

Cartas, epistolaridad e interlocución en la obra de Carmen Martín Gaité

Maria Vittoria CALVI
Università degli Studi di Milano
 Orcid: 0000-0002-2328-4830

Abstract: El presente artículo explora las dimensiones de la epistolaridad en la obra de Carmen Martín Gaité a partir de las teorizaciones de autores como Altman (1982) y Guillén (1998). En particular, se estudiarán la comunicación epistolar como modalidad de interlocución; el valor de la carta como texto, en el marco del proceso de ficcionalización; y la carta en su materialidad como forma de presencia dentro de la escena enunciativa. Se aportarán ejemplos extraídos tanto de algunas novelas (*Retahílas*, *Fragmentos de interior*, *El cuarto de atrás* y *Nubosidad variable*) como de las cartas personales de la autora, recopiladas en el VII volumen de las *Obras completas*, con especial referencia a la correspondencia con Juan Benet.

Keywords: epistolaridad, carta literaria, novela epistolar, objetos, Carmen Martín Gaité

Introducción

El término *epistolaridad* (*epistolarity*) da título al volumen que Janet Altman (1982) dedicó a la novela epistolar, con el objetivo de elaborar un modelo teórico del género. Esta autora concibe la carta como lugar de tensión entre distintas polaridades -tales como presencia/ausencia, yo/tú, retrato/máscara, escribiente/lector, coherencia/fragmentación, presente/pasado, etc.- y define la epistolaridad como empleo de las propiedades formales de la carta para crear significado. El grado de epistolaridad de una obra, arguye Altman, no puede medirse científicamente, pero puede ponerse en relación con la capacidad del autor de explotar el potencial de la carta como medio para generar «narrative, figurative, and other types of meaning» (1982: 4).

Por su parte, Claudio Guillén (1998) indaga, mediante un largo periplo a través de distintas tradiciones discursivas, los criterios que permiten establecer el mayor o menor grado de literariedad de las cartas, señalando, en particular, el equilibrio entre dos aspectos clave: la apariencia de verdad (o ilusión de no ficcionalidad) y el proceso de ficcionalización. Desde este punto de vista, las cartas y sus infinitas variaciones tipológicas se sitúan en un *continuum*, «que conduce del mensaje más rudimentario a las instituciones de la literatura» (1998: 180).

A pesar de tener distintos planteamientos teóricos y objetos de estudio (la novela epistolar para Altman y la carta literaria para Guillén), ambos autores coinciden en proponer una noción dinámica y creativa de epistolari-

dad, que excluye la carta empleada como mero pretexto con fines utilitarios. En esta perspectiva, no cabe duda de que la obra de Carmen Martín Gaité se caracteriza por un grado elevado de epistolaridad: sus páginas están llenas de cartas que tanto ella misma como sus personajes de ficción escriben, leen y comentan; cartas que se incorporan dentro del relato y definen su estructura; cartas que se describen en sus aspectos tangibles; cartas dotadas de un gran potencial metanarrativo, y que desempeñan un papel clave dentro de su teoría literaria.

La publicación de las *Obras completas*, cuyo séptimo y último volumen (Martín Gaité 2019) contiene el corpus epistolar de la autora, permite apreciar la coherencia de una obra en la que ficción y no ficción forman un conjunto único. Teruel (2023) ve en la mezcla entre distanciamiento reflexivo y espontaneidad la cifra de la práctica epistolar en la autora, una forma de autofiguración desde el pacto de no-ficción; llega a la conclusión de que, igual que el resto de sus escritos personales, «no es solo el trasfondo de su obra, sino que forma parte de esta, por la conciencia formal que exhibe ante el tratamiento de la intimidad» (2023: 314). Esta profunda cohesión y ausencia de fronteras definidas entre los géneros me permite considerar juntamente, dentro del estudio que sigue, tanto las cartas reales como las incluidas en algunas obras de ficción de la escritora, recalcando en ambos casos su poder reflexivo y autorreflexivo.

Epistolaridad e interlocución

En su estudio sobre el pensamiento literario en el siglo XX, Pozuelo Yvancos (2019) subraya el calado del pensamiento de Carmen Martín Gaité, cuya idea motriz «tiene que ver con la concepción latente en el sintagma “búsqueda de interlocutor”» (2019: 127-128). Aun antes de que eligiera ese sintagma como título de su conocida recopilación de ensayos *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1973), la autora ya había expresado su visión en varios de sus *Cuadernos de todo* (2002) y en la *Correspondencia* con Benet (Martín Gaité y Benet 2011). Pozuelo Yvancos remarca cómo desde la década de los sesenta la autora se decantó por una concepción comunicativa de la creación literaria, frente a los que sostenían la idea de la poesía como conocimiento, aunque se resistió a verla como mera traslación de las vivencias: de hecho, incluso en los escritos personales, la experiencia está constantemente sometida a un proceso de ficcionalización, gracias al continuo distanciamiento reflexivo (Teruel 2023: 314).

