



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Corso di dottorato:

Studi linguistici, letterari e interculturali in ambito europeo ed extra-europeo

XXX ciclo

Settori scientifico disciplinari: L-LIN 05/L-LIN 07

*

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Doctorado en Estudios Hispánicos: Lengua, Literatura, Historia y Pensamiento

(RD 99/2011)

Facultad de Filosofía y Letras - Departamento de Filología Española

GEOGRAFÍAS DEL DIÁLOGO Y PROCESOS TRADUCTIVOS EN CARMEN MARTÍN GAITE

GEOGRAFIE DEL DIALOGO E PROCESSI TRADUTTIVI IN CARMEN MARTÍN GAITE

Tesi di dottorato di / Tesis doctoral de

Marcella Uberti-Bona

Cotutori / Directores: professoressa Maria Vittoria Calvi – Dr. José Teruel Benavente

Coordinatore del dottorato: professoressa Maria Vittoria Calvi

Milano 2017

“Tradurre è il vero modo di leggere un testo”

ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*.

Y con lo dicho creo que basta; no quiero echar más texto sobre tanto texto.
Algún trabajo de exégesis hay que dejar a los autores de tesis doctorales.

CARMEN MARTÍN GAITE, “Nota preliminar”, *Agua pasada*.

Allò més fotut de la mort no és la mort en si
sinó que els altres viuen
i t'editen els papers que comprometran la teua molt digna memòria.

VICENT ANDRÉS ESTELLÉS, “XXI”, *Mort i pam*.

*Para mi padre, Italo Uberti-Bona,
con cariño y gratitud,
y para todos los Belloni.*

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar todo mi agradecimiento a mis directores de tesis, Maria Vittoria Calvi y José Teruel Benavente, por haber compartido conmigo sus conocimientos, su documentación y sus contactos.

Por haberme enseñado cómo se hace una investigación y una tesis.

Por haber tenido confianza en mí.

Por su optimismo.

Y, sobre todo, porque gracias a ellos ahora conozco un poco más a Carmen Martín Gaité.

También quiero agradecer a mi hermana, Valeria Uberti-Bona, el haber leído mi tesis con atención y paciencia, contra viento y marea.

ÍNDICE

ABSTRACT (EN)	p. 13
ABSTRACT (IT)	p. 15
ABSTRACT (ES)	p. 17
INTRODUCCIÓN	p. 19
CAPÍTULO 1	
Las traducciones de Carmen Martín Gaité en su biografía intelectual	p. 25
1.1. 1947, tres poemas de Tudor Arghezi (Ion N. Teodorescu), en <i>Trabajos y Días y Alférez</i>	p. 26
CAPÍTULO 2	
(1968-1974) El silencio de la búsqueda	p. 29
2.1. 1968, Ignazio Silone, <i>Vino y pan</i> , Madrid, Alianza Editorial	p. 29
2.2. 1970, Italo Svevo, <i>Corto viaje sentimental</i> , Madrid, Alianza Editorial	p. 31
2.3. 1972, <i>Ocho siglos de poesía gallega. Antología bilingüe</i> , Madrid, Alianza Editorial	p. 38
2.4. 1972, Eva Figes, <i>Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad</i> , Madrid, Alianza Editorial	p. 42
2.5. 1974, José María Eça de Queiroz y José Duarte Ramalho Ortigão, <i>El misterio de la carretera de Sintra</i> , Madrid, Nostromo	p. 43

CAPÍTULO 3

(1980-1984) Dialogar con los clásicos p. 53

- 3.1. 1980, Charles Perrault y Bruno Bettelheim,
*Bruno Bettelheim presenta los cuentos de Perrault seguidos
de los cuentos de Madame d'Aulnoy
y de Madame Leprince de Beaumont*,
Barcelona, Editorial Crítica p. 54
- 3.2. 1981, William Carlos Williams,
Viaje hacia el amor y otros poemas (1954-1962), Madrid, Editorial Trieste p. 59
- 3.3. 1982, Virginia Woolf, *Al faro*, Barcelona, Edhasa p. 64
- 3.4. 1982, Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Barcelona, Bruguera p. 70
- 3.5. 1982, Italo Svevo, *Senectud*, Barcelona, Bruguera p. 80
- 3.6. 1984, Emily Brontë, *Cumbres Borrascosas*, Barcelona, Bruguera p. 86

CAPÍTULO 4

(1987-1990) Empezar de nuevo p. 95

- 4.1. 1987, Reiner Maria Rilke, *Cartas francesas a Merline 1919-1922*,
Madrid, Alianza Editorial p. 98
- 4.2. 1987, Primo Levi, *El sistema periódico*, Madrid, Alianza Editorial p. 101
- 4.3. 1988, Primo Levi, *Historias naturales*, Madrid, Alianza Editorial p. 108
- 4.4. 1988, Edgar Allan Poe, “El cuervo”, Madrid,
Cuadernillos de la Merced, colección al cuidado de Francisco Cumpián p. 113
- 4.5. 1988, Clive Staples Lewis, *Una pena observada*,
Madrid, Editorial Trieste p. 116
- 4.6. 1989, Natalia Ginzburg, *Querido Miguel*,
Barcelona, Editorial Lumen p. 121
- 4.7. 1990, Fernando Pessoa, *El marinero*,
Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey p. 136

CAPÍTULO 5

- (1991-2000) Vuelta a la novela: hacia lo mágico p. 143
- 5.1. 1991, Felipe Alfau, *Cuentos españoles de antaño*,
Madrid, Ediciones Siruela p. 146
- 5.2. 1993, John Ruskin, Mary de Morgan, Maggie Browne
y George MacDonald en Jonathan Cott (ed.),
Cuentos de hadas victorianos, Madrid, Ediciones Siruela p. 151
- 5.3. 1995, George MacDonald, *La princesa y los trasgos*,
Madrid, Ediciones Siruela p. 156
- 5.4. 1996, Natalia Ginzburg, *Nuestros ayer*,
Madrid, Debate – 1996, Barcelona, Círculo de Lectores p. 161
- 5.5. 1999, Charlotte Brontë, *Jane Eyre*,
Barcelona, Alba – 2003, Barcelona, Debolsillo p. 174
- 5.6. 2000, Gabriel Joseph Guilleragues, comte de Lavergne,
Cartas de amor de la monja portuguesa Mariana Alcoforado,
Barcelona, Círculo de Lectores p. 191

CAPÍTULO 6

- Geografías personales y traducción en Carmen Martín Gaité:
un viaje compartido con el interlocutor p. 207
- 6.1. El inédito “Sobre la traducción”: la mirada p. 213
- 6.2. Los paratextos: el traductor visible p. 222
- 6.3. Géneros: poesía, teatro, literatura infantil p. 227
- 6.4. Otras lenguas y dialectos extranjeros p. 237
- 6.5. Natalia Ginzburg: una segunda patria p. 241

CONCLUSIONES (ES)	p. 251
CONCLUSIONI (IT)	p. 261
BIBLIOGRAFÍA	p. 271
Convenciones gráficas y criterios generales de referencia bibliográfica y de cita	p. 271
A) Obras de Carmen Martín Gaité citadas o consultadas	p. 273
B) Traducciones de Carmen Martín Gaité	p. 278
C) Bibliografía general de las obras citadas o consultadas	p. 282
ANEXO	
Tabla de las traducciones de Carmen Martín Gaité	p. 297

ABSTRACT (EN)

The thesis is the first in-depth study of the translations of Carmen Martín Gaité, and takes as its premise the pivotal role of translation in her life and literature.

The main research objective is an investigation of the importance of translation in the writer's intellectual biography, and, from another perspective, the impact of her literary approach on her practice, and implicit theory, of translation.

Firstly, Carmen Martín Gaité determined which works to translate on the basis of her literary and existential concerns in a given moment. She established countless dialogical connections between the translated texts (and authors) and her own work, through entries in the *Cuadernos de todo*, prologues to the translated texts, translation notes, reviews, quotations, and frequent intertextual nuances in her own novels.

Secondly, Carmen Martín Gaité drew on her literary skills to mediate between a text's author, its readers, highly regarded as 'interlocutors', and its translator, whom she saw as playing an interpretative role. Her translation strategies combined the deliberate visibility of the translator, obtained through a creative use of paratexts, with the aesthetic and communication values of a target-oriented practice, and questioned contemporary translation theories from a narrative and communicative point of view. At the same time, she called for the recognition of the translator as a 'демиург of the word', equal to the writer in terms of his or her commitment to ethical and aesthetic responsibilities.

The research commenced with an assessment of the publication data of Gaité's translations, and the collection of all related paratexts (in particular, prologues and translator's notes).

Having established the chronological order of publication, the research continued with an investigation of the relationship between each translation and Martín Gaité's own works. The results of these two research phases are presented in twenty-four sections that describe the salient features and peculiarities of each translation text, the connections between that text and the circumstances of Martín Gaité's life and literary reflections past

and present, and its long-term influence on her work and thought. After the first preliminary chapter, the sections are grouped according to four distinct periods in the life and works of the author. The second chapter deals with the ‘narrative silence’ between *Ritmo lento* and *Retahilas*. The third covers the creative season from the publication of *El cuarto de atrás* to the death of Gaité’s daughter. The fourth, a time of mourning and regeneration, concludes with the publication of *Caperucita en Manhattan*. Finally, the fifth chapter encompasses the last years of Carmen Martín Gaité’s life, entirely devoted to literature.

The last chapter of the thesis, corresponding to the final part of the research, consists of a reflection on Martín Gaité’s translation of three original works by the Italian author Natalia Ginzburg. The different sections address some general questions in the translation practice of Carmen Martín Gaité and elucidate the findings with commentary and examples, comparing a short text on translation by the author herself with the leading contemporary contributions to Translation Studies, and with the reflections of Ortega y Gasset and Octavio Paz on translation.

ABSTRACT (IT)

Questa tesi costituisce il primo studio sistematico delle traduzioni di Carmen Martín Gaité, e del ruolo cruciale che svolsero nella sua opera e nella sua vita.

I principali obiettivi di ricerca sono la definizione del significato della traduzione nella biografia intellettuale della scrittrice e, rovesciando la prospettiva, l'influenza del suo approccio letterario nella pratica traduttiva e nello sviluppo di una teoria implicita della traduzione.

Carmen Martín Gaité selezionava le opere da tradurre a partire dai propri interessi letterari ed esistenziali, e stabiliva innumerevoli connessioni dialogiche, avanti e indietro nel tempo, tra i testi e gli autori tradotti e la propria scrittura, attraverso annotazioni nei *Cuadernos de todo*, prologhi, note di traduzione, recensioni, citazioni e le più diverse declinazioni intertestuali della sua produzione narrativa. Nel tradurre, la scrittrice faceva ricorso alle proprie capacità letterarie per mediare tra l'autore del testo, i lettori intesi come imprescindibili 'interlocutori', e il traduttore stesso, di cui sottolineava il ruolo interpretativo. Inoltre, Carmen Martín Gaité sosteneva la necessità di un maggior riconoscimento del traduttore, considerato un "demiurgo della parola" al pari dello scrittore, con il quale condivide l'impegno e le responsabilità etiche ed estetiche.

L'approccio traduttivo di Carmen Martín Gaité interpella le teorie della traduzione contemporanee da un punto di vista narrativo e comunicativo, ed è caratterizzato dall'integrazione dei requisiti etici ed estetici, dettati da una pratica orientata al lettore, con la visibilità intenzionale del traduttore, ottenuta mediante l'uso creativo dei paratesti.

La ricerca è iniziata con la raccolta di tutti i dati di pubblicazione delle traduzioni di Carmen Martín Gaité e dei rispettivi paratesti (in particolare, prologhi e note del traduttore).

Una volta fissato l'ordine cronologico di pubblicazione, il lavoro di ricerca ha affrontato lo studio delle molteplici relazioni tra ogni traduzione e le opere della scrittrice. Il risultato di questi due aspetti dell'indagine è presentato nelle ventiquattro sezioni che

descrivono le caratteristiche principali di ogni testo tradotto, i suoi collegamenti con le circostanze della vita e della riflessione letteraria di Carmen Martín Gaité, e la sua influenza a lungo termine sul lavoro e il pensiero della scrittrice.

Dopo un capitolo iniziale le diverse sezioni sono raggruppate in capitoli che corrispondono a quattro diversi periodi individuati nel lavoro e nella vita dell'autrice. Il secondo capitolo si snoda negli anni del silenzio narrativo tra *Ritmo lento* e *Retahilas*. Il terzo copre la stagione creativa successiva alla pubblicazione di *El cuarto de atrás*. Il quarto, segnato dal lutto e dalla rigenerazione, si conclude con la pubblicazione di *Caperucita en Manhattan*. Il quinto, infine, comprende gli ultimi anni di Carmen Martín Gaité, interamente dedicati alla letteratura.

L'ultimo capitolo della tesi, che corrisponde alla terza tappa della ricerca, svolge le questioni di maggior rilievo emerse in particolare dall'esame delle sue traduzioni di tre opere di Natalia Ginzburg. La proposta di alcuni esempi della pratica traduttiva di Carmen Martín Gaité è posta in relazione dialogica con un breve testo sulla traduzione della stessa scrittrice, con i principali contributi teorici dei Translation Studies, e con le riflessioni sul tema di José Ortega y Gasset e Octavio Paz.

ABSTRACT (ES)

La tesis doctoral que aquí se presenta constituye el primer estudio sistemático sobre la labor traductora de Carmen Martín Gaité, y sobre el papel crucial de las traducciones en su vida y obra.

Los principales objetivos de investigación son la definición del significado de la actividad de traducción en la biografía intelectual de la escritora y, desde una perspectiva opuesta, pero complementaria, la influencia de su planteamiento literario en su práctica traductora y en el desarrollo de una teoría implícita de la traducción.

Carmen Martín Gaité seleccionaba entre los encargos de traducción las obras que estimulaban sus intereses literarios y existenciales en un determinado momento, y establecía innumerables conexiones dialógicas entre los textos, los autores traducidos y su propia obra, como testifican muchas entradas en los *Cuadernos de todo*, así como los prólogos, notas, reseñas y citas relativas a sus traducciones, además de las frecuentes reelaboraciones intertextuales presentes en su obra narrativa. En la labor traductora, la escritora se aprovechaba de su competencia literaria para mediar entre el autor del texto y los lectores, siempre muy valorados como imprescindibles “interlocutores”, reservando para el traductor un papel interpretativo. Asimismo, sostuvo la necesidad de un mayor reconocimiento para los traductores, que consideraba “demiurgos de la palabra”, tal como los escritores, con los cuales comparten el compromiso artístico y la responsabilidad hacia el lector.

En su labor traductora, que se contrasta en la tesis con las teorías traductológicas contemporáneas, Carmen Martín Gaité integraba los requisitos éticos y estéticos dictados por una práctica orientada hacia el lector, con la visibilidad del traductor, obtenida intencionadamente mediante el uso creativo de los paratextos.

En la primera etapa de la investigación se ha fijado el corpus completo y el orden cronológico de publicación de todas las traducciones, recogiendo también copia de todos los respectivos paratextos (en particular prólogos y notas de la traductora).

Posteriormente, el trabajo se ha focalizado en la multitud de interrelaciones entre cada uno de los textos traducidos y la obra de la escritora. El resultado de estos dos aspectos de la investigación se presenta en los veinticuatro apartados que describen las características principales de cada texto, sus conexiones con las circunstancias de la vida y de la reflexión literaria de Carmen Martín Gaité, y su influencia a largo plazo en el trabajo y el pensamiento de la escritora.

Los diferentes apartados están agrupados a lo largo de los capítulos que van del 2 al 5, que corresponden a los cuatro períodos individuados en el recorrido artístico y existencial de la escritora. El primero se desarrolla en los años de silencio narrativo entre *Ritmo Lento* y *Retahílas*. El segundo ocupa la fase creativa siguiente a la publicación de *El cuarto de atrás*. El tercero, marcado por el luto y la regeneración, concluye con la publicación de *Caperucita en Manhattan*, y el cuarto abarca los últimos años de vida de Carmen Martín Gaité, dedicados íntegramente a la literatura.

El sexto capítulo de la tesis, que corresponde a la tercera y última etapa de la investigación, se centra en las cuestiones de mayor relieve traductológico surgidas, en particular, del análisis de las traducciones de tres obras de la autora italiana Natalia Ginzburg. En los diferentes apartados en los que está dividido, se ponen en relación dialógica algunos ejemplos de la práctica traductora de Carmen Martín Gaité con un breve texto de la misma autora sobre la traducción, con los principales planteamientos teóricos, y con las reflexiones sobre este tema de Octavio Paz y José Ortega y Gasset.

INTRODUCCIÓN

El título de esta tesis doctoral ya contiene de forma sintética todos los elementos que han sido objeto de investigación, y apunta a las relaciones en ambos sentidos entre la obra traductora de Carmen Martín Gaité y su compromiso integral con la literatura. De hecho, en la polifacética actividad de la escritora la constante ética y metodológica que todos los críticos ponen de relieve es la profunda vocación comunicativa y su actitud dialógica, cuyos aspectos más destacados son la intertextualidad (diálogo con los autores) y el respeto hacia el lector-interlocutor, que la escritora implica siempre en la interpretación de sus obras. En el caso de las traducciones, sus itinerarios entre los textos adquieren la dimensión geográfica de las diferentes lenguas y culturas a las que remiten, y en el mismo tiempo perfilan una geografía personal en la que cada obra ocupa un lugar destacado en el recorrido existencial y literario de Carmen Martín Gaité. El conjunto de sus traducciones parece marcar las etapas de este viaje, y cada traducción, cada decisión traductora, nos dice algo sobre la red de interrelaciones que la escritora establecía entre todos los aspectos de su actividad.

El carácter global de la obra de Carmen Martín Gaité es un dato ya adquirido por la crítica, y se ha manifestado en la frecuentación y contaminación recíproca de muchos géneros textuales y literarios, pero hasta ahora su labor traductora ha sido estudiada muy poco, como si fuese algo separado del corpus general de su obra. Existen hasta la fecha solo pocos estudios sintéticos y focalizados en aspectos específicos o comparativos de sendas traducciones de Carmen Martín Gaité (Sánchez Moro 2016, sobre *Madame Bovary*; Carotenuto 2003, sobre *Senectud*; y Tello Fons 2010 sobre *Cumbres borrascosas*)¹, a los que se pueden añadir algunos apartados de tesis doctorales centradas de todos modos en otros aspectos de la actividad literaria de Carmen Martín Gaité². Sin embargo, la necesidad de integrar la faceta traductora de Carmen Martín Gaité al estudio del conjunto de su obra ha sido señalada por los críticos más comprometidos con esta autora (Teruel 2006a: 193; Calvi 2017 en prensa), y Elisabetta Sarmati, otra conocedora de la obra de la escritora³, tiene en prensa un artículo en el que resume y comenta la labor

¹ El estudio de Sánchez Moro es su trabajo de fin de grado.

² Por ejemplo en Fuentes Del Río (2016: 422-438) y Carrillo Romero (2008: 39-40; 571-575 y *passim*).

³ En particular se señala su monografía sobre la obra narrativa de Carmen Martín Gaité (Sarmati 2011).

traductora de Carmen Martín Gaité y señala los diferentes aspectos en los que habría que profundizar⁴.

Los objetivos del presente trabajo se fundan por lo tanto en la hipótesis de la organicidad de la actividad traductora respecto a toda la obra de Carmen Martín Gaité y se pueden resumir en tres directrices de investigación:

- 1) Fijación cronológica de las obras traducidas y otros datos de publicación
- 2) Significado de la labor traductora de Carmen Martín Gaité en su biografía intelectual
- 3) Significado del recorrido intelectual y literario de Carmen Martín Gaité en su práctica y en su teoría implícita de la traducción.

La investigación, desarrollada en un primer momento en la Biblioteca Nacional de España en Madrid, ha tenido como etapa inicial la catalogación de todas las traducciones publicadas de Carmen Martín Gaité y la reproducción en fotocopia de todos los paratextos relativos (páginas legales, prólogos, notas, etc.), que resultaron muy abundantes y de máximo interés.

A continuación, se ha profundizado la lectura de la obra periodística, literaria y ensayística (y del fundamental volumen *Cuadernos de todo*) para averiguar las conexiones entre las traducciones y el desarrollo en el tiempo del pensamiento de la autora, expresado justamente en aquellas obras y en sus correspondencias, de las que hemos considerado las cartas a Juan Benet y a Esther Tuquets, estas últimas en prensa. La perspectiva cronológica adoptada ha intentado definir, más que una sucesión de etapas, una evolución dinámica, en la que nada de lo hecho y de lo pensado se pierde, y todo puede reaparecer a distancia de tiempo, mirado desde otra perspectiva, elaborado en nuevas combinaciones. En esta fase del trabajo ha sido igualmente importante el estudio de los materiales críticos sobre la escritora, cuyo volumen ha impuesto la selección de los textos más estrictamente relacionados con los temas de investigación. En particular, ha resultado imprescindible la consultación constante de los cinco volúmenes de las *Obras completas de Carmen Martín Gaité*, cuyo minucioso y estimulante aparato de notas e introducciones ha permitido hallar informaciones y datos valiosos, proporcionando

⁴ Tengo que agradecerle haberme permitido consultar el borrador de su artículo.

también en muchos casos las referencias necesarias para poder profundizar la investigación en otros textos.

En tercer lugar, se han confrontado los rasgos principales de traducciones y originales de tres obras de Natalia Ginzburg traducidas del italiano por Carmen Martín Gaité (dos novelas y una obra teatral, esta última realizada para su representación en Madrid en 1997 y no publicada). La elección de estos textos para relacionar algunas estrategias traductorales de Carmen Martín Gaité con su teoría implícita de la traducción se justifica a través de tres consideraciones. La más relevante es que la misma Carmen Martín Gaité declaró en muchas ocasiones la profunda afinidad que sentía con la escritura y la “mirada” de Natalia Ginzburg, y lo importante que fue Italia en su vida. Efectivamente, el italiano, con siete traducciones sobre veinticinco, resulta sobrerrepresentado, superado solo por el inglés (10 traducciones), cuyo predominio cultural y literario en Europa no necesita ningún tipo de explicación, y seguido por el francés (4 traducciones), a pesar de que esta lengua tiene por tradición mayor influencia que el italiano en las letras españolas. Otra consideración, de valor práctico, es que el italiano es la lengua materna de quien escribe, lo que representa sin duda una ventaja en el momento de apreciar los rasgos estilísticos y culturales de las obras originales y su tratamiento por parte de la traductora. Por último, Carmen Martín Gaité tradujo más de una obra del mismo autor solo en el caso de los también italianos Italo Svevo y Primo Levi (dos por cada autor). Las tres traducciones de Natalia Ginzburg, aunque solo dos hayan sido publicadas, demuestran por un lado la implicación de Carmen Martín Gaité con la literatura italiana contemporánea, y, por el otro, resultan de grande utilidad desde una óptica traductológica. De hecho, la comparación de originales y traducciones permite investigar las variables relacionadas con el género literario (una novela, una novela epistolar, una obra teatral), en la escritura de la autora y de la traductora. En este trabajo de aproximación a la teoría implícita de la traducción de Carmen Martín Gaité a través del estudio de sus manifestaciones prácticas, ha sido en cualquier caso muy fructífero el análisis de los textos de la escritora sobre el tema y su comparación con algunos aspectos relevantes de la literatura disciplinar de los *Translation Studies*. En particular, se han estudiado y comentado, de Carmen Martín Gaité, el artículo “La ingrata condición del traductor. Bailar con la más fea” de 1978, y el inédito “Sobre la traducción” (ST 1993-1998), de

unos veinte años posterior⁵. Se trata de dos textos breves, escritos en dos momentos diferentes de su vida y de planteamiento aparentemente práctico (especialmente el segundo), en los que la escritora reflexiona sobre su experiencia de traductora (y de autora traducida), como siempre en un lenguaje cuidado pero libre de tecnicismos.

El desarrollo de la investigación, que, como diría Carmen Martín Gaité, siempre va por derroteros diferentes de los planeados en su prefiguración, ha llevado a estructurar la tesis en seis capítulos, de los que el primero tiene una función introductora y de información general, y presenta las primeras traducciones de Carmen Martín Gaité publicadas en revistas universitarias. Los capítulos del 2 al 5 presentan cronológicamente las veinticuatro traducciones realizadas por encargo entre el 1968 y el 2000, año de su muerte. La división en cuatro capítulos corresponde a los cuatro ‘períodos’ en los que se ha dividido su actividad traductora, separados los tres primeros por pausas de seis y tres años en las que la escritora no tradujo y, el último, por la publicación de *Caperucita en Manhattan*, la novela con la que Carmen Martín Gaité volvió a la producción narrativa después de la muerte de la hija. Como se puede observar ya en esta sumaria definición de los criterios de periodización, cuando se estudia cualquier faceta de la obra de Carmen Martín Gaité resulta imposible separar los aspectos biográficos de los literarios y por lo tanto, conforme a este rasgo fundamental de la personalidad artística de la escritora, en las presentaciones de las traducciones, y de los aspectos principales de su ejecución, se ha desarrollado también el estudio de las correlaciones con otras obras suyas y con su pensamiento, cumpliendo así los dos primeros objetivos de la investigación. En cambio, el sexto y último capítulo aborda la cuestión de la influencia del planteamiento literario y de las geografías personales de la escritora en sus traducciones, y de las implicaciones teóricas que esta conlleva, desde un punto de vista práctico y traductológico al mismo tiempo. En primer lugar, se analizan los textos de la autora sobre el tema del traducir y las manifestaciones concretas de los aspectos generales que más destacan en su metodología, desde el uso de los paratextos hasta las estrategias relacionadas con el género textual (cuentos para niños, poesía, etc.), pasando por el estudio de su tratamiento del dialecto, diferente en cada ocasión según el contexto geográfico, pero sobre todo cultural, en el que aparece en el original, para concluir con un repertorio de ejemplos

⁵ Se trata probablemente de un copión destinado a una disertación oral sobre la traducción. Se proporcionarán más adelante mayores detalles e informaciones sobre este texto.

detallados y significativos extraídos del análisis de las traducciones de las obras de Natalia Ginzburg.

