestual, es sin duda mediante la niña Cristina que podemos hablar de un modo otro, pero no desapercibido, de manifestar su estado de ánimo: “Cristina se había despabilado y se quiso bajar de los brazos. Se fue, frotándose los ojos, adonde estaban los otros niños” (263).

Por otra parte, en el cuento están representados varios de los posibles comportamientos relacionados con los dominios psicológicos y psíquicos interesados en la figura de los niños. En efecto, primero se nota el conflicto o la competencia entre ambas criaturas, sobre todo por

parte del niño mayor hacia su hermana pequeña. Vemos con: "-No quiere. Es pequeña, ¿verdad? Yo ya como solo porque soy mayor. ¿Verdad que soy mayor? -Sí, hijo, muy mayor" (259-260), la noción de búsqueda de heroísmo y de cierto reconocimiento del personaje adulto. También aparece el fenómeno de imitación cuando el niño habla de la conducta de su hermana a la tata: "-Quiere oír la música de la casa de abajo –aclaró-. Asomarse a la ventana, ¿ves?, como yo. Porque ve que yo lo hago" (261).

Sin embargo, uno de los pasajes que ilustran más los distintos comportamientos de los niños de pequeña edad se halla en las primeras páginas del relato:

> -¿Adónde vas? ¡Luis Alberto! Venga, se acabaron las contemplaciones. Los dos a la cama.
> -Voy a buscar la caja. Yo sé donde la tienes.
> -Nada de caja. Venga, venga. A lavar la cara y a dormir.
> -Titina no omir –protestó la niña-. Titina pusa.
> La tata se levantó con ella en brazos, cogió una bayeta húmeda y la pasó por el hule.
> -No has comido nada. Eres mala; viene el hombre del saco y te lleva.
> La niña tiraba de ella hacia la ventana.
> -No saco. No omir. Pusa petana.
> -¿Qué dices, hija, qué quieres? No te entiendo.
> Luis Alberto había arrimado una banqueta a la ventana abierta y se había subido.
> -Quiere oír la música de la casa de abajo –aclaró-. Asomarse a la ventana, ¿ves?, como yo. Porque ve que yo lo hago. (260-261)

Aquí se notan el rechazo de escuchar al adulto, el empeño de ir a por un objeto que les interesan en el momento y que ha sido anteriormente objeto de cualquier chantaje. Otro punto interesante es la manifestación del lenguaje en vías de desarrollo. No obstante, es de notar que es la primera vez que C. Martín Gaite deja espacio en el marco narratológico para poner en escena a un protagonista niño tomando la palabra, desea imponer su voz, a pesar de presentar un discurso casi sin sentido. Aquí, podríamos hablar de un elemento nuevo dentro de los relatos breves. Si en los cuentos que estudiamos anteriormente, el personaje niño –y más mayor por lo cual el lenguaje debería de estar más desarrollado y constituir un sentido- llora o lloriquea, en cambio en "La tata" ya no sólo manifiestan su "Yo" mediante esta acción sino que intentan exteriorizar más sus impresiones. Pero, es cierto que hace falta apuntar la reacción de la hija de la portera, Loli, cuando se pone a llorar tras las numerosas riñas de su madre. Y, de nuevo, relevamos la alusión al fenómeno fóbico del niño del "hombre", en este caso el común "hombre del saco" que da a pensar al medio o al carácter misterioso, asombroso y hasta imprevisto del hombre de negro de *El cuarto de atrás* que ya mencionamos varias veces en este trabajo. También el carácter testarudo se ve mediante la repetición del pronombre tónico "yo" seguido de verbos de acción o de voluntad que tiene que ver con el deseo de autonomía:

> -Yo no quiero que se vaya la Loli –dijo el niño-. Yo me bajo con ella.
> -Anda, anda, ven acá. Tú estás aquí. Venir acá los dos. Adiós, señora Dolores.
> -Yo me bajo con la Loli. (266)

Por otra parte, uno de los rasgos más notables de "La tata" es la alusión a la curiosidad de ambos niños. Recordamos aquí que es un elemento que se hallará en algunas de las novelas posteriores a sus cuentos como el final de *Lo raro es vivir* a través de la hija de la protagonista Águeda:

> Cecilia baja despacito, agarrándose a los barrotes de la barandilla […]
> -¿Dónde? -pregunta con mucha curiosidad. […]
> -Mira, ahí -le digo, señalándolo [el gato]…
> -¿Dónde? -repite. […]
> -Lejos -le digo-, no se ve porque hay niebla. Más allá. (C. Martín Gaite, 1996: 228-229)

Volviendo a "La tata", mientras va recordando su día, Luis Alberto interroga a la tata acerca del hombre fallecido que vio en plena calle:

> -¿Por qué dice mamá que no lo tenía que haber visto yo? ¿Por qué estaba muerto?
> -Venga; no hables de ese hombre. Si no estaba muerto.
> -Huy que no… ¿Y por qué tenía la cara como si fuera de goma?
> -Anda, duérmete. (266)

Y, sigue haciendo muchas preguntas acerca del cuento sobre lobos que le suele contar:

> -¿De dónde bajan? […]Bueno, di, ¿de dónde bajan?
> -No sé, de la montaña. Un día que nevó vi yo uno de lejos, viniendo con mi hermano, y él se echó a llorar, ¡cuánto corrimos!
> -¿Es muy mayor tu hermano?
> -No, es más pequeño que yo.
> -Pero, ¿cómo de pequeño?
> -Ahora tiene catorce años.
> -Anda, cuánto, es mucho. ¿Y por qué lloraba si es mayor?
> -Pues no sé, entonces era chico. Que te duermas.
> -Anda, di lo del lobo. ¿Y cómo era el lobo? (266-267)

Por último, un dato no menos relevante es la concepción de la niñez y, por consiguiente, del aprendizaje de la vida que trae C. Martín Gaite mediante las peripecias de la tata que comenta a la portera:

> […]tardé en venir de la compra. Cómo no iba a tardar si fui yo la primera que vi a ese hombrito que se ha muerto ahí, sentado en un banco del paseo… Esta mañana… ¿No lo sabe? […]Iba yo con el niño, que eso es lo que le ha molestado más a ella, que me acercara yendo con el niño; dice que un niño de esta edad no tiene que ver un muerto, ni siquiera saber nada de eso, que pierden la inocencia; pero yo, ¿qué iba a hacer?, si fue el mismo niño el que me llamó la atención. Se pone, «tata, mira ese hombre, se le cae el cigarro, ¿se lo cojo?». Miro, y en ese momento estaba el hombrito sentado en un banco de esos de piedra del paseo, de gris él, con gorra, y veo que se le cae la cabeza y había soltado el cigarrillo de los dedos. Se quedó con la barbilla hincada en el pecho, sin vérsele la cara, y, claro, yo me acerqué y le dije que qué le pasaba, a lo primero pensando que se mareaba o algo… (263-264)

Con la narración de ese episodio ocurrido en la misma mañana, la autora pone el acento sobre los ideales recibidos, los esquemas que se tendrían que seguir para educar y enseñar la vida a los jóvenes, a saber, la noción de la muerte, y la visión de la realidad.

Al fin y al cabo, la ambición de C. Martín Gaite no es más que denunciar la cuestión de lo que debe o no ver un niño, de modo que "La tata" presenta la coexistencia a veces problemática y el complejo control de la curiosidad del niño y de la benevolencia de los adultos en los niños. Amén de eso, es de señalar que, desde un punto de vista narrativo, la estructura del relato fomenta la utilización casi total del espacio de la narración cuyo ritmo está marcado por los distintos actos de los dos niños y sus reacciones a los hechos de la vida real.

3. 2. 3. 3. "Tarde de tedio"

Con "Tarde de tedio" (1970) volvemos a la misma situación, un ambiente de rebeldía y de conflicto tanto verbal como físico entre los niños y la tata. No obstante, un nuevo factor es el rechazo del amor maternal por la niña Ana que, a su vez, genera en ella tanto como en su hermano Ernesto una actitud difícil de controlar para la tata. A modo de ilustración, hace falta retomar las primeras líneas –y casi las únicas- dedicadas a los dos jóvenes que piden a su madre que pase tiempo con ellos:

> […]¿verdad que nos lo has dicho ayer que vamos contigo? Ríñela, que no nos deja entrar y dice que nos va a pegar si entramos, y a Ernesto le ha empujado y está llorando ahí afuera, ¿no lo oyes? Venga, ¿por qué te echas?, siempre te estás echando, eres una pesada.
> -Jesús, qué niña, eso a la mamá no se le dice, qué pecado. Perdone, señora, no puedo con ellos, se me escapan aquí. Vamos, guapita, a tu mamá le duele la cabeza, Juana os lleva al parque.
> -Mentira podrida, no está mala. […]
> -Deja esa persiana, ¡ay, qué niña!, venga, vamos al parque te he dicho. Esa película ya la habéis visto. […]
> -Mamá, me empuja Juana, que no me empuje […]
> -Sí claro, siempre dices "otro día", pues yo al parque no voy porque me aburro con Marisolín, y si no va, peor. […] Mentira, mentirosa, no te quiero, ni Ernesto tampoco. (152-153)

3. 2. 3. 4. "Retirada"

Como último apartado en relación con la mirada puesta en las conductas infantiles causadas por la falta de consideración de los padres, "Retirada" nos parece más que relevante. Introduce y reivindica la visión imaginaria y hablada del mundo exterior por el niño. En efecto, si se ocupa de la temática del aburrimiento –como todos los demás recopilados en *Cuentos completos, Cuentos completos y un monólogo* y hasta en la antología de J. Teruel *Obras Completas III. Narrativa breve, poesía y teatro,* este relato que fecha de 1974 representa para nosotros el cuento de transición entre dos etapas literarias, dos tendencias en el trabajo escritural de C. Martín Gaite.

Como vamos a ver, a partir de la década de los setenta, la autora salmantina ya no pone en escena únicamente a protagonistas femeninas hartas y aburridas de la vida cotidiana. Si en los

relatos anteriores se estudiaron particularmente los recursos que tenía el personaje niño en un ambiente donde el mundo de los adultos parecía tan difícil, inalcanzable e imposible de entender dada la carencia de explicación y de interés por parte de los adultos, es a partir de "Tarde de tedio" (1974) que C. Martín Gaite nos presenta a unos personajes infantiles que tienen que buscarse sus propias explicaciones, lanzarse a la Aventura, a la búsqueda de cualquier sentido a la vida. Y lo fundamental es que, a partir de este periodo de transición social (J. Jurado Morales, 2003) en la literatura gaitiana, queremos defender la idea de que el niño deja de ser pasivo dentro de la narración y se atreve a afrontar la autoridad de sus padres y rebelarse ante eventuales conflictos familiares.

Precisado esto, hace falta volver al tema de la rebeldía y a la idea del control tomado integralmente por las figuras infantiles, tanto dentro de la historia como la delimitación narrativa.

En primer lugar, es de notar que la narración se presenta de modo muy plano por la ausencia de acciones reales. Sin embargo, la particularidad de este cuento es que está escrito de manera que se note cierto ritmo generado por la intensidad de los sentimientos expresados mediante el léxico usado, aunque las frases sean muy largas -lo que explica la escasez a nivel cuantitativo de estas. El relato empieza por una larga tirada constituida de unas pocas sentencias, sin que aparezca ningún silencio ni espacio en blanco en la narración que constituya un momento de pausa, tanto en la lectura como en la redacción misma. Además, es a través de este principio algo sorprendente y a la vez cautivante que la autora describe el comportamiento de los niños y alude a la fatiga que generan a la protagonista quien:

> casi odiaba no sólo el estandarte hecho ahora jirones donde ella misma se empeñó en bordar con letras de oro la palabra primavera, sino principalmente a los soldados sumidos en el caos y la indisciplina para quienes había enarbolado sólo tres horas antes el estandarte aquel. (162)

En cuanto a los protagonistas jóvenes de este cuento, en realidad sabemos muy poco o, mejor dicho, el lector está informado de unos datos a lo largo de la descripción de los eventos. No hablan casi nunca directamente, sabemos que son dos niñas ("mirar por donde vais, hijas… ¡Pero Niní!", p. 163), de modo que la primera se manifiesta sin que la voz narradora la presente realmente. En cuanto a la segunda criatura, su nombre aparece únicamente al final del relato. A pesar de ello, hay que notar que el marco narrativo les está exclusivamente dedicado y que, esa ocupación plena del marco narratológico de unas ocho páginas[195] deja a la autora (y más

[195] Recordamos que, para el análisis de los relatos breves de Carmen Martín Gaite, remitimos a la edición de los *Cuentos completos*, (Madrid: Alianza Editorial, 2009).

indirectamente al niño) muchas oportunidades de manifestar su personalidad, desarrollar su curiosidad, aprender de los errores, fallos y experimentar el autoaprendizaje.

En su artículo, Victoria Kritikou analiza las proyecciones de los personajes infantiles en "Retirada" de C. Martín Gaite y "Los metales" de Onelio Jorge Cardoso:

> se observa la importancia que ambos escritores prestan en la relación niño-adulto para el desarrollo de la personalidad del niño. Reconocen que niños y adultos tienen dos concepciones opuestas de la vida: la concepción infantil está basada en la espontaneidad y la fantasía, mientras la concepción adulta se basa en convenciones sociales y egoísmos. Por consiguiente, critican la falta de comprensión y de verdadero interés por parte de los adultos. (2015: 134-135)

Con "Retirada", nos encontramos ante un relato donde abundan las actitudes y las descripciones de las dos niñas. Nos parece interesante destacar el pasaje que más corresponde a esta idea:

> Odiaba, sí, la belleza y el descaro de aquellos dos reclutas provocativos, intrépidos y burlones que la precedían dando saltos de través sobre los adoquines desiguales de la calzada -«imbo-cachimbo-ganso-descanso... piripí-gloria-piripí-descanso... ganso-cachimbo-imbo y afuera»-, abriendo y cerrando las piernas al son de aquel himno disparatado y jeroglífico, desafiando las leyes del equilibrio y de la gravedad que deben presidir cualquier desfile acompasado, osando ignorar la consistencia de los transeúntes contra los que se tropezaban, aquel insoportable y denso caldo de vocerío y de sudor que emanaban los cuerpos enquistados en plena calle, en plena tarde, tan presentes e insoslayables que su evidencia era una puñalada, por favor, pero ¿cómo no verlos?, era como no ver los coches, las esquinas y paredes, las fruterías que aún no habían echado el cierre… (162-163)

Así es, en "Retirada", la autora deja más espacio a los niños con la mera ambición de poner en escena a un ente de edad menor, aunque no parecen contribuir mucho al contenido de la obra por sus movimientos realmente desprovistos de sentidos. Es más, el hecho de que esté presente de cualquier modo que sea en el texto, hace del niño UN personaje que desea transmitir, hablar, hacer valer su existir.

En segundo lugar, nos atrevemos a hablar de canto a la infancia por la importancia de la expresividad de la niñez que pasa, también, por el manejo de la lengua. Recordemos las palabras de la autora en *Traer a cuento*: "Nada hay más serio que jugar con el lenguaje, fertilizarlo, gozarlo, despeinarlo, hacerlo descarrillar un poco sin miedo" (C. Martín Gaite, 2002: 174). Asimismo, el cuento de 1974 podría considerarse como la sucesión del cuento "La tata" –aunque mucho más anterior puesto que es de 1958-, si se considera la manifestación de la criatura no sólo por la emisión de sonido como el llanto sino también por la de un lenguaje –independiente del nivel en el que se halla según la edad del protagonista.

Por un lado, se puede hablar de manifestación por el niño cuando aparecen palabras o sílabas pronunciadas por una de las dos criaturas que no tienen ningún sentido, como: "imbo-cachimbo-ganso-descanso... piripí-gloria-piripí-descanso... ganso-cachimbo-imbo y afuera" (162). Esta asociación incomprensible de palabras parece animar a los niños hacia el final del relato cuando se refieren al nombre de la portera Victoria:

> […]gustaban de su anárquica victoria ignorando el sabor de la palabra misma, la letra de su himno decía "imbo-cachimbo" no "victoria".
> Victoria se llamaba la portera, una de aquellas manchas movedizas que se veían ya a lo lejos, pasada la primera bocacalle, Victoria, lo dirían al llegar: "Ya venimos Victoria, cara de zanahoria"; "imbocachimbo" era un galimatías afín a las burbujas de su sangre, a su pirueta absurda, improvisada. A caballo del "imbo-cachimbo" podían llegar a perderse por la ciudad… (166)

La expresión "Victoria cara de zanahoria" aparece en dos ocasiones más dentro del relato (166 y 167).

Y, por otro lado, se reconoce el estilo de C. Martín Gaite y su gusto por el juego de las palabras y de las letras a través de la alusión a la letra P: "La primavera era una palabra sobada, un nombre con pe lo mismo que patata, que portal, lo mismo que peseta y que perdón señora" (164) y que recuerda naturalmente al misterio de la letra C en *El cuarto de atrás*. Recordemos lo que ya apuntamos respecto a *Caperucita en Manhattan* y el poder de las palabras inventadas, de la cuales Encinar desprendía "la falta de límites entre lo real y lo soñado" y "la falta de límites entre el nombrar y el ver" (Encinar, 2006).

Más, se hace notar el interés de la autora interpretado por la protagonista adulta mientras se pasa una tarde de primavera en el parque con los niños,

> vino a proponerles de pronto a los soldaditos suyos y a otros que habían venido a unírseles de otras filas, que, en vez de efectuar aquellas consabidas maniobras de acarreo de arena, fingieran otro tipo de acarreo, de nombres, por ejemplo, que es ficción bien antigua, sustituir un menester por otro, la tierra por los nombres, palabra en vez de tierra, que todo es acarreo al fin y al cabo.
> -Jugamos a los nombres?
> -Bueno, sí. Pero estos niños no saben.
> -Sí sabemos, te crees que somos tontos.
> -Tontos y tontainas y tontirrí. (164)

C. Martín Gaite establece una relación directa y explícita entre la consideración de los adultos para los niños y la importancia para los últimos de jugar:

> lo cierto es que no tardaba en comprobar cómo habían quedado zanjados los conflictos sobre si se jugaba o no, porque los niños habían entrado insensiblemente en el recinto del juego, olvidada la incómoda barrera a franquear y atraídos simplemente por una actividad en la cual se les daba natural participación. (*El cuento de nunca acabar*, 2009: 84)

Y, se nota la digresión de la autora cuando parece insertar a su propia persona dentro de la narración misma cuando dice:

> Quisieron con la *de*. […]Tenía que hacer esfuerzos inauditos para decir dedal, dulzura o dalia al tocarle a ella el turno, las que se le ocurrían de verdad eran desintegrar, derrota, desaliento, desorden, duda, destrucción, derrumbar, deterioro, dolor y desconcierto; eran una bandada de demonios o duendes o dragones –siempre la *de*- confabulados en torno suyo para desenmascararla y deprimirla –también con *de*, todo con *de*. (165)

Es más, en este caso mediante el lenguaje y la Voz del personaje niño, la autora salmantina enfatiza no sólo el poder de las palabras, la importancia incontestable de la imaginación, sino

que reivindica el carácter fundamental de la invención y de la creatividad. Volvemos a sensibilizar respecto a la relación que podemos hacer hoy día con *CA* y la invención de la isla de Bergai en donde los protagonistas niños inventan sonidos y palabras que, para ellos, sí tienen sentido.