Pero lejos de erigirse en una teoría acabada, este «deseo interlocucional» (Rueda 1995: 339) se va fraguando en múltiples hilos entretreídos, que explotan todas las facetas de la dinámica comunicativa y se materializan en

el motivo recurrente de la costura y el tejido. El gusto por la incertidumbre¹, lo fragmentario² y lo inacabado, ya visible en la obra primeriza *El libro de la fiebre*, escrita en 1949 y publicada póstuma en 2007, configuran una estética que rompe con los géneros establecidos, sin perder nunca de vista al lector.

Carmen Martín Gaité dio muestra en toda su obra de una aguda conciencia de los rasgos, tanto formales como pragmáticos, de las distintas prácticas comunicativas, desde la conversación espontánea en presencia a la interlocución diferida por medio de la carta. Enfatiza en distintas ocasiones la superioridad de lo oral frente a lo escrito, pero juega constantemente con las múltiples interferencias entre ambas modalidades (Rueda 1995: 320). Por otra parte, en su correspondencia con Benet elogia la comunicación epistolar como pausa reflexiva y entrenamiento para el diálogo oral: «[...] yo mantengo que si se fomentara esta forma de trato tan desacreditada [...] se aprendería también a hablar y a escuchar más sosegadamente en las otras ocasiones» (Martín Gaité 2019: 1080-1081).

Entre las formas comunicativas escritas, la carta es la más cercana a la sensibilidad común, por lo que representa un «objeto cultural básico» (Barronechea 1990: 52); para las mujeres, observa Martín Gaité en su ensayo *Desde la ventana*, la forma epistolar ha sido «la primera y más idónea manifestación de sus capacidades literarias» (Martín Gaité 1987: 47). De ahí que la haya elegido como vehículo de su teoría literaria, tanto en sus cartas reales –entre las que prima la correspondencia con Benet– como cuando el *pacto epistolar* se inserta dentro de la ficción, como es el caso de *Nubosidad variable* (1992), donde el intercambio de cartas entre las protagonistas se erige en metáfora de la creación literaria (Bizzarri 2002).

La epistolaridad martingaitiana remite a una práctica situada, en el marco de su poética del lugar, que concibe la representación del lugar en el que se produce el acto de discurso como elemento constitutivo de la interlocución (Calvi 2014a). No estará de más recordar cómo en la primera de las cartas dirigidas a Sofía, Mariana resume el ritual en el que se cimienta su complicidad y que suple narrativamente a las carencias de la carta en el plano de la deixis, puesto que los interlocutores no comparten el contexto comunicativo: «ponerse en postura cómoda y elegir un rincón grato [...], dar noticia un poco detallada de ese lugar [...] para que el destinatario de la carta se oriente» (Martín Gaité 1992: 20). Esta situacionalidad, que llena de significado palabras como “hoy” y “aquí” y congrega al interlocutor dentro

1 Véase el elocuente título elegido en el ensayo de Pittarello (1993), «*Nubosidad variable* e altre incertezze», publicado tras la aparición de la novela.

2 Varios autores han mencionado la relevancia de lo fragmentario en Martín Gaité; para una síntesis reciente sobre este tema, véase Venzon (2021). Aparte de los objetos en sí diminutos (como las cajitas, las agujas y demás utensilios de la costura), sobresalen los pedazos rotos de objetos más grandes, como los añicos de espejo, por su carga iconoclasta.

del escenario enunciativo, trata de paliar las tensiones entre el yo y el tú, entre la presencia y la ausencia (Calvi 2023).

El ritual epistolar, para Martín Gaité, supone una alternancia de voces, pero no es necesariamente un intercambio ordenado de envíos y respuestas; el corresponsal debe sentirse libre de elegir los modos y los tiempos para intervenir, como le indica la autora a Juan Benet: «si me escribes [...] no contestes a esta carta. Pero háblame por tu cuenta de todo lo que quieras» (Martín Gaité y Benet 2011: 39). El que una correspondencia se asemeje a un intercambio de monólogos no impide que la presencia discursiva del destinatario sirva de espoleta para una interlocución generativa. Es lo que ocurre en *Nubosidad variable*, donde las dos amigas se dirigen cartas (o “tarefas”) que llegarán a sus manos solo en el epílogo, cuando ya se ha cumplido el proceso transformativo (Rueda 1995: 326-338); o en el epistolario con Benet, como muestra el dibujo en el que la autora representó su relación epistolar con el amigo (Martín Gaité y Benet 2011: 194-195).