Para las convenciones gráficas y bibliográficas adoptadas se remite a la bibliografía.

CAPITULO 1

Las traducciones de Carmen Martín Gaité en su biografía intelectual

Un primer acercamiento a las traducciones de Carmen Martín Gaité exige situarlas en un marco cronológico y circunstancial que las relacione con su obra y su biografía. Algunos datos como la fecha de publicación, el editor y el idioma desde el que se traduce resultan obviamente imprescindibles, pero son igualmente significativos los detalles sobre la presencia y las características del paratexto (títulos, prólogos, notas de traducción, criterios de selección etc.) y otras informaciones, como por ejemplo si se trata de una primera traducción o de una nueva traducción de un texto o de un autor ya publicado en español. Resulta también útil poner en evidencia, cuando sea posible, las circunstancias de los encargos, los diferentes contextos editoriales, las sincronías entre traducciones y obras de ficción o ensayo de la autora, así como la cita posterior de las traducciones en otras obras suyas, y en general todo lo que apunte a las razones literarias, biográficas o profesionales, a menudo entremezcladas, que justificaron la realización de la tarea.

Si por un lado es cierto que Carmen Martín Gaité se propuso hacer de la escritura su profesión, y lo consiguió, por el otro está claro que con solo escribir novelas o ensayos no iba a conseguir la autosuficiencia económica (al menos hasta los éxitos comerciales de la década de los 90), y por esto siempre practicó actividades ‘complementarias’, como por ejemplo el periodismo, aprovechándolas en todo caso para desarrollar sus conocimientos y reflexiones literarias. En este mismo sentido es evidente que las traducciones no fueron solo una forma de ganar dinero: su relativa escasez (unos veinticinco títulos en más de treinta años), y los autores y obras representados, apuntan a que casi siempre la escritora pudo elegir, o decidió aceptar, encargos que encajaban de alguna forma con su trayectoria literaria y con la elaboración teórica en la que estaba empeñada en cada período.

En este y en los siguientes cuatro capítulos se presentan en sendos párrafos las traducciones de Carmen Martín Gaité ordenadas cronológicamente según la fecha de publicación en español, relacionándolas con el recorrido literario e intelectual de la escritora. La agrupación de las traducciones en cinco capítulos, de los que este primero tiene sobre todo una función contextualizadora, tiene en cuenta la división temporal sugerida por la alternancia o la superposición de la labor traductora con respecto a las

fases narrativas, ensayísticas o periodísticas, y a los silencios, reconocibles en la producción de Carmen Martín Gaité.

El corpus completo de las traducciones publicadas de Carmen Martín Gaité consiste en veinticuatro textos de diferentes géneros publicados de 1968 a 2000, y en tres poemas rumanos de Tudor Arghezi que aparecieron en revistas universitarias en 1947, cuando la escritora todavía no había acabado la carrera, que por su carácter de prueba juvenil se presentan en este mismo capítulo antes de las agrupaciones cronológicas⁶.

Los idiomas desde los que tradujo Carmen Martín Gaité, además del rumano, representado solo por los tres poemas antes citados, son cinco: inglés (10 títulos), italiano (7), francés (4), portugués (2) y gallego (1), y en la bibliografía final todas las traducciones están ordenadas cronológicamente en una sección separada según la fecha de la traducción, acompañadas por supuesto por los datos relativos a la obra original. En las referencias a las traducciones de Carmen Martín Gaité en el cuerpo del texto, en cambio, se sigue como por todas las citas el sistema autor/fecha, pero indicando la fecha de primera publicación de la traducción en vez de la fecha de publicación de la obra original.

1.1. 1947, tres poemas de Tudor Arghezi (Ion N. Teodorescu), en *Trabajos y Días* y *Alférez*

Las traducciones del rumano de tres poemas del novelista y poeta Tudor Arghezi (pseudónimo de Ion N. Teodorescu), totalmente desconocido en la España de la época, aparecen en dos revistas universitarias que se publicaban en aquellos años: "Los muertos" y "Duhovniceasca" en 1947 en la salmantina *Trabajos y Días* (Arghezi 1947a), y "El escondite" en la falangista madrileña *Alférez* (Arghezi 1947b). En *Trabajos y Días* la autoría de la traducción está señalada en la parte alta de la página, justo debajo del título, en letra mayúscula: "Interpretación española por CARMINIÑA MARTÍN GAITE", mientras que en *Alférez* se encuentra al final del poema, entre paréntesis y en letra más pequeña: "Interpretación española, del rumano, por Carmiña Martín Gaité".

⁶ Existe también una copia mecanografiada y no publicada de la traducción de una obra teatral de Natalia Ginzburg, *La secretaria*, de cuyas circunstancias y características se dará cuenta en los apartados 5.4, 6.3 y 6.5.

Estas primeras traducciones de Carmen Martín Gaité se deben a la presencia en la universidad de Salamanca de Aurelio Rauta, opositor al régimen comunista de Bucarest que se había exiliado en la España franquista. En sus clases de rumano el profesor hizo conocer a la entonces estudiante de Filología Románica la obra de uno de los máximos autores de la literatura de su país, y probablemente la animó a publicar las traducciones en *Trabajos y Días*. En esta revista, en la que aparecieron también los primeros poemas y relatos de Carmen Martín Gaité, las versiones van acompañadas por una nota en la que la traductora presenta la trayectoria literaria del autor hasta entonces y su disidencia política antimonárquica (Arghezi 1947a)⁷.

A diferencia de los textos en rumano, los poemas traducidos no tienen rima y la expresión de su carga lírica está encomendada a pequeñas alteraciones de la letra original, lo cual da prueba de una actitud orientada hacia la expresividad y el valor comunicativo de la traducción más que hacia la reproducción formal de los originales⁸.

Sin embargo, lo que más interesa de estas primeras traducciones de Carmen Martín Gaité es que aparecen en las mismas revistas y en las mismas fechas de sus primeros poemas y cuentos, y también de un dibujo, que ilustra el cuento “Desde el umbral” (DU 1948)⁹, casi anticipando sus ilustraciones y *collage* futuros¹⁰. Asimismo, en el caso de los dos poemas traducidos en *Trabajos y Días* la joven estudiante quiso redactar una nota biográfica para presentar y enmarcar históricamente al autor, dejando así un

⁷ Se transcribe la nota redactada por Carmen Martín Gaité. “Tudor Arghezi. Ion N. Teodorescu. Nació en Bucarest en 1880 el día 21 de Mayo. En el año 1896 frecuentaba el círculo literario “Literatorul” de Al. Macedonski donde conoce a Gala Galación. Hacia 1899 es ayudante de químico en una fábrica de azúcar. Luego monje en el monasterio de Cernica. Después de cuatro años de diácono en la metropolitana de Bucarest abandona el país en 1905, realizando un viaje por Francia, Suiza, etc. Fué encarcelado por complicidad antimonárquica pasando dos años en la carcel. Su obra poética fué reunida últimamente en un tomo intitulado *Versuri*. Escribió algunas novelas.”

⁸ Dos de los poemas de Tudor Arghezi traducidos por Carmen Martín Gaité se pueden encontrar en lengua original en el siguiente enlace: <http://www.aboutromania.com/arghezi.html> [fecha de consulta: 20-4-16]. Los poemas son: “El escondite” (en lengua original “De-a v-ati-ascuns”), y “Duhovniceasca” (en lengua original “Duhovniceasca”).

⁹ Este cuento juvenil fue publicado en la revista universitaria salmantina *Trabajos y Días* n. 9 de abril-mayo 1948 y aparece posteriormente, también con la reproducción del dibujo, solo en el volumen III de las *Obras completas*. Por lo tanto, siguiendo los criterios de referencia indicados, se ofrecen en la cita que sigue los datos de la edición en las *Obras completas*, añadiendo entre corchetes el año de la publicación original, cuyos detalles se proporcionan en esta nota.

¹⁰ Igualmente interesante es que el dibujo represente una chica mirando desde una ventana (DU-OC III [1948] 2010: 555). El sujeto de la ventana, con sus significados y su simbolismo, reaperecerá en innumerables ocasiones en los escritos y en las reflexiones de Carmen Martín Gaité. Sobre el significado de la ventana en la escritura de Carmen Martín Gaité, véanse Pittarello (1994), Sarmati (2010) y Tosolini (2015). Para un comentario sobre la relación entre collage y reflexión literaria en Carmen Martín Gaité, véase en particular Pittarello (2016a, 2016b).

testimonio discreto de que hasta en sus primeros pasos en el mundo de la letra escrita Carmen Martín Gaité se acercó a géneros diferentes (traducción, investigación histórica y literaria, periodismo) según las circunstancias y la vena expresiva.

CAPÍTULO 2

(1968-1974) El silencio de la búsqueda

Exceptuando la traducción de los tres poemas rumanos en los años de la universidad, que tuvo carácter voluntario y de ensayo, los primeros encargos de traducción de Carmen Martín Gaité coinciden con el extenso período de silencio narrativo entre la publicación de su segunda novela, *Ritmo lento* (RL 1963)¹¹, que pasó casi desapercibida en la escena literaria de la época, y la de la tercera, *Retahílas* (RH 1974). En estos once años la escritora se dedicó fundamentalmente a la investigación histórica, a la lectura, a la reflexión literaria y personal, buscando una voz y una estructura narrativa que le permitiesen profundizar en la modalidad del análisis psicológico ya experimentada en *Ritmo lento*, enriqueciéndola con la dimensión dialógica implicada por la búsqueda o la invención de un interlocutor, ya fuera este un personaje histórico o de novela, ya un lector, ya una persona real en su vida.

2.1. 1968, Ignazio Silone, *Vino y pan*, Madrid, Alianza Editorial

Es esta la primera (y única) traducción al español de la novela *Vino e pane* de Ignazio Silone de 1955. De este autor ya se habían publicado en España dos novelas en los años 50, a las que seguirá en 1969 *Uscita di sicurezza* (*Salida de urgencia*), de 1965, traducida y prologada por Dionisio Ridruejo en *Revista de Occidente*, mientras que su obra maestra, *Fontamara* (1933), traducida al catalán ya en 1967, tuvo que esperar hasta 1983 la publicación en español.

Después de más de veinte años desde las versiones juveniles de los tres poemas de Arghezi, Carmen Martín Gaité, con 43 años y ya en trance de separación de su marido (Teruel 2008: 44), empieza con la traducción de esta novela una actividad profesional

¹¹ Para agilizar las referencias bibliográficas en el texto, las obras de Carmen Martín Gaité se identifican a la primera ocurrencia con un acrónimo, que suele ser formado por las primeras letras de las palabras del título, y con la fecha de la primera edición o de la recopilación en la que ha sido publicada. Si los textos se encuentran también en los volúmenes ya publicados de las *Obras completas* (ed. José Teruel, Madrid, Círculo de Lectores, 2008-...), en las referencias de las citas el año de publicación original (o de la edición citada) se pone entre corchetes y se añade el año de publicación y el volumen de las *Obras completas* (OC) en los que aparecen, al que se refieren también los números de página.

muy estrechamente relacionada con la escritura y con el debate cultural que fue desarrollándose en la última década de la dictadura, gracias en particular a su amistad con Jaime Salinas y el grupo de intelectuales que en aquellos años lanzaban en Alianza la colección El Libro de Bolsillo, importante proyecto de renovación cultural al alcance de todos (Teruel 2015a). Esta circunstancia debió permitirle orientar su labor traductora hacia los autores contemporáneos italianos que había empezado a conocer y apreciar de recién casada, en sus primeros viajes a Italia con su marido, Rafael Sánchez Ferlosio, cuya madre era italiana. La curiosidad intelectual y cultural de Carmen Martín Gaité y de sus amigos no se ceñía únicamente a la literatura, sino que abarcaba todas las artes y los temas de debate político y social más actuales en la época, a menudo filtrados en España gracias a los libros en lengua extranjera (o algunas veces editados en América Latina) traídos por los amigos que viajaban. Otro estímulo importantísimo eran también las películas de los grandes directores de los años 60, y cabe recordar que en 1968, siempre para El Libro de Bolsillo de Alianza, sección Arte, Carmen Martín Gaité se hizo cargo de la revisión de las traducciones de los guiones de cuatro entre las más importantes películas de Michelangelo Antonioni hasta esa fecha: *Blow-up* (1966), *Las amigas* (1955), *El grito* (1957) y *La aventura* (1960).

La traducción de *Vino y pan* (y las cuatro siguientes, de las que tres son para Alianza), se sitúa en el largo período durante el cual la autora, sin publicar ficción aunque tenía iniciada la novela *Retahíla* desde junio 1965, se dedica a la investigación histórica y lingüística que llevará a la publicación, en diciembre de 1969, de *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento* (PM 1969)¹², y en 1972 de su tesis doctoral, defendida aquel mismo año, sobre los usos amorosos del dieciocho en España (UADE 1972)¹³.

¹² La primera edición de la obra fue publicada en diciembre de 1969 por Moneda y Crédito de Madrid. Posteriormente se imprimieron otras seis ediciones de diferentes editoriales, de las que una póstuma (1975, 1982, 1988, 1999, 2000, 2016). La segunda y la tercera edición (1975 y 1982) llevan un título diferente, *Macanaz, otro paciente de la Inquisición*, y en las dos últimas (2000 y 2016) no se han reproducido los prólogos de las precedentes, salvo la nota “A modo de justificación” que abre la primera edición. Datos extraídos de las notas de José Teruel al tercer volumen de las *Obras completas* de Carmen Martín Gaité (OC-III 2015: 1431).

¹³ El título de la tesis, *Lenguaje y estilo amoroso en los textos del siglo XVIII español*, fue cambiado para la publicación a cargo de la editorial madrileña Siglo XXI de España, en el mismo 1972, en *Usos amorosos del XVIII en España*. Datos extraídos de las notas de José Teruel al tercer volumen de la *Obras completas* de Carmen Martín Gaité (OC-III 2015: 1433). En estos años, en palabras de la misma Carmen Martín Gaité, la autora estaba “reñida” con la ficción y acabó buscando en la actividad ensayística y de investigación histórica nuevas formas expresivas que después emplearía también en sus novelas. Por otra parte, su correspondencia con Juan Benet demuestra cómo echaba en falta la ficción, y cómo aun en los momentos

El libro no está prologado, pero lleva en la cubierta una fotografía de Mussolini con sus jerarcas y en la contracubierta una breve presentación anónima en la que se ponen de relieve el antifascismo de Silone y sus divergencias ideológicas con los camaradas comunistas a comienzos de los años 30. Las notas de traducción (*N. del T.*) son cinco¹⁴, de las que tres aclaran palabras en dialecto o costumbres italianas; una explica la proveniencia del inglés de un apodo presente en el texto en grafía italiana; y otra señala una cita bíblica. Dos notas más, ya presentes en el texto italiano, son traducciones de citas latinas sin referencia bibliográfica.

2.2. 1970, Italo Svevo, *Corto viaje sentimental*, Madrid, Alianza Editorial

Es esta la primera traducción del italiano al español de una selección de cuatro de los últimos textos de Italo Svevo, publicados en Italia bajo el título de uno de ellos (*Corto viaggio sentimentale*) en 1949, más de veinte años después de la muerte del autor. Se trata de tres cuentos (*Corto viaggio sentimentale/Corto viaje sentimental*, inacabado, *Umbertino/Umbertino*, e *Il mio ozio/Mi ocio*), de los que los últimos dos, y el fragmento largo titulado *Le confessioni del vegliardo/Las confesiones del viejo*, también incluido, son probablemente los esbozos de algunos capítulos de una cuarta novela que el autor dejó inacabada. En España habían aparecido hasta la fecha de esta traducción solo dos novelas de Italo Svevo: *La coscienza di Zeno*, de 1923, publicada como *La conciencia de Zeno* en 1956, y *Senilità*, de 1898, publicada como *Senilidad* en 1965; Carmen Martín Gaité se hará cargo de traducir nuevamente esta última en 1982, bajo el título de *Senectud* (Svevo 1982).

El texto está precedido por una “Nota de la traductora” de unas tres páginas, fechada en enero de 1970, en la que Carmen Martín Gaité presenta al autor y su obra, fijándose especialmente en los veinticinco años de silencio que siguieron al fracaso de su segunda novela, *Senilità*, (que la traductora fecha en 1897 en vez que en 1898), sin obtener “una sola palabra ni de alabanza ni de condena” (Svevo 1970: 8). Completan su

de mayor empantanamiento creativo continuaba a interrogarse sobre la función y la forma de la modalidad narrativa (MGB 2011).

¹⁴ La fórmula “*N. del T.*” aplicada también a las notas de una traductora de género femenino es evidentemente fruto de criterios de uniformidad redaccional, rematados también en la indicación de la autoría de la traducción: “Traductor: Carmen Martín Gaité” (Silone 1968: página legal).

trabajo dos “*N. del T.*”¹⁵, ambas relativas al fragmento *Las confesiones del viejo*, en las que la traductora desenreda nombres y relaciones de parentesco entre los personajes basándose en la anterior novela de Svevo, *La coscienza di Zeno*, de la que el fragmento considerado es la ideal continuación, y explicando sus incongruencias con el hecho de que el texto es un borrador póstumo.

Con este trabajo, realizado asimismo para la colección El Libro de Bolsillo de Alianza, la escritora remata su declaración de interés hacia la literatura italiana, y en particular hacia un autor que tuvo mucha influencia en su escritura y en su reflexión literaria de aquellos años. De hecho Carmen Martín Gaité, en la época de esta traducción, conocía ya muy bien la obra de Svevo, y hasta se había inspirado en la mejor novela de este, *La coscienza di Zeno*, para escribir *Ritmo lento*, finalista en el Premio Biblioteca Breve de 1962 que fue ganado al final por *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, inaugurando así el ‘boom’ de la literatura hispanoamericana. En *Ritmo lento* la autora establece muchos paralelismos con la novela del italiano en cuanto a la tipología y el papel de los personajes, la organización del texto y los núcleos temáticos (Farci 2014). Como explicará ella misma en la nota a la tercera edición del libro de 1975, comparando *Ritmo lento* con *Tiempo de silencio* de Martín Santos (1962), “[...] nuestras novelas del año 62 supusieron [...] dos intentos aislados por volver a centrar el relato en el análisis psicológico de un personaje, yo influida por Svevo, él por Joyce” (RL-OC I [1975] 2008: 317)¹⁶.

Efectivamente, Svevo es para Carmen Martín Gaité (y no solo para ella...) “uno de los más inteligentes precursores de la novela psicológica europea” (TH 2006: 182-183)¹⁷, y si este juicio está extraído de una reseña de 1978 de otra novela del escritor italiano, ya en la “Nota de la traductora” a *Corto viaje sentimental* Carmen Martín Gaité

¹⁵ Respectivamente en las páginas 123 y 147 de la traducción. También en esta segunda traducción de Carmen Martín Gaité para Alianza se mantiene la uniformidad del género masculino en las “*N. del T.*” y en la atribución de la autoría a un “Traductor” abstracto o asexual, mientras que el encabezamiento de la nota preliminar reconoce el género de su autora: “Nota de la traductora” (Svevo 1970: 6).

¹⁶ Siguiendo los criterios establecidos para las referencias de las citas, el acrónimo atribuido a la novela *Ritmo lento* es RL, seguido por la referencia al volumen de las *Obras completas* (OC) en el que se encuentra, la fecha de la primera edición o de la edición de la que se habla entre corchetes (aquí la tercera), la fecha de edición en las *Obras completas* y la página.

¹⁷ La cita está extraída del artículo de Carmen Martín Gaité “Sordidez y megalomanía. *Una vida*, de Italo Svevo” publicado por primera vez en *Diario 16* el 22 de mayo de 1978, y recopilado por José Teruel en Carmen Martín Gaité, *Tirando del hilo – Artículos 1949-2000*, Madrid, Siruela, 2006. Como se ve en la referencia en el cuerpo del texto, se ha creado una abreviación acrónima para la recopilación (TH), dejando en nota los detalles del título, proveniencia y fecha de primera publicación de los artículos.

hacía hincapié en el tono “sordo y profundo de salmodía introspectiva” de la obra, en la “fuerza de esta prosa tan rica de sugerencias, tan desaliñada y urgente, tan lúcida”, y también “desnuda, sin labrar y sin efecticismo alguno”, muy diferente de la “hojarasca” cargada de “lirismo y retórica” que caracterizaba la literatura italiana de los primeros veinte años del siglo XX, cuándo Svevo escribió su obra maestra (Svevo 1970: 7-9). En sus comentarios sobre los aspectos lingüísticos y estilísticos de la obra narrativa de Svevo, Carmen Martín Gaité no menciona las cuestiones relativas a la escritura de un autor que por razones históricas y religiosas fue bilingüe y perteneció a las tres culturas que coexistían en su ciudad natal¹⁸, sino que subraya lo que puede interesar al lector español (y a ella misma), o sea el rechazo de Svevo a unos usos lingüísticos que ella describe como muy parecidos a los vigentes durante el franquismo. Por otra parte, la autora estaba metida por aquellas fechas en la redacción de su tesis doctoral, en la que investigaba las correspondencias entre lengua y costumbres en los usos amorosos del siglo XVIII, inaugurando así un aspecto de su original manera de enfrentarse a la investigación histórica, a la que volvería con el ensayo *Usos amorosos de la postguerra española* (UAPE 1987). Y siempre por aquellas fechas se dedicaba a la redacción de *Retahíla*, la novela del regreso, en la que por primera vez ejemplificaría en forma narrativa sus reflexiones sobre el papel del interlocutor y la escritura dialógica¹⁹.

La comparación entre la “Nota de la traductora” y la reseña de 1978 citada antes ofrece un ejemplo de como también las traducciones, a la par de los artículos y las lecturas, forman una “red de [...] conexiones, que confirma una vez más que la obra de Carmen Martín Gaité, por encima de clasificaciones genéricas y compartimentos estancos, es un tejido coherente y progresivo con piezas magistralmente hiladas y en el que ningún hilo de la trama puede verse como indiferente o superfluo” (Teruel 2006a: 20-21). La reseña, de ocho años posterior, repite casi palabra por palabra, aunque en orden diferente, algunos pasajes de la “Nota de la traductora”, en particular los relativos a la

¹⁸ Italo Svevo, pseudónimo de Ettore Schmitz, nació en una familia judía en Trieste, importante ciudad italiana del Imperio austrohúngaro en la que el idioma oficial era el alemán, y la lengua hablada por el pueblo el dialecto triestino, bastante parecido al italiano. O sea que “nació austriaco y judío, y murió italiano y agnóstico (después de haberse convertido al catolicismo)”, como sintetiza Paolo Di Stefano en su reseña “L’enigmatica vita di Italo Svevo e del suo doppio” en *Sette*, semanal del *Corriere della Sera* del 27 de junio de 2013. Disponible en:

http://www.corriere.it/sette/13_giugno_27/2013-26-di-stefano-svevo_644dceec-df44-11e2-b08d-5f4c42716abd.shtml [fecha de consulta: 13-5-2016].

¹⁹ Sobre estos aspectos de la escritura de Carmen Martín Gaité véanse *El cuento de nunca acabar*, de la misma autora, y Calvi (1990).

‘voz’ de Svevo, añadiendo, sin embargo, el adjetivo ‘dannunziana’ a la secuencia sobre el lirismo y la retórica, y explicando las elecciones estilísticas del autor como una “reacción personal y autónoma contra los excesos de la elocuencia decimonónica” (TH 2006: 182). El texto completa la reflexión con la ya citada evaluación sobre el papel de Svevo como precursor de la novela psicológica europea y concluye, después del resumen de la novela reseñada, subrayando la lucidez del autor en la representación del antihéroe, y de su despido “del papel que ambicionaba representar en un teatro cuyo decorado, con los albores del nuevo siglo, empieza a revelarse como inservible” (TH 2006: 183). La lectura de Svevo, profundizada gracias a las traducciones, permite a Carmen Martín Gaité estudiar y manipular las características estilísticas del autor, y sigue fermentando en reflexiones más generalmente literarias que aflorarán posteriormente y en otras circunstancias.