Y, por su parte, la escritora elogia la riqueza de un idioma, además de alabar al mundo de la niñez que ella misma simboliza a través de varias metáforas. Más, si en su contexto representaría la dureza y la injusticia de la vida, en cambio en "Retirada" se destaca una sensación estética y cariñosa para con el protagonista niño. En efecto, desde la primera página, se habla de "dos reclutas" (162), "los reclutas" (167), de "dos soldaditos" (163), "los soldaditos suyos" (164), "los soldados" (165), "sus soldados" (166), "los soldaditos estos" (167), hasta describir la conducta de las jóvenes del modo siguiente:

> […]la actitud de aquella gente le traía a las mientes el entusiasmo con que emprendió la expedición y embelleció ella también los rostros de los soldados, su perfil, su ademán, "impasible el ademán", bajo el sol de primavera, calle abajo, cara al sol, sí, hasta música de himno se le podía poner al comienzo marcial del desfile que inauguró la tarde, y ahora aquellas gentes paradas en la acera que los miraban volver conseguían echarle en cara su apostasía. (163)

Solamente al final del cuento aparece el nombre de la segunda niña, Celia, "el soldado mayor, el más avieso e intrépido, el más bello también" (167).

Conclusión

Esta última e intensa parte era el núcleo de nuestro trabajo, siendo el denso análisis de los datos que corresponden a las nociones del título de este trabajo "La voz infantil en C. Martín Gaite". Pudimos observar la presencia del protagonista niño (y joven) en algunos de los relatos breves, algunas de las novelas y algunos de los cuentos ingleses traducidos al castellano por nuestra autora. El objetivo no era analizar las traducciones en sí, si no la transcripción de la representación y de la presencia de la figura infantil. Vimos que, en algunos casos, C. Martín Gaite hace de interlocutora y receptora para el niño al insistir en su traducción sobre los sentimientos de los protagonistas rebeldes, víctimas de su edad joven frente al mundo del adulto. También nos dimos cuenta de la insistencia en el camino evolutivo del niño, sobre todo por su curiosidad, su deseo de aprender y su sed de libertad. En los textos elegidos para el análisis, sobresalió también la enfatización de la figura infantil frente al adulto.

Al examinar la traducción del cuento francés "Le Petit Chaperon Rouge" de C. Perrault y la novela gaitiana *Caperucita en Manhattan*, disfrutamos de la libertad de escribir dada a la autora por el espacio narratológico que le ofrecía el género novelesco. El uso de la lengua y el manejo

de las palabras nos llevaron a considerar la importancia del espacio para dar voz pero también para que existiera el silencio.

Fue a través del examen de sus relatos breves que pudimos poner el acento sobre el tema del estudio. Entre decepciones infantiles, incomprensión frente al adulto, falta de comunicación, desprecio de los padres, pero también rebeldía e importancia del mundo interior y psíquico, sus cuentos breves presentan varios aspectos de lo que podía ser la vida de un niño en esa época.

Es más, a lo largo de sus años de publicación, C. Martín Gaite nos dio otra cara, más bonita, más alegre y más apreciada de lo que, durante muchos años, ha sido víctima de indiferencia a saber, la infancia.

Terminaremos citando un pasaje que sublima la niñez y la determinación de los niños:

> Pero se habían parado los reclutas aquellos con los ojos de acero y las manos al cinto, prestos a disparar invisibles revólveres, y ella ya echaba mano al monedero, les daba las monedas. (C. Martín Gaite, "Retirada", *Cuentos completos*, 2009: 167)

CONCLUSIÓN

> [L]os recuerdos de la infancia son como la historia de lo que uno hubiera querido ser y hacer después, la historia de la gran tristeza y, muchas veces del remordimiento.
>
> Ana María Matute (Gazarian Gautier, 1997: 33)

En nuestro trabajo, nos interesaba destacar como nuevo elemento el camino recorrido, la "evolución" de la figura, de la presencia y de la Voz del niño tanto respecto al paso del tiempo histórico, social, como al hilo de la producción literaria de C. Martín Gaite. Lo que pretendíamos era volver a explorar a la autora, visitar de nuevo España según otro punto de vista que no fuese la situación social de la mujer, ni los duros tiempos históricos representados en sus relatos breves y sus primeras obras. Más bien, en su literatura, quisimos presentar cierto panorama de la situación del niño frente a los adultos, muy a menudo hallados en segundo plano. El criterio que no queríamos perder de vista era el tema de la personalidad como total, integral y existente. En los textos elegidos, vimos que el niño puede sentir el miedo, pero siempre desprende una huella de heroicidad, de valentía y, sobre todo, de anhelo por ser oído[196].

La literatura de C. Martín Gaite abarca muchos géneros literarios (sin hablar de los demás artes que le complacían como el dibujo, el *collage*, el papel televisivo...) desde las traducciones de cuentos populares, las publicaciones de cuentos literarios, hasta la novela – iniciando con el género realista con *El balneario* y *Entre Visillos*, el fantástico con *El cuarto de atrás* y dejando al lector sin final a su última novela *Los parentescos* que –atrevámonos a decirlo- pertenecería a otro registro, uno más interior, más psicológico y psicoanalítico.

Mediante la proposición del estudio de la Voz infantil en C. Martín Gaite y, especialmente, con la idea de "choque" entre dos mundos, a saber, el de los niños enfrentado al de los adultos, pretendíamos hacer hincapié principalmente en la evolución del personaje niño. Uno de los objetivos mayores era demostrar que, en la literatura gaitiana, poco a poco, la figura

[196] No se puede negar el hecho de que un niño lector, en una sociedad y época dada, no deja nunca de ser un niño creador e imaginativo, para quien la lectura, o la escucha atenta de historias, cuentos y anécdotas, genera e incita a la identificación o al desarrollo de su propia visión del mundo y una concepción muy personal y peculiar de lo que entiende por "existencia". Un niño que lee o que juega, dibuja, canta, también es un niño que piensa –dato que hasta finales del XIX, como ya sabemos, se dejó de lado puesto que se consideraba al joven como un ente demás de la población, tratado del mismo modo que el adulto.

infantil se apropia la palabra y, por ende, el espacio. Pensamos que se alcanzó este objetivo con la tercera parte del trabajo mediante la recolección y la comparación de datos precisos disponibles en los anexos.

Por otra parte, la cuestión del idioma nos permitió poner de relieve el manejo y la habilidad de la escritora para traducir al castellano un cuento popular como el caso de "Le Petit Chaperon Rouge" de C. Perrault y de los cuentos de hadas de época victoriana.

Y, de este modo, dado que queríamos apoyar esta parte del estudio en relatos que no son de la autora, nos interesó también la cuestión de los eventuales rastros del propio "yo" de C. Martín Gaite.
En otras palabras, partiendo de unas traducciones de cuentos populares y folclóricos, pasando por sus propios *Cuentos completos* sin olvidarnos de mencionar la escritura de novelas como *Caperucita en Manhattan*, los criterios que queríamos adelantar eran la presencia de los niños en la literatura, su posición en ésta pese a su condición social, la evolución de los protagonistas jóvenes e, indirectamente, la manera con la cual C. Martín Gaite los hace madurar.

Asimismo, varias fueron las preguntas de investigación anunciadas inicialmente. Una de ellas que debía guiar el estudio era si se puede hablar *meramente* de la presencia del niño o bien de una producción narrativa *para* representar al niño. El *porqué* de su presencia y, sobre todo, el *para qué*. Al final del trabajo, podemos decir que no conseguimos una respuesta clara en cuanto a la razón de la recurrencia cada vez mayor del personaje niño, y de su personalidad cada vez más afirmada en los textos de C. Martín Gaite. Eso sí, gracias a las palabras de la autora que hemos citado al respecto, hemos respondido a la cuestión de su relación con la Literatura Infantil y Juvenil, y de su interés por ella.

Estudiamos las diversas cuestiones y curiosidades delimitando tres grandes ejes, de modo que existiera cierta lógica en el desarrollo de la reflexión. Los tres ejes son: la búsqueda de identidad en C. Martín Gaite, la infancia en su obra y, por último, la figura del niño en varios textos de la autora.
Por ello, primero quisimos esbozar e interpretar la vida privada y literaria de C. Martín Gaite, su infancia en Salamanca, su labor de escritura como autora de los años cincuenta, sus intereses por distintos géneros literarios e influencias como T. Todorov, N. Ginzburg y E. Fortún, entre otros. A través del recorrido de su vida como mujer, madre y escritora, pudimos poner el acento

sobre el "yo" escritor, un elemento de rigor a lo largo de todo el análisis de sus obras y de sus traducciones. Sin duda alguna, esa noción del "yo" nos iba a llevar al tema de la comunicación y, por ende, de la respuesta o la recepción a ese "yo", a saber, el "tú". La búsqueda del interlocutor se hizo de manera evolutiva, de modo que iba progresando cada vez más que sus años de vida (y sus años como escritora) iban avanzando. Es la razón por la cual, para nosotros, fue importante destacar el afán de la autora por la cultura folklórica, la tradición popular, la narrativa breve, hasta adentrarse en el espacio novelesco en el que, sobre todo en sus últimos años de escritura, interpretó y ofreció en su literatura una noción de interlocutor otra y nueva, la del personaje niño actor de su vida. En el prólogo a las *Obras completas IV*, María Cruz Seoane retomó las palabras de C. Martín Gaite:

> A medida que transcurría la década de los cincuenta e iba desapareciendo la penuria de la inmediata postguerra, se notaba también un cambio en la mentalidad de los nuevos adolescentes […] fueron otros también – o al menos pretendieron serlo – sus usos amorosos y su forma de plantarle cara a la vida. (C. Martín Gaite, 2015: 28)

Ya con el cuento "Retirada" (1974), hablamos de transición entre la época en que el niño no era más que un personaje pequeño de más y el momento en el que ya empieza a afirmar su presencia. Celia y Niní son dos niñas felices y llenas de energía en el mundo del juego y de la imaginación, frente a su madre derrotada y frustrada ante su condición de madre y la fantasía de sus hijas. De modo general, a partir de estos años, C. Martín Gaite deja más espacio a los niños en sus producciones, ya sea para que actúen o bien para aparecer sin aportar mucho contenido a la obra, pero, simplemente el "estar" hace del niño un personaje que representa y desea transmitir, hablar, hacer valer su Voz.

Fue a partir de los años 80, con sus dos cuentos maravillosos "El castillo de las tres murallas" (1981) y "El pastel del diablo" (1985), cuando se notó un nuevo rasgo en la literatura de la autora, la figura del niño no solamente como mero personaje sino también como protagonista principal de una narración presentada en primera persona del singular.

En segundo lugar, hablar de la infancia en la literatura gaitiana nos incitó a tratar, con mucha sutileza, el ámbito infantil, y consistía en aludir tanto al mundo del niño, al niño personaje como al niño lector. Era necesario señalar que atribuíamos de manera natural el término *infantil* a la infancia, al universo y al entorno del ser humano de edad joven, en el sentido que no lo relacionábamos a la ingenuidad, la irresponsabilidad, la inmadurez, el simplismo, la dependencia ni menos a la falta de lógica y de reflexión. En esta segunda parte, quisimos hacer hincapié en la consideración del niño dentro de la literatura de C. Martín Gaite.

Como dijimos en la introducción de este trabajo, muy pocas veces la infancia ha sido el punto de estudio primordial de las obras de C. Martín Gaite[197]. Sin embargo, al final de esta parte, pudimos ver que está muy presente, a través de los diversos jóvenes que ya no son pasivos sino más bien activos de su existencia. En este caso, lo que se designa como evolución se refiere al cambio de punto de vista del protagonista dentro de la narrativa gaitiana, siendo el niño ya no personaje secundario aludido y casi olvidado, sino volviéndose poco a poco el protagonista principal y hasta, a veces, narrador de su propia historia.

Del mismo modo que la autora evolucionó dentro de su tiempo y pasó de la literatura de prensa al género novelesco, fue éste que permitió a C. Martín Gaite (como a otros autores de su época) desarrollar un espacio con el fin de incrementar las características de los personajes niños y, más particularmente, hacerles crecer y madurar.

Así, varios de los estudios de teóricos científicos, psicoanalíticos, estructuralistas como S. Freud, J. Piaget, B. Bettelheim y V. Propp, entre otros, nos han permitido hablar de la relación entre el psiquismo del escritor y su obra literaria. Es más, existe, en las obras gaitianas, una relación psíquica del protagonista niño con la literatura, este ser considerado y/o visto por los demás protagonistas y que actúa conforme van pasando las épocas, las tendencias y las necesidades de los autores. Por consiguiente, un elemento constantemente ligado con el tema de la existencia, de la identidad y del individuo, es el concepto de conciencia del Yo -que pasa, incluso, por el vivir y la Voz, oír y ser oído.

En tercer y último lugar, queríamos dedicarnos al análisis de la figura del niño en algunas de las obras de C. Martín Gaite y en algunas de sus traducciones de cuentos populares y cuentos literarios extranjeros. Bien es cierto que, respecto a los cuentos ingleses y franceses, nuestra preocupación primera era observar cómo, siempre desde la perspectiva del protagonista niño, la autora transcribe en castellano cada historia, cómo refleja el ambiente que sobresale en cada cuento respecto a éste, cómo juega la autora con el lector en un idioma que no es suyo y cómo se "mueve" dentro de un texto que no le pertenece.

[197] Mencionamos una vez más a E. Martínell Gifre quien, mediante *Cuéntame* (1999) y su selección de ciertos prólogos, artículos y cuentos literarios de C. Martín Gaite, quiso hacer hincapié en el tema de la infancia en la literatura de la autora salmantina.

Además, para clarificar este estudio analítico, propusimos varios documentos anexos para ilustrar las distintas traducciones y las frecuencias de los usos de distintos términos, distintas expresiones. Nos interesaba hacer hincapié en la esencia del trabajo de traducción de C. Martín Gaite de los cuentos breves de edad victoriana. Más particularmente, queríamos observar en qué medida, también en obras que no son suyas, la autora se demuestra interlocutora y receptora de la situación y de los sentimientos de los niños, aunque éstos aparezcan transcritos de modo implícito. En esta parte, tanto en las traducciones de los *textes sources* ingleses o franceses, en sus relatos breves, como en las novelas como *Caperucita en Manhattan*, fue fundamental destacar las huellas escriturales de C. Martín Gaite, los indicios que nos permitieran justificar la idea de la evolución del personaje niño a lo largo de su vida de autora. De este modo, hemos podido ver que, en sus publicaciones, C. Martín Gaite intuye varias facetas de su personalidad, de su posición respecto al niño. Se sitúa a la vez como escritora receptora de los sentimientos de los protagonistas, como si fuera una hoja absorbente para ellos, tanto como testimonio de ese choque existente entre los niños y los adultos. Destacamos, por ejemplo, la falta de comunicación entre ambos y la rebeldía de los niños en "Un alto en el camino" y "Las ataduras", las decepciones infantiles en "La chica de abajo", la ausencia de las figuras maternas en "Los informes", "Tendrá que volver", "La tata", "Tarde de tedio" y también la figura de los padres invasivos en "La trastienda de los ojos".

Asimismo, en cada relato permanecen los temas literarios de siempre (la soledad, la falta de comunicación, de libertad, la rutina, la situación social…) pero también están la figura y la Voz infantiles. Es más, tal vez éstas siempre hayan existido pero, a lo mejor, hayan sido tan disimuladas por las demás temáticas que solo parecen asomarse ahora tal como al otro lado del espejo de Alicia, ese objeto símbolo del hilo del tiempo histórico y social. Y, sería por esa frontera, ese obstáculo, esa inversión de situación, que se vaciló tanto en contar cuánto amarga podía ser la vida durante los años bélicos en los que vivió. Por ello, a través de este trabajo, hemos podido trasladar el argumento hacia otro lado, ir más allá, más en profundidad y tratar de percatarse de cuál podía ser ese mundo otro, el "no narrado" de manera explícita y transparente que presentó en sus textos la autora salmantina.

Fue mediante el análisis de *Caperucita en Manhattan*, a partir del cuento de C. Perrault y de la traducción al castellano, que hemos podido ilustrar el deseo y la necesidad de los personajes niños de un nuevo espacio y de una voz suya. A partir de un género tan exigente como el del cuento folklórico respecto a las características estructurales y narrativas, hemos

podido ver la búsqueda de una vía de libertad literaria, personal y escritural mediante los distintos diálogos, comportamientos y actitudes de la niña Sara Allen con la estatua de la Libertad (Miss Lunatic) y el señor Wolf. Además de seguir gozando del placer de la escritura, de la sensación nueva que ofrece la creación literaria, podemos decir que la autora buscaba una nueva forma de hacer valer esta búsqueda de interlocutor -núcleo de nuestro trabajo. Bien es cierto que nos puede intrigar el personaje de Sara en *Caperucita en Manhattan*, al ser una niña que pretende hallarse muy a menudo sola, y de quien casi nadie se preocupa. Existen muchos análisis metafóricos respecto a esta Caperucita gaitiana (el peligro sexual, la Aurora, etc.) pero también refleja las ganas de libertad al ser tan despreocupada tal una cría común que tendría aún mucho que aprender de la vida para poder construir la suya. Este deseo de libertad es lo que reivindica C. Martín Gaite en su novela de 1990 cuando elige la isla de Manhattan como ambiente, uno de los cinco distritos de la ciudad grande de Nueva York que puede, además, avisar de eventuales peligros y recuerda al bosque donde suelen rodear los lobos y más emblemas oscuros.