Mientras que la lectura diferida puede ser funcional al desarrollo de la relación interpersonal, un sobre sin abrir es un auténtico escándalo comunicativo, que deja amordazado al escribiente. Las cartas de amor no leídas consituyen un *topos* que nuestra autora introduce varias veces en su obra: en *Fragments de interior*, por ejemplo, la joven Luisa comparte el fracaso epistolar con la más anciana Agustina –«aquella pobre señora que escribía al vacío cartas de amor» (Martín Gaité 1980: 90)– al descubrir que sus propias cartas dirigidas a Gonzalo yacen sin abrir en casa de un amigo. Y en la portuguesa Agustina se vislumbra a la célebre figura ficticia de Mariana Alcoforado, cuyas cartas tradujo Martín Gaité en el último tramo de su trayectoria vital, destacando en el prólogo el «carácter solitario de una literatura convertida en monólogo» (Martín Gaité 2000: 31). La emoción amorosa está vinculada a la “ilusión epistolar” (Guillén 1998: 228) y ha dado lugar a una tradición discursiva propia de las mujeres que, según comenta la autora, a menudo los hombres han utilizado como modelo³: «Los escritores varones, con mejor o peor resultado, se han pasado la vida imitando el discurso amoroso femenino, espoleado casi siempre por la ausencia» (Martín Gaité 2000: 30).

Pero hay otras cartas en busca de interlocutor que captaron la atención de Carmen Martín Gaité a lo largo de sus investigaciones históricas: las innumerables misivas escritas por Melchor de Macanaz, que supuestamente nadie había leído antes de las indagaciones realizadas por la autora entre los

3 En este prólogo Martín Gaité sugiere que Guilleraques pudo utilizar como base textual de su obra las cartas reales escritas por las mujeres portuguesas, tras la vuelta a Francia de los oficiales de los tercios de Schömberg: «La mayoría de esos soldados no volverían sin haber contraído amores con alguna nativa, y no es descabellado suponer que esos episodios –más o menos efímeros– provocasen un chaparrón epistolar a la retirada de los mercenarios camino de su país» (Martín Gaité 2000: 29).

voluminosos legajos. Esta conciencia de ser la primera lectora dio impulso a su investigación, como recuerda ella misma en un artículo sobre el centenario de Macanaz, recogido en *La búsqueda de interlocutor*: «Aquella carta arrugada y pequeñita, sin noticias interesantes de ningún tipo [...], estaba dirigida a mí, por el simple hecho de que jamás la habría leído nadie» (Martín Gaité 1982: 70). El resultado fue una interlocución corporalizada, que anuló la distancia espaciotemporal, según anota la escritora en un cuaderno de 1974: «hice de Macanaz un ser hermano, me trasladé a él» (Martín Gaité 2019: 305), sobre todo a partir del descubrimiento de su firma, trasunto gráfico de la persona. El hallazgo dio lugar a una intensa emoción, que trasladó a su correspondencia con Benet, tal como rememora en un cuaderno de 1976:

Tengo que volver al Archivo Histórico Nacional. Recuerdo que desde allí, sentada junto a una de las vidrieras luminosas de la derecha, escribí hace muchos años una carta a J. B. diciéndole que acababa de encontrar la firma de Macanaz por vez primera. Era un placer muy grande. Le describía –recuerdo– los adornos de la rúbrica (Martín Gaité 2019: 466).

El fragmento es emblemático del proceso interlocucional caro a la autora, que parte de la autfiguración del yo dentro de su entorno enunciativo: en este caso, el Archivo Histórico Nacional, perteneciente a la categoría de los lugares propicios a la reflexión y a la escritura. Desde el momento presente, Martín Gaité se traslada a un día lejano en el que, sentada a la luz de una ventana del Archivo, le escribió una carta a Benet⁴: una figuración –la de la mujer leyendo o escribiendo cartas, que irradia sus emociones e imaginaciones– que emana de una larga tradición pictórica (Vermeer, Metsu, Renoir, Fragonard, etc.) (Guillén 1998: 185, Salinas 2002: 77-79). En el texto de la misiva, le hablaba al amigo del placentero descubrimiento de la firma de Macanaz en una de sus cartas, haciendo hincapié en los detalles materiales, como los adornos de la rúbrica: una epistolaridad por partida doble, podríamos decir.