Sin embargo, en la “Nota de la traductora” encontramos otro tema que en el artículo de 1978 pasará a segundo plano: el del largo paréntesis de silencio en la obra de Svevo después de la mala acogida de sus dos primeras novelas. Aquellos veinticinco años sin publicar interpelan personalmente a Carmen Martín Gaité, que desde *Ritmo lento* se enfrenta con su primer estancamiento narrativo, y es evidente que la traductora se ve reflejada en la experiencia del autor al utilizar casi las mismas palabras para describir ambas. En la “Nota de la traductora” afirma que la primera novela de Svevo “había pasado casi desapercibida”, y que la segunda “no obtuvo una sola palabra ni de alabanza ni de condena de toda la crítica italiana” (Svevo 1970: 8), mientras que en la “Nota a la tercera edición” de *Ritmo lento*, de 1975, comenta que la novela “hasta la fecha ha sido muy poco leída y comentada”, y que la primera edición no solo “no se agotó sino que pasó absolutamente sin pena ni gloria” (RL-OC I [1975] 2008: 317). Asimismo, intentando encontrar las causas de tan completo desinterés, comenta en la “Nota de la traductora” que la crítica descubrió la modernidad de Svevo con treinta años de retraso porque bajo la ornata elocuencia decimonónica “había estado sofocada su voz, aunque no muerta, a lo largo de tanto tiempo” (Svevo 1970: 8), mientras que en la “Nota a la tercera edición” sugiere que *Ritmo lento* supuso un tentativo aislado de reacción “contra el ‘realismo’ imperante en la narrativa española de postguerra” (RL-OC I [1975] 2008: 317).

Es posible seguir aquí uno de los hilos del tejido coherente y progresivo de la obra, y de la reflexión, de Carmen Martín Gaité. En la “Nota de la traductora” de 1970,

interrogándose sobre el silencio de Svevo, la escritora apunta a los aspectos más recargados y triunfalistas, y por esto falsos, de la literatura italiana de inicios del siglo (y posteriormente del fascismo), instituyendo implícitamente una analogía con las formas literarias del franquismo español y su propio silencio. Sin embargo, en la “Nota a la tercera edición” de *Ritmo lento* de 1975, ya superada la fase de afasia narrativa con la publicación de *Retahílas*, la mención explícita de la influencia de Svevo se centra menos en la forma y más en su trabajo pionero en el análisis psicológico del personaje. La autora es muy consciente de compartir con Svevo no solo el rechazo a unos cánones artísticos ya condenados por la historia, sino también la búsqueda de nuevas formas expresivas, lo que para ella implica también una superación de las fórmulas del realismo, aunque estas se hubiesen desarrollado en la posguerra como alternativa a aquellos cánones. En 1978, con la reseña de la traducción de la primera novela de Svevo, *Una vida* (TH 2006: 182-183), Carmen Martín Gaité vuelve a razonar sobre el maestro italiano después de la muerte de Franco, en un clima literario mucho más abierto y en una etapa creativa personal aún más avanzada, lo que le permite trazar una síntesis menos subjetiva y más universalizable de sus comentarios anteriores, poniendo de relieve “la genial intuición del escritor triestino, consciente como pocos de las fronteras entre los anhelos de sublimidad y las exigencias de la rutina, entre la megalomanía y la sordidez” (TH 2006: 183).

En las siguientes reflexiones, igualmente extraídas de la “Nota de la traductora”, vemos cómo el acercamiento profundo al autor que siempre supone una traducción, entra en diálogo y resonancia con los temas en aquel momento más urgentes de su trayectoria literaria:

[...] el poco éxito que alcanzó en vida no había logrado arrancar nunca del todo su pasión por escribir [...] Pero no parece cierto que se abstuviese nunca totalmente de escribir. Tal vez a lo que renunció fue a la idea de publicar y de tener éxito, pero los papeles y borradores encontrados en sus carpetas, de los cuales procede la presente selección, parecen indicar, aun cuando no todos hayan podido fecharse, que a lo largo de toda su vida sintió la necesidad de seguir ahondando siempre en los mismos temas que le preocupaban, elaborándolos paciente e incansablemente, dándole vueltas y más vueltas a aquel material limitado y al mismo tiempo inagotable que tenía entre las manos. [...]

Quién sabe si él pensaría que estos esbozos y fragmentos que hoy publicamos no significaban escribir en serio, por el hecho de que eran para él sondeos de que iba tanteando y buscando lo que decía a medida que lo iba diciendo. (Svevo 1970: 7-9)

Estas palabras evocan a un tiempo el taller existencial y literario de los *Cuadernos de todo*, que Carmen Martín Gaité había empezado a escribir en 1961 y de los que Maria Vittoria Calvi publicaría una selección póstuma (CT 2002), y el proyecto narrativo pendiente de *Retahílas*. Pero sobre todo son testimonio de que la escritora salmantina relacionó estrictamente desde el principio la labor traductora, y la lectura avisada que esta supone, con su actividad de escritura. Mientras traducía, Carmen Martín Gaité podía aprovechar más cumplidamente el estímulo intelectual proporcionado por las ideas de los autores escogidos, estableciendo con ellos un diálogo, mediado a veces por el paratexto de la misma traducción y destinado casi siempre a alargarse y evolucionar en otros textos suyos.

En *Corto viaje sentimental*, por ejemplo, encontramos en las líneas iniciales de “Las confesiones del viejo” unas consideraciones sobre la ‘literaturización’ de la vida en las que el protagonista afirma que la vida no contada es como si no fuera vivida, y reconoce no ser la persona que vivió, sino la que él mismo describió en sus anteriores memorias, que serían supuestamente las recogidas en *La coscienza di Zeno* (Svevo 1970: 115-116). No podemos por menos que destacar la relevancia de estas ideas con respecto al tema de la relación entre narración y realidad, que Carmen Martín Gaité tratará, entre otros, en su ensayo literario de 1983, *El cuento de nunca acabar* (CNA 1983), de cuya larga gestación ya se barruntaban las primeras señales.

Sin embargo, cabe destacar también un proceso contrario, en el que la traductora aprovecha los conocimientos y habilidades de la escritora y aplica unos criterios de traducción muy influidos por su ética, y su práctica, de la narración. En los años de investigación y redacción de *El proceso de Macanaz*, ensayo histórico publicado pocos meses antes de *Corto viaje sentimental*, y de su tesis doctoral, publicada dos años más tarde, Carmen Martín Gaité sigue enfocando y profundizando en unas cuestiones que serían centrales en toda su producción ensayística y narrativa siguiente, como el papel del interlocutor, cuestión ya presente en las cartas a Benet de los primeros años 60, los confines entre géneros, la relación entre historia e historias, la narración como

insustituible recurso cognitivo y la modalidad dialógica. Al mismo tiempo, y significativamente, la escritora elige traducir al castellano toda la documentación en francés e italiano relativa a su investigación sobre Macanaz, justificando esta decisión, heterodoxa desde el punto de vista académico, con unas consideraciones que perfilan la actitud de respeto hacia el lector, la narración y la lengua de llegada a la que ya apuntan sus reflexiones, constituyendo unas primeras indicaciones implícitas sobre los criterios de traducción que va desarrollando:

En cuanto al modo de redactar y poner en orden los datos recogidos, temo haber seguido un método no demasiado ortodoxo en este tipo de trabajos. Una de las cosas, por ejemplo, que no suelen hacerse en ellos, y que sé de sobra que los buenos eruditos miran con horror, es traducir al castellano los documentos escritos en otro idioma. Yo, a pesar de todo, lo he hecho en todos los casos. Macanaz inició sus reformas en el primer período de implantación de la dinastía borbónica en España, a principios del XVIII, y tanto la correspondencia del propio Felipe V como la de sus embajadores, como las relaciones de viajeros del tiempo están escritas en francés. Son tantas las veces que tengo que sacar a relucir tales testimonios que, a mi parecer, de no haberlos traducido al castellano, resultaría la mía una narración bilingüe, lo cual le quitaría el tono fluido y de interés para cualquier lector que he querido conservar por encima de cualquier otra consideración. Asimismo, he traducido del italiano algunas cartas del Papa Clemente XI y del abate Alberoni. Me he resistido, a pesar de muchos consejos en contra, a hacerlo de otra manera. (PM-OC IV [1969] 2015: 61)²⁰

²⁰ Este fragmento se encuentra en la edición original en la presentación de la obra titulada “A modo de justificación”, situada en las cuatro páginas no numeradas que preceden el encabezamiento de la Primera Parte.

2.3. 1972, *Ocho siglos de poesía gallega. Antología bilingüe*, Madrid, Alianza Editorial

Las traducciones del gallego al español llevadas a cabo para esta antología, realizada a cuatro manos con Andrés Ruiz Tarazona, añaden un nuevo idioma, y una nueva faceta, a la actividad traductora de Carmen Martín Gaité, que por primera vez desde los años de la universidad se enfrenta a unos materiales líricos.

La antología, prologada por los traductores, propone una muestra de poemas con texto original paralelo, desde la Edad Media hasta la modernidad. En una nota aparte se da cuenta de los criterios de selección adoptados (Martín Gaité y Ruiz Tarazona eds. 1972: 27-28), mientras que la autoría de las selecciones y traducciones respectivas (de Carmen Martín Gaité para los poemas hasta el siglo XV, y de Andrés Ruiz Tarazona para los posteriores) está señalada solo en la página legal, confirmando una vez más el “voto de confianza” que Carmen Martín Gaité otorga siempre a los “novelistas noveles” (Teruel 2006a: 26), representados en este caso por el futuro compositor, musicólogo y crítico de música Andrés Ruiz Tarazona, once años menor que ella y por entonces todavía desconocido, aunque polígloto.

También este texto, como las dos anteriores traducciones de la autora, es publicado en la colección El Libro de Bolsillo de Alianza Editorial, sección Literatura²¹, diferenciándose ligeramente a nivel gráfico por el tratamiento de las notas, introducidas por un asterisco y sin la usual acotación (*N. del T.*) encontrada anteriormente²².

Esta traducción parece ser un punto de llegada, más que de partida, en la biografía intelectual de Carmen Martín Gaité, ya que puede considerarse como la conclusión, en forma muy diferente, del proyecto de tesis doctoral sobre los cancioneros galaico-portugueses del siglo XIII, fruto de su primera estancia al extranjero para los cursos de verano en Coímbra en 1946 (Teruel 2008: 31 y 34). El proyecto de tesis, que le había

²¹ En los diez años en los que Jaime Salinas dirigió Alianza, Carmen Martín Gaité realizó para esta editorial, además de las cuatro traducciones aquí presentadas, y de la revisión de los guiones de Antonioni de 1968 ya citada, una antología con prólogo y notas de las obras de Benito Feijoo, publicada en 1969 para la colección El Libro de Bolsillo, sección Clásicos.

²² Las notas son cinco: dos explican el significado exacto de una palabra gallega, y están situadas en las páginas a la derecha, en los textos originales; las otras tres aclaran ambigüedades debidas, más que a la lengua, al diferente contexto histórico, cultural y literario (largueza de las noches de invierno aludida por la expresión “noche de adviento”; referencia irónica a un poeta coevo; implicaciones heréticas de una cita evangélica en un poema de amor).

ofrecido la ocasión para mudarse a Madrid en 1948 y nuevamente en 1949, fue rápidamente abandonado a favor de sus nuevas amistades y de su vocación por la escritura, pero no olvidado, y como todas las actividades de la autora acabó confluyendo en una experiencia de lectura y de escritura muy entrelazada con las contingencias externas y las reflexiones del momento en el que se produjo.

De hecho, en este mismo 1972, como cuenta en un texto recopilado en *Agua pasada* (AP 1993), Carmen Martín Gaité defiende su tesis doctoral, “aplacando así aquella vieja frustración del año 49, que a veces me incomodaba un poco, por lo dada que soy a terminar las cosas que empiezo” (AP-OC V [1993] 2016: 988)²³. Trabajando para esta antología la autora arregla también las cuentas pendientes con los cancioneros galaico-portugueses. Sin embargo, el enfoque es aquí muy diferente, ya que en 1948 la intención había sido la de “analizar el lenguaje del amor y de la ausencia en los cancioneros”, y más en general “los cánones fijados por la literatura que marcan el comportamiento amoroso en una época determinada de la historia” (AP-OC V [1993] 2016: 985), mientras que ahora el marco temporal y temático es más amplio, el trabajo de análisis filológico implícito (en la selección), y la finalidad casi didáctica, como se afirma en el “Criterio de selección” (Martín Gaité y Ruiz Tarazona 1972: 28): “Nos daríamos por contentos si hubiéramos conseguido que el lector medio actual se interesase por la poesía gallega [...], la tuviese en cuenta de ahora en adelante”. Además, las investigaciones sobre Macanaz han cambiado por completo la manera en que Carmen Martín Gaité se plantea su oficio, como explica con lucidez en la presentación de su tesis doctoral:

[...] alterando y condicionando la forma de abordar en adelante cualquier tema que pudiera llamar mi atención. La relación del pasado con el presente, de las historias inventadas con las verdaderas, del lenguaje estereotipado con el que pugna por indicar las angustias y necesidades del individuo, de los comportamientos privados con los públicos eran evidencias inseparables ya de mi capacidad de reflexión y de contemplación, y [...] al invalidar para siempre mi posibilidad de enfocar cualquier asunto desde un punto de vista deslindado y unívoco,

²³ Esta cita y la siguientes están extraídas del texto leído el 11 de junio de 1972 en la Universidad Central de Madrid (hoy Complutense) para presentar su tesis doctoral, que fue posteriormente recogido por la misma autora en la colección de artículos y ensayos *Agua pasada* (AP 1993), que a su vez se encuentra en el volumen V de las *Obras completas*.

trastornaban mis esquemas de orden anteriores. Después de haberse internado durante años en el caos lingüístico, anecdótico y psicológico del viejo Macanaz, pieza, a su vez, del complicado puzzle social e histórico de principios del siglo XVIII, ¿quién iba a declararse filólogo, novelista o historiador sino, en todo caso, una mezcla desbarajustada de las tres cosas? (AP-OC V [1993] 2016: 987)

En efecto, los traductores no se limitan a presentar la poesía gallega en términos literarios, y en el cierre del “Prólogo” justifican socialmente e históricamente su crítica a la política monolingüística del régimen franquista, en el que no hay que olvidar que todavía funcionaba la censura²⁴: “Parece [...] una opinión aventurada y partidista la de quienes siguen empeñándose en negar la realidad multilingüe del solar español, diversidad que la Historia ilumina y pone de relieve de un modo ya bastante elocuente de por sí” (Martín Gaité y Ruiz Tarazona 1972: 25). Asimismo, en una nota a su “Criterio de selección”, optan por reducir el número de los autores antologizados, y hasta prescindir de unos contemporáneos ya consagrados, en pos de una más amplia representación de los poemas que consideran más importantes y significativos, y hasta de unas canciones:

[...] convencidos de que los temas más típicos y genuinos de la antigua poesía de los cancioneros (el mar, los santuarios, el amor, la ausencia y las burlas) se han refugiado durante las épocas de la decadencia literaria en la poesía popular oral, nos hemos decidido a incluir una serie de canciones, muchas de ellas vivas aún hoy en día, seleccionándolas de diversos cancioneros del siglo XIX. (Martín Gaité y Ruiz Tarazona 1972: 28)

En estas líneas queda patente cómo, a raíz de la traducción, el interés inicialmente solo literario y filológico de Carmen Martín Gaité por los cancioneros galaico-portugueses ha incorporado unos nuevos matices relacionados con la evolución de sus investigaciones y reflexiones sucesivas. Y, por supuesto, el ciclo de las influencias recíprocas no se para, ya que cinco años más tarde vuelven a aparecer los cancioneros en

²⁴ O’Leary and Ribeiro de Menezes proporcionan la localización del expediente en el Archivo General de la Administración: AGA (3)50 Sig. Expte 6519; la publicación fue autorizada con la observación ‘Nada fundamental que objetar’ (O’Leary and Ribeiro de Menezes 2008: 236).

su protesta contra la aplastante aridez del *Informe Hite* sobre la sexualidad femenina en Estados Unidos (AP-OC V [1993] 2016: 840-841)²⁵.

La costumbre intelectual de volver una y otra vez sobre las mismas cuestiones, abarcándolas desde diferentes perspectivas y añadiendo cada vez nuevos detalles, sugerencias o reflexiones, se mantiene también en la actitud hacia la labor traductora explicitada en el “Criterio de selección”:

En cuanto a la traducción, hemos procurado, sin salirnos de una absoluta fidelidad al espíritu del texto, que el lector que prefiera leerlo únicamente en castellano encuentre los menos escollos y asperezas posibles. En ocasiones ha de resultar imposible soslayarlos, pero nos tranquiliza saber que en la página de al lado podrá consultarse la versión original. (Martín Gaité y Ruiz Tarazona eds. 1972: 28)

Se repiten, ampliados y elaborados, los conceptos ya ilustrados en la presentación de *El proceso de Macanaz*: para Carmen Martín Gaité la función esencial de cualquier escrito es comunicativa, y el respeto al lector conlleva el deber de utilizar un castellano impecable que fomente el placer y el valor de la lectura. Al mismo tiempo, la fidelidad al espíritu del original impone, especialmente en el caso de la poesía, y sobre todo en una antología destinada al “lector medio actual”, difíciles renuncias o imposibles alternativas, aquí resueltas sacrificando en algunos casos la rima (que se puede recuperar en el original de la página de al lado), para salvar imágenes y significados sin los cuales la lectura perdería su atractivo.

²⁵ Artículo titulado “Reflexiones sobre el *Informe Hite*”, publicado por primera vez en *Diario 16* el 31 de octubre de 1977. Después de maravillarse por la monótona falta de imaginación de las confesiones obtenidas por la autora con los cuestionarios, y de su incapacidad a la hora de organizar los materiales de manera potable, Carmen Martín Gaité afirma: “Seguro que cualquier moza analfabeta de la Alcarria le echa más picante y salero a irse a las eras con su primer novio y contárselo a una amiga” (AP-OC V [1993] 2016: 841); y luego concluye así el artículo: “En fin, si el descubrimiento del propio cuerpo [...] ha de llevar aparejada una tal pobreza expresiva a la hora de transmitir las experiencias del presunto placer conseguido, dense por liberadas en buena hora las mujeres del *Informe Hite* y sus ardientes *fans*, pero vivan los cancioneros galaico-portugueses. Y *La Celestina*, claro” (AP-OC V [1993] 2016: 841).

2.4. 1972, Eva Figes, *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza Editorial

En 1972 Carmen Martín Gaité lleva a cabo también su primera traducción del inglés, siempre para El Libro de Bolsillo de Alianza Editorial, esta vez en la sección “Humanidades”. La autora, Eva Figes, que fue también una apreciada novelista, había nacido en una familia judía alemana, con la que huyó cuando era todavía una niña a Inglaterra en 1939. Su libro, *Patriarchal Attitudes. Women in Society*, fue publicado en el Reino Unido en 1970 y con los casi contemporáneos *Sexual Politics* de Kate Millet (1969) y *The Female Eunuch* de Germaine Greer (1970), se convirtió en un manifiesto de la ‘segunda ola’ del feminismo. En ello se enfoca desde un punto de vista histórico, social y literario la ‘construcción’ de la mujer, que lejos de ser un proceso natural es el resultado de la ideología patriarcal.

Las únicas intervenciones paratextuales de Carmen Martín Gaité son dos notas de traducción, no numeradas sino introducidas por asteriscos y siempre acompañadas por la ya referida acotación (*N. del T.*)²⁶, aunque en la página legal, quizás en homenaje al contenido feminista de la obra, la autoría de la traducción se acredita por primera vez a una “Traductora”, y no, como en *Vino y pan* y en *Corto viaje sentimental*, a un “Traductor”.

La completa ausencia de referencias a esta obra y a su autora en los escritos anteriores y posteriores de Carmen Martín Gaité parece indicar que esta traducción fue el fruto de un simple encargo, y que no consiguió desencadenar conexiones y reflexiones dignas de dejar traza. No obstante, la implicación de la autora en este texto, aunque no declarada, presenta al menos dos vertientes.

La primera, y más obvia, es la constante atención de Carmen Martín Gaité a la condición de la mujer, sobre la que abundan las anotaciones desde las primeras páginas de los *Cuadernos de todo*, y a la que en cierto sentido está dedicada su tesis doctoral, como lo serían más adelante el ensayo *Usos amorosos de las postguerra española* y la recopilación de textos sobre la escritura femenina titulada *Desde la ventana* (DV 1987). Sin embargo, Carmen Martín Gaité se preocupó siempre mucho de matizar y fundamentar

²⁶ La primera (Figes 1973: 98) aclara los significados de la expresión inglés ‘bluestocking’ (en cursiva en el texto) y de su equivalente francés *bas bleu*; la segunda (Figes 1973: 170) explica quiénes fueron los ludditas.

sus reflexiones en este campo, y no quiso nunca profesar una adhesión incondicionada al feminismo, aun siendo considerada por muchas mujeres y estudiosas una compañera de lucha (Johnson 2011). Lo que no acababa de convencerla eran las mujeres culturalmente privilegiadas, como ella misma se consideraba, que eludían la responsabilidad de labrarse su propia vida echando la culpa de sus frustraciones a la opresión machista, así como la actitud de enfrentamiento al hombre de muchas feministas, totalmente ajena a su apuesta existencial por el diálogo y la comunicación²⁷. A nivel personal Carmen Martín Gaité cultivó siempre la amistad, la solidaridad y la complicidad femenina; en sus trabajos ensayísticos se esforzó en mostrar las trabas puestas al desarrollo de la identidad y del potencial de las mujeres; y en su obra narrativa intentó a menudo apuntar a posibles caminos de libertad. Pero la conciencia misma de su personal posición de mujer burguesa, instruida y pensante, no podía llevarla a acatar conclusiones genéricas y generalizantes, por lo que, como en otras ocasiones, su honestidad intelectual la llevó a veces al silencio más que a la polémica, como justamente evidencia Rafael Chirbes en el “Prólogo” a los *Cuadernos de todo* (Chirbes [2002] 2003: 28).

Por otra parte, la misma honestidad intelectual, la generosidad de su compromiso hacia las mujeres, el deseo de participar a la aventura de resurgencia intelectual llevada a cabo por Alianza Editorial, fue probablemente el móvil que la empujó a aceptar traducir un ensayo que en aquellos últimos años del franquismo podía despertar conciencias y abrir nuevos horizontes²⁸.

2.5. 1974, José María Eça de Queiroz y José Duarte Ramalho Ortigão, *El misterio de la carretera de Sintra*, Madrid, Nostromo

La primera traducción del portugués de Carmen Martín Gaité corresponde al volumen 15, publicado en septiembre de 1974, de la nueva editorial Nostromo, que ella había

²⁷ Si por un lado Carmen Martín Gaité tuvo la suerte de crecer en una familia de mentalidad muy abierta, en la que la figura paterna no hizo sino apoyar toda manifestación de su personalidad y de su voluntad (Teruel 2008: 20), por el otro se interrogó mucho sobre la condición de la mujer, sobre todo en sus primeros *Cuadernos de todo* (CT 2002).

²⁸ Entre los textos sagrados del feminismo solo *La mística de la feminidad* de Betty Friedan, casi ocho años anterior al ensayo de Eva Figes, había sido publicado por aquel entonces en español, en 1965, mientras que *Política sexual* y *La mujer eunuco*, contemporáneos de *Actitudes patriarcales*, no fueron traducidos al castellano hasta 1995 y 2004 respectivamente.

apadrinado en 1973 ofreciendo para el primer volumen de su catálogo una selección de sus artículos (y un cuento de 1970), bajo el título de *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (BI 1973). Completan la traducción, que no es la primera de esta obra, pero que desde su aparición ha suplantado las anteriores, un “Prólogo” fechado en julio de 1974, y 27 notas²⁹.

La colaboración de Carmen Martín Gaité con la editorial Nostromo permite reconstruir un fragmento de la densa y compleja red de relaciones intelectuales y de amistad que la escritora entretuvo con muchos de los principales animadores culturales de su época. La editorial Nostromo, así denominada en homenaje a la novela de Joseph Conrad, y fundada por “tres jóvenes de veintitantos años” (Diego Lara, Mauricio d’Ors y Juan Antonio Molina Foix) fue, en sus palabras, “una de las aventuras más independientes, arriesgadas y jóvenes que puedan registrarse en el libro de cuentas culturales de nuestro país” (AP-OC V [1993]: 974)³⁰. Ella conocía a Mauricio d’Ors, que le pidió algún texto suyo para iniciar la colección, y de ahí, no obstante “la inexperiencia primera de los nostromos”, que llevó a “un grueso saldo de erratas”, iniciaron la colaboración y la amistad:

No existía un horario riguroso, y el reparto del trabajo tampoco lo era. Habían tomado como “secretaria-chica-para-todo” a mi hija Marta Sánchez, de dieciséis años. [...] Si se exceptúa la especialización de Diego Lara como portadista, todos hacían de todo [...] tareas que no estaban reñidas con la buena acogida que se dispensaba siempre a amigos y tertuliantes ocasionales, algunos de los cuales no era infrecuente que se brindaran a echar una mano a cambio de un vaso de vino y una conversación siempre divertida, crítica y estimulante. A base de sortear [...] un alud de problemas prácticos que [...] se cernían más amenazadoramente sobre aquel milagroso e insobornable reducto de libertad, la editorial Nostromo consiguió sacar adelante en dos años y medio uno de los catálogos más llamativos, variados y lindantes con el

²⁹ También en este caso las notas, numeradas por página, tienen la acotación, ‘neutra’ desde el punto de vista del género, *N. del T.*

³⁰ Esta y las citas siguientes están extraídas del artículo de Carmen Martín Gaité “Réquiem para una editorial”, publicado por primera vez en *Diario 16* el 16 de abril de 1979.

disparate que, en condiciones tan precarias, hubiera podido soñar nadie.