Por consiguiente, a través de su obra, C. Martín Gaite revela uno de los problemas más importantes de las relaciones humanas, es decir el "choque" que subsiste entre los niños y los adultos, particularmente los padres. Ambos están relacionados por la cuestión de la búsqueda de interlocutor ya que, como sabemos, la autora solía testimoniar y criticar esa falta de comunicación, de conexión. A pesar de ello, ahora podemos afirmar que, en una parte de su literatura, el niño es dueño de sí mismo e intenta ser, incluso, dueño de su propio espacio.

En efecto, a las obras estudiadas, hubiéramos querido añadir la novela póstuma del año 2000 *Los parentescos*, donde uno de los elementos que cobra importancia es el espacio; noción también asociada a dos más: la palabra y el silencio. El espacio no solo se traduce por lo físico sino también por lo inmaterial, lo abstracto, lo psíquico, lo interior. El espacio del vacío, en C. Martín Gaite, está llenado por la voz oral (la oralidad), por el silencio, por la soledad y hasta por la libertad. Se crea un espacio primero narrativo y material (por el marco del libro), para dejar, luego, que los niños creen su propio espacio mediante las palabras (los diálogos, los neologismos, la fuerza de la imaginación, etc.). Estamos ante la creación de un espacio "marcado" e infinito a la vez, para desarrollar la imaginación con la cual el personaje infantil intenta darle sentido a todo, a aquello que solo él podría entender y no las personas mayores. A través del silencio de algunos de los protagonistas infantiles, tanto como del deseo de asentar

su propia Voz, en C. Martín Gaite, el lector se encuentra con una verdadera búsqueda de interlocutor, sea mediante la rebeldía como vimos en unos de los cuentos literarios, sea mediante el espacio en sus novelas.

En *El cuento de nunca acabar* (1983), C. Martín Gaite escribía: "La literatura […] nos enseñó por primera vez en la vida la trampa de la vida y empezó a desvelarnos por qué las personas son como son, sufren como sufren y mienten como mienten" (2009: 69). En 1992, en el prólogo a *Celia, lo que dice*, defendía que los libros de su amiga E. Fortún permitían "poner a favor la lógica de los niños y ridiculizar a los que levantan barreras ante la mirada poética del ojo infantil" (1992: 7-44).

Terminaremos con algunas palabras de nuestra autora salmantina, nuevamente de 1983: "los niños son los espejos menos gastados, los que con mayor exactitud y generosidad recogen puntualmente cuanto se refleja en ellos: imágenes, cuentos, gestos, escenas, y todo lo guardan" (*El cuento de nunca acabar*, 2009: 245-246).

BIBLIOGRAFIA

A. Fuentes primarias de las obras de Carmen Martín Gaite

1. Narrativa

MARTIN GAITE Carmen. *Los Parentescos,* Barcelona: Editorial Anagrama, 2001
---. *Caperucita en Manhattan*, Madrid: Siruela, 1990
---. *La Reina de las Nieves*, Barcelona: Anagrama, 1997
---. *El cuarto de atrás,* Barcelona: Destinolibro, 2004
---. *El cuarto de atrás*, Siruela: Madrid, 2009. Prólogo de Gustavo Martín Garzo titulado "El misterio de la cajita dorada", pp. 9-12.
---. *Entre visillos,* Madrid: Espasa Calpe, 2007
---. *Lo raro es vivir,* Barcelona: Editorial Anagrama, 1996
---. *Nubosidad variable*, Barcelona: Salvat; Anagrama, 2001
---. *Irse de casa*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1998
---. *Fragmentos de interior*, Madrid: Ediciones Siruela, 2010
---. *Obras completas, Novelas I (1955-1978),* (ed. José Teruel), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2008.
---. *Obras completas. Novelas II (1979-2000),* (ed. José Teruel), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2008.
---. *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro,* (ed. José Teruel), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2010.
---. *Obras completas IV. Ensayos I. Investigación histórica.* (ed. José Teruel), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2015
---. *Retahílas,* Barcelona: Destino, 2003
---. *Ritmo lento,* Madrid: Ediciones Siruela, 2010

2. Cuentos literarios

MARTIN GAITE Carmen. *Cuentos completos*, Madrid: Alianza Editorial, 2009
"La chica de abajo"
"La trastienda de los ojos"
"Los informes"
"La tata"
"Tendrá que volver"
"Un alto en el camino"
"Las ataduras"
"Tarde de tedio"
"Retirada"
---. *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro,* (ed. José Teruel), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010
"El Castillo de las tres murallas"
"El pastel del diablo"
"En un pueblo perdido"

3. Ensayos e investigaciones

MARTIN GAITE Carmen. *Correspondencia. Carmen Martín Gaite y Juan Benet*. José Teruel (ed.), Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2011.

---. *Desde la ventana*, Madrid: Espasa Calpe, 1987
---. *Desde la ventana*, Madrid: Espasa Calpe, 1993
---. *El libro de la fiebre*, Madrid: Cátedra: 2007.
---. *El proceso de Macanaz*, Barcelona: Anagrama, 1988.
---. *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona: Anagrama, 1994.
---. *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona: Destino, 1982.
---. *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona: Anagrama, 2000.
---. *Cuadernos de todo*, Barcelona: Random House Mondadori, S. A., 2002.
---. *Cuéntame*, (Ed. E. M. Gifre, Col. Austral), Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
---. *El cuento de nunca acabar. Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira*, Madrid: Siruela, 2009.
---. *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, 2ª ed. Madrid: Siruela, 1994.
---. *Visión de Nueva York*, Madrid: Siruela, 2005
---. *Pido la palabra*, Barcelona: Anagrama, 2002
---. *Hilo a la cometa*
---. *Agua pasada*, Barcelona: Anagrama, 1993
---. *Tirando del hilo*, Madrid: Siruela, 2006
---. *Traer a cuentos*, León: Edilesa, 2002.

4. Poesía

MARTIN GAITE Carmen. *A Rachas*, Madrid, Hiperión, 1979.

5. Teatro

MARTIN GAITE Carmen. *La hermana pequeña*, in *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, (ed. José Teruel), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 685-750

6. Traducciones

Traducciones del inglés

Cuentos

Varios autores. *Cuentos de hadas victorianos*, COTT Jonathan (ed.), Madrid: Siruela, 1993
"El rey del río Dorado", John Ruskin
"Niño de madera", Mrs Clifford
"A través del fuego", Lary de Morgan
"Se busca un rey", Maggie Browne
"La llave de oro", George MacDonald
"Niño de sol y niña de luna", George MacDonald

Novelas

LEWIS C. S. *Una pena en observación*, (trad. Carmen Martín Gaite de *A Grief Observed*), Barcelona: Anagrama, 1997.
MACDONALD George. *La princesa y los trasgos*, (trad. Carmen Martín Gaite de *The Princess and the Goblin*), Madrid: Siruela, 1995

Traducciones del francés

PERRAULT Charles. *Cuentos de hadas*, (trad. C. M. G.), Barcelona: Crítica, 1980
"La bella durmiente del bosque"
"Caperucita roja"
"Barba Azul"
"El gato con botas"
"Las hadas"
"La cenicienta o la chinela de cristal"
"Riquete el del copete"
"Pulgarcito"
"Piel de asno"

7. Prólogos

Prólogo a *Celia, lo que dice*, de Elena Fortún (Madrid: Alianza Editorial, 1992, pp. 7-37: "Pesquisa tardía sobre Elena Fortún")
Prólogo a *Peter Pan y Wendy*, de J. M. Barry, (Barcelona: Juventud 1994, pp. 7-34: "Estudio preliminar")
Prólogo a *Pepita Jiménez*, de Juan Valera, (Madrid: Taura, 1977, pp. 9-30: Mi relectura de Pepita Jiménez")
Prólogo a El Principito
Prólogo a *Nuestros ayeres*, de Natalia Ginzburg (Barcelona: Círculo de lectores, 1996, pp. 5-20 "El látigo de la vocación").
Prólogo a *Infancia y corrupciones*, de Antonio Martínez Sarrión (Madrid: Alfaguara, 1998, pp. 7-12: "Los limbos aldeanos").
Prólogo a *Cuentos españoles de antaño*, de Felipe Alfau (Madrid: Siruela, 1991, pp. XI- XXVII: "El triunfo de la excepción").

8. Otros artículos

MARTIN GAITE Carmen. "El oficio de escritor". *Boletín informativo*. Fundación Juan March, Núm. 137, 1984.
---. "El oficio de escritor". Colección de ensayos. Literatura 18, Madrid, 1984, pp. 3-10.
---. "Una generación de postguerra", *Diario 16. Culturas*, 21 de abril de 1990. g
---. "Homenaje a Natalia Ginzburg", *ABC*, 9/10/1991.
---. "Celia. Raíces y frutos", *El Europeo*, núm. 34, julio-agosto de 1991.
---. "Rutas de Salamanca en mi recuerdo", *Tribuna de Salamanca*, 1996, p. 11. Editado por el Consorcio de Salamanca en 2002.

9. Entrevistas

MARTIN GAITE Carmen. "Carmen Martín Gaite", *Cuadernos de literatura Infantil y Juvenil (CLIJ)*, Barcelona, número 26, marzo de 1991, pp. 7-12. Disponible en la página Internet <prensahistoria.mcu.es>.

B. Bibliografía selectiva sobre Carmen Martín Gaite

1. Obras

ANTOLIN VILLOTA Luisa, SANTOME Juan Manuel. *Carmen Martín Gaite. A la aventura subida en una pluma,* Madrid: Hotel Papel, 2009.
BLANCO LOPEZ DE LERMA María-José. *Life-writing in Carmen Martín Gaite's* Cuadernos de todo *and her novels of the 1990s*, Woodbridge, UK: Tamesis, 2013.
CALVI Maria Vittoria. *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaite*. Milano: Archipielago, 1990.
CIPIJAUSKAITE Birute. *Carmen Martín Gaite (1925-2000),* Madrid: Ediciones del Orto, 2000.
GARCÍA Adrián M. *Silence in the novels of Carmen Martín Gaite,* New York: Peter Lang, 2000.
JIMÉNEZ GONZÁLEZ Mercedes, Ann Arbor. *Carmen Martín Gaite y la narración: teoría y práctica*, Michigan: University Microfilms International, 1988 (1991 imp.).
JURADO MORALES José. *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaite*, Madrid: Gredos, 2003.
LLUCH VILLALBA María de los Ángeles. *Los cuentos de Carmen Martín Gaite: Temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta.* Pamplona: EUNSA, 2000.
MARINA José Antonio. RODRIGUEZ DE CASTRO María Teresa, *La conspiración de las lectoras*, Barcelona: Anagrama, 2009.
O'LEARY Catherine, Alison Ribeiro de Menezes. *A companion to Carmen Martín Gaite*. Woodbridge: Tamesis, 2008
PAOLI Anne. *Personnages en quête de leur identité*, Publications de l'Université de Provence, Aix en Provence, 2000.
PUENTE SAMANIEGO Pilar de la. *La narrativa breve de Carmen Martín Gaite*, Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 1994.
REDONDO GOICOECHEA Alicia. *Carmen Martín Gaite*, Madrid: Ediciones del Orto, 2004.
ROLON-COLLAZO Lissette. *Figuraciones. Mujeres en Carmen Martín Gaite, revistas feministas y ¡Hola!*, Madrid: Iberoamericana: Vervuert, 2002.
TERUEL José. *Un lugar llamado Carmen Martín Gaite*, Siruela: Madrid, 2014.
SERVODIDIO Mirella d'Ambrosio, WELLES Marcia L. *From fiction to metafiction: essays in honor of Carmen Martin Gaite*, Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983.

2. Artículos y entrevistas

BERGMANN Emilie L. "Carmen Martín Gaite: La búsqueda de la madre como interlocutora", *Carmen Martín Gaite,* Alicia Redondo Goicoechea, Madrid: Ediciones del Orto, 2004.
BUTLER DE FOLEY Isabel. "Hacia un estudio del tiempo en la obra de Carmen Martín Gaite", *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas,* n. 452-453, 1984, p. 18.
CALVI Maria Vittoria. "Carmen Martín Gaite, en busca de interlocutor italiano", Mesa Redonda organizada por la Fundación Juan March, 1995. *Al encuentro de Carmen Martín Gaite. Homenajes y bibliografía,* Emma Martinell Gifre, Barcelona, Gráficas Alsina, 52-56, 1997.
---. "La recepción italiana de Carmen Martín Gaite", *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 1998.
---. "Caperucita en Manhattan o la magia della parola". Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine, Firenze: Nuova Italia, [s.a].

---. “La scrittura dell´io in Carmen Martín Gaite”, *Culture*. Annali dell ´Istituto di Lingue della Facoltá di Scienze Politiche dell ´Universitá degli Studi di Milano. Milano: Montedit, nº 16, 2002, pp. 65-79.
---. “Los *Cuadernos de Todo* de Carmen Martín Gaite: lengua y memoria”, *La Memoria delle lingue: la didattica e lo studio delle lingue della penisola iberica in Italia*, Salamanca 12-14 Settembre 2002, Associazione Ispanisti Italiani. Messina: A. Lippoli, [cop. 2004], pp. 37-40.
---. “Carmen Martín Gaite y Natalia Ginzburg”, *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, nº 769-770, 2011, pp. 33-37.
CANTAVELLA Juan. “Sobrevivir en un mar de tinta”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 1998, http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/jcantave.htm.
CARBAYO-ABENGOZAR Mercedes. “A manera de subversión: Carmen Martín Gaite”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 1998. Artículo disponible en Internet http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/carbayo.htm Consultado por última vez en octubre del 2018.
CRUZ-CÁMARA Nuria. “Novela rosa y final feliz en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaite”, en *Ojácano*, 23, 2003, pp. 3-23.
ESCARTÍN GUAL Montserrat. “Carmen Martín Gaite: la escritura terapéutica”, *Revista de Literatura*, julio-diciembre. Vol. LXXVI, n. 152, pp. 575-603, 2014.
FERNÁNDEZ HOYOS Sonia. “El viaje y la aventura en *El pastel del diablo*, de Carmen Martín Gaite: una propuesta de lectura”, *Actas del VII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura,* Aurora Marco López *et al.,* A Coruña: Diputación de A Coruña, vol. II, 2004, pp. 569-578.
GLEEN Kathleen M. “Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaite”, en Janet W. Pérez (ed.), *Novelistas femeninas de la posguerra española*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983, pp. 33-45.
GONZÁLEZ COUSO David. “La huella ourensana de Martín Gaite”, *La voz de Galicia*, 14/10/2007. Disponible en Internet http://www.lavozdegalicia.es/ourense/2007/10/14/0003_6226052.htm Consultado en diciembre del 2016.
---. “Alas de libélula: «El Pastel del diablo» de Carmen Martín Gaite”, *Moenia: revista lucense de lingüística y literatura*, n°14, 2008, pp. 391-403.
---. “Carmen Martín Gaite y su geografía literaria”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2009. Artículo disponible en Internet http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/cmggeoli.html Consultado por última vez en diciembre del 2016.
GONZALEZ DE SANDE María Mercedes. “La narrativa de Carmen Martín Gaite en Italia: *Nubosidad variable* y la problemática y metodología de su traducción al italiano”, *Mujeres en la literatura. Escritoras*, México: Distrito Federal, marzo-abril, núm. 19, 2009, pp. 459-487.
GRANDE Ofelia. “Caperucita en El Boalo”, *Turia: Revista cultural*, Teruel: IET-Gobierno de Aragón-Ayuntamiento de Teruel-Fundación Endesa, número 83, 2007, pp. 264-266.
GRAS Dunia. “*El cuarto de atrás*: intertextualidad, juego y tiempo*”, Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 1998. Disponible en Internet http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/dgras.htm
GUARDIOLA TEY María Luisa. “Carmen Martín Gaite: el juego de la vida y la literatura by José Jurado Morlales (Review)”, *Hispanic Review*, 2020, pp. 365-368.
HERNANDEZ ALVAREZ María Vicenta. “La primera frase… Y el final del cuento: *Dos cuentos maravillosos* de Carmen Martín Gaite”, *CAUCE, Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, núm. 28, 2005, pp. 145-167.