Las cartas como texto

A diferencia de la conversación oral, cuya unidad mínima es el intercambio –compuesto por dos o más turnos conversacionales (Briz Gómez 1998)–, en la comunicación epistolar, por su naturaleza diferida, cada carta puede verse como un texto autónomo, en el sentido de «un tejido de palabras entramadas, unidas en un entrelazamiento de disposición regularizada, que proporciona una consistencia de totalidad comunicativa» (Vidal Lamiquiz 1994:

4 Dicha carta no figura entre las publicadas, ni se encontró en el epistolario, tal como me confirmó José Teruel en una conversación personal. Es de suponer que se haya perdido.

37). Lo cual no impide que una pluralidad de misivas dé lugar a unidades textuales mayores, inclusivas de intercambios entre los mismos correspondientes: Altman (1982: 187) define la carta (literaria) como «self-contained artistic unit», apta para la escritura elíptica y fragmentaria, aunque su misma fragmentación puede ser estímulo para crear una coherencia compensatoria en otros niveles. En el caso de las cartas de autor, a menudo los epistolarios adquieren forma orgánica en publicaciones póstumas, pero el carácter dialógico y responsivo viene implícito ya en el término *correspondencia*.

Como ya se ha dicho, la correspondencia entre Carmen Martín Gaité y Juan Benet es un documento de sumo interés para el estudio de las ideas literarias del tiempo; aunque la trabazón que caracteriza al epistolario se nutre de la intervención del editor, José Teruel, la voluntad de colaborar en un proyecto común es evidente en ambos correspondientes desde el comienzo del intercambio (Calvi 2014b)⁵.

En cuanto al restante corpus epistolar de la autora, su estudio transversal permite identificar algunos núcleos temáticos de especial relevancia, como el relato unitario que se construye en torno a la muerte de la hija, nunca mencionada en su obra pero continuamente referida en sus cartas (Teruel 2023: 301-308), sin caer nunca, sin embargo, en lo patético: el proceso de destilación de los sentimientos a través de la escritura es constante, en la línea de una epistolaridad dinámica, que borra las fronteras entre experiencia y literatura.

La oposición entre lo público y lo privado, por otra parte, se problematiza en la espléndida *meta-carta* (Teruel 2023: 299) a Ruth El Saffar (22 de julio de 1982), que arranca como carta íntima y personal a la amiga norteamericana y se convierte narrativamente en texto para enviar a un concurso de literatura epistolar: justo cuando iba a empezar la carta, cuenta la autora, se topa con la noticia del concurso publicada en el periódico. Deja abierta la decisión de enviarla: «Por si acaso decido mandar la carta al concurso, ahora, antes de cerrar el sobre, bajaré a fotocopiarla con todas sus tachaduras y añadidos. La he releído y no me parece mal» (Martín Gaité 2019: 1190), pero es evidente el guiño a posibles lectores diferentes de su interlocutora, como si se tratara de un pacto epistolar extendido. La carta es un reflejo del yo, pero, en cuanto documento dirigido a otra persona, encierra el deseo de alcanzar una audiencia, que puede incluso ampliarse (Altman 1982: 186-187).

Ya se ha visto que la forma epistolar funciona como molde para la acción de *Nubosidad variable*, novela epistolar que, al mismo tiempo, pone en tela de juicio las reglas del género. Asimismo, las cartas tienen una función

5 Otro proyecto literario de tipo epistolar en el que Martín Gaité se vio involucrada fue la revista de correspondencia literaria *El interlocutor exprés*, en la que colaboró, entre 1992 y 1994, con un grupo de escritores amigos. La clave de su aportación, una vez más, está en su visión dinámica y situada de la interlocución epistolar (Calvi 2023).

estructurante en otras novelas, como *La Reina de las Nieves*, cuya compleja arquitectura tiene su núcleo dinamizador en la lectura de las cartas familiares por parte de Leonardo. Junto con los cuadernos escritos por el joven y los libros que lee (como el *Ensayo sobre el vértigo* atribuido a Casilda Iriarte), las cartas encontradas en el despacho del padre trenzan una elaborada intertextualidad. La lectura de las misivas le exige la capacidad de separar el grano de la paja –sorteando aquellas «cartas errabundas donde el destinatario parece ser a veces mero pretexto» (Martín Gaité 1994: 135)– y de recomponer una confusa cronología, pero le permite desvelar los secretos familiares siempre encubiertos. Se entera así de la pasada relación entre su padre y Casilda, actual dueña de la casa familiar conocida como Quinta Blanca, hasta tomar la decisión de ir al encuentro con ella. La lectura activa y partícipe de Leonardo, quien se siente cada vez más involucrado en los acontecimientos que se narran, reactiva el circuito comunicativo originario: «La letra muerta revive al calor de quien se afana por recomponer tramas pretéritas» (134), como le ocurrió a la autora, hechas las necesarias salvedades, en su investigación sobre Macanaz. Esta revitalización, no menos que el contenido de las cartas, constituye un poderoso recurso narrativo en el que se asienta la acción de la novela.