(AP-OC V [1993] 2016: 975)

Además de su hija Marta, que hizo de “secretaria-chica-para-todo”, también Rafael Sánchez Ferlosio colaboró con Nostromo, publicando su ensayo *Las semanas del jardín* (1974), pero ya en 1976, “definitivamente huérfana de recursos económicos”, la editorial fue absorbida por Alfaguara, a cuya dirección había llegado el amigo Jaime Salinas después de las experiencias en Seix Barral y Alianza. De esta otra editorial, y del clima amistoso y literario a un tiempo en el que se trabajaba, deja una descripción el mismo Jaime Salinas en su *El oficio de editor: una conversación con Juan Cruz*:

En Alfaguara teníamos dos comités de lectura: uno para autores españoles, que se celebraba en la oficina de la editorial cuando estaba en Torres Blancas. Nos sentábamos en torno a una paella, pero mientras esperábamos su llegada se bebía mucha ginebra y mucho whisky. En ese comité estaban Rafael Conte, Benet, Hortelano, Eduardo Nava... [...] A las cinco de la tarde teníamos el comité para autores extranjeros, al que volvían a asistir Marías, Benet, Hortelano, se retiraba Conte y se incorporaban Luis Goytisolo, Carmen Martín Gaité una temporada, Amaya Lacasa, Sorozábal... [...] Era difícil mantener la disciplina, pero en ese comité se acordó publicar, por ejemplo, a Bernhard, gracias a Marías y a Benet y contra la resistencia de Sorozábal, que era marxista y consideraba que Bernhard era un autor decadente. (Salinas 2013: 226-227)

En esta mezcla de vida, amistades y literatura, muy probablemente nacieron muchos de los proyectos de traducción de Carmen Martín Gaité, y *El misterio de la carretera de Sintra*, novela escrita a cuatro manos por uno de los mejores novelistas portugueses del siglo XIX con un amigo de mayor edad y menor talento, tenía todas las cualidades para gustar a los lectores, convencer a los editores, especialmente los de Nostromo que tenían preferencia por “los relatos de aventuras, terror y misterio” (AP-OC V [1993] 2016: 974), y estimular a la traductora, que en su prólogo recapitula las características de la obra y las circunstancias de su escritura.

Al publicar aquel mismo año su tercera novela, *Retahílas*, Carmen Martín Gaité había roto más de una década de silencio narrativo con una obra innovadora por estilo y construcción, desde la cual se asomaba a las ulteriores elaboraciones literarias y teóricas que habían de seguir en la novela *El cuarto de atrás* (CA 1978), y en el ensayo de 1983 *El cuento de nunca acabar*. No extraña, por lo tanto, que en el prólogo a la traducción la autora se haya fijado en la estructura, las circunstancias de publicación y las características narratológicas de la novela que más entonaban con sus reflexiones sobre la escritura, siguiendo un patrón parecido al de sus reseñas (Teruel 2006a: 27) ³¹.

En el “Prólogo”, pues, la traductora, fiel a su idea de que las reseñas debían animar a leer y no explicar o contar la obra (Teruel 2006a: 25), no entra en el argumento del libro, sino que en primer lugar intenta animar el lector a leerlo, y de paso le ofrece los detalles de su composición y primera publicación en 1870, que en cierta medida anticipan las circunstancias de la memorable adaptación radiofónica de 1938 de *La guerra de los mundos* de H.G. Wells (otro autor representado en el catálogo de Nostromo...):

El día 23 de julio 1870, el *Diario de Noticias* de Lisboa insertaba una nota de última hora que decía así: “A punto de cerrar nuestra edición hemos recibido un escrito singular. Se trata de una carta sin firma enviada por correo a nuestra Redacción. [...] El interés que despierta y su calidad literaria nos determinan a transcribir íntegro tan interesante documento [...]”.

³¹ Merece la pena citar los puntos salientes del análisis de la estructura de las reseñas de Carmen Martín Gaité llevada a cabo por José Teruel en el ensayo “Carmen Martín Gaité, articulista” que encabeza *Tirando del hilo*. Las observaciones del curador de esta antología de artículos de la autora no aparecidos en otras recopilaciones, son de particular interés porque muestran algunos de los recursos empleados por Carmen Martín Gaité para sustanciar en el texto sus reflexiones sobre la escritura (y la lectura): “quisiera reparar en la estructura tripartita del proceso deductivo de sus artículos de crítica literaria. La mayor parte de ellos arranca con un preámbulo con el que intenta, en los párrafos iniciales, atrapar la atención del lector, ya sea a través de una cita axial del título comentado [...] o ya sea a través de un presupuesto narrativo procedente de su propio taller literario y en consonancia con los principios ensayados –o que estaba ensayando– en *El cuento de nunca acabar*, tales como: la literatura del antihéroe moderno, la enconada tendencia de la preceptiva literaria a segregar unos géneros de otros, la alquimia de los recuerdos, el conflicto entre el tiempo sagrado y el tiempo profano, los ingredientes de equilibrio que requiere un buen pulso narrativo o la alternancia entre acción y pesquisa. Este preámbulo es seguido de una ejemplificación o ilustración del libro reseñado [...] para terminar con una valoración, casi una epifanía, que está lejos de ser una conclusión cerrada e incuestionable, pues en la fuerza clarificadora de las últimas líneas suele estar presente el título de la reseña remitiéndonos así, circularmente, al inicio. [...] la operación de leer en público es en Carmen Martín Gaité, por encima de una cuestión de método, un acto creativo con un fin práctico: promover la afición y también su autorreflexión” (Teruel 2006a: 27).

Y, efectivamente, al día siguiente [...] el pueblo de Lisboa [...] vio sobresaltada su habitual modorra con la lectura de aquella primera noticia aportada por un incógnito doctor X, al parecer testigo y en parte protagonista del sensacional misterio [...].

Progresivamente, la narración se fue ramificando y engrosando con la adición de cartas enviadas por nuevos personajes implicados [...]. Sin embargo, mucha gente tardó en darse cuenta – y algunos no se la llegaron a dar – de que se trataba de una novela [...] y se corrió la voz de que el gobernador civil de Lisboa había llegado a enviar al Ayuntamiento de Sintra una orden para que se procediera a las averiguaciones policíacas pertinentes. Aunque, según parece, esta última noticia no pasaba de ser una patraña como otras varias que propalaban ingeniosamente a troche y moche, con el fin de enmarañar aún más las cosas, los propios autores de aquel tinglado narrativo [...] (AP-OC V [1993] 2016: 766-767)³²

Es evidente la fascinación de estos detalles para una escritora que estaba rellenoando cuadernos de anotaciones para un ensayo que había de titularse *Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira*³³, y que en el episodio de la publicación portuguesa de *El misterio de la carretera de Sintra* encontraba un ejemplo de mentira (doble) tan bien narrada que fue tomada por verdad.

Sin embargo, la traductora va señalando otros aspectos igualmente significativos, como la amistad entre los autores, quienes “alimentaban a la sazón juveniles sueños de gloria literaria y, a través de estas ilusiones compartidas y mutuamente confesadas en charlas sobre libros, viajes y política, habían anudado una íntima amistad que estaba llamada a durar tanto como sus vidas” (Eça de Queiroz y Ramalho Ortigão 1974: 7). La amistad es lo que le permite a Ramalho Ortigão, mucho menos dotado que Eça de Queiroz, dar alas a la escritura del amigo, y este ejemplo de cómo la amistad (o sea una verdadera interlocución) puede espolear la creatividad es aprovechado por Carmen Martín Gaité casi veinte años después, hacia el final de su novela epistolar *Nubosidad*

³² Este prólogo, fechado en “julio de 1974” en todas las ediciones de la traducción de la novela, fue incluido por la autora en *Agua pasada* bajo el título de “Cartas del doctor X”; por lo tanto es posible leerlo también en el volumen V de las *Obras completas*, ya publicado (2016), que se utiliza aquí para la referencia de la cita.

³³ El ensayo es *El cuento de nunca acabar*, de 1983.

variable (NV 1992), cuando Mariana espera con ansia e ilusión a la amiga Sofía: “Conque, ya ves, en vez de acostarme le sigo dando a la pluma, y por si fuera poco, ahora con veleidades de ser para ti lo que fue Ramalho Ortigão para Eça de Queiroz en aquello de *La carretera de Sintra*” (NV-OC II [1992] 2009: 513). La referencia intertextual es posible porque las amigas, como Ramalho Ortigão y Eça de Queiroz, comparten lecturas, visiones del mundo, pistas para el pensamiento.

En cuanto a los motivos que habían empujado a los dos escritores a “pergeñar la idea de escribir en colaboración aquella misteriosa novela por entregas” (AP-OC V [1993] 2016: 769), sin reparar en la dificultad de mantener su coherencia o tan solo de acordarse sobre los detalles de las sucesivas entregas desde los diferentes lugares en los que veraneaban, Carmen Martín Gaité las expone de esta manera:

No, no pensaron en nada porque eran inconscientes y audaces y porque se querían divertir; [...] se les ocurrió en un raptó de entusiasmo, de repente, y pusieron manos a la obra sin más. “No se trataba de que nos premiasen [...] –cuenta Ramalho en una ocasión [...]. Simplemente queríamos que la gente leyese aquello. Llegar desde nuestra oscuridad a un público entumecido, obligarle a hacer un esfuerzo para sacudir su modorra y ayudarle a que él también llegase a nosotros, lanzarle aquel cable desusado y extraño, herir su atención [...]”. (AP-OC V [1993] 2016: 769-770)

Todas estas afirmaciones quieren subrayar la implicación ‘afectiva’ de los escritores entre ellos, con su trabajo y con los lectores: el divertimento que supuso para ellos escribir y su ansia de encontrar interlocutores, de ser escuchados. Hasta en la expresión “raptó de entusiasmo” se entrevé el núcleo de una reflexión de Carmen Martín Gaité sobre la insensata oposición entre “aficionados” y “profesionales” que llegará a una forma cumplida en el artículo “De la ‘afición’ y otras etimologías” de 1990 (AP-OC V [1993]: 917-919)³⁴. El empeño y el gusto de escribir tienen valor, para Carmen Martín Gaité, si consiguen llegar al lector, algo que ella bien sabía por su experiencia de lectora apasionada, y en este sentido su juicio sobre la obra se funda en su éxito:

³⁴ Publicado por primera vez en *El Sol*, el 18 de noviembre de 1990.

Resulta comprensible que una obra concebida y emprendida en semejantes términos resulte incongruente, desordenada, híbrida, plagada de inexactitudes y repeticiones, desorbitada e inverosímil. Pero ya queda dicho que ninguno de los portugueses que leyó la primera entrega pudo abandonar la lectura hasta el final. Y el hecho de que hoy siga ocurriendo lo mismo es un tanto a favor de la innegable calidad de la obra. (AP-OC v [1993] 2016: 770)

Después de la larga etapa de reelaboración de su escritura sucesiva a la tibia acogida recibida por *Ritmo lento*, Carmen Martín Gaité tiene claro que, por encima del acierto literario y estilístico, lo que da sentido a su obra es el encuentro con el lector.

En la última página del “Prologo” la traductora presenta sintéticamente las cualidades literarias de la novela, destacando dos características que tienen o tendrán importancia en su misma producción narrativa. La primera es el alcance psicológico: “Me atrevería a decir que no sólo es una buena novela policíaca, sino que [...] pueden rastrearse importantes gérmenes de una buena novela psicológica” (AP-OC v [1993] 2016: 770). La segunda, su carácter de pastiche, su “intención de satirizar la novela folletinesca que hacía furor en la época, sin dejar de conservar, por ello, el esquema folletinesco, desdoblamiento que revela una madurez poco común” (AP-OC v [1993] 2016: 771).

Las últimas nueve líneas están dedicadas a un breve comentario de su criterio de traducción, orientado a respetar “la frescura que tiene [la novela] de apuntes o crónicas de urgencia para el público voraz que las esperaba”, aunque a veces se haya “atrevido a limar un poco los defectos del lenguaje”, y haya conservado el tono “sombrio y postromántico de alguna de las descripciones finales” por su “valor documental” (AP-OC v [1993] 2016: 771). Sin embargo, respetar a un tiempo al autor y al lector, y favorecer su encuentro, no es tarea fácil, y en un apunte del 22 de octubre de 1974, extraído de los *Cuadernos de todo*, Carmen Martín Gaité expresa con lucidez esta dificultad:

Ir traduciendo el pensamiento a otra armadura es incómodo. No se explora al andar, el lenguaje no te brinda sus posibilidades. Se dicen irremediablemente cosas más convencionales, no saltan las trufas del humor, de los trabalenguas, de los juegos de palabras. Un libro como la *Morfonovela* daría igual que fuera una traducción. Hay que tender a

hablar en otro tono, brindar pausas, oscurecer el hilo de seguridad, los seguros aparentes son los más inseguros. (CT [2002] 2003: 307)

Al parecer el respeto no lo es todo, y lo que puede empobrecer la traducción es lo mismo que empobrece la escritura. De hecho, en la cita se hace referencia a un ensayo literario de 1973, *Morfonovelística*, de Cándido Pérez Gallego, que Carmen Martín Gaité critica en la página precedente de los *Cuadernos de todo*; no tanto por su contenido, cuanto por su escritura: “Esos libros como el de *Morfonovela* no tienen fisuras, te cierran la puerta en las narices para la participación, son libros de texto, en bloque, no te tienden mano ninguna” (CT [2002] 2003:306).

Parece entonces inevitable que la traductora asuma un papel más activo y participe, como vemos en las numerosas notas de traducción. Muchas veces se trata de simples aclaraciones lingüísticas o etimológicas, o de traducciones de términos en otros idiomas que los autores habían elegido dejar en su lengua original; pero no faltan las notaciones históricas, literarias y culturales, especialmente por lo que se refiere a la representación de España: “[...] Insisto en la versión literaria que de España se tenía en Portugal; esta deformación de hacer coincidir lo español con lo andaluz se conserva en gran medida” (Eça de Queiroz y Ramalho Ortigão 1974: 152)³⁵. Como se lee en la cita anterior, la traductora ya es un ‘yo’ que habla en primera persona al lector, y hasta en un lenguaje coloquial: “Sin duda esta copla se la sacaron ellos de la manga” (Eça de Queiroz y Ramalho Ortigão 1974: 128)³⁶, haciendo referencia en más de una ocasión a sus recuerdos y conocimiento de primera mano de los lugares de Portugal: “La palabra salero (en español en el texto) gusta mucho a los portugueses. Cuando estuve en Coímbra, en mis años de estudiante, raro era el portugués que no la empleaba cuando quería hacernos un cumplido a las chicas españolas que habíamos ido a aquel curso de verano” (Eça de Queiroz y Ramalho Ortigão 1974: 124)³⁷. No son ansias de protagonismo, naturalmente, sino unos primeros intentos de compartir con el lector su amor a la novela que ha traducido, en el siempre más claro convencimiento de que tal amor sea la mediación más eficaz entre escritor y lector.

³⁵ Nota 1.

³⁶ Nota 1.

³⁷ Nota 1.

Así se explica, en un artículo para *Diario 16* de tres años más tarde, su indignación ante la reducción cinematográfica de otra obra de Eça de Queiroz, *El primo Basilio* (1878), en una película ‘de destape’ realizada por Chummy Chúmez, *Dios bendiga cada rincón de esta casa*, de 1977. Lo que ofende a la escritora no es la discutible adaptación del argumento, que resume citando las palabras del mismo director de cine en un número precedente de la revista³⁸: “ ‘me puse a trabajar sobre la historia de una chacha que chantajea a la señorita, que se ha liado con su primo y que le ha hecho unas fotos ‘porno’ que caen en manos de la chacha’ ” (TH 2006: 129-130). Lo que la escandaliza es la “frivolidad incalificable” del director, que se limita a “aludir de pasada, como haciendo una concesión benevolente, al arca venerable que ha saqueado”, o sea a “una de las novelas de adulterio más importantes del siglo XIX, superior en aciertos psicológicos a *Ana Karenina*, *La Regenta* y *Madame Bovary*” (TH 2006: 129, 130). En las líneas sucesivas, muy consciente de las diferencias entre lenguas y literaturas en términos de hegemonía cultural, se fija en las traducciones españolas de *El primo Basilio*:

Y lo malo es que casi nadie la conoce. Me he pasado años sugiriendo a algunos amigos editores la conveniencia de reeditarla, y nada. Quien no conozca el portugués tendría que acudir a una traducción en dos tomos, muy buena por cierto, que hizo ‘un aprendiz de escritor’ para la editorial Cervantes de Barcelona en 1927, pero estos hallazgos ya son raros en las cassetas de la Cuesta de Moyano. (TH 2006: 130)³⁹

Una vez más Carmen Martín Gaité llega a la coherencia integrando reflexiones y pasiones de múltiples procedencias, reclamando respeto por el texto mismo y por su autor, ampliando la perspectiva hasta considerar el valor social de la traducción y los mecanismos editoriales a los que está sometida, y alabando por fin la traducción de un escritor, “muy buena por cierto”, que quizás pueda suscitar en los nuevos lectores una fidelidad parecida a la suya hacia los libros más amados.

³⁸ Esta y las citas siguientes están extraídas del artículo “Abusos del cine sobre el cuerpo de la literatura. Reivindicación de Eça de Queiroz”, publicado por primera vez en *Diario 16* del 26 de septiembre de 1977.

³⁹ En la Biblioteca de Cataluña se conserva la traducción indicada por Carmen Martín Gaité, que efectivamente no lleva el nombre del traductor. Sin embargo, en la BNE existe una traducción de Ramón del Valle-Inclán de 1904, de la editorial Maucci de Barcelona, que podría ser una impresión anterior de la misma a la que alude la escritora. Ramón del Valle-Inclán tradujo también otras obras de Eça de Queiroz y estaba en 1904 en los inicios de su carrera literaria.

CAPÍTULO 3

(1980-1984) Dialogar con los clásicos

Esta segunda etapa de la actividad traductora de Carmen Martín Gaité se sitúa después de cinco años (1975-1979) en los que la escritora no se dedicó a la traducción. La razón más probable de esta interrupción es que no tuviese tiempo, ya que entre 1976 y 1980 se fecha su colaboración periodística semanal con *Diario 16*, de la que quedan decenas de artículos y reseñas⁴⁰. Mientras, publicó también tres novelas⁴¹, una recopilación de cuentos⁴², un ensayo histórico de encargo⁴³, y realizó un guion cinematográfico y una adaptación para el teatro⁴⁴. Resulta entonces comprensible que la escritora no tradujera nada en aquellos seis años de intensa producción creativa y periodística en los que por fin dieron fruto las reflexiones y reelaboraciones desarrolladas en la precedente etapa de silencio narrativo.

Otro aspecto que hay que tener en cuenta es la muerte en 1975 de Francisco Franco y el fin de la dictadura. Si por un lado este hecho histórico, creando un ‘antes’ y un ‘después’, permitió a todos los españoles recuperar en relativamente pocos años el retraso económico, social y cultural hacia los otros países europeos, para una escritora e historiadora que siempre se había interrogado sobre las relaciones entre identidad y sociedad, y que encontraba su material de trabajo en la memoria, aquel tiempo que ya había pasado a ser un ‘antes’ solicitaba ser investigado y narrado desde múltiples perspectivas, lo que hizo en un primer término en 1978 con la novela *El cuarto de atrás* y que volvería a hacer, en forma de ensayo, en *Usos amorosos de la postguerra española*.

Es también necesario recordar que Carmen Martín Gaité, del mismo modo que no respetaba las fronteras entre géneros, no acostumbraba escribir sus obras de forma progresiva y ordenada. En los *Cuadernos de todo* queda rastro evidente de la superposición y contemporaneidad de diferentes proyectos literarios, que podían

⁴⁰ Destacamos las recopilaciones *Agua pasada* (AP 1993) con textos seleccionados por la misma autora, y *Tirando del hilo* (TH 2006), póstuma, de cuya selección se ha encargado José Teruel.

⁴¹ *Retahilas* (RH 1974), *Fragments de interior* (FI 1976) y *El cuarto de atrás* (CA 1978).

⁴² *Cuentos completos* (CC 1978), en la que se fundieron las dos colecciones ya publicadas, *El balenario* (1955 y sucesivas ampliaciones de 1968 y 1977) y *Las ataduras* (1960).

⁴³ *El conde de Guadalhorce, su época y su labor* (CG 1977).

⁴⁴ *Emilia parada y fonda* (transposición cinematográfica de su cuento “Un alto en el camino”, dirigida por Angelino Fons en 1976) y la reelaboración realizada, para la Dirección General de Teatro, de *Don Duardos* de Gil Vicente (estrenado en septiembre 1979 por el CNINAT).

desarrollarse juntos, ser interrumpidos o abandonados, confluír o separarse, y también cambiar totalmente de concepción durante el proceso de escritura.

Así es que entre 1980 y 1984, ya concluida la experiencia periodística en *Diario 16*, Carmen Martín Gaité vuelve a la traducción de forma más sistemática, alternándola a las atormentadas fases finales de la redacción de su ensayo literario *El cuento de nunca acabar*. El ensayo, empezado ‘oficialmente’ en 1973⁴⁵, aunque elaborado sobre temas que ya la ocupaban desde los años 60, conlleva hacia el final de su elaboración momentos de duda y estancamiento debidos, entre otras razones, a la búsqueda de un paralelismo entre forma y contenido⁴⁶.

Por último, en el plano personal, Carmen Martín Gaité vive en estos años el luto por la muerte de sus padres en 1978, volviendo una y otra vez, en los *Cuadernos de todo* y en otros escritos, a inventariar los recuerdos, el peso de las ausencias, la soledad, y buscando a raíz de ello nuevos rumbos de inspiración. Sus dos ‘cuentos maravillosos’ (DCM 1992), *El castillo de las tres murallas* (CTM 1981) y *El pastel del diablo* (PD 1985), son la respuesta creativa a una realidad dolorosa e irremediable, ya que “la elección del género fantástico tuvo, en momentos críticos de su trayectoria biográfica y narrativa, un papel rectificador y remodelador” (Teruel 2008: 51)⁴⁷.

3.1. 1980, Charles Perrault y Bruno Bettelheim, *Bruno Bettelheim presenta los cuentos de Perrault seguidos de los cuentos de Madame d’Aulnoy y de Madame Leprince de Beaumont*, Barcelona, Editorial Crítica

Los cuentos de esta recopilación, bien conocidos y traducidos innumerables veces al castellano, ofrecen a Carmen Martín Gaité la oportunidad de realizar su primera traducción del francés, aunque sabemos que investigando y escribiendo *El proceso de*

⁴⁵ Como afirma la misma Carmen Martín Gaité en la nota a la segunda edición (CNA-OC V [1983, 2ª ed. abril 1983] 2016: 237).

⁴⁶ En la “introducción” de *Desde la ventana*, hablando del ensayo de Virginia Woolf *A Room of One’s Own* (1929), la escritora alude de esta manera al problema formal al que se había enfrentado: “Lo que más me había llamado la atención era el uso del tono narrativo aplicado al tratamiento de un tema teórico, su ausencia total de pedantería” (DV-OC III [1987] 2016: 535).

⁴⁷ Después de su primera aparición por separado, los dos cuentos fueron publicados juntos en 1986 bajo el título *Dos relatos fantásticos* (DRF 1986), y en 1992, bajo el título *Dos cuentos maravillosos*. Con este cambio la escritora quiso ajustarse a la distinción de Todorov entre lo ‘fantástico’, como umbral entre natural y sobrenatural, y el ‘maravilloso’, ya declaradamente sobrenatural.

Macanaz la escritora ya se había aplicado a la traducción desde esta lengua de la abundante documentación utilizada en el texto, debido a que tanto “la correspondencia del propio Felipe V como la de sus embajadores, como las relaciones de viajeros del tiempo” estaban escritas en francés (PM-OC IV [1969] 1988: 61). En cuanto a la autoría de la traducción, está señalada en carácter más pequeño y en mayúsculas en la portada interior, en dos líneas justo debajo de los nombres de los autores: “Traducción castellana de CARMEN MARTÍN GAITE” (Perrault 1987 [1980])⁴⁸.

Los cuentos, que se suponen destinados a la lectura o a la audición por parte de los niños, no tienen notas de traducción y en cambio son precedidos por una breve “Nota de la traductora” firmada por las iniciales C.M.G., en la que la escritora justifica su decisión de no traducir las moralejas en rima, “ya que sería difícil conservar el extraño humor y el tono un poco arcaico de estos poemitas”, prefiriendo dejar el texto en la lengua original y poniendo “sendas llamadas 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 1987 [1980]: 36).