KRITIKOU Viktoria. “La proyección de los personajes infantiles en “Retirada” de Carmen Martín Gaite y “Los metales” de Onelio Jorge Cardoso”, *Estudios y Homenajes Hispanoamericanos III*. Eds. Pandis Pavlakis, Efthimía, Haralambos Symeonidis, Dimitrios L. Drosos, Anthí Papageorgíou. Madrid: Ediciones del Orto, 2015. 131-135.
KRONIK John. “La recepción de Carmen Martín Gaite en los Estados Unidos”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 1998, http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/j_kronik.html.
LALONDE Suzanne. “Una perspectiva psicoanalítica de *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaite”, *Revista Casa del Tiempo*, Brownsville, Texas, n° 31, 2010, pp. 78-82.
---. “Una perspectiva psicoanalítica de *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaite”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n°. 45, 2010. Disponible en la página http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/nubocmg.html.
LAZĂR Mirela Ioana. “Usos de la intertextualidad en “Retirada” de Carmen Martín Gaite: lenguaje militar, lemas falangistas y jerga infantil”, *Questiones romanicae*, ed. a IV-a, Jate Press Szeged şi Editura Universităţii de Vest Timişoara, 2016, p. 454 – 459, https://ciccre.uvt.ro/sites/default/files/qr/qr_iv_mirela_ioana_lazar.pdf
LLANOS DE LOS REYES Manuel. “La evocación, el sueño y la rutina, tres motivos fundamentales en el universo cuentístico de Carmen Martín Gaite”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2002, http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/cuen_cmg.html.
MAICAS Raúl Carlos, NAVALES Ana María (dir.). *Turia, Revista Cultural*, Teruel: IET-Gobierno de Aragón-Ayuntamiento de Teruel-Fundación Endesa, número 83, 2007, pp- 189-306.
MAINER José Carlos. “Carmen Martín Gaite o la búsqueda del lector”, *Turia: Revista cultural*, Teruel: IET-Gobierno de Aragón-Ayuntamiento de Teruel-Fundación Endesa, número 83, 2007, pp. 189-202.
MARCUS Roxanne B. “La dialéctica de la identidad femenina desde una perspectiva performativa en "Retirada" de Carmen Martín Gaite”, *Universos femeninos en la literatura actual. Mujeres de papel*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. 2010. p. 85-95.
MARTINELL GIFRE Emma. “El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaite”, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1996.
---. *Al encuentro de Carmen Martín Gaite: homenajes y bibliografía*. Barcelona: Gráficas Alsina, 1997.
---. “Entrevista con Carmen Martín Gaite”, *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid, 1998, http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/entr_cmg.htm.
---. “Las imágenes en *Lo raro es vivir* de Carmen Martín Gaite”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI, 1998, pp. 227-241.
---. (ed.). *Carmen Martín Gaite. La semana de autor* (Centro cultural del Instituto de Cooperación Iberoamericana, Buenos Aires, del 16 al 18 de octubre de 1990), Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1993.
MAÑAS MARTÍNEZ María del Mar. “Mis ataduras con Carmen Martín Gaite: una mirada personal a sus libros de ensayo”, A. Redondo Goicoechea, *Carmen Martín Gaite*, Madrid: Ediciones del Orto, 2004.
---. “Tirando del hilo en *Lo raro es vivir*: metáforas, mentiras y maternidad(es)” *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Madrid. Universidad Complutense de Madrid, 2014, págs: 80-94.
---. “La búsqueda del interlocutor en «La lengua en pedazos»: Teresa de Jesús vista por Juan Mayorga con ecos de Carmen Martín Gaite”, *Cinco siglos de Teresa: la proyección de la vida*

y los escritos de Santa Teresa de Jesús. Actas selectas del Congreso Internacional: "Y tan alta vida espero. Santa Teresa o la llama permanente. De 1515 a 2015, Universidad Complutense de Madrid, 20-23 de octubre de 2015 / E. Borrego Gutiérrez (dir. congr.), J. Manuel Losada (dir. congr.), 2016, ISBN 978-84-617-7170-7, págs. 263-284.
MEJÍA HERNÁNDEZ Adriana. "*Lo raro es vivir* (Carmen Martín Gaite): la importancia de la intertextualidad y el símbolo", *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid, 2008, http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/raroviv.html.
MERLO Philippe. « La « voix » des contes de fées dans *La reina de las nieves* de Carmen Martín Gaite », *Cahiers de Narratologie*, 01 janvier 2001, http://journals.openedition.org/narratologie/10227
MEYERS E. D. (2004): "Carmen Martín Gaite's *El pastel del diablo*: the Hero's Initiation". *Letras Peninsulares* 16/2-3, 2004, pp. 409-430.
PAOLI Anne. « Approche de l'évolution narrative de Carmen Martín Gaite dans *La Reina de las Nieves*", *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid, 2002, http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/reinacmg.html.
PEREZ Janet. "La evolución de modelos de género femenino vistos a través de medio siglo en los escritos de Carmen Martín Gaite", *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, n°34, Enero de 2009, pp. 133-152.
PINEDA CACHERO Antonio. "Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite. Literatura versus propaganda (1ª parte)", *Espéculo*, 2000.
POZUELO YVANCOS José María. "Autofiguraciones: De la ficción al pacto de no ficción", *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 31, 2022, págs. 673-696.
ROMERO LÓPEZ Dolores. "Primeros textos publicados de Carmen Martín Gaite en la revista *Trabajos y Días* (Salamanca, 1946-1951)", Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
RUEDA Ana. "Carmen Martín Gaite. Nudos de interlocución ginergética", *La novela actual Cuadernoespañola: autores y tendencias*, Alfonso de Toro, Kassel, Edición Reichenberger, 1995, pp. 303-345.
SECO Manuel. "La lengua coloquial: *Entre visillos* de Carmen Martín Gaite", *El comentario de texto*, Madrid: Castalia, 1973, pp. 361-79.
SENIS FERNÁNDEZ Juan. "Amistades de ida y vuelta a través del texto", *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid, 1998, http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/senis.htm.
SOLSONA Ángeles. "La mirada del escudero", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2000. Disponible en http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/lamirad.html
SMITH Jennifer. *Otra mirada a la novela rosa en el cuarto de atrás y Usos amorosos de la Postguerra española*, Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007, Vol. 2, 2010.
VARIOS AUTORES, *Turia: Revista cultural*, Teruel: IET-Gobierno de Aragón-Ayuntamiento de Teruel-Fundación Endesa, número 83, 2007, 491 pp., ISSN: 0213-4373.

3. Tesis

ASBAI Chaimaa, "Traducción y fraseología: Estudio de la traducción inglesa de las UFS en la novela *Entre visillos* de Carmen Martín Gaite", Carolina Julià Luna (tutora de Trabajo de Fin de Grado), Facultad de Traducción e Interpretación, Universidad Autónoma de Barcelona, 2015, 82 p.
CORONADA CARRILLO ROMERO María. "Realidad y ficción en la obra de Carmen Martín Gaite", Universidad de Extremadura, Cáceres, 2008.

LINDSTRÖM LEO Ingrid. “Scribo ergo sum. Aspectos existenciales en tres novelas tardías de Carmen Martín Gaite”, 236 p., Department of Spanish, Portuguese amd Latin American Studies, Stockholm University, 2009.
NÚÑEZ DE LA FUENTE Sara. *Tipología de personajes en la literatura infantil y juvenil de Castilla y León: Carmen Martín Gaite, Gustavo Martín Garzo y Óscar Esquivias*. 2017. Universidad de Valladolid, tesis doctoral.
VADILLO BUENFIL Carlos Javier. *El bildungsroman en las narradoras españolas de postguerra: 1940-1960*, J. Teruel (dir. Tes.), Universidad Autónoma de Madrid, 2012.

C. Bibliografía general

1. Bibliografía sobre historia y literatura en España e Inglaterra

Monografía

ALDECOA Josefina. *Los niños de la guerra,* Madrid: Anaya, 1994.
ALVAR C, MAINER J, NAVARRO R. *Breve historia de la literatura española*, 3ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
ANDERSON IMBERT Enrique. *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires: Marymar, 1979.
ARANGUREN José Luis [et al.]. *Infancia y sociedad en España,* Jaen: Ed. Hesperia, 1983.
ARIES Philippe. *Centuries of Childhood: A Social Histoy of Family Life.* Trad. RobertBaldidc, NewYork: AEedA. Knopf, 1962.
---. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Madrid: Taurus, 1987.
BÉDARIDA François. *La société anglaise du milieu du XIX° siècle à nos jours*, Paris : Éditions du Seuil, 1990.
BALLY Charles. *El lenguaje y la vida*, Buenos Aires: Losada Ed., 1977.
BAQUERO GOYANES Mariano. *El cuento español en el siglo XIX*, Consejo superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1949.
---. *El cuento español: del romanticismo al realismo*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
BARNARD Robert. *Breve historia de la literatura inglesa*, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2002.
BONELLS Jordi. *Le roman espagnol contemporain, de 1939 à nos jours*, Paris: Nathan, 1998.
BORGES Jorge Luis, VÁZQUEZ María Esther. *Introducción a la literatura inglesa,* Biblioteca Borges, Madrid: Alianza Editorial, 1999.
BRIAN MORRIS Cyril. *El surrealismo y España. 1920-1936*, Madrid: Espasa, 2000.
CAPEL MARTINEZ Rosa María. *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*, Madrid: Ministerio de la Cultura, Instituto de la Mujer, 1986.
CHACON JIMENEZ Francisco, HERNANDEZ FRANCO Juan, Penafiel Ramon. *Familia, grupos sociales y mujer en España (S. XV-XIX)*, Murcia Universidad, Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América, 1991.
CHARLOT Monica, MARX Roland (dir.). *Londres 1851-1901. L'ère victorienne ou le triomphe des inégalités*, Paris : Éditions Autrement, Série Mémoires n°3, 1990.
CURUTCHET Juan Carlos. *Introducción a la novela española de postguerra*, Montevideo: Editorial Alfa, 1966.
DÍAZ NAVARRO Epicteto, RAMON GONZALEZ José. *El cuento español en el siglo XX*, Alianza Editorial: Madrid, 2002.
ENCINAR Ángeles, LOFQUIST Eva, VALCARCEL Carmen (ed.). *Género y géneros II: Escritura y escritoras iberoamericanas*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2006.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ Luis Miguel. *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta,* Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1992.
FERNÁNDEZ VARGAS Valentina, LORENZO NAVARRO Luis. Introducción a *El niño y el joven en España (siglos XVII-XX). Aproximación teórica y cuantitativa,* Barcelona: Anthropos, 1989.
GARCIA PADRINO Jaime y MEDINA Arturo (dirs.). *Didáctica de la lengua y la literatura,* Madrid: Anaya, 1989.
GAZARIAN GAUTIER Marie-Lise. *Ana María Matute. La voz del silencio.* Madrid: Espasa Calpe, 1997.
GIL CASADO Pablo. *La novela social española,* Barcelona: Editorial Seix Barral, 1968.
GUIMON José. *Psicología y literatura,* Barcelona: Kairós, 1993.
GUTIÉRREZ DIAZ-BERNARDO Esteban. *El cuento español del siglo XIX*, Madrid: Laberinto, 2003.
HARRIS Jason Marc. *Folklore and the fantastic in Nineteenth century British fiction*, Aldershot: Ashgate, 2008.
HERNANDEZ MOREJON Antonio. *Historia bibliográfica de la medicina Española,* Vol. 2, Imprenta de la Viuda de Jordán e Hijos, 1843.
HOLLOWAY V. R. *El Posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995),* Madrid: Editorial Fundamentos, 1999.
JEAN Georges. *El poder de los cuentos*, Barcelona: Pirene, 1988.
MARTINEZ CACHERO José María. *La novela española entre 1936 y 1980: Historia de una aventura*, Madrid: Castalia, 1986.
MARTINEZ SIERRA María, *Una mujer por caminos de España*, Madrid: Castalia, 1989.
NAVAJAS Gonzalo. *La modernidad como crisis. Los clásicos ante el siglo XXI*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2004.
PALACIOS Fernando Álvarez. *Novela y cultura española de postguerra*, Madrid: Edicusa, 1975.
REDONDO GOICOECHEA Alicia, Cristóbal Cuevas García (dir.). *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*, [Actas del XIII Congreso de Literatura Española Contemporánea, 8, 9, 10, 11 y 12 de noviembre de 1999], Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2000.
---. *Ana María Matute*, 1926. Madrid: Ediciones del Orto, 2000.
---. *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*, Madrid: Siglo XXI, 2009.
ROBERT Martha. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid: Taurus, 1973.
ROMEDA Arturo. *Antología del cuento español. Hacia los cuentos de la Edad de Plata* ,
Vol. 1, Madrid: Alianza, D.L., 1999.
---. *Antología del cuento español. Hacia los cuentos de la Edad de Plata* ,
Vol. 2, Madrid: Alianza, D.L., 1999.
ROMERO LOPEZ Dolores. *Los márgenes de la modernidad. Temas y creadores raros y olvidados en la edad de Plata,* Sevilla: Punto Rojo Libros, 2014.
SARGATAL Alfred. *Introducción al cuento literario,* Barcelona: Laertes, 2004.
SENIS FERNANDEZ Juan. *Mujeres escritoras y Mitos artísticos en la España Contemporánea*, Madrid: Editorial Pliegos, 2009.
SOBEJANO Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo. 1940-1974. (En busca del pueblo perdido),* Madrid: Mare Nostrum, 2005.
VALLS Fernando. *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española* actual, Barcelona: Crítica, 2003.
VARIOS. *Narrativa breve española de la primera mitad del siglo XX*, Madrid: Castalia, 2010.
VILLALBA Estefanía. *Claves para interpretar la literatura inglesa,* Madrid: Alianza, D.L., 1999.

Artículos

ANDRES SUÁREZ Irene, "Transversalidad de las formas literarias breves", Páginas de Espuma, Universidad de Neuchâtel, 2008.
AYUSO PÉREZ Antonio. "«Yo entré en la literatura a través de los cuentos», Entrevista a Ana María", *Espéculo, revista digital*, n°35, abril 2006.
BÓRQUEZ Nestor. "Memoria, infancia y guerra civil: El mundo narrativo de Ana María Matute" [en línea]. *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, Vol. 12, nº. 16, 2011, pp. 159-177. Disponible en Internet: http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3926331&orden=347537&info=link
CRAIG Ian S. "La censura franquista en la literatura para niñas: *Celia* y *Antoñita la fantástica* bajo el caudillo", Sevilla y Carlos Alvar, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. IV, Madrid: Castalia, 1998, pp. 69-78. Disponible en Internet https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_4_008.pdf
GARCÍA CARCEDO Pilar. "La literatura infantil en el ámbito de lo hispánico: tradición y renovación", Universidad de Complutense, Publicación electrónica, 2004. Disponible en la página www.liceus.com
GARCÍA PADRINO Jaime. "Los relatos infantiles de Ana María Matute: una voz personal en el País del pie descalzo", *Compás de letras. Monografías de literatura española*, ISSN 1132-7790, Nº 4, 1994 (Ejemplar dedicado a: Ana María Matute), págs. 229-253.
HOLDAWAY Jeffrey, "Eight Important works", *New Zealand Art Monthly*, August 2005
HUARAG Eduardo. "Manifestaciones de la oralidad como sistema de expresión literaria y mítica en algunos relatos de Arguedas*",* pp. 177-207. *Lexis. Revista de lingüística y literatura*, Vol. XXXI (1 y 2), Fondo Editorial: Universidad Pontifica Católica del Perú, 2007.
PITA Elena. "Entrevista: Ana María Matute", *El Mundo. La revista,* n°113, diciembre 1997.
PLA VIVAS Vicente. "Ilustradores del Nonsense. Una aproximación a la obra gráfica de creadores de la época victoriana: Edward Lear, Lewis Carroll y Charles Doyle", *Ars Longa*, 7-8, 1996-1997, pp. 219-234.
SIMON PALMER María del Carmen. "La mujer y la literatura del siglo XIX", *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* 22-27 agosto 1983, Instituto Miguel de Cervantes, C.S.I.C. Madrid, Vol. 2, 1986.
VEGA DE LA MUELA Carmen de la. "Fernán Caballero, pionera en la recolección del romancero de tradición oral moderna", *Revista de Humanidades*, 19, 2012, pp. 25-36. ISSN 1130-5029.
VIZCAÍNO Juan Antonio. "Sueño y quimera de Francisco Nieva", *FronteraD.* Revista Digital, 18-11-2016.

2. Bibliografía sobre literatura infantil e infancia

Estudios críticos

ALLODI Federico. "Historia del psicoanálisis en España y sus contrastes con el mundo anglófono", *Actas Españolas de Psiquiatría*, 2012, 40 (Supl. 2), pp. 1-9.
ARACELI HERRERO FIGUEROA María. "La literaturización del cuento de tradición oral en el sistema LIJ", *Tabanque: Revista pedagógica*, núm. 21, pp. 101-119, 2008.
BARTOLUSSI Marisa. *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid: Alhambra, 1985.
BECKETT Sandra. "Livres pour tous : le flou des frontières entre fiction pour enfants et fiction pour adultes" in *Tangence*, n°67, 2001, pp.9-22.

BETTELHEIM Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona: Crítica, 1976.
BIANCOTTO Natalia. "Del fantástico al nonsense. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo", *Orbis Tertius*, vol. XX, nº21, 2015, 39-50.
BRAVO-VILLASANTE Carmen. *Historia de la literatura infantil española*, Madrid: Doncel, 1969.
---. *Historia de la literatura infantil española*, Madrid: Doncel, 1972.
---. *Historia de la literatura infantil española*, Madrid: Escuela Española, 1979.
---. Historia y antología de la literatura infantil iberoamericana, Barcelona: Everest, 1988.
CAMLONG André. *Etude d'un conte de Perrault*. Le Petit chaperon rouge, Toulouse, 30 septembre 2008.
CAPDEVILLA-ARGUELLES Núria. "Elena Fortún (1885-1952) y *Celia*; El *Bildungsroman* truncado de una escritora moderna", Universidad de Exeter (Gran Bretaña), *Lectora. Revista de dones i textualitat*, vol. 11, 2006, pp. 263-280.
CARPINTERO Helio. *Historia de la psicología en España,* Madrid: Eudema, 1994.
CASTILLO CASTILLO José. "Los hijos de la sociedad de consumo", *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas,* 1982, pp. 39-51.
CEBALLOS VIRO Ignacio. *Iniciación literaria en educación infantil,* Logroño (La Rioja): Universidad Internacional de La Rioja, 2016.
CERRILLO TORREMOCHA José César, GARCÍA PADRINO Jaime. *Presente y futuro de la literatura infantil*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
CERVERA BORRAS Juan. "En torno a la literatura infantil", *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica*, número 12, 1989, pp. 157-168.
---. *Teoría de la literatura infantil*, Bilbao: Mensajero, 1991.
---. "La literatura infantil en la construcción de la conciencia del niño", *Revista Monteolivete*, n.º 9-10, Universidad de Valencia, 1994, pp. 21-36. Disponible en Internet en la página de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
COLOMER Teresa. *La formación del lector literario: narrativa infantil y juvenil actual*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.
---. *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid: Síntesis, 1999.
DELVAL Juan. *Descubrir el pensamiento de los niños. Introducción a la práctica del método clínico*, Barcelona: Paidós, D.L., 2001.
---. *El aprendizaje y la enseñanza de las ciencias experimentales y sociales*, México: Siglo XXI Editores, 2013.
FORDHAM Frieda. *Introduction à la psychologie de Jung*, Paris, Éditions Imago, 1985.
FORTUN Elena. *El arte de contar cuentos a los niños*, Sevilla: Espuela de Plata, 2003.
GARCIA PADRINO Jaime y CERRILLO TORREMOCHA Pedro César. *Literatura infantil y tradición popular*, Cuenca: Universidad de Castilla-La-Mancha, 1993.
---. "Vuelve la polémica: ¿Existe la Literatura… Juvenil?", *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, Nº 31, 1998.
---. *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez; Madrid: Pirámide, 1992.
---. *Literatura infantil y lectura en el fin de siglo (1898-1998),* Ed. Ramón F.Llorens García, Alicante, 2000.
---. "El reflejo de la infancia en la literatura infantil española", *Letras Peninsulares* vol. 20 num.1. *La palabra al futuro. Teoría y praxis de la literatura infantil y juvenil en España*, P. Guerrero Ruiz y M. S. Vásquez (ed.), Davidson College, Spring 2007, pp. 171-186.
GARRALON Ana. *Historia portátil de la literatura infantil*, Madrid: Anaya, 2001.
GIANINI BELOTTI Elena. *A favor de las niñas*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1978.
GIL GAYA Samuel. *Vox. Estudios de Lenguaje Infantil*, Barcelona: Bibliograf, 1974.