Las cartas como objetos

El valor de las cartas no se reduce a su dimensión textual, sino que está inextricablemente asociado a las emociones que experimentan ambos interlocutores, el que escribe y el que lee, como afirma la autora en un cuaderno de 1975:

Los que hemos tenido alguna vez la enorme suerte de recibir cartas intensas y seguidas y hemos conocido la emoción de esperarlas y contestarlas podemos afirmar que es esa emoción (que resulta, por otra parte, intransferible) la que nunca puede venir implícita en el texto mismo, que se seca y deja de valer pocos meses después (Martín Gaité 2019: 440).

Estas emociones, por otra parte, no se deben solo a las vivencias reactivadas por las palabras, sino también a todos los aderezos palpables de la misiva, que forman parte integrante del acto comunicativo: la pluma y el papel que se eligen para escribir, los dibujos con los que a veces se entrelazan las palabras, la huella que las lágrimas dejan en el folio o incluso los objetos que a veces se incluyen en el sobre, como fotos o flores disecadas. No sorprende que desde la antigüedad la carta se haya visto también como forma de regalo que se envía a alguien (Guillén 1998: 199-200).

La letra es, asimismo, un elemento significativo y generador de emoción, puesto que solemos asociarla con la persona, tal como sostiene Pedro Sali-

nas en su conocida defensa de la carta misiva: «Esas diferencias entre letra y letra no son insignificantes: significan a las respectivas personas, están en misteriosa y honda relación con sus personales rasgos de carácter» (Salinas 2002: 65). «Ver tu letra» es como una súplica que Carmiña le dirige a Benet en más de una carta: «Necesito mucho que me escribas; ver tu letra»; «Aunque sólo fuera una postal, ver tu letra»; «Me gusta muchísimo ver tu letra» (Martín Gaité 2019: 1122, 1123 y 1220).

De esta manera, las cartas entran a formar parte del mundo de los objetos, del que Martín Gaité era apasionada cultivadora (Martinell Gifre 1996). Para nuestra autora, «relacionarse con los objetos se tradujo en un sentirse existir en y a través de ellos» (Toribio Álvarez 2018: 265). Dentro de su obra, los objetos son portadores de *tramas* (Pittarello 2003), es decir, crean conexiones entre los hechos y transforman los espacios en áreas de significación (Pozuelo Yvancos 2023: 251); no significan simplemente lo que son, sino que por el simple hecho de *estar ahí* adquieren un valor metonímico⁶. Martín Gaité puebla la escena de objetos significativos no solo en sus obras de ficción, sino también en sus cartas y escritos personales: pensemos, por ejemplo, en las vidrieras del Ateneo mencionadas en el cuaderno de 1976 o en «la Parker negra antigua de mi padre» que describe en la carta a Ruth El Saffar (Martín Gaité 2019: 1188), metonimia del “buen escribir”.

Entre los objetos martingaitianos más estudiados por los críticos se encuentran la ventana, el espejo y todo lo referente a la costura (Rueda 1995, Venzon 2019, entre otros); también se mencionan a menudo las cartas que llenan, junto con otros papeles viejos, el baúl de la abuela, que campea en el escenario de *Retahílas* como metonimia de la memoria. Pero quizá se haya incidido menos en las otras cartas, que pueblan muchas de sus páginas, como formas de presencia y ayuda para superar el olvido (Pozuelo Yvancos 2022: 684). Carmen Martín Gaité es muy consciente de que quien escribe una carta emprende la imposible tarea de cerrar la brecha entre su *aquí y ahora* y el del destinatario, entre el presente de la escritura y el pasado de lo narrado (Altman 1982: 187), y acude a lo material para crear una ilusión de presencia. De la misma manera, quien lee la carta se aferra a rodar las señales que reenvían a la presencia del remitente.