La particularidad de esta edición de los cuentos de Perrault está en la presentación escrita por Bruno Bettelheim⁴⁹, el conocido y posteriormente muy discutido psicoanalista infantil estadounidense de origen austriaco, que había publicado en 1976 (en España en 1977) un libro sobre la función de los cuentos de hadas en el desarrollo psicoafectivo de los niños⁵⁰. Y puede que haya sido este el acicate que impulsó a Carmen Martín Gaité a aceptar el encargo de una editorial con la que no volvió a colaborar nunca. De hecho, después de la lectura de la *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov⁵¹, y la publicación de *El cuarto de atrás*, Carmen Martín Gaité quiere explorar (o mejor dicho recuperar) la dimensión fantástica de la escritura que ya se había asomado en algunos de sus primeros textos, como *El libro de la fiebre* de 1949 (LF 2007), editado póstumo por Maria Vittoria Calvi, y la novela breve *El balneario* con la que había ganado el premio Café Gijón en 1954 (EB 1955). La vena fantástica era un legado de la madre,

⁴⁸ Se hace referencia a la segunda edición de 1987 por ser la consultada para las citas.

⁴⁹ Traducida del inglés al francés por Théo Carlier, y del francés al castellano por Carmen Martín Gaité.

⁵⁰ El título inglés de la obra es *The Uses of Enchantments: The Meaning and importance of Fairy Tales*, y fue traducida al español en 1977 por la misma editorial Crítica bajo el título de *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*.

⁵¹ Que Carmen Martín Gaité leyó en lengua original a finales de 1976, como demuestran las citas de la obra en francés en el *Cuaderno de todo* n. 17 (CT [2002] 2003: 501).

de origen gallega y, en sus mismas palabras, consistía en “una corriente subterránea, muy poco visible, muy relacionada con las leyendas, la magia etc., que aflora poco porque a mí no me gusta cargar las tintas” (Calvi 1990: 171). Pero, más allá del dato biográfico, se trataba más bien de dar a sus narraciones una forma abierta, capaz de dejar lugar a la ambigüedad, quedándose en la frontera entre fantasía y realidad. En la interpretación de Bettelheim y de muchos psicoanalistas, los clásicos cuentos para niños dicen verdades en forma de mentira, y es gracias a su forma que consiguen entrar en contacto con el inconsciente del niño. Carmen Martín Gaité matiza a su manera esta interpretación, reconociendo en el amor de los niños para los “cuentos bien contados” la raíz y la metáfora de toda literatura y la superación de la oposición verdad/mentira en la comunicación narrativa.

Una primera transposición literaria de estas reflexiones se puede encontrar en el cuento *El castillo de las tres murallas*, de 1981, pero su enunciación orgánica y original sería completada en 1983 con el ensayo (narrativo) *El cuento de nunca acabar*, en el que no faltan consideraciones y ejemplos de corte ‘pedagógico’ sobre la importancia de las narraciones, propias y ajenas, para los niños. No es por lo tanto casual que dos capítulos de este ensayo (el 4 y el 8) tengan el mismo título de dos cuentos de Perrault: “La Cenicienta” y “El Gato con Botas” respectivamente (CNA-OC V [1983] 2016: 301, 332). En el capítulo sobre la Cenicienta la escritora profundiza en la importancia del vínculo entre narrador e interlocutor (cuyo arquetipo es la madre que cuenta al hijo), y señala con agudeza lo que impide a la historia de la Cenicienta despertar en el niño cualquier tipo de identificación entre la protagonista (que por ser protagonista es portadora de narraciones que merecen ser escuchadas) y las sirvientas u otras personas humildes que él conozca (cuyas charlas no interesan a nadie). Los cuentos tienden en general a justificar y repristinar las diferencias sociales y a presentar como inalterable el orden constituido; sin embargo, en el capítulo sobre *El Gato con Botas* Carmen Martín Gaité, además de referirse a la relectura de Perrault ocasionada por la traducción, apunta al potencial revolucionario de este cuento sobre el contar:

El narrador entusiasmado, el que está convencido de aquello que cuenta, no pierde nunca las riendas de su destino y, ni siquiera acorralado por la calamidad o vapuleado por el fracaso, llega a ser una hoja al viento [...].

Al releer recientemente, con motivo de una traducción que me habían encargado, los cuentos de hadas franceses, he venido a entender tardíamente por qué, cuando era niña, de entre todos los personajes de Perrault sentía una clara predilección por el Gato con Botas: porque es el único que inventa un cuento dentro del cuento, y gracias a eso consigue redimir a su amo del miserable porvenir a que estaba abocado por la doble circunstancia de su pobreza y de su orfandad [...].

Con este ejemplo –que sólo una relectura casual de los cuentos de Perrault me ha movido a traer a colación en este texto– lo que he querido ilustrar es que a lo largo de toda su vida el hombre se va definiendo por las historias que urde [...]. Pero no solamente se va definiendo ante los demás, sino –lo que me parece más importante– ante sí mismo. Para él teje, antes que para nadie, la narración que, ya ensayada a solas y en secreto, le afirma y apuntala, le vuelve menos inerte frente al rigor de lo impuesto [...]. (CNA-OC V [1983] 2016: 333-334, 337)

Por muy casual que fuese, el reencuentro con los cuentos de Perrault fue aprovechado por la escritora para investigar las raíces y la función de la facultad narrativa humana en el inconsciente del niño en formación, y para apuntalar de forma narrativa tales consideraciones.

Sin embargo, tales reflexiones siempre necesitaron tiempo para madurar y ser articuladas de forma cumplida, como testimonian tantas páginas de los *Cuadernos de todo* en las que la escritora lidia consigo misma para salir de sus empantanamientos creativos. En esta pugna, el traducir sigue estimulándola, sin dejar de ser una actividad de alguna manera más estructurada en la que encuentra donde encauzar voluntad:

Y además, ¿por qué forzar tampoco el ritmo de mi trabajo? La traducción de Perrault viene bien para rellenar este bache de desganas. Pues bueno, la voy haciendo poquito a poco, y si se introducen otras tentaciones más inspiradas, acogerlas con benevolencia y escepticismo, no arrojarse tampoco ávidamente a su captura, como si se tratara de exprimir un limón. (CT [2002] 2003: 619)

Asimismo, en relación a la labor traductora, es evidente y en parte explícito que traducir suponía para Carmen Martín Gaité una lectura ‘activa’ del texto original, una asimilación de todo su potencial, capaz de espolear un círculo virtuoso de múltiples conexiones con su pensamiento y, por consiguiente, de recaer sobre la traducción misma, enriqueciéndola.

Cabe recordar que en la época de sus reseñas para *Diario 16* la escritora había adquirido la costumbre de comentar también la calidad de la traducción de la obra presentada, y que dos años antes de la traducción de Perrault, el 24 de julio de 1978, había publicado en este periódico un artículo, dedicado más que a la traducción a los traductores, titulado “La ingrata condición del traductor. Bailar con la más fea” (TH 2006, 192-194). En este texto Carmen Martín Gaité alababa el oficio del traductor incluso más que el del escritor:

[...] yo personalmente encuentro mucho más meritoria, casi me atrevería a llamarla heroica, la vocación del traductor, cuyas fatigas como artífice de la palabra requieren la misma delicadeza e incluso mayor rigor para alcanzar un resultado satisfactorio, con la diferencia de que los riesgos y sacrificios de esta labor casi nunca son reconocidos por nadie y ofrecen bien pobres compensaciones para quien la emprende con entusiasmo. (TH 2006: 192)

El traductor es ‘artífice de la palabra’, aunque su creatividad no sea reconocida porque el texto no es ‘suyo’, pero al mismo tiempo se le pide ‘delicadeza’ y ‘rigor’. El artículo sigue recordando el prestigio de la escuela de traductores de Toledo en los tiempos de Alfonso X el Sabio y mencionando dos valientes traductoras (Esther Benítez para el italiano y Consuelo Berges para el francés) cuya “contribución a las letras es impagable” (TH 2006: 194). Con pocas frases de apariencia intranscendente la escritora plantea dos de las principales cuestiones teóricas y operativas relativas a la traducción: el dilema entre adecuación al original y aceptabilidad en la lengua y el contexto de llegada, y la función de la traducción en el (poli) sistema cultural⁵². Su experiencia de escritura y traducción y su atención a los aspectos lingüísticos y sociales de cada contexto histórico,

⁵² Entre los estudios que se han enfrentado en particular a estas cuestiones se pueden destacar los de Nida ([1964 y 1969] 2012); Toury (1980); Even Zohar (1978); Venuti (1995); y Bassnett y Lefevere (1998).

geográfico y cultural, la empujan hacia una concepción de la traducción como re-escritura, con todas las complejidades y oportunidades que esto conlleva⁵³. Probablemente sea por esto que en la traducción de la obra de Perrault renuncia a intentar conservar la rima, el humor y el tono de las moralejas, admitiendo muy sencillamente que “sería difícil” (en el sentido de un empeño desproporcionado respecto al encargo), y disminuyendo a la función de simple “guía al lector que no sepa francés” su traducción “casi totalmente literal” (Perrault 1987 [1980]: 36).

Los gérmenes de reflexión implantados con el artículo de 1978 continuaron proliferando de forma subterránea, y en el inédito posterior a 1993 encontrado por José Teruel entre los papeles de la escritora, veremos en su momento cómo este artículo, una vez destinado a convertirse en una disertación oral sobre la traducción, fue ampliado y matizado, enriquecido por unos ejemplos concretos extraídos de sus traducciones al castellano y de las traducciones de sus libros a otras lenguas, y finalmente sintetizado en un esquema de las etapas a seguir en el proceso de traducción⁵⁴.

3.2. 1981, William Carlos Williams, *Viaje hacia el amor y otros poemas (1954-1962)*, Madrid, Editorial Trieste

También esta traducción de Carmen Martín Gaité, su primera de poesía, fue un encargo, como recuerda ella misma en la “Nota a la segunda edición” de *El cuento de nunca acabar*:

⁵³ Volviendo al apunte sobre la traducción de 1974 en los *Cuadernos de todo*, la definición que Carmen Martín Gaité da del traductor en 1978 (“artífice de la palabra”) parece indicar una evolución optimista respecto a la precedente enumeración de las dificultades con las que tiene que enfrentarse: “No se explora al andar, el lenguaje no te brinda sus posibilidades. Se dicen irremediabilmente cosas más convencionales, no saltan las trufas del humor, de los trabalenguas, de los juegos de palabras” (CT [2002] 2003: 307).

⁵⁴ José Teruel da cuenta del hallazgo, y de una amplia porción del contenido del texto inédito, en la nota al artículo antes citado (nota n. 39, TH 2006: 193). Tengo que agradecerle haberme permitido visionar el documento completo, cuya totalidad, menos la porción igual al primer párrafo del artículo, será reproducida en nota, en las páginas 1246-1247, en el sexto volumen en prensa de las *Obras completas. Ensayos III*, cuya edición está a su cargo. Debo a esta oportunidad la fijación del término *post quem* de redacción del documento: de hecho, en ello se hace referencia a la traducción al francés de *El cuarto de atrás* por parte de Claude Bleton, cuya publicación es de 1993 (ver Paoli, 2002), por lo que Carmen Martín Gaité no puede haberlo escrito antes de esta fecha.

Yo había elegido la editorial Trieste por el primor y la elegancia con que imprimió en 1981 *Viaje hacia el amor*, una selección de poemas de William Carlos Williams cuya traducción me encargó. Era una editorial poco conocida, pero la elegí por intuición, porque me parecía diferente. (CNA-OC V [2ª ed. abril 1983] 2016: 236)

Al aceptar el encargo de esta nueva editorial, como ya había hecho casi diez años antes con Nostromo, la escritora apostaba otra vez por los jóvenes, en este caso el fundador Valentín Zapatero, entonces de veintiún años, y su director literario Andrés Trapiello, de veintiocho, que así recuerda la aventura: “le ayudé [a Valentín Zapatero] a editar los poemas de William Carlos Williams, que por indicación mía había traducido Carmen Martín Gaité”⁵⁵. Dos años después la escritora publicaba con ellos *El cuento de nunca acabar*, que llegó inesperadamente a la segunda edición en menos de un mes, y en 1988 otra traducción, esta vez por su impulso, de un libro que había significado mucho para ella después de la muerte de su hija en 1985: *A Grief Observed* de Clive Staples Lewis (1961). De esta manera la pasión compartida por la literatura y la admiración mutua dieron vida a una amistad en la que Carmen Martín Gaité, de casi sesenta años y ya muy conocida, con la publicación de *El cuento de nunca acabar* tuvo la ocasión de ayudar a aquellos jóvenes en su proyecto editorial y al mismo tiempo de influir sobre los detalles de impresión del libro⁵⁶. “Los libros de Trieste fueron posibles gracias a la relación especial entre editor y autores”, recordaba Andrés Trapiello en la necrología que publicó *El País* por la muerte de Valentín Zapatero; “Un título financiaba el siguiente. Soledad Puértolas, por ejemplo, nunca cobró derechos, y Martín Gaité empezó a cobrarlos mucho después de publicados. Pero los escritores acudían por la delicadeza con que los volúmenes estaban editados”⁵⁷.

⁵⁵ La cita está extraída de la página web de Andrés Trapiello. Disponible en:

<http://www.andrestrapiello.com/index.php?edytipo/trieste/> [fecha de consulta:10-5-16].

⁵⁶ Así recuerda la autora las últimas gestiones precedentes a la publicación, a finales de 1982: “se discutieron conmigo todos los detalles de la impresión. Por una vez en mi vida me permitía ser caprichosa. [...] Bien es verdad que a la belleza de la edición han contribuido de manera fundamental los dibujos de Paco Nieva. Miss Mady, el personaje salido de su lápiz, se ha metido como Pedro por su casa entre las páginas del Cuento de nunca acabar y ha ido contando dentro de ellas una historia paralela, pero ya indisolublemente entrelazada con la mía” (CNA-OC V [1983, 2ª ed. abril 1983] 2016: 236 y 237).

⁵⁷ Título: “Valentin Zapatero, editor de Trieste”, *El País*, 17 de julio de 1990. Disponible en: http://elpais.com/diario/1990/07/17/agenda/648165602_850215.html [fecha de consulta:10-5-16].

Entre las manifestaciones de este cuidado editorial (y de los nuevos tiempos...) se puede señalar que por primera vez en *Viaje hacia el amor* las notas de traducción de Carmen Martín Gaité son presentadas como *N. de la T.*, o sea personalizadas según el género de la traductora, mientras que en la indicación de autoría puesta justo debajo del título, en la portada interior, se le atribuye también la selección de los poemas: “Traducción y Selección Carmen Martín Gaité” (Williams 1981).

Esta traducción de Williams, aunque veinte poemas suyos ya habían sido traducidos y prologados por Octavio Paz en México ocho años antes, hizo conocer el poeta estadounidense en España en el mismo año en el que su importante influencia sobre la *Beat Generation* quedaba manifiesta gracias a la traducción al castellano de *Aullido y otros poemas* de Allen Ginsberg, con el prólogo que Williams había redactado en 1956.

En cuanto a las razones por las que Trapiello otorgó el encargo a Carmen Martín Gaité, se puede conjeturar que por un lado quería realzar el prestigio de la recién nacida editorial, confiando las traducciones a escritores conocidos, y que por el otro consideraba particularmente adecuada para la tarea una autora que se había fijado siempre en la manera de reproducir el lenguaje coloquial y cotidiano, como el mismo Williams hacía en sus poemas⁵⁸.

Sea como sea, el encuentro con la obra del poeta americano deja su huella en Carmen Martín Gaité. Es una huella que no se explicita en reflexiones o reelaboraciones narrativas, como ocurrió con otros autores (y autoras), sino en la dedicatoria “En memoria de William Carlos Williams” que encabeza su poema publicado en 1986 “Todo es un cuento roto en Nueva York” (AR-OC III [1976, 3ª ed 1986] 2010: 651-655)⁵⁹, creando una

⁵⁸ Muy amigo de Ezra Pound, Williams, sin embargo, no compartió su cosmopolitismo y su eclecticismo cultural, intentando profundizar con sus poemas en la identidad norteamericana más que en las raíces clásicas y orientales que fascinaron a Pound. Por consiguiente, su estilo poético se centra en objetos cotidianos (“No hay ideas sino en las cosas” es un verso suyo muy conocido) y situaciones anodinas expresadas con un lenguaje común y aparentemente sencillo, a los que hay que añadir una sensibilidad visual y hacia la pintura muy desarrollada (otro rasgo en común con Carmen Martín Gaité), y un sentido de la musicalidad del verso libre que le lleva a investigar nuevas soluciones métricas como el ‘pie variable’ y la ‘línea-trina’. Las informaciones sobre William Carlos Williams están extraídas del artículo de Juan Miguel López Merino “William Carlos Williams: ‘no hay ideas sino en las cosas’”, publicado en *Tonos, revista electrónica de estudios filológicos*, XI, julio 2006. Disponible en: <https://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/14-williams.htm> [fecha de consulta: 15-5-2016].

⁵⁹ La escritora concibió el poema durante su estancia en Nueva York de otoño 1980, como demuestran una nota manuscrita, “estoy pensando en una especie de *Poema de Manhattan*”, en la página del 17 de noviembre 1980 titulada “Retahila con nieve en Nueva York” de su diario de collage (VNY 2005: 169), y la anotación “Escribir el poema de Nueva York” fechada 20 diciembre 1980 en los *Cuadernos de todo* (CT [2002] 2003: 662). Lo completó antes del otoño de 1985, como explica José Teruel en las notas finales del volumen III de las *Obras completas* de Carmen Martín Gaité (páginas 809-810): “‘Todo es un cuento roto

resonancia poética con su propia representación de la ciudad estadounidense y con la expresión artística del gran pintor americano Edward Hopper, sobre cuyo cuadro *Habitación de Hotel* (1931) se cierra el poema.

Aunque fue publicada antes, Carmen Martín Gaité realizó esta traducción después de la de la novela de 1927 de Virginia Woolf *To the Lighthouse*: en el *Cuaderno de todo* n. 23 dos apuntes de 1981, fechados 14 de abril y 27 de mayo, aluden a la traducción de Williams (CT [2002] 2003: 622 y 623), mientras que en dos páginas manuscritas de septiembre de 1980 que preceden el *collage* “Homenaje a Virginia Woolf”, en su *Visión de Nueva York* (VNY 2005: 144-145)⁶⁰, Carmen Martín Gaité hace un comentario sobre la traducción de *Alfaro*, concluida mes y medio antes (o sea en agosto 1980). Tanto *Visión de Nueva York*, el diario de *collages*, como el poema *Todo es un cuento roto en Nueva York*, se gestan en su viaje a Estados Unidos del otoño de 1980, durante el cual también leyó *A Room of One's Own* de Virginia Woolf (1929)⁶¹. El viaje de 1980 tuvo mucha importancia a nivel personal y creativo para Carmen Martín Gaité⁶², ayudándola a tomar distancia y recobrar concentración después del luto por la muerte de sus padres en 1978, y proporcionándole todo un nuevo mundo de lecturas, encuentros, experiencias, estímulos visuales y contradicciones que fueron fijados, en la inmediatez, en los *collages* de *Visión de Nueva York*⁶³, para encontrar luego forma literaria en la redacción del poema, en el

en Nueva York’, cerró la tercera edición de *A rachas* [AR 1986]. Tuvo dos ediciones como poema suelto en *Pliegos de 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, colección al cuidado de Octavio Cólís y Francisco Cumpián, con dibujos de Carlos García Estades)”.

⁶⁰ En la reproducción fotográfica del cuaderno de collage de Carmen Martín Gaité realizada por Siruela las páginas no son numeradas, pero una pequeña fotografía de cada página y todos los textos (en azul oscuro los autógrafos de la autora y en negro los de los recortes de prensa, además de las traducciones de lo que está escrito en inglés u otras lenguas), se encuentran al final del libro en páginas numeradas, que se utilizan entonces aquí para las referencias.

⁶¹ Hay muchas referencias a la fecha de lectura de esta obra que Carmen Martín Gaité apreció muchísimo, entre las cuales destaca por ejemplo la “Introducción” a su ensayo *Desde la ventana* en la que toma como punto de arranque de sus reflexiones la lectura de *A Room of One's Own*.

⁶² Sobre la importancia y el significado de los viajes americanos de Carmen Martín Gaité arrojan luz José Teruel en su “Introducción” al primer volumen de las *Obras completas* de la escritora (Teruel 2008: 50-52) y Joan L. Brown (2014: 82-93). Sobre los logros creativos de su viaje de 1980, en particular los collage, y su relación con la elaboración del ensayo *El cuento de nunca acabar*, véanse Pittarello (2016a) y José Teruel (2005). Sobre la relación entre la expresión visual de *Visión de Nueva York* y la expresión escrita del cuaderno n. 25 de los *Cuadernos de todo*, cuyas realizaciones son simultáneas y coinciden con la estancia de 1980 en Nueva York de Camen Martín Gaité, véase Teruel (2005).

⁶³ En su reseña del cuaderno de *collages* de Carmen Martín Gaité, José Teruel señala la función y la importancia de esta obra multimodal de la escritora: “Cualquier referencia [de Carmen Martín Gaité] a este libro de *collages*, recortes de prensa y comentarios [...] coincide en plasmar un desafío narrativo muy concreto: cómo narrar lo inabarcable, cuando en Nueva York las imágenes corren más de prisa que las palabras y las desplazan” (Teruel 2005: 267).

que se asimilan también lecturas y reflexiones posteriores, como el conocimiento de la poesía de Williams⁶⁴.

El acostumbrado vaivén entre lecturas, reflexiones y escritura, y la percepción del continuo influjo que la vida y la experiencia personal ejercen sobre cualquier forma de expresión (incluidas las traducciones), animan a Carmen Martín Gaité, que estaba todavía muy involucrada, y a veces estancada, en el proceso de escritura de *El cuento de nunca acabar*, a rendir justicia en castellano al poeta estadounidense utilizando el filtro de su propia expresión poética. De este enfoque queda un pequeño rastro en una de las ocho notas de traducción en la que la escritora explica una expresión del autor (*heel and toe*), que alude a un paso de danza y a su ‘medida’, asimilándola explícitamente a “una forma de medir el terreno” y a un juego de niños que “en mi infancia se llamaba ‘monta y a cabo’” (Williams 1981: 56). No importa que Williams hablase de otra cosa, sino que la traducción, respetando en el texto la línea-trina del original y la literalidad de los términos, pueda también evocar en el paratexto, en la forma de una memoria personal de la traductora, el contraste entre la exactitud matemática de la medida y el potencial vital del juego, o de la danza. Es probable que la escritora haya desarrollado este procedimiento discutiéndolo también con los editores, ya que, en una pequeña nota de agradecimiento en las primeras páginas del libro, “la editorial” le reconoce, precisamente, “haber convertido estos poemas de Williams en otros tantos poemas (de Williams), en castellano” (Williams 1981: 15)⁶⁵.

Citando a Williams en el poema "Todo es un cuento roto en Nueva York", exactamente como hará con Perrault en *El cuento de nunca acabar*, Carmen Martín Gaité parece insertar deliberadamente y explícitamente sus traducciones de estos años en el juego de recíprocas influencias entre lecturas, reflexión y escritura del que ya había dejado testimonio en *El cuarto de atrás* y que irá caracterizando mucha de su producción narrativa posterior.

⁶⁴ Siempre en la nota al poema “Todo es un cuento roto en Nueva York” (OC III 2010: 809-810), José Teruel evidencia su fuerte componente visual y su relación no meramente sincrónica con los collage de *Visión de Nueva York* citando unas palabras de la misma autora: “Por ello, en la conferencia ‘La libertad como símbolo’ lo relaciona [el poema] con este cuaderno de *collages* y con un esbozo de su futura *Miss Lunatic*: ‘Me atreví, por fin, a convertir en literatura alguna de aquellas sensaciones de extravío y velocidad que la ciudad provocaba en mi retina’ (*Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 142)” (OC- III 2010: 810).

⁶⁵ En la misma nota se expresa agradecimiento también a Álvaro Pombo “por el interés con que desde un principio ha seguido el proceso de este libro”, a Kevin Power “por sus valiosas sugerencias finales” y “muy especialmente a Andrés Trapiello sin cuyo apoyo hubiera resultado más que improbable la presente edición” (Williams 1981: 15).