GIL Rodolfo. *Los cuentos de hadas: historia mágica del hombre*. Barcelona: Salvat. Aula Abierta, Temas Clave, 1982.
GÓMEZ DEL MANZANO Mercedes. *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX: incidencias en el desarrollo de la personalidad del niño lector*, Madrid: Narcea, 1987.
GRÄFIN DEYM Isabelle. "La memoria de la guerra civil española en la literatura infantil y juvenil", Ediciones Universidad de Salamanca, Stud. Hist., H.a cont., 25, 2007, pp. 181-19.

HELD Jacqueline. *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*, Barcelona: Paidós Educador, 1987.
---. *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*, Barcelona: Paidós Educador, 1992.
KUEK MUNOZ Sonia. "El cuento de tradición oral y su didáctica en el aula de Español como Lengua Extranjera (ELE)", Pascuala Morote Magan (dir. Tesis), Valencia, 2015.
LEFEVRE André. *Mitología de los cuentos de Perrault*, Barcelona: Ed. Obelisco, diciembre 1996.
LÓPEZ PIÑERO FRANCESC BUJOSA José María. *Los tratados de enfermedades infantiles en la España del Renacimiento*, CSIC-UV, Instituto de Historia de la Medicina y de la Ciencia, Universidad de Valencia, Cuadernos Valencianos,1982.
LÓPEZ TAMÉS Román. *Introducción a la literatura infantil*, Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1990.
MATUTE Ana María. "En el bosque", discurso leído el día 18 de enero de 1998, en su recepción pública por la Excma. Sra. Doña Ana María Matute, y contestación del Excmo. Sr. Don Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, 1998.
MENDOZA FILLOLA Antonio, Cerrillo Pedro y García Padrino J. (coords.). *Literatura infantil y su didáctica*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1999.
MOREL Corinne. *ABC de la psychologie de l'enfant. De la naissance à l'adolescence*, Paris: Grancher, 1999.
MURARO Luisa. *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti, 2006.
PASTORIZA de ETCHEBARNE Dora. *El cuento en la literatura infantil*, Buenos Aires: Kapelusz, 1962.
POLANCO José Luis. "Ana María Matute. La niñez, *Paraíso inhabitado"*, *Peonza: Revista de literatura infantil y juvenil*, núm. 111, pp. 37-45, 2014.
PELEGRIN Ana. *La aventura de oír. Cuentos y memorias de tradición oral*, Madrid: Cincel, 1982.
---. *Cada cual atienda su juego. De tradición oral y literatura*, Madrid: Cincel, 1990.
PÉREZ DÍAZ Enrique. *El escritor frente al mito de un niño lector*, Madrid: Anaya, 2007.
PERROT Jean, HADENGUE Véronique. *Ecriture féminine et littérature de jeunesse*, Eaubonne : Institut international Charles Perrault ; Paris La Nacelle, 1995.
PIAGET Jean. *El lenguaje y el pensamiento del niño pequeño*, Barcelona: Paidós Educador, 1984.
---. *La representación del mundo en el niño*, Madrid: Morata, 1984.
PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, 1928**.**
---. *Morfología del cuento*, Madrid: Fundamentos, 1987.
---. *Las raíces del cuento*, Madrid: Fundamentos, 1979
---. *Las raíces del cuento*, Madrid: Fundamentos, 2008.
REGUEIRO SALGADO Begoña. "Connotaciones ideológicas en las traducciones de los hermanos Grimm en La Guirnalda (1867 y 1876)", *Creación y traducción en la España del siglo XIX* / coord. por Francisco Lafarga, Luis Pegenaute, 2015, pp. 423-436.
---. "El reciclaje digital de los cuentos tradicionales como traducción de la tradición al siglo XXI", *Tejuelo, 36*, 2022, pp. 127-150.

RIGO CARRATALA Eduardo. *Wallon, su pensamiento, base de una psicopedagogía social y ecológica,* Madrid: Biblioteca Grandes Educadores, 2007.
RODARI Gianni. *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*, Barcelona: Ediciones del Bronce, Planeta, 2002.
RODRÍGUEZ LAFORA Gonzalo. *Los niños mentalmente anormales*, Madrid: Ediciones de la lectura, 1917.
SAIZ RIPOLL Anabel. *Análisis de un modelo textual. Mecanismos y estructuras del discurso persuasivo dirigido a la infancia,* Tarragona, 1991. Tesis doctoral inédita.
---. "Aproximación del personaje del anciano en la literatura infantil y juvenil española contemporánea", *Los caminos de la luna,* Juan Farias, Madrid: Anaya, 1997.
SÁNCHEZ CORRAL Luis. "Literatura infantil y aprendizaje significativo", *Glosa*, n.º 3. Universidad de Córdoba, 1992.
SANFILIPPO Marina, "*Si cunta e s'arricunta*: las formulas de apertura y cierre en la narración oral", *Revista de Dialectología y Traducciones Populares*, julio-diciembre, vol. LXII, núm. 2, 2007, pp. 135-163.
SIMONSEN Michèle. *Le conte populaire français,* Paris: Presse Universitaire de France, 1981.
SORIANO Marc. *Les contes de Perrault: culture savante et traditions populaires*, Paris: Gallimard, 1968.
---. *Guide de littérature pour la jeunesse*, Paris: Flammarion, 1975.
---. *Los cuentos de Perrault: erudición y tradiciones populares*, México: Siglo Veintiuno, 1975.
TABERNERO SALA Rosa. Nuevas y viejas formas de contar: el discurso narrativo infantil en los umbrales del siglo XXI, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
THOMPSON Stith. *El cuento folklórico*, Caracas : Universidad Central de Venezuela, 1972.
UTANDA HIGUERAS María Carmen (coord.), CERRILLO TORREMOCHA Pedro César (coord.), GARCÍA PADRINO Jaime (coord.). *Literatura infantil y educación literaria*, Cuenca: Editorial de la Universidad de Castilla La Mancha, 2005.
VARIOS AUTORES. "Apuntes para una historia", *CLIJ. Cuadernos de literatura infantil y juvenil.* Año 7, n. º 64, septiembre 1994, 83 páginas.
VIGOTSKY Lev Semionovitch. *La imaginación y el arte en la infancia*, Torrejón del Ardoz, Madrid: Akal, 2007.
VILLALBA SEBASTIÁN Juan. "El cuento popular en dos escritores contemporáneos: Braulio Foz y Fernán Caballero", *Alazet. Revista de filología*, 1, 1989, pp. 205-224.
ZAZZO René, *Manual para el examen psicológico del niño*, Vol. II, Fundamentos, 4ª edición, 1979.

PSICOANALISIS

FERNANDEZ AGIS Domingo. "Reflexiones sobre el papel de Ortega y Gasset en la recepción de la teoría psicoanalítica en la cultura hispánica", *Revista de Estudios Orteguianos,* núm. 27, Fundación José Ortega y Gasset - Gregorio Marañón, 2013.
FREUD Sigmund. *Essais de psychanalyse*, Paris : Payot, 1977.
--- . *Œuvres complètes : psychanalyse, 1913-1914*, « Pour introduire le narcissisme », vol. XII, Paris : Presses Universitaires de France, 2005, pp . 213-246.
RODULFO Ricardo. *El niño y el significante. Un estudio sobre las funciones del jugar en la constitución temprana*, **¿?**: Paidós, 1996.
WINNICOTT Donald. *Realidad y juego,* Buenos Aires: Editorial Gramca, 1990.
---. *Le bébé et sa mère*, Paris : Payot, 1992.

PSICOTERAPIA

AMY Marie-Dominique. *Construire et soigner la relation mère-enfant*, Paris : Dunod, 2008.
FRANKL Viktor. *Psychotherapy and Existentialism: Selected Papers on Logot*, Harmondsworth : Penguin, 1978.

PSICOLOGIA/SOCIOLOGIA

BARRAQUÉ Bernard, ROCHE Pierre-Alain (dir.). Peurs et plaisirs de l'eau, Paris : Hermann, 2010.
DRAGOTTO Elena, "La psicología de los yoes y el voice dialogue", Instituto Heskaiher, 2007, http://www.elenadragotto.com/spagna.htm.
SAINT-MARTIN Lori *et al. Les pensées « post- ». Féminismes, genres et narration,* Montréal : Cahiers Figura, n°26, 2011.
SEELBACH GONZALEZ Germán Adolfo. *Teorías de la personalidad*, Ciudad de México: Red Tercer Milenio, 2013.

Obras

ALFAU Felipe. *Old Tales from Spain*, New York: Doran Doubleday and Company, 1930.
---. *Cuentos españoles de antaño*, (trad. C. Martín Gaite), Madrid: Siruela, 2010.
BROWNE Maggie. "Wanted a king", *Wanted a King or How Merle set the Nursery Rhymes to Rights*, New York: Cassell Publishing Company, 1890.
DE MORGAN Mary. *On a Pincushion,* London: Jackson Seeley and Halliday, 1877 "Through the fire"
FORTUN Elena. *Celia, lo que dice*, Madrid: Aguilar, 13 ed., 1982.
GRIMM Jacob y Wilhem. *Caperucita Roja y otros cuentos*, Anaya, 2006.
MACDONALD George. *The Princess and the Goblin,* G. MacDonald, (*ND),* Puffin Books, 2011
---. *The Princess and the Goblin and Other Fairy Tales*, Shelley King y John Pierce (ed.), Broadview Press, 2014.
"La reina de las nieves", ____, (ed. Alfonso nadal), Juventud, 1933
"El rey del río dorado o los hermanos siniestros", Victoria León (trad.), Valencina de la Concepción (sevilla): Espuela de Plata, 2016, traducción del cuento inglés "The King of Golden River" de John Ruskin.
MATUTE Ana María. *Paraíso inhabitado,* Barcelona: Destino, 2010.
PERRAULT Charles. *Histoires ou contes du temps passé. Contes en vers*, Paris: Flammarion, 2006.
PERRAULT Charles. *Contes*, Paris: Editions Garnier Frères, 1967
"Le Petit Chaperon Rouge"
PROUST Marcel. *Le temps retrouvé,* ND: Gallimard, 1927.
ROUSSEAU Jean-Jacques. *El Emilio*. Editado por elaleph.com. 2000. Copyright www.elaleph.com. Disponible en línea en la página http://www.educ.ar.
Varios. *Beyond the Looking Glass. Extraordinary Works of Fairy Tale and Fantasy*, Jonathan Cott (ed.), New York: Stonehill Publishing Company, 1973.
"The King of the Golden River", J. Ruskin
"Wooden Tony", Mrs Clifford
"The Golden Key", G. MacDonald

“The day boy and the night girl”, G. MacDonald

3. Bibliografía sobre teoría literaria y crítica general

ACHARD Pierre. *La sociologie du langage*, Presses Universitaires de France, Paris : Que sais-je, 1993.
ALARCOS LLORACH Emilio. *Gramática de la lengua española*, Madrid: Espasa Calpe, 1996.
ALVAREZ SANAGUSTIN Alberto, “Lingüística y narrativa: Los modelos actanciales”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología,* Tomo 33, 1983, pp. 19-28.
AULLON DE HARO Pedro, *Teoría del ensayo*, Madrid: Verbum: 1992.
BACHELARD Gaston. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière,* Paris : José Corti, 1956.
BARTHES Rolland. *Análisis estructural del relato,* **¿?**, 1974.
BONNÍN VALLS Ignacio. *La versificación española. Manual crítico y práctico de métrica*, Barcelona: Octaedro, 1996.
BRASEY Edouard. *Vivir la magia de los cuentos. Cómo lo maravilloso puede transformar nuestras vidas*, Madrid: Edaf, 2004, pp.19-69.
BREMOND Claude. *Logique du récit*, Paris: Seuil, 1973.
BRES Jacques, *et. Al., Dialogisme et polyphonie, approches linguistiques*, Bruxelles : Duculot, 2005.
CHESNEY LAWRENCE Luis. “La concientización de Paulo Freire”, Universidad Central de Venezuela, publicado en Rhec, n° 11, 2008, pp. 51-72.
CHEVALIER Jean (dir.), GHEERBRANT Alain (col.). *Dictionnaire des symboles*, France : Éditions Robert Laffont, 1969.
COMPAGNON Antoine. *Le démon de la théorie,* Paris: Seuil, 1998.
DELAMOTTE-LEGRAND Régine *et al.*. *Dialogue, mouvements discursifs, significations,* Fernelmont, E.M.E, 2008.
DIDIER Béatrice (dir.). *Dictionnaire universel des littératures*, Paris: Presses Universitaires, 1994.
FERNANDEZ Viviana H. *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines: Tropos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción, y otras curiosidades*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Buenos Aires, 2007.
FREIRE Paulo. *Conciencia: Teoría y práctica de la liberación.* Madrid: Marsiega, 1976.
FROMM Erich. *Le langage oublié*, Payot, 2002.
GALIMBERTI JARMAN Beatriz, RUSSEL Roy. *Gran Diccionario Oxford: Español-Inglés Inglés-Español*, (ed. Bilingüe), Oxford University Press, 2003.
GARCIA-PAGE SANCHEZ Mario. *Introducción a la fraseología española: estudio de las locuciones*, Barcelona: Anthropos, 2008.
GARCIA RUIZ Maxime. "La mujer de Lot", *actualidadevangelica.es*, Noviembre 2015, disponible en la página <https://www.actualidadevangelica.es/index.php?option=com_content&id=8608:la-mujer-de-lot>.
GARRIDO DOMINGUEZ Antonio. *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis, 1996.
GENETTE Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982.
---. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, N.D: Taurus, 1989.
GREIMAS A-J. *Sémantique structurale*, Paris: Larousse, 1966.
JOUVE Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*, Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

LEJEUNE Philippe. *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975.
LEVI-STRAUSS Claude. *Las estructuras elementales del parentesco (I),* Barcelona: Planeta Agostini, 1985.
MIÑÓN SÁENZ Antonio Ramón. *El pensamiento de Platón a la luz de una nueva hermenéutica,* Editorial Club Universitario, 2013. Disponible en Internet.
MOLINA PLAZA Silvia. "La traducción de las unidades fraseológicas inglés-español: el caso de las colocaciones y las frases idiomáticas", *Las palabras del traductor,* La Mancha, Universidad de Castilla, 2003, pp. 427-443.
MONTAIGNE Michel de. *Essais (1595),* vol. 3, "De l'expérience", Texte établi par P. Villey et V. L. Saulnier, P. U. F., 1965.
---. *Ensayos*, vol. 3, Madrid: Catedra, 1996.
NAVARRO TOMÁS Tomás. *Métrica española*, Madrid: Ediciones Guadarrama, (3a ed.), 1972.
PEARSALL Judy, TRUMBLE Bill (ed.). *The Oxford English Reference Dictionary*, Oxford, N. Y., Oxford University Press, 1996.
PIÑA-ROSALES Gerardo. "El cuento. Anatomía de un género literario", *Hispania*, Vol. 92, No. 3, Septiembre 2009, pp. 476-487.
PISANTY Valentina. *Cómo se lee un cuento popular*. Barcelona: Paidós, 1995.
RANK Otto. *Le traumatisme de la naissance*, Paris: Payot, 1976.
REY Pierre-Louis. *Le roman*, Paris: Hachette, 1992.
RODRÍGUEZ ALMODÓVAR Antonio. *Cuentos al amor de la lumbre*. Madrid: Alianza Editoria,1999.
--- *El texto infinito. Ensayos sobre en cuento popular*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, D.L., 2004.
---. Acerca de la definición de "Cuento popular", Sevilla-Urueña, junio de 2010.
ROMERO CASTILLO José, GARCIA-PAGE Mario, GUTIERREZ CARBAJO Francisco. *Bajtín y la literatura*, Madrid: Visor Libros, julio 1994.
SARTRE Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona: Edhasa, 1999.
SAVATER Fernando. *Las preguntas de la vida*, Barcelona: Ariel, 1999.
TACCA Oscar. *Las voces de la novela*, Madrid: Gredos, 1978.
UNESCO. "Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial". UNESCO, *Cultura, Patrimonio Inmaterial*. Sobre el patrimonio inmaterial, Ámbitos del patrimonio inmaterial, Tradiciones y expresiones orales. 1995-2012. Disponible en Internet http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00053
TODOROV Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil, 1970.
VARIOS. *Nueva Gramática de la Lengua Española*, Real Academia Española, Espasa Calpe, 1971.
---. *Nueva Gramática de la Lengua Española. Morfología y sintaxis,*2 vol., Madrid: Espasa Libros, 2009.
VIAN HERRERO Ana. *El ensayo*, Madrid: Editorial Complutense, 1994.
WASSERZIEHR Gabriela. *Los cuentos de hadas para adultos*, Endymion: Madrid, 1996.

D. Otros recursos visuales

1. Entrevistas

Documental "Carmen Laforet, la chica rara" RTVE
"Tiempos Modernos", 1987, RTVE
A fondo, Vimeo

2. Conferencias

“Mirando a través de la ventana. El punto de vista femenino en la literatura española (I)”, Fundación Juan March, 1986
“Buscando el modo. El punto de vista femenino en la literatura española (II)”, Fundación Juan March, 1986
“El legado del romanticismo. El punto de visa femenino en la literatura española (III)” Fundación Juan March, 1986
“Elena Fortún. *Celia* (I)”, Fundación Juan March, 1992
“Elena Fortún y sus amigas (II)”, Fundación Juan March, 1992
“La interpretación de la realidad. Celia, lo que dijo (IV)”, Fundación Juan March, 1992
“Esperando el porvenir. Ignacio Aldecoa y su tiempo (I)”, Fundación Juan March, 1994
“De lo abierto a lo cerrado. Ignacio Aldecoa y su tiempo (II)”, Fundación Juan March, 1994
“Melodías de arrabal. Ignacio Aldecoa (III)”, Fundación Juan March, 1994
“Vivir y representar. Ignacio Aldecoa y su tiempo (IV)”, Fundación Juan March, 1994

ANEXOS

Notas sobre los anexos

Aquí se presentan, bajo forma de tablas, los datos expuestos en el trabajo de análisis de la traducción de los cuentos de hadas victorianos al español. Precisamos de antemano que no consideramos a los protagonistas jóvenes conforme el orden de aparición en los textos con varios personajes sino, para intentar ser más conciso y claro, por el nombre o el apelativo de cada protagonista. Ni que decir tiene que cada anexo tratando de un texto o de un punto particular tendrá su propia estructura y presentará los datos respecto a un rasgo de pertenencia para el análisis del documento presentado. También cabe precisar que no relevamos los vocablos o las expresiones existentes en los títulos de las obras inglesas, bien mencionamos dentro de la parte referente a ello que no los tradujo C. Martín Gaite.