En Carmen Martín Gaité la descripción de los objetos parte de la conciencia perceptiva del sujeto: como nos ha enseñado la fenomenología, nuestro cuerpo –en cuanto punto de vista sobre las cosas– y las cosas forman un sistema en el que cada momento es significativo de los demás; la orientación de la mirada puede modificar la apariencia del objeto (Merleau-Ponty 1994: 396). La autora emplea sabiamente la iluminación para guiar la percepción:

6 Los trabajos de Pittarello (2003) y Pozuelo Yvancos (2023) que acabo de citar se refieren a la novela *Nada* de Carmen Laforet, pero sus consideraciones son perfectamente extensibles también a la obra de Carmen Martín Gaité.

lámparas y ventanas, por ejemplo, son fuentes de luz que dejan al desnudo las emociones íntimas. El cambio de perspectiva o de luminosidad pone en evidencia la posible ruptura entre la percepción y el objeto: en el epílogo de *Retahílas*, por ejemplo, la mirada de Juana al entrar en el salón donde Eulalia y Germán se quedaron dormidos tras la velada dialogal tiene un fuerte poder transformativo; ella misma se percata con susto del efecto provocado por su acción de encender la luz para anunciar la muerte de la abuela: «[Eulalia] levantó hacia Juana un rostro súbitamente descompuesto y plagado de surcos» (Martín Gaité 1981: 233).

La percepción del objeto pasa también a través del tacto, que nos echa fuera de nuestro cuerpo a través del movimiento exploratorio (Merleau-Ponty 1994: 412). Por esto las cartas no solo se leen y se miran, sino que se palpan, se husmean, o, incluso, se destruyen despedazándolas, como lo hace la señora de la Quinta Blanca, cuando, tras apretar y guardar una carta en el hueco de la mano como si fuera un pañuelo húmedo, «abrió el puño y se puso a rasgar el papel en pedacitos minúsculos que enseguida el viento arrebató» (Martín Gaité 1994: 48). Cuando se quiere romper con alguna memoria incómoda, se lleva a cabo el rito catártico de la quema de cartas, del que tenemos testimonio, por ejemplo, en *Retahílas* o *El cuarto de atrás*.

Veamos más detenidamente dos ejemplos ilustrativos, entre los muchos que se podrían rastrear, del papel que desempeñan las cartas en la obra de Martín Gaité en cuanto artefactos cargados de valores emotivos. En *Fragmentos de interior*, como ya se ha dicho, el tópico de la carta de amor crea un vínculo afectivo entre Agustina, paradigma de la mujer mayor, que la sociedad actual tiende a devaluar (Pérez 2009: 140), y la joven Luisa, que gustaba de escribir apasionadas misivas en lugares solitarios. En la vertiente opuesta, la moderna Gloria, que se autopercibe como una mujer liberada, pero es víctima de la mercantilización, expresa su displicencia hacia la comunicación epistolar de la siguiente manera: «¿No comprendes que los amantes de ahora ya no escriben cartas?» (Martín Gaité 1980: 11).

Agustina encarna también el prototipo figurativo de la mujer leyendo (y relejendo) cartas de amor: una práctica cotidiana, en la que se consume toda su existencia. La descripción parte de la conciencia perceptiva de la mujer, que ejerce febrilmente la visión y el tacto, en el vano intento de anular distancias espaciotemporales y proyectar su cuerpo hacia el amado. Su mirada se detiene en la firma de Diego, «sobre todo aquella D. mayúscula que remataba la línea final como una luna menguante» (42), que acapara todos sus sentidos: «Casi le parecía poder distinguirla al tacto, era como una mano amiga o un rostro [...]. Era, sí, como la media luna que miraba desde su ventana antes de conocer el amor, indescifrable y lejana media luna» (42). La letra D representa a la persona y a la luna, a su vez metáfora del amor y de los sueños, que la desplaza hacia un tiempo lejano, cuando la relación con

Diego estaba todavía en ciernes, y la joven Agustina se pasaba las noches «palpando debajo de la almohada el trozo de papel donde venía dibujada la media luna» (42). En el fragmento que sigue se retrata a la mujer leyendo, sentada cerca de la ventana y en actitud simbiótica con las cartas que la rodean, entre las que acabará su vida. Pasa de una carta a otra con el movimiento rítmico de sus manos, que guardan y extraen folios de las carpetas siguiendo la estela del recuerdo:

Estaba sentada en una chaise-longue junto a la ventana y tenía esparcidos por el suelo y en dos mesas cercanas una serie de sobres y carpetas. Alcanzó una de tela roja con un rótulo pegado fuera donde ponía: «Cartas primeras», guardó la que acababa de leer y se puso a buscar la otra. La encontró en seguida. Estaba escrita en papel fino, ligeramente azulado, se sabía casi de memoria aquel discurso inteligente, sereno e implacable que deslumbraba y helaba al mismo tiempo (Martín Gaité 1980: 43-44).