3.3. 1982, Virginia Woolf, *Al faro*, Barcelona, Edhasa

Siempre se indicó como fecha de publicación para esta traducción de Carmen Martín Gaité el año 1978, tal como atestiguan los datos bibliográficos de la Biblioteca Nacional y, de forma un poco ambigua, la página legal, en la que se indica 1978 como año del copyright y como año de la “primera edición en esta colección”. Por otra parte, se debe a Elide Pittarello, empeñada en su investigación sobre los *collages* de *Visión de Nueva York*⁶⁶, el haber señalado en un correo personal a José Teruel la incongruencia de esta datación con los apuntes manuscritos de Carmen Martín Gaité redactados durante su estancia en Nueva York del otoño de 1980. De hecho, en las páginas que preceden el *collage* “Homenaje a Virginia Woolf” la escritora recordaba haber realizado la traducción de *Al faro* tan solo un mes y medio antes del momento en que estaba escribiendo, o sea en el verano de 1980. Por último, se debe a José Teruel la intuición de averiguar la fecha del depósito legal (1982) y confrontar la ficha de la Biblioteca Nacional con la de la Biblioteca de Cataluña, descubriendo que, en esta, la incongruencia está señalada y la publicación de la traducción de Carmen Martín Gaité resulta fechada en 1982⁶⁷.

En 1978 la editorial Edhasa efectivamente había publicado otra traducción de la novela, pero se trataba de una versión de Antonio Marichalar, publicada por primera vez en Argentina, que se remontaba a 1938, y después de la cual no se habían hecho otras traducciones en España⁶⁸. Con la Transición, también el mundo editorial intentó recuperar el tiempo perdido, y se multiplicaron reediciones y nuevas traducciones de obras extranjeras que durante décadas se habían podido conocer casi solo gracias a amigos que traían del extranjero ejemplares en lengua original, o por la distribución bajo cuerda de versiones castellanas provenientes de Argentina⁶⁹. En este clima la publicación en 1978

⁶⁶ En particular el estudio sobre el collage “Homenaje a Virginia Woolf” (Pittarello 2016b)

⁶⁷ Así diferencia la ficha de la Biblioteca de Catalunya la edición de 1982 de la de 1978: “1a ed. en aquesta presentació; l'edició identificada com a 1a presenta diferències de portada i té 316 p [en vez de las 274 de la de Carmen Martín Gaité]” Disponible en:

http://cataleg.bnc.cat:2082/search~S13*spi?/.b1844099/.b1844099/1%2C1%2C1%2CB/marc~b1844099 [fecha de consulta:12-5-16].

⁶⁸ En realidad, Janés había publicado en 1956 las *Obras completas* de Virginia Wolf. Otras obras de la autora británica publicadas durante la dictadura habían sido el ensayo *Una habitación propia* (Seix Barral), en 1967, y otras novelas más convencionales y cuentos breves aparecidos en revistas o en otras editoriales. Se desconoce la difusión de estas ediciones, en particular de las primeras dos, pero el hecho de que, a diferencia de las otras, no fueron reeditadas durante la dictadura hace pensar que no circularsen mucho.

⁶⁹ No era infrecuente distribuir de esta manera obras censuradas por el franquismo; el caso de Edhasa se describe en el artículo “Seis décadas para dos vidas” de Israel Punzano Sierra, publicado en *El País* de 21 de diciembre 2006 con ocasión del sesenta aniversario de la editorial. Disponible en:

de una traducción vieja de cuarenta años debió parecer a los editores la forma más rápida de rellenar una casilla vacía, pero pronto, entre otras cosas por el auge del feminismo y de la crítica literaria feminista, quedó patente la necesidad de una versión más adecuada a los nuevos tiempos y a los nuevos paradigmas, de la que fue encargada una mujer y escritora⁷⁰.

La determinación de estas fechas permite colocar correctamente la traducción en su marco sociocultural (caracterizado en aquellos años por cambios muy rápidos y acentuados), pero sobre todo en la trayectoria personal y artística de Carmen Martín Gaité. De hecho, la nueva datación ubica esta labor traductora *después* de la muerte de sus padres y *después* de la publicación de *El cuarto de atrás*, en el período de la difícil configuración final del ensayo *El cuento de nunca acabar*, pero *antes* de su lectura de otra obra de Virginia Woolf, el ensayo *A Room of One's Own*, que había de fascinar a la escritora española e inspirarla en sus reflexiones sobre la escritura femenina en general y sobre la suya propia en particular.

Ya hemos visto, en relación a la traducción de los cuentos de Perrault, cómo las traducciones eran para Carmen Martín Gaité, entre otras cosas, una manera de rellenar los períodos de “desganas” con una actividad que la mantuviera en proximidad de los territorios de la escritura (y de la lectura). O sea que la “desgana” nunca surgía de la pereza, sino de lo que le impedía hacer lo que más le gustaba: escribir. Los obstáculos fueron siempre y solo de dos tipos: la muerte o la ausencia de seres queridos (la muerte

http://elpais.com/diario/2006/12/21/cultura/1166655604_850215.html [fecha de consulta:12-5-16]. Lo que importa destacar es el clima cultural asfixiante de los años de la dictadura, en el que cabían censura y autocensura, pero sobre todo, en ausencia de la libertad de expresión, resultaba difícil enterarse del debate intelectual llevado a cabo a nivel internacional, y por consiguiente de los temas y los autores sobre los que vertía (entre los cuales, por cierto, Virginia Woolf fue asumiendo en los años 60 una posición de primer plano por sus innovaciones literarias y por su feminismo).

⁷⁰ Otra prueba de que la traducción de Carmen Martín Gaité es posterior a 1978 se encuentra en las direcciones de la editorial indicadas en las páginas legales: hasta 1980 por lo menos, como se averigua en otras publicaciones Edhasa (por ejemplo la disponible en:

<http://www.biblioteca.salamandra.edu.co/libros/Lafferty,%20Raphael%20A%20-%20Novecientas%20Abuelas.pdf> [fecha de consulta:12-5-16]), los despachos estaban en la calle Infanta Carlota 129, que a su vez desde 1988 se llama avenida Josep Tarradellas (ver *El periódico* 2014, disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/les-corts/via-que-apeo-realeza-del-nomenclator-3311069> [fecha de consulta:12-5-16]), mientras que posteriormente, y hasta hoy en día, se mudaron a la Avenida Diagonal 519-521. En la reedición de la traducción de Marichalar de 1978 (signatura BNE 7/109579) la dirección de la editorial indicada en la página legal es “Avda. Infanta Carlota, 129”, mientras que en la página legal de la traducción de la misma novela de Carmen Martín Gaité, aparentemente del mismo año (signatura BNE 7/122848), la dirección indicada es “Diagonal 519-521”.

de su primer hijo⁷¹, la separación de Sánchez Ferlosio, y ahora la muerte de sus padres, fallecidos a pocas semanas de distancia uno de otro en 1978), o los estancamientos creativos. Estos últimos solían producirse siempre que acababa una obra narrativa, y en su "Retahíla con nieve en Nueva York", pieza escrita en noviembre 1980 durante una de sus más largas estancias en los Estados Unidos, se encuentra una descripción de todo el proceso, acompañada por un testimonio de su añoranza de la madre, que cuando la veía deprimida sabía como animarla:

[...] 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." [...] y yo la miraba como a un oráculo y le preguntaba con un dejo de desmayo en la voz, a veces casi con miedo: "Pero, mamá, ¿y si no se me vuelve a ocurrir nada?"

Ella alzaba entonces los ojos de la labor que estuviera haciendo y [...] decía: "Eso mismo me dijiste la última vez" "Te lo dije porque me lo creía", protestaba yo.

"Ya lo sé, mujer, ya sé que te lo creías, que siempre que terminas un libro te parece el ultimo de tu vida y cuando lo empiezas el primero. Por eso se te ocurrirá otro. Porque siempre estás empezando." (AP-OC V [1993]: 658-659)

La otra importante causa de estancamiento en la escritura de Carmen Martín Gaité fue, por supuesto, la continua experimentación literaria y expresiva, ya que ella, para cada nueva obra, incluso los ensayos, acababa creando una forma y una voz a medida, con todos los tanteos y los altibajos que esto supone.

De hecho, la traducción de la novela de Virginia Woolf se sitúa en un momento particularmente difícil de la redacción de *El cuento de nunca acabar*, cuando la autora ya

⁷¹ En una carta a Juan Benet del 18 de noviembre de 1965, Carmen Martín Gaité así describe su vuelta a la escritura después de la muerte del hijo, que la llevará a completar en el verano de 1957 la redacción de *Entre visillos* (EV 1958), emprendida en 1955: "La Torci andaba [su hija]; había pasado de los siete meses, edad en que murió nuestro primer niño y límite que yo, dentro de mí, había marcado supersticiosamente como umbral de esperanza para salir del túnel donde las advertencias y recordaciones lúgubres de Rafael me habían tenido sumida tanto tiempo. La miraba andar, [...] y pensaba en que a las ocho ya estaría acostada, y yo podría subirme a mi escondite. Era éste una alta habitación abuhardillada [...] De las ocho a las diez o diez y media se me hacía vivo el día, se me justificaba y glorificaba [...] El río Tormés, por fin, la catedral, [...] y Natalia y Elvira y el profesor, todas las piezas de música del casino perdidas, desperdiciadas, sin bailar venían a inundarme, a poseerme total e indiscutiblemente en tales horas" (MGB 2011: 101).

tiene casi todo el material para su ensayo sin saber todavía muy bien cómo organizarlo y concluirlo. Sin embargo, la traducción, desprovista de prólogo, advertencias o comentarios de la traductora, y hasta de notas de traducción, parece haber sido realizada como un simple encargo, y aún en tiempos posteriores las referencias de Carmen Martín Gaité a ella son muy contadas. Pero se trataba de su primera traducción de una obra narrativa escrita por una mujer, y esto debió de darle materia para pensar, si al cabo de dos meses la lectura del ensayo *A Room of One's Own*, de la misma Virginia Woolf, suscitará su reacción entusiasta, resultándole útil posteriormente tanto para encauzar su propio ensayo como para desarrollar su punto de vista sobre la literatura femenina, tal como se lee en la introducción a *Desde la ventana*.

En relación a la novela *Al faro*, sabemos que Carmen Martín Gaité la había leído en castellano por su cuenta mucho antes de traducirla, y no le había gustado demasiado justamente por la calidad de la lengua. De hecho, en el texto inédito sobre la traducción que repite en parte lo dicho en un artículo de 1978 (TH 2006: 192-194), la escritora cita su primera lectura de esta novela como ejemplo negativo de traducción:

Si uno tarda en releer una traducción que ha hecho el tiempo suficiente como para sentirla ajena puede considerarse un éxito que nada te disuene como giro extranjero [...] (fué lo que me pasó a mí cuando aún no dominaba el inglés y leí “Al Faro” de Virginia Woolf, que se me caía de las manos) (ST-OC VI [1993-1998] en prensa: 1247).

Sin embargo, y no obstante esta primera impresión, la labor traductora permitió a Carmen Martín Gaité releer la obra en lengua original, encontrando en ella aspectos estimulantes que quizás sean los que fomentaron su curiosidad hacia Virginia Woolf⁷². De hecho, en su viaje a Nueva York de 1980, la escritora se topa por casualidad con el ensayo de Virginia Woolf *A Room of One's Own*, y en su *Desde la ventana* reconstruye de este modo el encuentro con el libro y con el tema de la escritura femenina:

⁷² En la finca de familia de El Boalo, donde su hermana Ana ha recogido los libros pertenecientes a la biblioteca personal de Carmen Martín Gaité (cuya catalogación se debe a Patricia Caprile, bajo la dirección de José Teruel), se encuentra una copia en lengua inglés de la novela (Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Middlesex, The Penguin Books, 1973; signatura 1753.1), con subrayados y apuntes sobre el significado de algunas palabras (para la traducción), y este comentario: “The window – por supuesto”.

Recuerdo muy bien que el primer texto que despertó mi curiosidad con relación a este asunto y me hizo reflexionar sobre él fue un ensayo de Virginia Woolf, *A room of one's own* (Una habitación propia), que leí durante mi primera estancia en Nueva York, en el otoño de 1980.

Es bien sabido que la relación apasionada del lector con determinados libros, esos que dejan huella especial en él y remueven su pensamiento y su fantasía disparándolos hacia derroteros inesperados, está condicionada por las circunstancias personales que rodean el encuentro.[...] El deslumbramiento del lector ante ese texto que cae en sus manos milagrosa y casualmente, en el momento más oportuno para recibirlo, proviene de eso: de que le ha hecho sentirse destinatario y cómplice de un mensaje que se diría dedicado en exclusiva a él, que se adapta como un guante a su piel de ese día.

Tal vez mi identificación con el discurso sobre mujer y literatura que Virginia Woolf tituló *A room of one's own*, y que llevaba esperando cincuenta años (desde 1929) a que yo lo leyera [...], requiere una explicación de las circunstancias en que lo leí. [...]

El libro lo había comprado en una librería de la Quinta Avenida, no sólo por el título, que me pareció sugerente, sino también por lo llamativo de la portada. Se ve una butaca verde, y [...] una estilográfica gigante en tonos verdes y amarillos. [...] Yo por entonces me traía entre manos un libro, también de ensayo, *El cuento de nunca acabar*, para el que había escrito siete prólogos. (DV-OC V [1987] 2016: 533-534)⁷³

Si con estas palabras Carmen Martín Gaité intenta describir las circunstancias de su encuentro aparentemente fortuito con un libro que “llevaba esperando cincuenta años” que ella lo leyese, en *Visión de Nueva York* queda registrada la conexión que la misma escritora hizo entre la traducción de la novela *Al faro* y la posterior lectura del ensayo. En una página encabezada por el rótulo “She had a lifestyle of her own” cortado de un periódico, la escritora dibuja arriba a la izquierda la cubierta del libro que había comprado, y a su derecha escribe este texto:

⁷³ En la última parte de la cita Carmen Martín Gaité se refiere a la portada de la edición de *A Room of One's Own* de 1980 de Harvest/HBJ Books, que había dibujado con todo detalle en su *Visión de Nueva York* (VNY 2005: 144-145).

Aquí a la gente le extraña bastante que yo haya traducido “To the lighthouse” de la Woolf. Me acuerdo de todas las horas que le dediqué en el Boalo a esa traducción, de las resonancias que allí, en el despacho de mi padre, me traía ese texto. (Hace sólo mes y medio.) Ahora, (también el otro día en Rizzoli) he comprado “A room of one’s own”, que he terminado de leer este fin de semana en New Haven y que me congracia con la Woolf ya definitivamente.

Porque ella, como yo, entendía de interiores de “todo lo bueno que se cocía en la cocina”⁷⁴, como me dijo Celso en aquel telegrama que me mandó desde no sé dónde cuando me dieron el Nadal por “Entre visillos”. (VNY 2005: 144-145)

En el margen izquierdo al lado de estas líneas otro recorte anuncia que “Every season is a continuing miracle of life”, y más abajo se ve representada, siempre por un *collage*, una mano derecha con anillo en el dedo anular del que sale, en un bocadillo de tebeos de color oscuro, la referencia temporal “automne 1980”. La escritura sigue más abajo, sin respetar las rayas del cuaderno, sino contorneando inicialmente el margen inferior del recorte:

Me pasé el verano traduciendo a la Woolf en el Boalo y el otoño lo he recibido en New Haven, con calor, bañándome en la piscina de los Durán y, en los ratos libres (ya en el viaje New York – New Haven) a vueltas con el libro cuya portada he dibujado más arriba, lidiando con las reflexiones que me deparaba. (VNY 2005: 144-145)

⁷⁴ No se puede por menos de señalar la coincidencia entre el título y el tema de muchas reflexiones del ensayo de Virginia Woolf, leído en 1980, y lo que Carmen Martín Gaité escribía en 1965 en la carta ya citada a Juan Benet sobre su vuelta a la escritura después de la muerte del primer hijo y el nacimiento de su hija Marta: “que a las ocho ya estaría acostada, y yo podría subirme a mi escondite. Era éste una alta habitación abuhardillada [...] De las ocho a las diez o diez y media se me hacía vivo el día, se me justificaba y glorificaba” (MGB 2011: 101). Sin adentrarse en largas explicaciones que el carácter epistolar e informal del texto no justificaría, la autora recuerda al amigo las circunstancias prácticas y existenciales en las que escribía (muy similares, aunque más privilegiadas, a las descritas por Virginia Woolf en el ensayo), y al mismo tiempo pone en resalte la disponibilidad de una “habitación propia” (y de unas horas libres) como condición para la escritura. La misma conexión, aunque sin referencia a la carta a Juan Benet, se le ocurre a Carmen Martín Gaité después de la lectura de *A Room of One’s Own*, todavía en Estados Unidos en los primeros días del otoño de 1980: “Es un tiempo precioso este de América. Acordarme de las condiciones tan adversas en que escribí *Entre visillos*, de las ganas que tenía de que dieran las ocho para subirme a aquella buhardilla. Pensar en la Woolf (*A Room of one’s own* p. 70). Es mi amiga ahora, desde el verano, me tiende la mano y yo se la recojo” (CT [2002] 2003: 638).

Fue entonces gracias a la traducción, al nuevo acercamiento a la novela de Woolf y a las ‘resonancias’ que esta supo suscitar, que el mal recuerdo producido por la precedente lectura de una traducción no acertada se cambió en curiosidad, favoreciendo posteriormente el encuentro ‘casual’ con la otra obra de la autora inglesa, que acabaría de conquistarla.

3.4. 1982, Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Barcelona, Bruguera

Según el criterio cronológico de la redacción, se puede considerar a *Madame Bovary*, aparecida en febrero de 1982 con depósito legal fechado en 1981⁷⁵, como la segunda de las tres traducciones publicadas por Carmen Martín Gaité en este año. De hecho, *Al faro*, cuya página legal no proporciona datos sobre el mes de publicación, seguramente fue realizada dos años antes, en 1980, o sea antes de *Madame Bovary* y de la otra traducción del mismo año, *Senectud* de Italo Svevo, que resulta impresa en diciembre, con depósito legal fechado en 1982. Desde el punto de vista de la fecha de impresión aquí adoptado, por el contrario, *Madame Bovary* es probablemente la primera de las tres obras (febrero 1982), *Al faro* (depósito legal fechado en 1982) la segunda, y *Senectud* (diciembre 1982) la tercera. También esta traducción, como las otras de este periodo, no tiene prólogo, aunque lleva diez notas y un breve comentario en la contracubierta sobre la obra de la escritora.

En todo caso, lo que llama la atención es que, en el año inmediatamente anterior a la publicación del ensayo *El cuento de nunca acabar*, Carmen Martín Gaité no publica obras propias y gracias a las traducciones vuelve a la lectura de unos autores particularmente importantes en su reflexión y su práctica literaria, Gustave Flaubert e Italo Svevo, profundizando al mismo tiempo el conocimiento de Virginia Woolf, propiciado por la traducción de 1980, cuyos comentarios críticos y soluciones formales se le revelan muy cercanos a la perspectiva “narrativa” del ensayo que está gestando.

⁷⁵ En 1982 también la editorial Orbis de Barcelona publicó la traducción de Carmen Martín Gaité de *Madame Bovary*, pero la fecha del depósito legal (1982) es posterior a la de Bruguera (1981), por lo que la edición de Bruguera es la primera.

Madame Bovary, por su parte, es un texto sobre el que la autora nunca cesó de interrogarse a lo largo de su vida y de su actividad, y parece catalizar algunos de sus juicios más apasionados sobre la literatura, llegando en algunas ocasiones a ser citado como ejemplo emblemático del género ‘novela’. En los comentarios de Carmen Martín Gaité sobre la obra de Flaubert su atención se fija en la relación, y hasta en la identidad, entre vida y literatura, lo que es uno de los temas principales del ensayo que estaba acabando de escribir mientras traducía *Madame Bovary*.

Como lectora, desde los años 60, Carmen Martín Gaité toma nota en los *Cuadernos de todo* de la realidad ejemplar de Emma Bovary, y reconoce el valor de experiencia de la lectura, capaz de influir con sus “sugestiones” en el “ambiente y la educación” de los personajes de ficción y al mismo tiempo de los seres humanos, moldeándolos. El discurso es referido en particular a las mujeres, tradicionalmente apartadas de muchas experiencias accesibles a los hombres⁷⁶.

Siguiendo un orden cronológico encontramos en el segundo cuaderno de los *Cuadernos de todo* un largo apartado, salpicado de citas en francés de la novela, titulado “Contra el opio de los seres novelados, *Madame Bovary*”, cuya redacción debe de remontar al año 1962:

El echar de menos nostálgicamente un mundo al cual no se pertenece es tan vivo, por ejemplo, en Mme. Bovary [...] Mme. Bovary es un análisis perfecto de la inercia. No tiene un solo pensamiento construido, un solo sentimiento justificado ni “suyo”, son del ambiente, de la educación. [...] es un querer estar fuera de la realidad a ultranza contra toda evidencia [...]. Es nada, simplemente la nada más aterradora, el puro mohín mimético, aparentemente inofensivo pero a la larga nefasto para miles y miles de mujeres de apariencia mimosa que la tomarían como ejemplo [...]. Igual me da Mme. Bovary que no creyó alcanzar nada de ese brillo que entreveía como Marilyn Monroe que llegó a tocarlo todo [...]. Novela actual, terriblemente actual. Tan tremendamente actual como el crimen del sastre y los otros sucesos de

⁷⁶ Elisabetta Sarmati, por ejemplo, analiza la revisión de los modelos femeninos proporcionados por la literatura occidental (entre los cuales cita Ana Karenina, Ana Ozores y Emma Bovary), en la novela de Carmen Martín Gaité *Retahilas*, publicada en 1974, o sea ocho años antes de la traducción de Flaubert (Sarmati 2014b).

Pueblo [...]. De Mme. Bovary a M. Monroe. Son distintos aspectos de la misma cuestión [...]. Pero ninguna de las dos, antes de tomar el veneno, se paró a desviar el rumbo de su búsqueda. [...] Muere con la misma disolución mental, sin acercarse a mirar nada, enterrada por los acontecimientos que ella misma ha desencadenado, irresponsable. (CT [2002] 2003: 107-111)⁷⁷

Tres páginas más adelante, en otro apartado titulado “Bovarismo”, la escritora remata su juicio:

Personajes que no siendo nada por si mismos llegan a ser algo, sea lo que sea, una cosa y otra por obra y gracia de la sugestión a que obedecen. La necesidad de concebirse como otra de la que es constituye su verdadera personalidad, alcanza en ella una fuerza incomparable y se expresa por un rechazo de aceptar jamás ninguna realidad ni adaptarse a ella. (CT [2002] 2003: 114)

Aquí se nota que Carmen Martín Gaité pasa casi sin solución de continuidad de la descripción de unas determinadas personalidades humanas a la descripción de Emma Bovary, de la que ya había estigmatizado más arriba la influencia posiblemente “nefasta” sobre sus lectoras. Asimismo, en el primer fragmento había establecido un símil entre Emma Bovary y Marilyn Monroe, consideradas como “distintos aspectos de la misma cuestión”, y de esta manera había planteado la identidad sustancial entre el personaje literario, “análisis perfecto de la inercia”, y la actriz americana, cuya dimensión mítica no impide que fuera una persona de carne y hueso.

⁷⁷ *Pueblo* fue el diario institucional portavoz de los sindicatos verticales del franquismo. Empezó a publicarse en 1940 y además de los contenidos propagandísticos proponía información general, en particular deportiva y de sucesos, llegando entre las décadas de los 60 y de los 70 a ser el periódico de la tarde de mayor difusión en Madrid. (Ana Naseiro Raimundo, “El archivo del diario *Pueblo*. Un referente para la historia de la prensa en España durante el franquismo y la transición democrática”, *Documentación de las Ciencias de la Información* 2013, vol. 36, 11-29, Madrid: Universidad Complutense. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/download/41597/41524> [fecha de consulta:27-1-17]).

El “crimen del sastre” al que se refiere el texto es un suceso de mayo 1962, lo que permite fechar aproximativamente el apartado. Disponible en: <https://ladyalcon.wordpress.com/2014/03/21/el-crimen-de-la-calle-grillo-de-madrid/> [fecha de consulta:27-1-17].

Carmen Martín Gaité reanuda y elabora más detenidamente la comparación entre las dos mujeres en el artículo “De Madame Bovary a Marilyn Monroe”, publicado en *Triunfo* en 1970 y recogido luego en la primera edición de *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*. También este texto está plagado de citas de la obra de Flaubert, pero esta vez todas ellas están traducidas al castellano para los lectores, según los principios expuestos al comienzo del ensayo sobre Macanaz, mientras que en los cuadernos escritos para sí misma se limitaba a copiar el texto francés original⁷⁸. En el artículo, Carmen Martín Gaité plantea desde el primer párrafo la realidad de la historia narrada por Flaubert y la vitalidad “de carne y hueso” de su heroína, que llega incluso a tener descendencia o reencarnación en los tiempos actuales, en los que la seguimos encontrando “por todas partes”. Acto seguido la escritora menciona el suicidio de la actriz hollywoodiana y desarrolla en lo que queda de texto la comparación entre las dos mujeres, apuntalándose especialmente en el análisis del escritor francés ya que, para Marilyn, “nos tendremos que quedar siempre en las suposiciones, a falta de un biógrafo de la talla de Flaubert”. Sin embargo, los aspectos comparables de la una y de la otra no son sus meros “vaivenes exteriores” (BI-OC V [1973] 2016: 131), y por cierto la causa de sus respectivos suicidios no es “argumentalmente” la misma, pero lo que interesa a Carmen Martín Gaité es “La imagen de sí misma, que tan celosamente modeló” cada una de ellas, y que acabó haciéndose “abiertamente añicos contra el suelo” (BI-OC V [1973] 2016: 130). La imagen de sí mismas, la identidad que la muerte acabará por cristalizar, se deshace a sus propios ojos porque es “falsa” y corresponde, en el caso de Marilyn, a “modelos que en su infancia le habían sido suministrados” (BI-OC V [1973] 2016: 131). Estos modelos no le llegaron por el medio de los libros, que en su tiempo habían inspirado a la señora Bovary, sino por las películas de Hollywood. Carmen Martín Gaité, que por su parte creció leyendo libros de argumento sentimental parecidos a los que leía Emma y viendo las mismas películas que veía Marilyn⁷⁹, afirma que el comportamiento de ambas “se limitaba a acoplarse a modelos que había puesto en boga el romanticismo, al reconocerles a las mujeres su derecho a la pasión. Flaco servicio. [...] y la moda del tiempo les aplaudía y fomentaba ese sistema de enmascaramiento cuyas consecuencias pagamos todavía” (BI-OC V [1973]

⁷⁸ A este propósito sería interesante averiguar si las traducciones de las citas que encontramos en este artículo fueron reutilizadas en la posterior traducción de la novela de Flaubert o si la escritora matizó ulteriormente su ‘interpretación’ de la obra.