Respecto al orden del repertorio de los datos, siempre aparecerá primero el niño principal, seguido por los demás presentes en la obra, seguido por las alusiones indirectas de referencia de pertinencia o de posesividad. Y, cuando el texto lo ofrece, se hará una lista de las expresiones relativas o pertinentes para el examen de las traducciones de la autora salmantina.

Por otra parte, apuntamos también que, durante el periodo de investigación, se presentó a nosotros la traducción al castellano del cuento inglés “The King of the Golden River” (John Ruskin) por otra autora española, Victoria León. Quisimos detenernos en el análisis de su versión del relato respecto a la versión en castellano de C. Martín Gaite. Consideramos que es un motivo más para el análisis de la traducción gaitiana por marcar unas huellas propiamente suyas.

Leyendas de las tablas

Cada texto recibe una letra de Anexo (desde la A hasta la G) y cada tabla del texto que le corresponde un número.

ANEXO (A) Tablas indicativas respecto a "The King of the Golden River" de J. Ruskin y de las traducciones de Carmen Martín Gaite y Victoria León.

- **Tabla 1**. Menciones de los protagonistas infantiles

John Ruskin		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
The youngest brother, G.	7	El más pequeño, Gluck	52
Little Gluck	7	El joven Gluck	53
	9, 17	El pequeño Gluck	56, 64
	17	Gluck	64
Poor Gluck	21	El pobre Gluck	70
Poor little Gluck	27	El pobre Gluck	78
The poor	34	/	87
You little vagabond	11	Desgraciado	58
Mr. Gluck	13	Señor Gluck	60
Sir	13	Su señoría	60
		Señoría	
A good boy	9, 10	Buen chico	56, 58
My boy	18	Muchacho	66
	28	Hombre	81
Gluck, my boy	18	Gluck, muchacho	66
	19	Gluck, colega	67
		Muchacho	67
Son (interjección)	31	Hijo mío	83
The two elder brothers	6	Los dos mayores	52
	7, 17	Los dos hermanos mayores	53, 64
The two brothers	13, 14	Los dos hermanos	61, 62
Them	21	Los dos	71
My brothers	8, 9	Mis hermanos	53, 56
Black Brothers	6, 34	Hermanos Negros	52, 87
His brothers	7, 31	Sus hermanos	52, 82
The brothers	13, 17	Sus hermanos	60, 65
Both	13	Los dos	61
Your wicked brothers	20	Tus hermanos	69
The combatants	21	Los luchadores	71
Those rascally brothers of yours	33	Los sinverguenzas de tus hermanos	86
His brother Hans	28	Hans	79
Brother (interjección)	13, 22	Hermano	60, 72
My dear brother	11	Hermano querido	58
The Black Stone	25, 27	Piedra Negra	77, 78
Two Black Stones	29, 34	Dos Piedras Negras	81, 87

Gentlemen (interjección)	12	Caballeros	60
Three brothers	6, 16	Tres hermanos	52, 63
Gentlemen	12	Caballero	59
The brothers (los tres)	16	Los hermanos	63

- **Tabla 1a.** Menciones indirectas de los protagonistas infantiles

Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
Gluck's little yellow head	9	La cabecita rubia de G.	54
Gluck's heart	10	El corazón de Gluck	58
Poor little Gluck's heart	17	Al pequeño G. se le partía el corazón	65
Gluck's face	11	La cara de Gluck	58
Gluck showed manifest symptoms of consternation	33	En el rostro de Gluck se obserbava […]consternación	84
Gluck's head	11	La cabeza de Gluck	58
	18	Su cabeza	66
Your brother's room	13	El cuarto de su hermano	61
Gluck's room	13	La habitación de Gluck	61
Gluck's little window	14	La ventana del cuarto de G.	62
Gluck's thoughts	20	Los pensamientos de Gluck	68
Gluck's money	27	El dinero de Gluck	79
Gluck gazed	34	La mirada sorprendida de G.	87
Shwartz's hand	11	Las manos de Schwartz	59
Schwartz	22	La cabeza de su hermano S.	72
Schwartz gnashed his teeth	22	Los dientes de S. Rechinaron	72
Schwartz's face	22	Las narices de Schwartz	72
Schwartz's path	28	El camino por donde subía S.	79
His brother	11	Los pasos de su hermano	58
Hans's eyes and toughts	23	Los ojos de Hans	73
Hans's ear	25	Los oídos de Hans	77
Hans's return	27	La vuelta de su hermano	78

Nota: Aquí se destaca la importancia para C. M. Gaite de lo doméstico, de los elementos de la casa, "room" traducido por "cuarto" o "habitación e incluso de lo fundamental que es para ella no sólo la comunicación de persona a persona sino también la alusión al cuerpo y más a la cara. En unas situaciones algunos datos en inglés cobran sentido en castellano mediante sustantivos corporales

- **Tabla 1b.** Expresiones relevantes para el análisis de la traducción de Carmen Martín Gaite

John Ruskin		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
They lay all three	12	Tirados los tres	60
Very hard stones they make	33	Eran de piedra berroqueña	86
Intense thirst	24	Una sed devoradora	75
The thirst	28	La sed	79
The steep path	24	El abrupto sendero	75
The steep rock path	28	El escarpado sendero	79
Schwartz's path	28	El camino por donde subía S.	79
Went on again	32	Reanudó su camino	83
The path	32	El camino	83
The waters descended	34	Las aguas bajaban	86
As he went	34	A medida que bajaba	87
The noise of water working its way under the ground	34	El rumor de unas aguas subterráneas bajo la tierra	87
Under the ground	34	Bajo tierra	87

Nota: Es imposible evitar detener nuestra atención en unas nociones muy cercanas a C. Martín Gaite como lo son, por ejemplo, la sensación de sed, el tema de la aventura hacia la libertad mediante un camino dado y, por último, su aspiración a lo subterráneo, a la bajada que lleva o no a otro mundo

- **Tabla 2.** Identificación de los protagonistas infantiles en dos traducciones españolas del cuento de J Ruskin

Victoria León		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
Gluck, el menor de ellos	34	El más pequeño, Gluck	52
Un muchacho	34	/	52
El pequeño Gluck	36	El joven Gluck	53
Buen muchacho	42, 45	Buen chico	56, 58
Querido amigo	42	/	56
Pequeño vagabundo	46	Desgraciado	58
Señor Gluck	52	Su señoría	60
/	52	Señoría	60
Gluck, muchacho	65	Gluck, colega	67
Gluck, querido muchacho	69	Muchacho	67
Los hermanos mayores	33, 36	Los dos hermanos	52, 53
Sus hermanos mayores	34, 52	Sus hermanos	52, 60
Los dos hermanos mayores	76	los dos	71
Los hermanos *(Hans y Schwartz)*	35, 36, 54, 58	/	52, 53, 61, 63
	52	Los dos hermanos	60
	62	Sus hermanos	65
	75	Ellos	71
	76	Los luchadores	71
Los dos	53	/	60
Ambos	53	Los dos	61
Mis hermanos	45	/	58
Esos malvados hermanos tuyos	72	Tus hermanos	69
	101	Los sinverguenzas de tus herm.	86
Los hermanos siniestros	34, 105	Los hermanos negros	52, 87
Querido hermano	47	Hermano querido	58
Su hermano Hans	93	Hans	79
Muchacho	93	Hombre (interjección)	81
Los hermanos (los 3)	35	/	52
Caballeros	49	Caballero	59
El rostro de Gluck	46	La cara de Gluck	58
La habitación de su hermano	54	El cuarto de su hermano	61
La ventana de Gluck	56	La ventana del cuarto de Gluck	62
La cabecita de Gluck	65	Su cabeza	66
El pensamiento de Gluck	69	Los pensamientos de Gluck	68
La pregunta de Gluck	72	Aquella fórmula de cortesía	69
Los ruegos de Gluck	90	/	78

La mano de Schwartz	48	Las manos de Schwartz	59
La cara de Schwartz	78	Las narices de Schwartz	72
Los ojos y pensamientos de Hans	79	Los ojos de Hans	73
El prolongado estruendo aturdía la cabeza de Hans	87	La cabeza le daba vuelta al compás […] del prolongado estruendo	77
El regreso de hans	89	La vuelta de su hermano	78

Nota: Aquí se presenta un estudio de las traducciones del texto inglés al castellano establecida por dos autoras y escritoras españolas, Victoria León y Carmen Martín Gaite. Es interesante comparar el texto que ofrece cada una. Amén de la importancia para C. Martín Gaite del número *dos* a la hora de referirse a los hermanos de Gluck, la autora concede mayor importancia a la consideración de Schwartz y Hans mediante los varios modos de nombrarlos. Véase la mención a "los hermanos" por V. León en comparación con el uso del idioma español por C. Martín Gaite. Dado el tema del estudio, no podemos entrar en detalle en el análisis comparativo de estas dos versiones castellanas del cuento inglés, por lo cual sólo notaremos un tono más fuerte en la narración gaiteana respecto a la de V. León. Por ejemplo, si ésta última propone como insulto de los hermanos hacia Gluck "pequeño vagabundo", la autora salmantina hace hincapié en la relación fraternal con "desgraciado", como en el caso de "esos malvados hermanos tuyos" y "los sinvergüenzas de tus hermanos".

- **Tabla 2. a.** Expresiones relevantes para el análisis de las traducciones de Victoria León y Carmen Martín Gaite

Victoria León		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
Al pobre Gluck se le rompió el corazón	61	Al pequeño Gluck se le partía el corazón	65
Gluck mostraba […] señales de preocupación	101	En el rostro de Gluck se obserbava […] consternación	84
Logró calmar la sed	83	Sació su sed	74
Una sed espantosa	84	Una sed devoradora	75
El escarpado sendero	83	El abrupto sendero	75
El camino se iba haciendo cada vez más escarpado	85	El camino se hacía cada vez más abrupto	76
El sendero	92	El camino	79
El camino de Schwartz	93	El camino por donde subía Schwartz	79
Se puso en marcha	97	Reanudó su camino	83
Las aguas […] parecían haber disminuido	103	Las aguas bajaban	86
Descendió	103	Emprendió el descencio	87
Por el camino	103	A medida que bajaba	87
El rumor de agua que se abría camino bajo tierra	104	El rumor de una aguas subterráneas bajo la tierra	87
Tumbados los tres	50	Tirados los tres	60
Llegó el día en que tan sólo quedó les una jarra	60	Hasta que al final solamente les quedaba una [...] jarra	64
Botellas de vino y algo de carne	77	Botellas de vino y algo de comida	72
Piedras bien duras que son ya	102	Ya eran de piedra berroqueña	86

Nota: Se consideran por primero el estado y lo resentido por el niño Gluck y su transcripción en las dos versiones españolas. Siguen dos puntos fundamentales en la literatura de C. Martín Gaite que son las referencias a la sed y al camino. Mientras el primero ya lo estudiamos en un trabajo anterior al tratar del elemento líquido como fuente de la vida, no es menos el caso del segundo término, por ser el camino, recorrido o sendero, el que lleva al Ser hacia su futuro, su más profunda libertad. Esta idea de profundidad viene también recopilada en esta tabla. Por fin, mientras nos volcamos en la versión que propone V. León, vemos que surgen unas distinciones sintácticas respecto al texto de la autora salmantina.

- **Tabla 2b.** Presencia de desprecio y violencia hacia el protagonista niño en las dos versiones españolas

Victoria León		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
Solían asignarle la honrosa labor de cuidar del fuego	34	Le tenían asignada la honorable tarea de darle la vuelta al asador	52
Dejaban a Gluck cuidando del horno	60	Dejaban a Gluck a cargo del horno	64
Se marcharon […] dejándolo, como de costumbre	61	Se largaron […] Gluck se quedaba a casa como siempre	65
Mis hermanos me darían una paliza	41	Mis hermanos me darían una paliza de muerte	56
Eso significaría la muerte para mí	42	Me matarían	56
No me importa si mis hermanos me pegan por esto	45	Si me pegan, que me peguen	58
Le daba un instructivo tirón de orejas	46	Le propinó una educativa bofetada en plena oreja	58
Volver en sí [y] pegar a G. durante un cuarto de hora	75	Lanzarse sobre Gluck y propinarle una soberana y larga paliza	71

- **Tabla 3.** Menciones de los protagonistas infantiles en el cuento inglés y en las traducciones españolas de Victoria León y Carmen Martín Gaite

John Ruskin		**Victoria León**		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
The youngest brother, G.	7	Gluck, el menor de ellos	34	El más pequeño, Gluck	52
Little Gluck	7	El pequeño Gluck	36	El joven Gluck	53
	9, 17	Gluck	p42 y 60	El pequeño Gluck	56, 64
	17	*Gluck*	60	Gluck	64
Poor Gluck	21	*El pobre Gluck*	72	El pobre Gluck	70

Poor little Gluck	27	*El pobre Gluck*	89	El pobre Gluck	78
The poor	34	/	104	/	87
/	7	Un muchacho	34	/	52
You little vagabond	11	Pequeño vagabundo	46	Desgraciado	58
Mr. Gluck	13	*Señor Gluck*	52	Señor Gluck	60
Sir	13	/	52	Su señoría	60
		Señor Gluck		Señoría	
A good boy	9, 10	Buen muchacho	42 y 45	Buen chico	56, 58
(Dear me)	9	Querido amigo	42	/	56
My boy	18	*Muchacho*	64	Muchacho	66
	28		93	Hombre	81
Gluck, my boy	18	*Gluck, muchacho*	65	Gluck, muchacho	66
	19	Gluck, muchacho	65	Gluck, colega	67
		Gluck, querido muchacho	69	Muchacho	67
Son (interjección)	31	*Hijo mío*	97	Hijo mío	83
Three brothers	6, 16	*Tres hermanos*	33, 57	Tres hermanos	52, 63
The brothers (los tres)	16	*Los hermanos*	57	Los hermanos	63
/	7	Los hermanos	35	/	52
Gentlemen	12	Caballeros	49	Caballero	59

Nota: Si se toma en cuenta las tablas anteriores que indican las menciones a los protagonistas infantiles, aquí tenemos una recopilación que nos permite observarlas en las tres versiones. Observamos también que en ciertas situaciones C. Martín Gaite decide no identificar al niño, como vemos con la ausencia de traducción de "the poor". También nos damos cuenta de la libertad de traducción emprendida por V. León al referirse a un personaje que ni en el texto inglés aparece.

Para la comparación entre las dos traducciones, establecimos los pasos siguientes: 1) Retomar la tabla del cuento en inglés-Carmen Martín Gaite (así faltan las entradas de V. León). 2) Apuntar en rojo los datos destacados en la traducción de V. León al considerar la tabla de las dos versiones españolas, donde no se notaba ninguna pertinencia en el análisis comparativo de las versiones de J. Ruskin y C. Martín Gaite. 3) Precisar en rojo y en cursiva las palabras cuya traducción difiere del inglés de la versión de V. León.

- **Tabla 3a.** Menciones de los dos hermanos mayores

John Ruskin		**Victoria León**		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
The two elder brothers	6	Los hermanos mayores	33	Los dos mayores	52
	7		36	Los dos hermanos mayores	53
	17	Los dos hermanos mayores	60		64
The two brothers	13, 14	*Los dos hermanos*	54, 56	Los dos hermanos	61, 62
The two brothers	21	Los dos hermanos mayores	76	Los dos	71
The brothers	7	Los hermanos	35	/	52
	13		52	Los dos hermanos	60
They	21	Los hermanos	75	Ellos	71
The Black Brothers	7	Los hermanos	35	Los Hermanos Negros	53
Black Brothers	7, 34	Hermanos siniestros	34, 105	Hermanos Negros	52, 87
The Black Stone	25, 27	*Piedra negra*	87, 89	Piedra Negra	77, 78
Two Black Stones	29, 34	*Dos piedras negras*	94, 109	Dos Piedras Negras	81, 87
/	7, 13	Los hermanos	36, 54	/	53, 61
They	16	Los hermanos	58	/	63
	10	Mis hermanos	45		58
My brothers	8, 9	*Mis hermanos*	36, 41	Mis hermanos	53, 56
His brothers	7, 31	Sus hermanos mayores	34, 96	Sus hermanos	52, 82
The brothers	13	Sus hermanos mayores	52	Sus hermanos	60
	17	Los hermanos	62		65
They	13	Los dos	53	/	60
Both	13	Ambos	53	Los dos	61

Your wicked brothers	20	Esos malvados hermanos tuyos	72	Tus hermanos	69
The combatants	21	Los hermanos	76	Los luchadores	71
Those rascally brothers of yours	33	*Esos malvados hermanos tuyos*	101	Los sinverguenzas de tus hermanos	86
His brother Hans	28	Su hermano Hans	93	Hans	79
Brother (interjección)	13, 22	Hermano	52, 78	Hermano	60, 72
My dear brother	11	Querido hermano	47	Hermano querido	58
Gentlemen (interjección)	12	*Caballeros*	50	Caballeros	60

Nota: Una vez más, cuando en inglés aparece la mínima huella de los dos protagonistas, que sea por el nombre o por el pronombre, en la versión de Carmen Martín Gaite sólo aparecen por la terminación del verbo, lo que les resta importancia dentro del marco narrativo como en la historia misma, por cierta falta de marca de insistencia gramatical.