El tacto guía también la percepción de Luisa, que lleva consigo «aquel sobre arrugado cuyo tacto ya le era tan familiar» (100) escondido en lo más oculto de la maleta, y sufre pensando en el insulto de una carta de amor no leída y degradada a mero objeto insignificante, que deja de ser puente comunicativo y pasa a ser barrera: «todo eso estaba escrito en un sobre que seguía cerrado encima de una mesa de la calle de Maudes» (163). Pero, a diferencia de Agustina, Luisa encuentra la fuerza para «echar fuera del cuerpo dolorosa y agresivamente toda aquella resaca de lava que le estaba asfixiando las entrañas» (192) y dar otro rumbo a su vida. En definitiva, la relación corporal con las cartas es un elemento estructurante de la novela, que acerca por afinidad y contraste a las dos mujeres.

El segundo ejemplo procede de la autobiografía en forma de novela fantástica *El cuarto de atrás*, que se abre con la memorable secuencia en la que la protagonista es presa de un duermevela que altera la percepción de la realidad, sobreponiendo tiempos y espacios. La mujer se tambalea con esfuerzo dentro de un espacio familiar que se ha vuelto extraño e inquietante, tratando de luchar contra el asedio de «una caterva de objetos cuya historia [...] resuena apagadamente en el recuerdo y araña estratos insospechados del alma» (Martín Gaité 1978: 16). El desplome de la cesta de costura produce una avalancha de objetos, entre los que campea la *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov, motor de la acción; pero desde lo más recóndito de la canasta emerge también un tesoro insospechado, «un papel doblado que emite una extraña fosforescencia» (20). El pliego tiene una amplitud descomunal, y la narradora lo extiende sobre el suelo: «el papel es muy fino, azulado, y acaba tomando el tamaño de un plano que ocupa todo el ancho del pasillo» (20). Los rasgos físicos del papel, fino y azulado como el de la carta que lee Agustina, no dejan lugar a dudas. Se trata de una carta de

amor, cuya lectura emprende la narradora no solo con los ojos sino con el cuerpo entero, primero de rodillas y luego tumbada de codos contra el suelo y cambiando ligeramente de postura para dejar al descubierto la “inicial borrosa” de la firma:

Miro con desconcierto la mayúscula emborronada y luego vuelvo a echarme sobre el gran pliego, deslizándome hacia abajo a medida que voy leyendo. Me escribe alguien que está sentado en una playa [...] hay varios renglones sin más contenido que el de mi nombre, escrito entre guiones y en minúscula, con una ondulación que imita las olas del mar, me dejo acunar por las líneas rizadas que me llaman, mientras el rumor de las olas verdaderas se iba llevando el eco de su llamada desde la orilla [...]; luego se levanta y echa a andar perezosamente por la playa desierta [...]. Me da pena que se pierda a lo lejos sin conseguir reconocer su figura (21-22).

Como se ve, la narradora se adentra en la carta a través de su cuerpo, hasta anular el hiato entre su entorno doméstico y la playa desde la que le escribe el hombre misterioso, entre el presente y el pasado incógnito: la carta no lleva fecha ni le da otras pistas para descifrar el enigma. El milagro se produce gracias a las ondulaciones de la letra, que atraen a la protagonista hacia el escenario marino, en el que se proyecta con todos los sentidos alerta, pero incapaz de reconocer la figura del misterioso hombre descalzo, que finalmente desaparece de su horizonte perceptivo. El motivo del enigma epistolar se desarrolla también más adelante en la novela, cuando se habla de las cartas guardadas en la maleta de doble fondo de Alejandro, pero ya desde el comienzo queda fijada su función de puente hacia otros tiempos y lugares.

A modo de conclusión

La epistolaridad es un cauce de comunicación radical, que se encuentra tanto en la vida como en la literatura (Guillén 1998: 208). En el presente estudio, se ha explorado la función dinámica y creativa de este elemento en la obra de Martín Gaité, tanto de ficción como de no ficción, destacando su concepción de la carta como lugar de tensión entre diversas polaridades (Altman 1982) y el uso que la autora hace de sus propiedades formales y pragmáticas para crear significado.

Martín Gaité también utiliza la epistolaridad como forma de autofiguración y reflexión. Las cartas vehiculan sus ideas literarias y su “deseo interlocucional” (Rueda 1995); funcionan como elementos textuales y estructurantes; y son también objetos cargados de significado emocional y material, gracias, sobre todo, a la prominencia de la percepción visual y del tacto.