⁷⁹ En el mismo artículo recuerda que: “Marilyn en Los Ángeles y yo en Salamanca nos escapábamos al cine a la menor ocasión [...] y, al salir del local, la vida era oscura y vacía (BI-OC V [1973] 2016: 131-132).

2016: 131). La autora, que está ahora dirigiéndose a unos interlocutores en su papel de intelectual, además que de lectora, reconoce haber vivido las mismas ‘experiencias’ en su formación, haber sido expuesta a los mismos modelos, y tener las mismas dificultades (aunque con más recursos, lo que explica que no sucumba), a la hora de contestar a las preguntas que para ella están debajo de la cuestión femenina:

[...] ¿por qué las mujeres tienen tanto [...] miedo [...] a la soledad? ¿Por qué se echan en brazos de lo primero que las exima de buscarse en soledad? O, dicho en otras palabras, ¿por qué se aguantan tan mal, tan rematadamente mal – y cada día peor – a sí mismas? (BI-OC V [1973] 2016: 131-133)

En la contracubierta de su traducción de *Madame Bovary* (Flaubert 1982), Carmen Martín Gaité vuelve a señalar la ”vaga insatisfacción que incubó el romanticismo en las mujeres”, gracias a “los sueños exóticos que fomentaron en ellas las lecturas juveniles”, y concluye la presentación del libro mostrando el alcance social y concreto de las interacciones entre vida y literatura: “A pesar de los cambios que parecen haberse operado en la sociedad de 1856 acá, a Emma Bovary nos la seguimos encontrando hoy –aunque vaya vestida de vaqueros– estrellándose contra las esquinas en su pugna por conquistar una identidad que busca por caminos equivocados”.

Más allá de la crítica social y de la responsabilidad pedagógica que el discurso sobre la literatura parece conllevar para Carmen Martín Gaité, la imagen fuerte de las últimas líneas, en las que una Emma Bovary vestida de vaqueros se estrella contra las esquinas, es un ejemplo concreto de cómo la narración puede cambiar en experiencia lo que en otras formas de discurso es una simple enunciación.

En el primer capítulo de *El cuento de nunca acabar*, titulado “Las mujeres noveleras”⁸⁰, la escritora afirma que “el primer gran enigma a desentrañar es el de dónde está la frontera entre lo que llamamos vida y lo que llamamos literatura” (CNA-OC V [1983] 2016: 285), y así lo explica:

⁸⁰ No es posible fechar cada fragmento de esta obra, cuya redacción duró muchos años y en la que, además, la autora insertó entradas reelaboradas de sus *Cuadernos de todo*. Lo que sí es cierto es que la traducción de la novela de Flaubert (posiblemente en 1981) coincide con las etapas finales de escritura y revisión del ensayo.

[...] resulta casi imposible imaginar cómo se habría desarrollado nuestra vida si los hechos que la jalonan se hubieran producido sin tener anterior noticia de Hamlet, Ulises [...] madame Bovary, Don Quijote [...]. Ellos, desde la trastienda de sus respectivas ficciones, nos han suministrado modelos para tejer ese otro cuento de lo que nos va pasando. (CNA-OC v [1983] 2016: 283)

No solo la lectura afecta a nuestra visión del mundo, sino que los personajes literarios nos enseñan que “de cualquier desventura se puede sacar partido sólo con convertirla en materia de narración. En el momento en que comprendemos esto, ya estamos en disposición para agarrar las riendas de nuestra vida y empezarla a protagonizar” (CNA-OC v [1983] 2016: 283). La narración, pues, y con ella la escritura, nos permite explicarnos nuestras mismas vidas, asumirlas responsablemente y hasta cambiarlas en el mundo de los hechos concretos. Madame Bovary es una “irresponsable” justamente por su “querer estar fuera de la realidad a ultranza contra toda evidencia” (CT [2002] 203: 111, 109).

Se entiende entonces por qué la escritora califica de “falsa” la identidad de estas mujeres, construida sobre modelos literarios, ratificando en el mismo tiempo la “realidad” de la literatura: Emma Bovary no acaba nunca de leer sus libros, no se acerca a ellos como a interlocutores, y por consiguiente ellos no consiguen iluminar las “parcelas confusas de su propia vida”, ni pueden proporcionarle “remedios y normas aplicables a ella” (CNA-OC v [1983] 2016: 282). De manera inversa, cuando existe entre libro y lector una relación que se desarrolla en dos sentidos, los personajes literarios:

[...] no entran en bloque en nuestras vidas [...] sino que —como cuerpos extraños y de sangre distinta que son— sólo a través de las adherencias que nuestro organismo teje en torno suyo para asimilarlos, consiguen arraigar [...]. Siempre a costa —claro— de que acepten esa transformación como correspondencia a la que ellos, a su vez, van operando en nosotros misteriosa y paulatinamente” (CNA-OC v [1983] 2016: 286)

En su *Correspondencia* con Juan Benet, editada y anotada póstumamente por José Teruel (MGB 2011), Carmen Martín Gaité menciona otra vez a Flaubert y a su *Madame Bovary*, fijándose esta vez en la dificultad, y el mérito, de la escritura.

En una carta redactada como si fuese un comentario o un artículo de opinión, la escritora polemiza con una frase de Juan Benet proveniente de una entrevista anterior y publicada por el suplemento de *El País* en febrero de 1981, en la que el escritor decía que escribir “una novela con argumento es lo más fácil del mundo. Lo difícil es hacerla sin argumento” (MGB 2011: 186)⁸¹. Carmen Martín Gaité admite que la frase, publicada con otras doscientas de sendos escritores para conmemorar el número 200 del suplemento, carece de contexto y por lo tanto resulta exageradamente tajante; sin embargo, hablando de Juan Benet en tercera persona, la escritora no oculta sus objeciones⁸²:

No dice [Benet] que para él resulte fácil escribir una novela con argumento, sino que es lo más fácil del mundo, se entiende, creo yo, que para cualquiera; con cuya enunciación deja por mentiroso, por ejemplo, a Flaubert, que [...] sudó tinta para escribir *Madame Bovary*, y quien, si ahora levantara la cabeza, tal vez se limitase a sonreír [...] y a contestarle a Juan Benet [...]: “Pues mira, hijo, ¿qué te voy a decir? Mi palabra contra la tuya: ¡No!”. (MGB 2011: 186)⁸³

⁸¹ La cita se extrae de la misma carta, en la que la escritora informa haberla encontrada “en el último *País* dominical [...] para conmemorar su número 200” (MGB 211: 186). Gracias a estos datos José Teruel pudo fechar el suplemento y por consiguiente la carta, que Carmen Martín Gaité redactó con toda probabilidad mientras traducía o se disponía a traducir la novela de Flaubert.

⁸² Como explica José Teruel en el prefacio a la *Correspondencia* entre los dos autores, los “contenidos centrales de estas cartas giran en torno a preocupaciones de carácter fuertemente existencial”, pero estos “temas generales se entrecruzan con cuestiones candentes de sus respectivos talleres literarios de los años sesenta: el auditor y el narrador, la interlocución literaria, el estilo, la literatura como juego” (Teruel 2011: 14). Por lo tanto, la ocasión concreta que dio pie a la carta de Carmen Martín Gaité es poco más que un pretexto para seguir discutiendo con el amigo sobre los temas que más les interesaban, y la elección de Flaubert como ejemplo de atención al interlocutor no es casual, sino fruto de sus largas reflexiones de aquellos años sobre este tema. Sobre el concepto de la literatura como juego, pero como juego comunicativo, y por lo tanto compartido con el interlocutor, véase Fuentes del Río (2016).

⁸³ En una nota de su edición de *Lo raro es vivir* (OC-II 2009: 1530), José Teruel afirma: “El hablar con los muertos es uno de los grandes registros literarios de nuestra autora no suficientemente explorado”. La resurrección de Flaubert en esta carta a Juan Benet ofrece también un sintético ejemplo de la función atribuida a los muertos (y a mucho material intertextual en el caso de que estos muertos sean escritores) en sus apariciones sobre la página: dar vida a interlocutores tan de carne y hueso como los amigos vivos y los personajes de novela, a los que se puede pedir un consejo o una opinión, involucrándoles en la conversación con otras personas.

El razonamiento de Carmen Martín Gaité es que “las excelencias finales de cualquier producto” no tienen nada que ver con “las dificultades que jalonaron su elaboración”, y que el “único terreno donde parece haberse establecido [...] la sinonimia entre mérito y dificultad es el de los espectáculos circenses”, aunque también en el circo “lo que más gusta –o por lo menos a mí– es que el artista consiga, mediante la gracia y armonía de sus movimientos, hacernos olvidar lo difícil que ha sido aprender [...], propagarnos no la tensión del esfuerzo sino la fluidez del resultado” (MGB 2011: 187). La imagen del circo, tan evocadora, anticipa de forma narrativa la declaración de poética que las páginas siguientes van elaborando. La “lucha solitaria contra las dificultades que siempre plantea contar bien una historia [...] nada tiene que ver con el deleite o empacho que experimente luego el lector”⁸⁴, ya que: “Un libro, cuando cae en nuestras manos, lo que tiene que lograr es interesarnos, hechizarnos, saber embaucarnos, por el procedimiento que sea, para que lo leamos con placer” (MGB 2011: 188-189).

En la traducción de la novela de Flaubert, que no tiene prólogo, pero sí diez notas (acotadas como *N. de la T.* en la edición de 1995 consultada), Carmen Martín Gaité muestra la misma consideración del lector como interlocutor imprescindible y piedra de toque para modular la escritura. En general la traductora usa estas notas para proporcionar al lector datos históricos y culturales en sentido amplio, por ejemplo detalles sobre costumbres y obras de la época tratada, o aclaraciones que reflejan posibles dudas de interpretación que piensa pueden compartir los lectores. Asimismo, en un caso, la traductora hace explícito en una nota un juego de palabras intraducible, compensando su pérdida en el cuerpo del texto. Pero la tensión entre el respeto a los lectores y la veneración por un clásico ya tantas veces traducido, y que tanto significaba para ella, se hace patente en una nota en la que se disculpa por “enmendarle la plana” a Flaubert:

* Aquí me he permitido enmendarle la plana a Flaubert, que se limita a decir “*son grand voile retomba*”, o sea “su gran velo azul volvió a caer”, pero lo he hecho porque me parece que quedaba confuso. Y además, más adelante se ve que Emma llevaba un sombrero con velo.
(*N. de la T.*) (Flaubert 1995: 175)

⁸⁴ En referencia a Flaubert en particular, y a lo que es “contar bien una historia”, ya se han citado algunos comentarios sobre su “talla” de biógrafo y sobre su “análisis perfecto de la inercia”.

La explicación de la *ratio* de esta aportación mínima al texto original (“Me parece que quedaba confuso”), acompañada del fragmento en francés y de su traducción ‘literal’, es testimonio al mismo tiempo de su identificación con el lector y de su moderación a la hora de intervenir sobre esta obra en concreto.

Por otro lado, la escritora alude a su actitud hacia la tarea de traducir mediante la referencia, en otra nota de aclaración de un detalle (Flaubert [1982] 1995: 92, nota), a la “autorizada traducción” del mismo texto realizada por Consuelo Berges para Alianza Editorial (1975), que iba acompañada por una “Nota sobre esta edición de *Madame Bovary*” redactada por la traductora misma⁸⁵. En el artículo sobre los traductores de 1978 ya mencionado, Carmen Martín Gaité había alabado a la “veterana de la traducción”, perteneciente al mismo círculo editorial y cultural animado por Jaime Salinas en Alianza, con estas palabras:

[...] puedo afirmar – porque conozco las dos obras en lengua original – que hay que descubrirse ante estas mujeres [las traductoras Esther Benítez y Consuelo Berges], para quienes traducir no es un lujo o una dedicación accesoria y excepcional, sino aquella que han elegido y en la que se mantienen contra viento y marea. Su contribución a las letras es impagable. (TH 2006: 194)

En su nota a la traducción de la obra de Flaubert, Consuelo Berges concuerda con la afirmación de José Ortega y Gasset que “la versión es un movimiento que puede intentarse en dos direcciones opuestas: o se trae el autor al lenguaje del lector, o se lleva el lector al lenguaje del autor” (Flaubert 1975: 44)⁸⁶, discrepando sin embargo sobre su

⁸⁵ Consuelo Berges, docente, intelectual, anarquista y feminista de la generación anterior a la de Carmen Martín Gaité (había nacido en 1899), tuvo una vida movimentada por su compromiso político: autoexiliada una primera vez durante la dictadura de Primo de Rivera, regresó a España durante la Segunda República y tuvo que huir otra vez del país a raíz de la victoria franquista. Su vuelta definitiva a la España franquista de 1943 conllevó la prohibición de practicar su oficio de enseñante y de seguir con la actividad periodística y de conferenciante, obligándola a recurrir a su otra grande pasión, la literatura, para ganarse la vida con las traducciones. Fue muy activa en promocionar la dignidad de los traductores, luchando para que se les reconocieran los derechos de autor, participando en 1954 en la fundación de la primera asociación de traductores españoles (la APETI), y en 1956 del premio de traducción Fray Luis de León (hoy Premio nacional a la mejor traducción), para luego crear la Fundación Consuelo Berges que desde 1983 concede el Premio Stendhal a traductores de literatura francés al castellano.

⁸⁶ Ver José Ortega y Gasset ([1937; 1970] 2016). Disponible en: http://www.tramaeditorial.es/wpcontent/uploads/2016/08/Ortega_y_Gasset_Traduccion_Texturas_19.pdf [fecha de consultación: 25-10-2017].

conclusión de que solo el segundo tipo de movimiento sea aceptable en la traducción literaria. Identificando el primer movimiento con la traducción literal, Consuelo Berges se apoya en Octavio Paz para defender que “la traducción es siempre una operación literaria” y que “cada traducción es siempre, hasta cierto punto, una invención” (Flaubert 1975: 47)⁸⁷. Pero la traductora no se limita a citar el pensamiento de otros autores, sino que insiste en su propia práctica, en su compromiso hacia la “belleza li-te-ra-ria” de la traducción, obtenida “con casi tanto esfuerzo” como Flaubert (Flaubert 1975: 47):

He respetado [...] no solo el contenido sino el continente, la palabra: la palabra no al pie del diccionario, sino lo que me ha parecido la entraña – transferible y que no suelen dar los diccionarios – de la palabra, de la frase, de cada frase, de cada palabra. Y cuando la palabra designa cosas concretas he llegado a búsquedas tenaces y hasta ingenuas, pues no era para tanto. (Flaubert 1975: 48)

Las analogías de planteamiento con el posterior artículo de Carmen Martín Gaité sobre los traductores (y con el inédito sobre la traducción) son evidentes, así como las referencias a unos autores, en particular Ortega y Gasset, muy bien conocidos y a menudo citados por la escritora en sus *Cuadernos de todo*. Lo único que cabe señalar es la aparente contradicción en la que ambas incurren, afirmando por un lado la necesidad de la invención artística en la traducción, y confesando por el otro sus desvelos en respetar “cada palabra” del original. Para Carmen Martín Gaité “el rostro de una narración es su contenido” (CT [2002] 2003: 463), lo que plantea el problema primordial de la tensión entre forma y contenido en el contexto traductor, y Consuelo Berges expresa una posición análoga:

[...] una colaboración – que no una traición – del traductor con el autor: consiste en eso, en poner al texto original una piel nueva que sustituya a la piel primitiva que le puso el autor y que, en la traducción, desaparece sin remedio. Esta operación hay que hacerla [...] con gran fidelidad [...] a lo que el autor dijo y hasta, si me apuran un poco, a lo que el autor quiso decir. Sí, al poner la nueva piel sobre el músculo del

⁸⁷ Ver Octavio Paz (1971).

texto, nuestra sensibilidad personal nos lleva a ejercer sobre ese músculo una ligera presión que modifique levemente su forma [...] tant meïux si se hace para bien. (Flaubert 1975: 45)

Las metáforas que ambas emplean para hablar de la escritura y de la traducción (el rostro, la piel) remiten a una personificación del texto literario, original o traducido, y a las múltiples relaciones o ‘contactos’ de las que es el resultado (entre autor, otros autores, lectores, traductores, etc.).

Esto quizás explique por qué Carmen Martín Gaité elige un título, *Madame Bovary*, diferente con respecto al original (cuya traducción palabra por palabra sería *Madame Bovary – Costumbres de provincia*), y también con respecto a la versión de Consuelo Berges prologada por Mario Vargas Llosa (*Madame Bovary – Una pasión no correspondida*). Como lectora, como escritora y como literata, para Carmen Martín Gaité aquel libro es y será siempre una persona “de carne y hueso”, la desdichada madame Bovary, de la que en 1981, mientras está traduciendo la novela, escribe: “espero tener un rato esta tarde (en casa de Charo) para hacerla tomar el arsénico” (CT [2002] 2003: 676).

3.5. 1982, Italo Svevo, *Senectud*, Barcelona, Bruguera

Doce años después de la traducción de los relatos de *Corto viaje sentimental*, Carmen Martín Gaité vuelve a ocuparse de uno de sus autores preferidos, esta vez vertiendo al castellano la segunda de las tres novelas de Italo Svevo (*Senilità* en italiano), publicada por primera vez en 1898 y caída en el olvido hasta la segunda edición de 1927. Del prefacio redactado por el autor para esta segunda edición, en la que Italo Svevo daba cuenta del largo silencio literario seguido a la indiferencia manifestada por los lectores hacia la primera edición de la novela, Carmen Martín Gaité había extraído y comentado algunas citas en su “Nota de la traductora” a *Corto viaje sentimental*, en particular las que más resonaban con su propio silencio creativo. Quizás sea por esto, o simplemente por la política editorial de Bruguera, que no consideró oportuno adjuntar a su traducción el prólogo del autor, aunque lo tuvo muy presente, como veremos, mientras trabajaba.

En España la novela, bajo el título *Senilidad* que comparten todas la traducciones menos la de Carmen Martín Gaité, había sido traducida por primera vez en 1965 por Plaza

y Janes, pero de forma aislada, como también lo habían sido la obra más conocida y apreciada de Svevo, *La coscienza di Zeno* (publicada en 1956) y su primera novela, *Una vita*, publicada en 1978. La traducción de Carmen Martín Gaité, sin embargo, es fruto de un proyecto editorial más sistemático llevado a cabo por Bruguera, que en 1982 publica las traducciones de dos de las tres novelas de Italo Svevo en la misma serie *Libro amigo*⁸⁸. Se trató entonces para la escritora de un trabajo de encargo con el que continuaba su colaboración con Bruguera, útil desde el punto de vista económico como alternativa a la columna semanal para *Diario 16* (interrumpida en 1980), pero al mismo tiempo más compatible con los largos viajes en Estados Unidos de aquellos años y, sobre todo, con las últimas etapas de escritura y configuración del ensayo *El cuento de nunca acabar*, finalizado en octubre 1982 justamente en Estados Unidos: “Después de trabajar en él, terminé de ordenar los apuntes que componen su última parte la madrugada del primer día de octubre de 1982 en Charlottesville, Virginia” (CNA-OC V [1983, 2ª abril 1983] 2016: 234).

Con *Senectud* Carmen Martín Gaité vuelve a traducir por segunda vez a un mismo autor, y no es casual que este autor sea italiano. De hecho, son italianos también los otros dos autores, Primo Levi y Natalia Ginzburg, de los que la escritora traducirá en los años siguientes más de una obra, lo que testimonia los fuertes vínculos afectivos establecidos por Carmen Martín Gaité con Italia y su literatura. La suegra de la escritora, madre de su marido Rafael Sánchez Ferlosio, era italiana, y la pareja visitó muchas veces Italia en la década de los cincuenta (Teruel 2008, 39). Para Carmen Martín Gaité estos viajes, al igual que los anteriores a Portugal y Francia, supusieron el acercamiento entusiasta a una sociedad entonces mucho más libre que la española, y a una cultura en pleno despegue después del fascismo y de la Segunda Guerra Mundial. En aquellos años una editorial dinámica y comprometida como Einaudi publicaba a Gramsci y a unos nuevos autores italianos muy prometedores, como Cesare Pavese o Italo Calvino, cuidando al mismo tiempo la traducción de muchas obras extranjeras contemporáneas, mientras que en el mundo del cine, otra grande pasión de Carmen Martín Gaité, los directores neorrealistas o existencialistas⁸⁹, establecían nuevas formas expresivas muy lejanas de las que

⁸⁸ La tercera novela de Italo Svevo, aunque primera por composición, es *Una vita*, que probablemente Bruguera decidió no publicar debido a que todavía circulaba la edición de 1978 de Barral.

⁸⁹ Cabe recordar otra vez la revisión de las traducciones de los guiones de cuatro películas de Michelangelo Antonioni llevada a cabo por Carmen Martín Gaité en 1968 para Alianza Editorial.

orientaban las películas españolas. En *Usos amorosos de la postguerra española* la escritora describe con mucha ironía el efecto narcótico de estas últimas:

Eso sí, constituían un género sin imitación posible; se reconocía a la legua aquel marchamo del «bendito atraso» que logró caracterizar todos los usos y manifestaciones culturales del país [...]. Ya solo con mirar las carteleras, donde se veían rostros varoniles y austeros enmarcados por una golilla o tocados con gorra militar, gitanas risueñas con peineta y mantoncillo, reinas a caballo o almibaradas burguesitas de escote honesto, la aventura que suponía entrar en el cine se descargaba casi automáticamente de intensidad y se convertía en una especie de visita familiar de cumplido (UAPE-OC IV [1987] 2015: 1147-1148)

Italia llega a ser para la escritora una fuente inagotable de estímulos literarios, como testimonia, por ejemplo, una carta del verano de 1965 a Juan Benet:

Querido Juan:

Deberías aprender italiano. Aprender un idioma tan próximo al español y al francés – ambos dominados por ti – no solamente no te sería nada difícil, sino que incluso podría llenar muchos de esos ratos en que no sabe uno a qué dedicarse, cuando la inercia del bache que se cierne amenaza con vaciarnos de todo contenido. Aparte de la literatura original, este idioma ofrece el aliciente de sus formidables traducciones [...]. Yo he leído en italiano toda la literatura rusa que conozco amén de Kafka, Melville, Dos Passos, Conrad y un sinfín de autores más, y cada traducción es una obra de arte. (MGB 2011: 81)

En la nota 38 a esta misma carta redactada por José Teruel, el editor de la *Correspondencia* entre los dos escritores, se cita otra carta inédita de 34 años posterior, en la que Carmen Martín Gaité escribe al amigo Ignacio Álvares Vara desde Milán, en 1999, compartiendo las mismas reflexiones, o mejor dicho los mismos títulos⁹⁰:

⁹⁰ En la nota se detalla la localización de la carta inédita: Archivo Carmen Martín Gaité, Biblioteca de Castilla y León.

He guardado muchos recortes de prensa de la muerte del viejo Giulio Einaudi, tan unido desde los años cincuenta a mi cultura literaria, no solo italiana. Por ejemplo Chejov, Dostoievski, Fitzgerald, Kafka y tantos otros autores los leí en italiano en «I Coralli» de Einaudi. Hasta una traducción de *Moby Dick* hecha por Cesare Pavese. (MGB 2011: 210)

La relación de Carmen Martín Gaité con Italia, nacida como siempre de las experiencias y los recuerdos personales que para ella daban vida y sentido a los lugares, acaba desarrollándose en el ámbito de la literatura gracias al encuentro con autores que ella percibió como maestros (en particular Svevo, cuya influencia es evidente en *Ritmo lento*) o como compañeros en cuya sensibilidad lograba reflejarse (en particular Natalia Ginzburg, de la que se hablará más adelante). En ambos casos el primer encuentro, el primer reconocimiento de las afinidades literarias y existenciales con estos autores, es mediado por la lectura, a la que Carmen Martín Gaité otorga la mayor importancia como instrumento de estímulo creativo y como brújula para encontrar salida a la “inercia del bache”, llegando en el transcurso del tiempo a subrayar con sus insertos intertextuales el continuo movimiento de ida y vuelta entre vida y literatura.