- **Tabla 3b.** Menciones indirectas de los protagonistas infantiles

John Ruskin		**Victoria León**		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
Gluck's little yellow head	9	*La cabecita de Gluck*	40	La cabecita rubia de G.	54
Gluck's heart	10	*El corazón de Gluck*	45	El corazón de Gluck	58
Poor little Gluck's heart	17	Al pobre G. se le rompió el corazón	61	Al pequeño G. se le partía el corazón	65
Gluck's face	11	El rostro de Gluck	46	La cara de Gluck	58
Gluck showed manifest symptoms of consternation	33	Gluck mostraba […] señales de preocupación	101	En el rostro de Gluck se obserbava […]consternación	84
Gluck's head	11	*La cabeza de Gluck*	47	La cabeza de Gluck	58
	18	La cabecita de Gluck	65	Su cabeza	66
Your brother's room	13	La habitación de su hermano	54	El cuarto de su hermano	61
Gluck's room	13	*La habitación de Gluck*	54	La habitación de Gluck	61
Gluck's little window	14	La ventana de Gluck	56	La ventana del cuarto de G.	62
Gluck's thoughts	20	El pensamiento de Gluck	69	Los pensamientos de Gluck	68
This polite inquiry	20	La pregunta de Gluck	72	Aquella fórmula de cortesía	69
Gluck only begged	27	Los ruegos de Gluck	90	/	78
Gluck's money	27	*El dinero de Gluck*	90	El dinero de Gluck	79
Gluck gazed	34	*G. miraba sin salir de su asombro*	104	La mirada sorprendida de G.	87
Shwartz's hand	11	La mano de Schwartz	48	Las manos de Schwartz	59
Schwartz	22	*Schwartz*	77	La cabeza de su hermano S.	72
Schwartz gnashed his teeth	22	*Schwartz hizo rechinar los dientes*	78	Los dientes de S. rechinaron	72
Schwartz's face	22	La cara de Schwartz	78	Las narices de Schwartz	72
Schwartz's path	28	El camino de Schwartz	93	El camino por donde subía S.	79
His brother	11	Su hermano	46	Los pasos de su hermano	58

Hans's eyes and toughts	23	Los ojos y pensamientos de H.	79	Los ojos de Hans	73
Hans's ear	25	*Los oídos de Hans*	87	Los oídos de Hans	77
Hans's return	27	El regreso de Hans	89	La vuelta de su hermano	78

- **Tabla 3c.** Traducciones de las expresiones y más distinciones conforme a unos temas propios de Carmen Martín Gaite

John Ruskin		**Victoria León**		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
They lay all three	12	Tumbados los tres	50	Tirados los tres	60
Nothing left but some curious old-fashioned pieces of gold plate	16	Llegó el día en que tan sólo quedó les una jarra	60	Hasta que […] les quedaba una [...] jarra	64
Two bottles of wine and some meat	22	Botellas de vino y algo de carne	77	Botellas de vino y algo de comida	72
His brain grew giddy with the prolonged thunder	25	El prolongado estruendo aturdía la cabeza de Hans	87	La cabeza le daba vueltas al compás [del] prolongado estruendo	77
Very hard stones they make	33	Piedras bien duras que son ya	102	Eran de piedra berroqueña	86
This relieved his thirst	23	Logró calmar la sed	84	Sació su sed	74
Intense thirst	24	Una sed espantosa	84	Una sed devoradora	75
The thirst	28	*La sed*	91	La sed	79
The steep path	24	El escarpado sendero	83	El abrupto sendero	75
The path became steeper	24	El camino se iba haciendo cada vez más escarpado	85	El camino se hacía cada vez más abrupto	p 76
The steep rock path	28	*El escarpado sendero*	91	El escarpado sendero	79
The path	28, 32	El sendero	92, 97	El camino	79, 83
Schwartz's path	28	El camino de Schwartz	93	El camino por donde subía S.	79
Went on again	32	Se puso en marcha	97	Reanudó su camino	83
The waters descended	34	Las aguas […] parecían haber disminuido	103	Las aguas bajaban	86
Descended	34	Descendió	103	Emprendió el descenso	87
As he went	34	Por el camino	87	A medida que bajaba	87

The noise of water working its way under the ground	34	El rumor de agua que se abría camino bajo tierra	104	El rumor de unas aguas subterráneas bajo la tierra	87
Under the ground	34	El curso subterráneo	105	Bajo tierra	87

Nota: Sobresale la manera con la cual presenta C. Martín Gaite a los hermanos mayores como por la expresión "tirados los tres", algo más familiar que en la versión de León, o bien el verbo "to lay" en inglés. Amén de eso, la intensidad de la sed está mucha más marcada en la traducción de la salmantina, igual que la acción de seguir un camino, un elemento cuya mención es de importancia para ella. Igual pasa con las últimas referencias a lo bajo, "unas aguas subterráneas bajo la tierra".

- **Tabla 3d.** Presencia de desprecio y de violencia hacia el protagonista niño en el cuento inglés y en las versiones en castellano de Victoria León y C. Martín Gaite

John Ruskin		**Victoria León**		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
He was usually appointed to the honorable office of turnspit	7	Solían asignarle la honrosa labor de cuidar del fuego	34	Le tenían asignada la honorable tarea de darle la vuelta al asador	52
Used to leave little Gluck to mind the furnace	17	Dejaban a Gluck cuidando del horno	60	Dejaban a Gluck a cargo del horno	64
Staggered, […] leaving him, as usual	17	Se marcharon […] dejándolo, como de costumbre	61	Se largaron […] Gluck se quedaba a casa como siempre	65
My brothers would beat me to death	9	Mis hermanos me darían una paliza	41	Mis hermanos me darían una paliza de muerte	56

They'd be the death of me	9	Eso significaría la muerte para mí	42	Me matarían	56
I don't care if I do get beaten for it	10	No me importa si mis hermanos me pegan por esto	45	Si me pegan, que me peguen	58
Administering an educational box on the ear	11	Le daba un instructivo tirón de orejas	46	Le propinó una educativa bofetada en plena oreja	58
Beating him very steadily	23			Propinarle una soberana y larga paliza	71
They beat him again	23	Volver en sí [y] pegar a G. durante un cuarto de hora	75	Volvieron a azotarlo	71

Nota: Primero, se mencionan las situaciones en las que el niño Gluck se halla sólo, sin considerarlo sus hermanos. El protagonista infantil dejado o abandonado por los adultos es un elemento de los cuentos de hadas y nos parece interesante observar la manera con la cual cada traducción rinde los sentimientos expresados por los personajes jóvenes. Concretamente, una vez más Carmen Martín Gaite recurre al verbo de registro familiar "largarse".

A la hora de hablar de un choque entre dos mundos y del niño muy poco estimado, se listan también las alusiones a la violencia de los hermanos. En efecto, si en inglés leemos muchas veces el verbo "to beat", C. Martín Gaite intensifica la actitud de los hermanos mayores hacia el más joven usando de un léxico más familiar, vulgar y que refleja un sentimiento de sumisión por parte de este último. Notemos que en otros anexos están presentadas las demás menciones a la violencia y al desdén hacia el niño.

ANEXO (B) Tablas indicativas respecto al cuento "Wooden Tony" de Lucy Lane Clifford y su traducción por C. Martín Gaite

- **Tabla 1**. Menciones del protagonista infantil

Lucy Lane Clifford		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
Wooden-head	149, 156, 160	Cabeza de leño	93, 102, 107
	149	Pedazo de leño	93
Poor little Wooden-head	149	Vaya hijo tan inútil	93
The idlest boy	149	Un niño más vago e indolente	93
Happy Tony	152	Bienaventurado Tony	97
Wooden	160	Un niño de madera	107
Tony	153	El hijo	98
	154	/	100
	160	El	107
He	158	Tony	104
Thee dearly, my little son	149	Hijo de mi alma	94
My son	150	Hijo	94
	155	Mi hijo	101
He	153	Mi hijo	99
My son Tony	161	Mi hijito Tony	107
Tony (interjección)	150	/	94
Him	149	Su hijo	93
Her song	156	/	101
Dear child	150	Pobrecillo	93
/	154	El pobre	99
My lad	155	Hijo	100
Dear lad	156	Hijo mío	102
Thy son… a fool	153	Un hijo tonto	98
A fool	156	/	101
The boy	155	El chico	101
A prisoner	159	Prisionero	105
Useless	160	Una calamidad	107
Tony and his companion	160	Tony y su compañera	106, 107
Two little figures	160	Las dos figuras	107
/	160	Las figuritas	107
The figures	161	Las dos figuritas	108
Tony's song	153, 155, 158	La canción de Tony	98, 101, 104
Thy song	156	La canción de Tony	102
His song	157	La canción de Tony	103
The like of Tony	154	Los seres de Tony	99

Tony's life	160	La vida de Tony	106
His lips	160	Los labios de Tony	106
Over Tony's head	160	Ruidos sobre su cabeza	106

Nota: Vemos cómo en inglés se nombra al niño mediante un apelativo mientras que C. Martín Gaite recurre a varios modos para considerarle. En cuanto a la consideración misma del personaje de Tony y aparte del cariño ilustrado en la traducción de C. Martín Gaite, el desprecio de los demás adultos y sobre todo de su padre aparece mediante la relación que tienen ambos, lo que aparece en la penúltima categoría de la tabla.

- **Tabla 2.** Expresiones relevantes para el análisis de la traducción de Carmen Martín Gaite

To look quite stupid	101	Cara de tonto	93
When T. was very little	151	Cuando T. era pequeño	96
Reproach T. For being idle	153	Echandole en cara su pereza	98
Foolish	159	Le pareció absurdo	106
Winding pathway	151	Caminos serpeteantes	95
The zig-zag pathways	151	Los senderos en zigzag	96
The steep paths	152	Ciertos caminos	97

Nota: Como se ve en la mayoría de los cuentos traducidas por Carmen Martín Gaite, recopilamos las alusiones al camino, cierta tendencia en fomentar la ruta hacia la libertad mediante un camino ya trazado o un sendero, elaborado por la mano del ser humano.

ANEXO (C) Tablas indicativas respecto al cuento "Through the fire" de Mary de Morgan y la traducción de C. Martín Gaite

- **Tabla 1.** Menciones de los protagonistas infantiles

Mary de Morgan		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
Little Jack	221	Querido Jack	137
	198, 204, 226	Pequeño Jack	125, 127, 128, 140
Her little boy	178, 225	El hijito	114, 140
Poor Jack	186, 187	El pobre Jack	118
Little boy	193	Querido niño	121
A good boy	198	Bueno	124
He	188, 198, 228	El chico	124, 141, 119
	208, 213	El niño	130, 133
	194, 195	Él	122, 123
	195	Jack	123
/	221	A él	137
Dear Jack	202	Querido niño	126
		Querido Jack	
Dear little Jack	202, 227		127, 141
	202	Querido niño	127
Dear boy	228	Hijito mío	141
Jack, Jack	223	Jack, jack!	138
Her little boy a cripple no longer	207	Su hijo, yo […] un poble tullido	129
Very nice-looking	212	Un chico limpio y agradable	132
His face	198	La cara del niño	124
Jack's face	204	El rostro del niño	128
Jack's mind	217, 219	La mente de Jack	135, 136
Her little boy's bedside	225	La cama de su hijito	140
The bedside		La cama de Jack	
His cure	228	La curación de Jack	141

- **Tabla 2.** Expresiones relevantes para el análisis de la traducción de Carmen Martín Gaite

Mary de Morgan		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
He had never felt anything so nice	227	La impresión que dejó […] en el alma de Jack	141
When he had grown to be a tall strong boy	228	Cuando Jack se hizo mayor y se convirtió en un chico fuerte y sano	141
So night after night passed, his mother went out and he was left alone	195	Noche tras noche, su madre salía y lo dejaba solo	123
A hole	186	Un agujero	118
An immense black gulf	186	Una inmensa y negra sima	118
The long dark tunnel	194	La estrecha y oscura sima	122

ANEXO (D) Tablas indicativas respecto al cuento "Wanted a king" de Maggie Browne y la traducción de C. Martín Gaite

- **Tabla 1.** Menciones de los protagonistas infantiles

Maggie Browne		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
That child	12	Esa niña	176
This child	9	Esta niña	174
The child	4		173
		La niña	172
The girl	42		192
Merle	15		178
She	170, 178		255, 260
Her	183	Su hija	263
Poor Merle	79	La pobre Merle	210
My dear	3	Bonita	172
	4	Guapa	173
	11, 12, 14, 35	Querida niña	176, 177, 178, 188
	32, 33, 34, 63, 64, 68, 79	Querida	187, 188, 201, 203, 204, 210
My dear young lady	151	Chica	246
Dear	11	Querida	176
Darling	33	Hija mía	188
My children	51	Merle, hija	197
A clever girl	68	Una niña muy lista	204
His little niece	5	Su sobrinita	173
Little girl	171	Muchachita	255
Merle's bed	2	Su cama	171
Merle's shoulder	6	El hombro	174
Merle's shoulders	133	El hombro de Merle	237
Merle's head	58	La cabeza de Merle	200
Merle's face	135	La cara de Merle	238
Merle's dress	146	El vestido de Merle	244
Merle's excitement	79	El nerviosismo de M.	210
Merle's own name	90	El nombre de la propia M.	215
Merle's great surprise	157	Gran sorpresa de Merle	249

- **Tabla 2.** Expresiones relevantes para el análisis de la traducción de Carmen Martín Gaite

Maggie Browne		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
Two months had passed since then, but Merle was still in bed	2	Ya habían pasado dos meses desde que ocurrió, pero ella seguía metida en la cama	171-172
She showed Merle a long list of words, and run her finger down it quickly	172	Al tiempo que hablaba, recorría con el dedo de arriba abajo una lista muy larga de nombres y se los mostraba a la niña	256
Merle's breath	17	Le había dejado casi sin aliento	180
Merle's hand	47	Cogió a Merle de la mano	194
Merles's courage returned	60	Merle recobró el valor perdido	200
As he saw the colour going from merle's face	106	Cuando vio que Merle se ponía pálida	223
Then one part wrapped itself tightly round one of Merle's arms	118	una de estas mitades se le pegó con fuerza al brazo derecho	229
The water, too, rose rapidly, and in a little time it reached above Merle's knees as she stood in it	144	El agua subía rápidamente y, al poco rato, a Merle ya le llegaba a las rodillas	243

ANEXO (E) Tablas indicativas respecto al cuento "The Golden Key" de George MacDonald y la traducción de C. Martín Gaite

- **Tabla 1.** Menciones de los protagonistas infantiles

George MacDonald		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
A boy	395	Un chico	347
A happy boy	396	Un chico afortunado	348
The boy	395, 396	El chico	347, 348
	397	El muchacho	350
The young man	406	A ese chico	361
Her nephew	395	Su sobrino	347
A youth	405	Un chico joven	359
	406	El joven	361
Mossy	409	Niño	365
	406, 417, 418	El chico	361, 375, 376
Dear Mossy	409	/	365
Mossy, Mossy!	409	Pobre de mí, Pobre de mí	365
Young man	417	Joven	375
My own old Mossy	419	Mi viejo amigo Piel de Musgo	378
One child, a little girl	398	Una hija única de corta edad	351
A girl	406	Esta niña	360
The poor little girl	398	La pobre niña	351
The child	399, 400	La niña	352, 353
The girl	400		353
The little Tangle	400		354
She	399, 404		352, 359
Tangle	401, 403		355, 357
Her	402		355
Tangle	406	Maraña, hija	360
Beautiful woman	410	Hermosa muchacha	367
My dear	411	Querida	367
A woman	420	Una mujer	378
My little girl	401	Mi dulce Maraña	354
My poor darling	401	Mi niñita	354
My dear	402	Pobrecita mía	355
My little Tangle	403	Querida	357
The two	407	/	363
They	407	Los niños	363
The two	408	Los dos	364

Each other	420	Uno a otro	378

- **Tabla 2.** Menciones indirectas de los protagonistas infantiles y expresiones

George MacDonald		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
Boy's eyes	397	Los ojos del muchacho	350
Mossy's hair	409	El pelo de Piel de Musgo	365
Mossy's hand	409	La mano de Piel de Musgo	365
Her little face	401	El rostro de la niña	354
The girl's night-grown	401	Le quitó el camisón	355
Her heart	416	El corazón de la niña	374
This set her laughing	399	Arrancó la risa de la chiquilla	352
She heard their soft	399	A oídos de la niña	352
The child didn't know she was alone	398	Ella no sabía que la habían dejado	351
Stood so far a whole minute	414	Le pareció un minuto a Maraña	371
Where the boy had lived	397	La casa del chico	350
Rose out of the water	402	Agarraron por debajo	355
The girl looked at the lady and the lady looked at the girl	400	Se habían quedado mirándose con mutua fijeza una a la otra	353

ANEXO (F) Tablas indicativas respecto al cuento "The Day Boy and the Night Girl" de George MacDonald y la traducción de C. Martín Gaite

- **Tabla 1.** Menciones de los protagonistas infantiles

George MacDonald		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
A splendid boy	427	Un hermoso niño	385
The child	427	El niño	385
A child	446	Un niño	408
The boy	427	El chico	386
	430	El muchacho	389
	452	El joven	416
The youth	430, 440, 441, 447	El joven	389, 401, 402, 410, 411
Her child	462	Un hijo	429
A poor fellow	447	Un pobre hombre	410
A poor contemptible creature	451	una miserable criatura	415
The merriest of creatures	428	La criatura más alegre	386
A creature of the darkness	444	Una criatura de la oscuridad	406
Sthg beautiful like the creature	449	Una criatura tan hermosa	412
My dear *(interjección)*	445	Mi vida	407
Dear *(interjección)*	446	Cariño (interjección)	409
Nycteris	434	La niña	393
A girl	428	Una niña	386
	450	Una chica	413
The girl	434	Aquella niña	393
	451, 456	La chica	415, 421
	452	La muchacha	416
Her child	428	Su hija	386
A little creature	428	Una criatura pequeña	387
The lovely little creature	455	Pequeña criatura	419
Beautiful creature	457	Hermosa niña	422
	458	Querida niña	423
Girl *(interjección)*	412	Chica	412
Child *(interjección)*	449	Niña	412
Dear *(interjección)*	459	Querida niña	424
She	428	Aquella niña	387
	446	Aquella chica	408
	455	La niña	419
Her	454	La muchacha	418

Two pharaons	447	Dos faraones	410
Photogen and Nycteris	461	/	426
Them	462	La joven pareja	429
	462	Los recién casados	429