Bibliografía

- Altman, Janet Gurkin, *Epistolarity. Approaches to a Form*, Columbus, Ohio State University Press, 1982.
- Barrenechea, Ana María, «La epistola y su naturaleza generica», *Dispositio*, 15,39, *Genre studies in hispanic literature*, 1990, pp. 51-65.
- Bizzarri, Gabriele, «La comunicazione epistolare come metafora della scrittura in un romanzo di Carmen Martín Gaité ed uno di Antonio Tabucchi», *Cuadernos de Filología Italiana*, 9, 2002, pp. 165-189.
- Briz Gómez, Antonio, *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatística*, Barcelona, Ariel Lingüística, 1998.
- Calvi, Maria Vittoria, «Poética del lugar y actitud autobiográfica en Carmen Martín Gaité», *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, eds. José Teruel y Carmen Valcárcel, Madrid, Siruela, 2014a, pp. 124-137.
- . «La Correspondencia entre Carmen Martín Gaité y Juan Benet: ensayos de un género», *Cuadernos AISPI*, 3, 2014b, pp. III-124.
- . «La carta como forma de presencia. Carmen Martín Gaité y *El Interlocutor Exprés*», *El valor de las cartas en el tiempo. Sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936*, eds. José Teruel y Santiago López-Ríos, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2023, pp. 321-342.
- Guillén, Claudio, «La escritura feliz. Literatura y epistolaridad», *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998, pp. 179-233.
- Lamíquiz, Vidal, *El enunciado textual. Análisis lingüístico del discurso*, Barcelona, Ariel Lingüística, 1994.
- Martín Gaité, Carmen, *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, 1978.
- . *Fragments de interior*, Barcelona, Destino, 1980 [1976].
- . *Retahílas*, Barcelona, Destino, 1981 [1974].
- . *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982 [1973].
- . *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- . *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama, 1992.
- . *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- . *Obras completas VII. Cuadernos y cartas*, ed. José Teruel, Prólogo de Maria Vittoria Calvi, Barcelona, Círculo de Lectores/Espasa, 2019.
- . *Cartas de amor de la monja portuguesa Mariana Alcoforado*, epílogo de Emilia Pardo Bazán, trad. y prólogo Carmen Martín Gaité, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.
- Martín Gaité, Carmen y Juan Benet, *Correspondencia*, ed. José Teruel, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011.
- Martinell Gifre, Emma, *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.

- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1994 [1945].
- Pérez, Janet, «La evolución de modelos de género femenino vistos a través de medio siglo en los escritos de Carmen Martín Gaité», *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, ed. Pilar Bieva-De la Paz, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009, pp. 133-152.
- Pittarello, Elide, «Nubosidad variable e altre incertezze», *Rassegna Iberistica*, 46, 1993, pp. 87-92.
- . «Tramas de objetos», *Arbor*, CLXXVI, 693, 2003, pp. 59-83.
- Pozuelo Yvancos, José María, «Pensamiento y crítica literaria en castellano en el siglo XX», Parte A, *Pensamiento y crítica literaria en el siglo XX (Castellano, catalá, euskera, gallego)*, eds. José María Pozuelo Yvancos et alii, Madrid, Cátedra, 2019, pp. 19-146.
- . «Autofiguras. De la ficción al pacto de no ficción», *Signa*, 31, 2022, pp. 673-696.
- . «La lengua de las cosas. Significación metonímica de espacios y objetos en *Nada* de Carmen Laforet», *Cuadernos AISPI*, 21, 2023, pp. 241-260.
- Rueda, Ana, «Carmen Martín Gaité. nudos de interlocución ginergética», *La novela española actual. Autores y tendencias*, eds. Alfonso de Toro y Dieter Ingenschay, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 303-344.
- Salinas, Pedro, «Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar», *El defensor*, ed. Juan Marichal, Madrid, Alianza, 2002 [1983], pp. 19-116.
- Teruel, José, «Carmen Martín Gaité en sus cartas», *El valor de las cartas en el tiempo. Sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936*, eds. José Teruel y Santiago López-Ríos, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 295-319.
- Toribio Álvarez, Andrea, «Historia de una correspondencia. Carmen Martín Gaité y Esther Tusquets», *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, ed. José Teruel, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2018, pp. 259-278.
- Venzon, Ruben, «El espejo como metáfora de la alteridad y de la intersubjetividad en la obra de Carmen Martín Gaité», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, VII, 2, 2019, pp. 463-485.
- . «“Todo es un cuento roto”. Identidad fragmentada y estética fragmentaria en la obra de Carmen Martín Gaité», *RILCE*, 37,3, 2021, pp. 1024-1046.