- **Tabla 2.** Menciones indirectas de los protagonistas infantiles

the birth of Photogen	428	Después de que naciera F.	387
The being of the little bat	428	Aquella cría de murciélagos	387
Her toys	432	Los juguetes de Nycteris	391
Her rooms	443	El cuarto de Nycteris	405
The home of Nycteris	463	El hogar de Nycteris	430
Through which N. passed	437	Los sentimientos de N.	398
The cheeks of Nycteris	439	Las mejillas de Nycteris	400
The face of the lovely creature	453	El rostro de aquella adorable criatura	417
The great blue eyes of Nycteris	444	Los ojos azules de Nycteris	405, 419
The blue eyes of Nycteris	454		
The eyes of the creature	456	Los ojos de aquella criatura	420
The piercing night-eyes of N.	459	Penetrantes ojos nocturnos de N.	425
The fear […] terrified him	440	El terror de Fotogen	402
Her lap	444, 448, 449	El regazo de Nycteris	406, 411, 412
The more ashamed of it	446	El encogimiento del joven	408
Photogen's head	444	Junto al cuerpo de F.	406
The wan cheek	448	Las pálidas mejillas del joven	411
The golden-haired youth	449	El cabello rubio del joven	413
In the lovely girl	462	El rostro de aquella encantadora muchacha	429
His arrows	453	Las flechas de Fotogen	416
Photogen's room	452	El cuarto del pobre Fotogen	416
	456	Las habitaciones de Fotogen	420
/	461	El cuarto de Fotogen	427
His steps	459	El paso de Fotogen	424
Photogen's help	462	La ayuda de Fotogen	427
[He] give a law exultant laugh	460	La risa triunfal de Fotogen	425
She heard that Was ill	452	La enfermedad de Fotogen	416
Had changed eyes in their children	462	El color de ojos de sus hijos	429
The crown of Photogen	463	La corona de Fotogen	429

The brain of poor Nycteris was pierced through and through	449	La pobre Nycteris tenía el corazón hecho añicos	413
She stretched out her arms to Photogen	449	Se refugió entre los brazos de Fotogén	412
She had venison and feathered game to eat	426	Comía ciervo y pérdices	384
To encounter the dark in solemn earnest	451	Hacerle frente a la oscuridad a palo seco	414
Endless	437	El cuento de nunca acabar	398
He rushed into the wood	440	Se metió en el bosque	401
She had longed to enter	442	Le habían entrado ganas de bajar	404
Empty room	437	Sitio VACÍO	398
The sunless Night	451	La noche […] huérfana de sol	415
It was drinking life	455	Estaba bebiendo vida	419

- **Tabla 3.** Expresiones relevantes para el análisis de la traducción de Carmen Martín Gaite

pierced through and through		el corazón hecho añicos	
She stretched out her arms to Photogen	449	Se refugió entre los brazos de Fotogén	412
She had venison and feathered game to eat	426	Comía ciervo y pérdices	384
To encounter the dark in solemn earnest	451	Hacerle frente a la oscuridad a palo seco	414
Endless	437	El cuento de nunca acabar	398
He rushed into the wood	440	Se metió en el bosque	401
She had longed to enter	442	Le habían entrado ganas de bajar	404
Empty room	437	Sitio VACÍO	398
The sunless Night	451	La noche […] huérfana de sol	415
It was drinking life	455	Estaba bebiendo vida	419

ANEXO (G) Tablas indicativas respecto a la novela *The Princess and The Goblin* de George MacDonald y la traducción de C. Martín Gaite

- **Tabla 1.** Menciones del protagonista infantil femenino

George MacDonald		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
The Princess	1, 2	La princesa	47
	7, 121	La princesita	51, 164
	12, 91, 172, 176, 190, 194, 212, 213, 215, 217, 221	Irene	58, 133, 217, 221, 233, 238, 256, 257, 259, 261, 265
	16, 26, 44, 89, 117, 119	La niña	62, 72, 90, 131, 159, 161
	27, 43, 109, 164, 215	Ella	72, 88, 151, 209, 259
	86	La primera (síntaxis)	128
	89, 187	/	131, 231
	205	La princesa Irene	247
A little Princess	1	Una princesita	47
Little princess	39	Princesita	85
The little Princess	5	La princesita Irene	50
	13	La pequeña	59
	17, 73, 89	La princesita	63, 117, 131
	81, 169, 184	La princesa	124, 215, 228
	90	Irene	131
The wise princess	162	Su principesca inteligencia	206
Her	76	Su hija	119
	81, 109	La niña	124, 151
	106, 159, 167, 174	Irene	147, 203, 212, 220
	168, 184, 191	La princesa	214, 229, 235

The little girl	104	Aquella pobre niña	146
	183	Esa niña	228
A sweet little creature	2	Pequeña y de dulce carácter	47
The weary little princess	24	La princesa, agotada	69
The Princess Irene	6, 202, 227	La princesa Irene	51, 245, 271
A true princess	9	Su condición de princesa	55
Irene	40, 43, 86, 102, 114	La niña	86, 87, 89, 128, 143, 157
	103, 110, 161	La princesa	144, 152, 205
	228	Su hija	272
His daughter	43	Su hija	89
His little princess	76	La princesita	119
	77	Su hija	120
His little daughter	123	Su hijita	167
His princess	124	Su hija	167
	186	Su princesita	231
The child	21, 22, 102, 110, 113	La niña	67, 68, 143, 151, 156
A child	179, 180	Una niña	224, 225
That child	183	Esa niña	228
Odd child she is	102	Mira que es rara	143
That lovely child	179	Esa encantadora criatura	224
The most obstinate child	190	La niña más terca del mundo	233
The most provoking child	191	Rebelde e insoportable	234
The king's daughter	229	La princesa	273
She	19, 43, 77, 114	La niña	65, 89, 120, 157
	27, 106, 109, 112, 113,	Irene	72, 147, 150, 155, 156,
	121, 124, 126, 148, 149,		164, 168, 169, 192, 198
	155, 167, 170, 184, 212, 223, 224		212, 216, 228, 256, 268, 269

	152, 166	La princesa	196, 211
/	88, 115	La niña	130, 158
	166, 230	La princesa	212, 274
	170	Irene	216
Irene	172, 217	/	218, 261
"My dear"	12	Querida	58
	12	Guapa	58
	16	Mujer	61
"Child"	12, 13, 33	Niña	58, 60, 78
	12	Querida niña	59
	14, 21	/	60, 67
	38, 118	Bonita	85, 160
/	20	Hija	66
	173	Hija mía	219
"My child"	76, 85	Bonita	119, 127
	78, 225, 231	Hija mía	120, 270, 275
	85	Niña mía	128
	86	Pobrecita	129
	110, 117, 175	Hija	151, 160, 221
	112	Querida niña	155
	115, 118	/	158, 161
	174	Mi pobre niña	220
Princess	19, 122, 171, 172, 190	Princesa	65, 165, 217, 218, 234
	19, 20, 120, 123	/	66, 164, 165
Princess Irene	44	Alteza	89
	217	Princesa Irene	261
My little daughter	76	Mi pequeña	120

A real princess	12	Una princesa como Dios manda	58
	21	Una princesa	67
	21	/	67
A good child	12	Buena chica	59
A good girl	171	Una buena chica	217
	183	Muy buena	228
"You little angel"	22	Eres un ángel	68
"An angel"	23		69
"My cherub"	24	Encanto	69
"your little Highness"	37	Mi pequeña alteza	84
"Your royal highness"	39, 43	Vuestra Real Alteza	86, 89
	171	Real Alteza	217
"My royal highness"	39	Mi real Alteza	86
Your Majesty	232	Majestad	276
You sweet little pertness	88	Vaya con la niña impertinente	130
My precious darling princess	120	Mi querida y preciosa niña	163
My dear	110	/	151
My princess	200	La princesa	244
You darling	110	Bonita	152
	169	Querida niña	215
My love	173, 232	Amor mío	219, 276
My own dear child	173	Preciosa	219
My little girl	110	Mi querida niña	152
"What a strange creature"	26	Mira que eres rara	72
You naughty, naughty little princess	190	Qué niña tan mala y tan díscola	233

Nota: Mediante esta tabla podemos notar las numerosas y distintas maneras con la cual se menciona a la protagonista joven Irene, siendo el personaje infantil con mayor carácter en el relato. Además de la importancia de su situación social reflejada en los términos usados en los dos idiomas, la versión en español aspira a un interés particular en la personalidad de la niña y al cariño que le dan los demás personajes ficticios.

- **Tabla 1a**. Menciones indirectas del protagonista infantil femenino

George MacDonald		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Ref.**	**Término o expresión**	**Ref.**
The Princess's hand	31	Agarró fuerte la princesa de la mano	76
Irene's hand	41	Cogió nuevamente de la mano a I.	87
	166	La mano de Irene	211
C. Let go his hold	41	C. Había soltado la mano de su compañera	87
The hot swollen hand	87	La manita ardorosa y herida de la niña	129
Took the Princess by the hand	16	Cogió la princesa de la mano	193
Irene's little rosy-tipped-forefinger	150	El dedito sonrosado y afilado de la niña	62
Irene's little legs	33	Las piernitas de Irene	77
The bright little face	13	La radiante carita de la princesa	59
Irene's head	77	La cabeza de Irene	120
Her head	152		195
His princess's head	78	La cabeza de la niña	120
His child's head	79	La cabeza de su hija	121
Before her	150	Los ojos de Irene	194
The eyes of her dear princess	192	Aquella mirada de la princesa	235
The faces of the mother and the princess	220	Los rastros de la mujer y de la niña	265
Her little heart	74	El corazón de la niña	118
The princess's room	212	La habitación de la princesa	256
The little princess's bed	191	La cama de Irene	235
Irene's story	21	La historia que le había contado Irene	67
The princess's unhappiness	22	La tristeza de Irene	67
Her every motion and look	22	Los gestos y la mirada de la princesa	67

Irene's surprise	87	La sorpresa de Irene	129
A twilight fancy of the princess's	121	Una fantasía crepuscular de la princesa	164
Irene's labours	156	Los ruidos que estaba haciendo Irene	198
A few steps	160	Los pasos de Irene	205
Of the princess	164	La actitud de la princesa	209
Irene growing happier	169	La felicidad de Irene	215
Her disappearance	190	La desaparición de la princesa	234
/	190	Una conversación de Irene	234
The princess's garments	212	Los atavíos de la princesa	256
The princess's thread	213	El hilo de la princesa	257
The joyous cry of the princess	220	El alborozado grito de la princesa	265
About you	220	Por la suerte de la princesa	265

- **Tabla 2**. Menciones del protagonista infantil masculino

George MacDonald		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
A very nice-looking boy	36	Era muy guapo	82
Peter's son	36	El hijo de Peter	83
His son	36	Su hijo	83
A miner	70, 134	Un minero	113, 176
The miner	47	El minero	93
The little miner	37, 39, 168	El joven minero	83, 85, 214
	38	El chico	84
A miner boy	43	El hijo de un minero	88, 89
	43	El chico del minero	89
	184	Un minero	228

The miner boy	44	El chico	90
Miner	160	Minero	204
That one miner	59	Ese minero	103
A miner only	195	Un simple minero	238
The boy	35, 36, 37	El chico	82, 84
	p. 38	Este chico	85
	35, 37	El muchacho	82, 84
Him	37	El chico	84
	198	Curdie	241
/	43	El chico	88
He	36	Aquel chico	83
	99, 129, 131, 161, 162, 164, 165 , 166, 170, 178, 188 199, 205, 206, 217, 218, 229	Curdie	140, 171, 174, 205, 206, 209, 210, 211, 212, 216, 223 232, 242, 248, 262, 263, 273
	164	El muchacho	209
	166, 170, 178, 217	El chico	211, 216, 223, 262
Curdie	164	El	209
Curdie (interj Irene)	171, 180, 215	/	217, 225, 259
/	165	Chico	210
	180, 184	Hijo	225, 228
A prisoner	198	Prisionero	241
You dear, good, kind Curdie	40	Eres un encanto, Curdie	86
Dear Curdie	168	Querido Curdie	214
Poor Curdie	216	Pobre Curdie	260
A good boy	43	Es buenísimo	88
A brave boy	43, 170	Muy valiente	88, 216
A good boy, Curdie	170	Un gran chico, Curdie	216
My boy	53, 184, 217, 231	Hijo	98, 229, 261, 275

	184	/	229
	179	Hijo mío	224
Impertinent wretch	143	Ese condenado impertinente	187

Nota: Aquí está muy clara la diferencia de las recurrencias y frecuencias con las cuales se menciona al protagonista masculino. Además de la falta de variedad terminológica, se nota la obstinación por hacer hincapié en su situación social siendo hijo de un minero.

- **Tabla 2a.** Menciones indirectas del protagonista masculino

George MacDonald		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
Curdie's hand	40	La de Curdie	87
	165	La mano de Curdie	210
Curdie's neck	43	Echarle los brazos al cuello	88
	225	El cuello de su amigo	270
Curdie's throat	136	El cuello de Curdie	181
Curdie's voice	156	Aquella voz	201
Curdie's clue	127	La pista de Curdie	171
The point of his hunting-knife	210	La punta de la navaja de Curdie	255
Curdie's prison	143	La prisión de Curdie	187
Curdie's bed	221	La cama de Curdie	266
His boy's courage and resources	50	Los recursos de su hijo y [...] su valor	94
Curdie's appearance and courage	197	La valentía y el aspecto de Curdie	241
The prowess of Curdie	227	Las proezas de Curdie	271

Curdie's side	212	El lado de Curdie	256
Curdie's help	220	La ayuda de Curdie	265
His mind	213	La mente de Curdie	257
Her son's deeds	225	Las hazañas de Curdie	269

- **Tabla 3.** Menciones de los protagonistas infantiles acompañados

George MacDonald		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
They	42	Llegaron	88
	42	Entraron	
	42	/	88
	178	Irene y él	223
Both father and son	72	Tanto el padre como el hijo	116
Father and son	182	Padre e hijo	227
Her husband and son	91	Su marido y su hijo	133
Her and Curdie	172	Ella y su amigo	218
Curdie and his mother	178, 216	Curdie y su madre	223, 260
We	186	Irene y yo	230
The princess and Lootie	204	Lootie y la princesa	247

- **Tabla 4.** Cambios sintácticos por Carmen Martín Gaite en su traducción

George MacDonald		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
She took Irene by the hand	86	Cogió a Irene de la mano	128
A great risk of being spoiled	81	El riesgo de convertirla en una niña demasiada mimada	124
She looked straight into the starry herds	113	Los ojos de la niña se llenaron de rebaños de estrellas parpadeando gloriosas	156
To exult over their darling	121	Congratularse del feliz regreso	164
They had surprised at their gambols upon the princess's lawn	122	Recordaban []al animal descrito por Irene entre los atisbados correteando por la pradera	164
Pleased to find him behave	134	La actitud de Curdie	177
Irene's clue	147	Irene sigue el hilo	191
To be believed that she happens to be your mother, Mr Curdie	183	Sólo por ser la madre de mister Curdie	228
To lay hands on the little princess	188	Las habitaciones de la princesa	232
The nurse, half wild with anger at the princess, and fright at the possible consequences to herself	190	La niñera, por una parte rabiosa y por otra algo asustada al pensar a las consecuencias que podría tener para ella una conversación de Irene con su padre	234
To tell your king-papa that Your Royal Highness	191	Llevar recado al rey de que la Real Alteza, su hija	235
He actually wanted to kiss the princess	198	Es hijo de un minero y […] quería besar a la princesa	241
He had not believed Curdie	201	Los infomes de Curdie	244
On both of them C. Stamped	211	Contra ambos se dirigió la acometida de C.	255
Made one circle round the king and C. And the princess	231	Describiendo un círculo sobre las cabezas de C:, el rey y su hija	275
The King looked at the princess and then at Curdie	232	El rey se quedó mirando alternativamente a la princesa y a Curdie	276

- **Tabla 5**. Traducciones de las expresiones y más distinciones conforme a los temas del camino y lo subterráneo.

George MacDonald		**Carmen Martín Gaite**	
Término o expresión	**Referencia**	**Término o expresión**	**Referencia**
The top of the stair	17	El comienzo de las escaleras	63
They had lost the way	33	Se habían equivocado de camino	78
My way	40	Mi camino	86
In the middle of the way	40	En medio del caminio	86
Advancing a good way farther	64	Continuó avanzando	109
Not finding his way out	128	No encontrar el camino de salida	172
He had made his way	130	Había ingresado	174
Scrambled a good way down	130	Se deslizó hacia abajo	174
A very long way from home	150	Se estaba alejando de casa	194
A little way	151	Un trecho	151
Half way down	158	Al llegar a la mitad	202
The way out	159	El camino de salida	203
The way	159, 160	El camino	203, 204
	181	Ese camino	226
She can't get out that way	159	Por ahí no consigue nada	203
Coming this way	168	Seguir este camino	213
Every step of the way	161	Todas las particularidades de la ruta	205
Ways round	164	Otros caminos	209
Turn out of the way	182	Una curva cerrada	226
And the whole way a light	234	A lo largo de todo aquel ascenso	279
In the middle of the path	40	En mitad del camino	86
No path could have been more opened	149	Ningún camino podía presentarse ante ella más abierto	193

Down and down the path went	150	Unas veces bajando	193
The path went the silvery thread	150	Y siempre surcado por la hebra de plata	193
The path	150, 182	El camino	194, 226
	213	El sendero	258
Their path	234	El sendero	279
Blocked up the path	182	Me cerró el paso	226
The path went down very steep	151	El pasadizo descendía estrechñandose	195
A path	160	Un pasadizo	204
Down the path	182	En el camino de luz	227
Through one narrow passage	151	A través de pasillos cada vez más angostos	195
A narrow passage	159	Un estrecho pasadizo	204
Making fun	19	Tomar el pelo	65
The princess!	37	A la princesa ?	83
Beginning to cry	85	Hacer pucheros	127
Cutting at the same time their faces	206	Dando [navajazos] a diestro y siniestro	249

Nota: En esta obra, notamos las numerosas ocasiones en las cuales se mencionan los términos “way”, “path” y unas pocas veces “passage” y “stairs” cuya traducción de Carmen Martín Gaite se verá relevante a la hora de hablar de la creación de un mundo –identitario o imaginativo mediante “camino”, “sendero” esencialmente.