Las traducciones, que tanto aprecia aun antes de empezar ella misma a traducir, y que señala una y otra vez a los amigos como si hablara de conocidos, son uno de los medios que le permitieron por aquel entonces salir de la asfixia intelectual y artística de su patria; eso sí, siempre que fueran cada una de ellas “una obra de arte”. O sea que la lectora y escritora, aun antes de ser traductora, ya tenía claro que el principio ético de la traducción literaria, el acercamiento recíprocamente respetuoso entre autor y lector, podía ser realizado solo por el trámite de los principios estéticos que presiden a cualquier labor literaria.

En la traducción de *Senilità* Carmen Martín Gaité, a diferencia de otras ocasiones, no recurre a los paratextos para informar al lector sobre la obra, el autor, o su relación con los dos, bien sea por haberlo hecho ya en su primera versión de Svevo de 1970, bien por la política de la editorial. Sin embargo, su traducción destaca a primera vista entre todas las otras de la misma novela por la elección de un título diferente, *Senectud* en vez de *Senilidad*, que mejor transmite el significado de la palabra en italiano (edad de la vida humana), aunque se parezca menos al *Senilità* del original. La traductora, que en años

posteriores diría en su inédito sobre la traducción que como estudiante de Filología Románica y Lingüística Comparada recuperaba al traducir “ese placer de identificar raíces comunes en lenguajes diversos” (ST-OC VI [1993-1998] en prensa: 1247), no se limita en su elección a subrayar la sutil diferencia de sentido entre las dos palabras, sino que se deja orientar por su percepción de la obra, en la que advierte que la “senectud” es una condición existencial y humana mucho más que biológica, y por la actitud del mismo Svevo en relación al título de su novela. De hecho el escritor, en el prefacio a la segunda edición italiana de su obra de 1927, que como dijimos fue casi treinta años posterior a la primera publicación, afirmaba por un lado que sonreía a veces, ahora que ya tenía casi setenta años, ante el excesivo amor profesado en juventud con el título de su novela por una época de la vida de la que entonces no sabía mucho, y por otro lado aducía “motivi fortissimi” (razones muy fuertes) para mantener el título original:

Mi sembrerebbe di mutilare il libro privandolo del suo titolo che a me sembra possa spiegare e scusare qualche cosa. Quel titolo mi guidò e lo vissi. Rimanga dunque così questo romanzo [...] ⁹¹. (Svevo [1898,1927] 1979: 8)

No cabe duda de que Carmen Martín Gaité, a su vez, se hizo guiar en la traducción de la obra por estas palabras, en las que el autor alude a la mezcla de vida y literatura que el libro había constituido para él en su tiempo, y a cuyo recuerdo se mantenía fiel.

Para concluir la presentación de esta última traducción de las publicadas en el año 1982, es preciso mencionar las únicas dos intervenciones paratextuales de la escritora, a saber las dos notas de la traductora, acreditadas la primera, una rápida ubicación geográfica de la ciudad de Trieste en la que se desarrolla la novela, como “N. de la T.” entre paréntesis, y la segunda, siempre entre paréntesis, como “Nota de la Traductora” (Svevo 1982: 30, 167). A pesar de la falta de uniformidad de las dos acotaciones, se desprende cómo la atribución de autoría de las notas de traducción a seres humanos dotados de un género (el femenino en este caso) sea un hecho cumplido en el mundo editorial de los años 80, lo que nos hace reflexionar sobre la rapidez de los cambios

⁹¹ Aquí una traducción aproximativa de la cita: “Me parecería mutilar el libro privándole de su título que, según entiendo, puede explicar y excusar alguna cosa. Aquel título me guió y yo lo viví. Quédese por lo tanto así esta novela”.

sociales y de las costumbres intervenidos en los pocos años transcurridos desde la muerte de Franco.

En un plano más analítico, la segunda nota es la que presenta mayor interés, porque vemos nuevamente a la traductora que se asoma con su ‘yo’ entre las páginas del libro para compartir con el lector sus dudas sobre un fragmento en italiano (y otro en dialecto) cuya solución parece no satisfacerla completamente:

1. La traducción de estas dos frases la he hecho, un poco intuitivamente sobre “*¡Ah, la balena!*” y “*Sei invelenà oggi?*”, expresiones dialectales que no conocía. (Nota de la Traductora.) (Svevo 1982: 167)

Dejando de lado una incongruencia gráfica en la transcripción de los fragmentos (el primero tiene un signo de exclamación al principio, que no se usa en italiano), debida posiblemente a una distracción del corrector de pruebas o de la misma traductora, Carmen Martín Gaité admite sin rodeos no conocer aquellas “expresiones dialectales”, y haber procedido “intuitivamente” en su traducción. En realidad las dos expresiones no son ambas dialectales, solo lo es la palabra *invenenà*, que justamente por eso en la edición italiana se encuentra en cursiva, pero es también cierto que al lector italiano la primera suena totalmente extraña, o sea relacionada con las idiosincrasias expresivas del personaje al que es atribuida, y la segunda resulta comprensible solo entendiendo la palabra dialectal, o sea que parece ser la italianización de una expresión en dialecto. Ya se han discutido en el apartado 2.2 las características de heterogeneidad de la lengua empleada por Svevo, que hablaba el dialecto de Trieste en casa y el alemán en el trabajo, reservando el italiano para la escritura, pero lo que aquí tiene importancia es por un lado la percepción de un problema de lengua que no tiene mucho que ver con sus conocimientos del italiano (y que en seguida señala al lector), y por otro lado la solución ‘intuitiva’ elegida para reproducir en español unas expresiones sintéticamente definidas “dialectales”, o sea sendas expresiones informales y coloquiales que reproducen la gracia y la vivacidad del original. La actitud de la escritora anticipa en la práctica lo que en el inédito sobre la traducción aclarará de manera explícita: “En general creo que es mejor ser totalmente experto en el idioma al que se vierte el texto que aquel en que está escrito” (ST-OC VI [1993-1998] en prensa: 1247) y muestra ya su propensión hacia el recurso al lenguaje

coloquial o informal y hasta popular en los casos de escritura dialectal, como se verá más adelante en la traducción de *Wuthering Heights* de Emily Brontë.

En una sola nota de traducción Carmen Martín Gaité consigue avisar al lector sobre unas características de la lengua original del texto que tiene entre las manos, sobre su propia interpretación de un pasaje oscuro, y sobre su estrategia traductora: se trata sin duda de una forma de compensación multifacética que sin interrumpir el discurrir del texto proporciona al lector abundantes elementos de comprensión y de reflexión. Y por otra parte, en tiempos anteriores a Internet, es un testimonio de las “búsquedas tenaces y hasta ingenuas, pues no era para tanto” de las que hablaba Consuelo Berges refiriéndose a “cuando la palabra designa cosas concretas” (Flaubert 1975: 48), ampliadas en este caso a las expresiones y conceptos típicos de un lugar, una lengua y una cultura en los que podemos reconocer los ‘intraducibles’ o los ‘realia’ de las teorías de la traducción.

3.6. 1984, Emily Brontë, *Cumbres Borrascosas*, Barcelona, Bruguera

La tercera novela que Carmen Martín Gaité traduce para Bruguera se publica en 1984, dos años después de *Senectud* y un año más tarde del *Cuento de nunca acabar*. En este caso tampoco hay prólogo (que sí será redactado para la edición de 1987 para Círculo de Lectores de Barcelona), y las tres “*N. de la T.*” se limitan a aclarar unas referencias intertextuales (una alusión bíblica, otra mitológica, y otra a una balada inglesa), lo que parece confirmar la adhesión de la traductora a una política editorial muy escueta en lo atinente a los paratextos. Esta falta de comentarios y reflexiones personales en la primera edición de la traducción de *Cumbres borrascosas* es muy lejana de la actitud de Carmen Martín Gaité hacia una novela que tuvo grande importancia en su formación personal y literaria.

Una vez acabado el proyecto de ensayo literario que llevaba entre manos desde hacía una década, la escritora, como siempre en los momentos dedicados a reorientarse, se empeña en unas actividades literarias en sentido amplio, entre las cuales destacan los guiones de *Salamanca de Carmen Martín Gaité*, sobre su ciudad natal, y de los ocho

episodios de una serie televisiva sobre Teresa de Jesús⁹². Carmen Martín Gaité vuelve a acercarse al mundo de la película, aprovechando este estímulo para reanudar sus reflexiones literarias y existenciales sobre la escritura femenina, como se verá en *Desde la ventana*, y sobre el papel de los lugares en la escritura y en la memoria (Calvi 2014). En noviembre 1983 emprende otro viaje a los Estados Unidos como conferenciante y en sus *Cuadernos de todo* encontramos frecuentes referencias a los proyectos narrativos en curso, en particular *La Reina de las Nieves* (RN 1994) y *Cuenta pendiente*⁹³, a los que se añaden unos cuantos apuntes para *Nubosidad variable* que acabará siendo publicado antes, en 1992.

En una anotación de inicios de noviembre de 1982, o sea de poco más de un mes después de haber terminado *El cuento de nunca acabar*, Carmen Martín Gaité deja una breve descripción de la situación de tránsito que supone acabar un libro y no tener todavía claro en qué dirección seguir el camino:

Charlottesville, 9 de noviembre de 1982

La mente necesita un mínimo de reposo para recapitular sobre el paso de una situación a otra. Estos momentos de transición son los que nos pasan inadvertidos y por eso perdemos cosas –nos olvidamos las llaves, las gafas, un cuaderno–, porque el cuerpo se dispara a la situación siguiente mediante la mera inercia física, de una forma compulsiva y animal, que le ciega los ojos del alma, a ese espectador que re-anuda, que re-flexiona, que re-capitula; porque entramos a empellones –sin prólogo– en la situación siguiente. (CT [2002] 2003: 691)

Además de afirmar otra vez la continuidad entre vida y literatura, como había demostrado en *El cuento de nunca acabar*, o más exactamente la percepción narrativa que tenemos de nuestras experiencias, en la que los cambios que nos sorprenden pueden parecer novelas “sin prólogo”, el fragmento nos describe el tipo de circunstancias en las que la escritora recurría a la lectura, y a la traducción si se daba la oportunidad, para

⁹² El documental, episodio de la serie de TVE *Esta es mi tierra*, fue emitido en abril de 1983 y dirigido por Emanuel Serrano. Directora de la serie sobre Teresa de Jesús fue Josefina Molina, y los episodios fueron emitidos por TVE en 1984.

⁹³ *Cuenta pendiente*, es el título de una obra que la escritora dejó sin acabar y que pensaba estructurar como un discurso dirigido a su madre (cfr. Calvi 2002).

enfrentarse a los baches y los empantanamientos de la labor creativa. El encargo de Bruguera debió por lo tanto llegar en el momento más acertado para animarla a acercarse otra vez a la novela de Emily Brontë, que ya conocía y amaba⁹⁴, en febrero de 1983, o sea cuatro meses después de la publicación del *Cuento de nunca acabar*: “Me siento desligada de todo, libre y perdida al mismo tiempo. Me pongo a leer *Cumbres borrascosas*. De repente tengo veinte años” (CT [2002] 2003: 700).

En las páginas que siguen esta anotación en los *Cuadernos de todo*, Carmen Martín Gaité reflexiona sobre la novela desde su perspectiva de lectora, es decir comentando argumento y personajes, en particular el enigma de Heathcliff y de la “maligna fascinación” que este debió ejercer sobre la misma autora, ya que: “[...] más lo justifica la propia E.B. permitiendo que pueda más que ninguno [...] con su sombrío pero fulgurante poder de influencia. [La novela] de E.B. resplandece por su audacia. Directa. Inmoral. Así era Heathcliff. Porque sí.” (CT [2002] 2003: 701). Obviamente no se trata de una lectura ingenua, y en la perspectiva de la traducción estas anotaciones casi parecen un ejemplo práctico de la primera etapa de su ‘método de traducción’, tal y como lo describiría sucesivamente en el inédito sobre la traducción: “1ª Leer el texto en el idioma original y empaparse de él, olvidando que se va a traducir” (ST-OC VI [1993-1998] en prensa: 1247 nota). Sin embargo, lo que destaca es el intento de buscar en sí misma lo que le dice la obra, y por qué le gusta tanto, con todo que la ha leído muchas veces desde su adolescencia (OC V, 2016: 1247 nota).

Carmen Martín Gaité ha analizado en muchas ocasiones el vértigo literario, temporal e identitario provocado por las relecturas de obras ya conocidas, en las que a la asimilación del texto se añade el recuerdo de las circunstancias, de las impresiones y del estado de ánimo de las lecturas anteriores, y si la afirmación “De repente tengo veinte años” es un testimonio bastante claro de la potencia evocativa a nivel personal de las relecturas, por lo que se refiere a *Cumbres borrascosas* tenemos otras dos referencias de enfoque más literario sobre este tipo de experiencia. El 21 de diciembre de 1989, en un artículo publicado por *Diario 16/Libros* en la sección “Mi libro favorito”, la escritora elige justamente la novela de Emily Brontë, y arranca su reseña con este párrafo:

⁹⁴ Y que siguió amando y leyendo: en la biblioteca personal de Carmen Martín Gaité trasladada a la finca de familia del Boalo se encuentran dos ejemplares en inglés de la novela, ambos adquiridos después de la traducción e identificados con las signaturas 1743.1 y 1744.1 respectivamente (catalogación de Patricia Caprile bajo la dirección de José Teruel).

Cada una de las lecturas que he hecho de *Cumbres borrascosas* desde los dieciséis años hasta hoy –y no han sido pocas (aunque ninguna tan cuidadosa y demorada como la que llevé a cabo hace unos seis años, cuando traduje la novela para Bruguera– me ha aportado un nuevo descubrimiento de algo que no recordaba o que se me había escapado en lecturas anteriores. (OC v, 2016: 1247)⁹⁵

Otro comentario sobre el valor de las relecturas para un escritor se encuentra en el artículo “Reflexiones en blanco y negro” publicado en el número 12 de *Academia. Revista del Cine Español* en octubre de 1995 e incluido en *Tirando del hilo*. Carmen Martín Gaité describe la emoción de reconocer una película diciendo que “Tratar de casar mi impresión actual frente a la película con la que tuve cuando la vi por vez primera constituye el núcleo fundamental de esta aventura”, y sigue desarrollando su razonamiento ya en relación a la literatura:

No es que esta labor de arqueología sea, en definitiva, demasiado diferente de la que llevamos a cabo al releer *El idiota* o *Cumbres borrascosas*, la diferencia está en que los que queríamos ser escritores ya desde muy temprana edad atisbamos lo que nos estaba enseñando la literatura y fuimos más o menos conscientes de la incidencia que podían tener en nuestros escritos los de Kafka, Pío Baroja o Cesare Pavese. En cambio, con el cine, no ocurría lo mismo. (TH 2006: 501-502)

No cabe duda de que las relecturas son un instrumento imprescindible para cualquier escritor, pero lo que Carmen Martín Gaité va aclarando no es el valor que tienen desde el punto de vista técnico, de la construcción argumental o del estilo, sino la

⁹⁵ Se debe a José Teruel el rescate de este fragmento de un texto que por su parecido con el prólogo de *Cumbres borrascosas* de 1987 (título: “La fascinación del mal”) no ha sido incluido en *Tirando del hilo*, la recopilación póstuma de los artículos de Carmen Martín Gaité. Teruel menciona una primera vez el artículo en las notas a su edición de *Nubosidad variable* en las *Obras completas* (OC II, 2009: 1527), con un pequeño error de fecha (1984 en vez de 1989), corregido en la segunda mención, ampliada con la cita y con el número de página del original (VIII), que se encuentra en las notas a su edición de *Agua pasada*, siempre en las *Obras completas* (OC v, 2016: 1247).

capacidad que tienen de hacer revivir en ellas otros momentos o emociones de su vida, fomentando el diálogo consigo misma que luego será aprovechado en la escritura.

Algunas trazas de este procedimiento creativo se encuentran en *Nubosidad variable*, cuyas primeras prefiguraciones se remontan a 1974⁹⁶, pero se reanudan en 1981 y sobre todo en junio de 1983 y abril de 1984, como aclara otra nota de José Teruel a su edición de la novela (OC II, 2009: 1527), es decir en relación de simultaneidad con la traducción y publicación de *Cumbres borrascosas*. Las peripecias posteriores del texto se vieron afectadas por muchas circunstancias, pero parece evidente que durante el trabajo sobre *Cumbres borrascosas* se desarrolla un progresivo incremento de atención hacia este nuevo proyecto: “*La Reina de las Nieves* me aburre un poco. La continúo por lealtad a la idea antigua, por disciplina. Pero me hace guiños *Nubosidad variable*” (CT [2002] 2003: 752)⁹⁷.

En la novela no faltan las referencias a la obra de Emily Brontë, y a su lectura, cuando eran adolescentes, por parte de Sofía y Mariana, las protagonistas de *Nubosidad variable*:

Ayer [...] estuve hablando con Brígida, que vive en la parte de abajo como una sombra, y a la que yo llamo para mis adentros la señora Dean. Supongo que con esta referencia a *Cumbres borrascosas* ya te habrás orientado. Siempre tiene que volver a salir Emily Brontë [...]. Es una de esas criadas viejas de toda la vida, las que más cuidadosamente archivan las historias, las que mejor podrían escribir la novela de la familia, porque se han pasado años y más años mirando sin decir nada, han tomado nota de todo y han descartado lo superfluo para quedarse con lo esencial. (NV-OC II [1992] 2009: 282-283)

Carmen Martín Gaité por un lado muestra cómo las lecturas compartidas entre las dos amigas hayan compuesto entre ellas un “léxico familiar” que les permite evocar recuerdos y experiencias con la sola mención de un título de libro⁹⁸, y por el otro se fija

⁹⁶ En 1974, sin embargo, hay solo un apunte de una media página en los *Cuadernos de todo*, fechado el 23 de septiembre (CT [2002] 2003: 369-370): “Pienso una historia que empezaré [...]”.

⁹⁷ La nota, fechada el 6 de abril de 1984, se encuentra en el “Cuaderno 33”, y en la siguiente entrada del 16 de abril la escritora ya esboza una primera versión del primer capítulo de la novela.

⁹⁸ Se hablará más adelante de la profunda sintonía literaria que Carmen Martín Gaité advierte hacia la escritora italiana Natalia Ginzburg, entre cuyas novelas destaca *Léxico familiar* de 1963.

en el papel de narradora de la señora Dean en *Cumbres borrascosas*, exactamente como lo había hecho en los *Cuadernos de todo* el 23 de febrero de 1983, en el tren hacia Cork donde había empezado la lectura de la novela que iba a traducir: “Nelly Dean, la confidente testigo que se despedaza de impotencia. Mala conciencia de N. D. por haber sido clemente” (CT [2002] 2003: 701).

Entre estas dos referencias a *Cumbres borrascosas* han pasado casi diez años, y si la más antigua es una impresión personal no exenta de angustia por la “impotencia” de Nelly Dean, acompañada como hemos visto por otras anotaciones sobre el efecto de la novela en la lectora, la más reciente es una reflexión metaliteraria sobre el oficio de la escritura, cuyo valor reside precisamente en mirar sin decir nada para “quedarse con lo esencial”.

Mientras, Carmen Martín Gaité ha tenido la oportunidad de integrar las dos facetas de su relación con el libro en el prólogo de 1987, significativamente titulado “La fascinación del mal”, que es a su vez un testimonio del continuo movimiento de Carmen Martín Gaité entre los puntos de vista de la lectura y de la escritura. De hecho, en el prólogo la traductora proporciona datos sobre la autora, destacando los puntos de contacto entre la vida, los lugares y la obra de Emily Brontë, y analiza los mecanismos narrativos con los que *Cumbres borrascosas*, “aunque romántica cien por cien en cuanto a clima y argumento, inaugura por otra parte la novela moderna por su capacidad de reflexión sobre la narración misma y por la pericia –insólita en la prosa de la época– para utilizar estrategias de distanciamiento” (AP-OC V [1993] 2016: 744-745). Entre tales estrategias la escritora apunta a la presencia de dos narradores interpuestos, Lockwood y Nelly Dean, cuyos testimonios construyen el desfase y el solapamiento entre los tiempos contados y los tiempos narrados, y la condición de distanciamiento del mismo Heathcliff, que rechazado por todos se transforma en una personificación radical del “otro” y activa el drama: “Su odio al mundo, coherente con el naufragio de todas sus expectativas de amor, escapa a todo juicio moralista y se establece en el mismo plano desde el que se consignarían [...] las fuerzas naturales desencadenadas” (AP-OC V [1993] 2016: 749). Sin embargo, estas observaciones, fruto de la reflexión en la que Carmen Martín Gaité se asoma en su papel de escritora y literata, están entremezcladas a las mismas consideraciones, a veces expresadas con las mismas palabras, que había anotado cuando había vuelto a leer el libro antes de traducirlo, y en las que prevalece su identificación con

el lector. Encontramos por ejemplo estas parejas de fragmentos sobre la fascinación maléfica de Heathcliff, y sobre como su autora lo describe, repetidos casi iguales en los *Cuadernos de todo* y en el prólogo⁹⁹:

[...] lo sigue presentando como aureolado por la grandeza de su maldad, lo señala como la excepción a la rutina. [...] (CT [2002] 2003: 700)

Aureolado por la grandeza de sus diferencias y de su inadaptación al medio, la autora lo señala como la excepción de la rutina. (AP-OC V [1993] 2016: 745)

Y todas estas características le convierten en el rey de las tinieblas, del “non serviam”, heraldo del abismo al que se regodea en asomar a los demás. (CT [2002] 2003: 701)

Rotos todos los puentes [...] se alista ya descaradamente en las filas del Rey de las Tinieblas, proclama su *non serviam* y se proclama heraldo de un abismo al que desde entonces se regodeará en asomar a los demás. (AP-OC V [1993] 2016: 746)

A Heathcliff la maldad le ha hecho de una pieza, ha fraguado en ella. Y no le salpica. (CT [2002] 2003: 702)

La fascinación que Heathcliff ejerce [...] sobre sus lectores estriba en que ha fraguado en la maldad pura a que le condujo la rebeldía, en que la maldad lo ha hecho de una pieza. (AP-OC V [1993] 2016: 749)

No extraña en absoluto que Carmen Martín Gaité, como otros escritores, mezclase y reelaborase sus materiales creativos, adaptándolos y reutilizándolos según la situación, pero sí es significativo que de sus primeros apuntes sobre la lectura de *Cumbres borrascosas* seleccione solo los que de algún modo le permiten reproducir, y compartir con el lector actual, el misterio y la fascinación de la lectura. Los comentarios ‘técnicos’

⁹⁹ Todos los fragmentos extraídos de los *Cuadernos de todo* forman parte de los apuntes de lectura del 23 de febrero de 1983, y han sido reproducidos en su orden.

son diferentes en los dos momentos, por ejemplo las dos líneas sobre la señora Dean, que desaparecen en el prólogo y volverán a aparecer, *mutatis mutandis*, en *Nubosidad variable*, mientras que la carga de emociones y reflexiones existenciales o éticas suscitada por la lectura se conserva con atención, dejando otra vez un testimonio de la lealtad de Carmen Martín Gaité hacia sus interlocutores: los lectores.

Quizá esta lealtad explique el tratamiento reservado por Carmen Martín Gaité a los textos en dialecto presentes en la obra (el discurso directo con fuertes matices dialectales del viejo Joseph, el criado inculto y supersticioso que vive en *Cumbres Borrascosas*). Un estudio de Isabel Tello Fons (2010) sobre las estrategias aplicables a la traducción del dialecto de *Cumbres Borrascosas* escoge como términos de comparación las versiones de la obra hechas por Carmen Martín Gaité y por otro traductor, sin analizarlas en los detalles y limitándose a señalar la elección de una lengua estándar en ambas, a la que contrapone su propuesta de introducir unas variaciones según los principios de la equivalencia de Nida ([1964; 1969] 2012), a saber los dialectos españoles, si el foco se centra en la cultura meta, o unas adaptaciones fonológicas, léxicas y gramaticales desprovistas de rasgos diatópicos si el foco se centra en la cultura original. Otro aspecto sobre el que hace hincapié la investigadora es la falta de coherencia en la traducción de los términos dialectales de la lengua de Joseph, a los que no siempre corresponde la misma palabra en las dos traducciones estudiadas. Por otra parte, la misma investigadora, aun afirmando que “ambos traductores han tomado el camino menos comprometido” apunta a otras características de la traducción de la escritora salmantina:

Ambas traducciones [la de Carmen Martín Gaité y la de E. Reguera de 1970] utilizan un registro muchas veces adecuado para un personaje como Joseph, y de hecho en la de Martín Gaité se aprecia un registro informal que debe de ser intencionado y puede que utilizado a modo de compensación, pero solo en algunas ocasiones se aprecia alguna incorrección en ambas versiones que podría ser rasgo diferenciador del personaje. Aun así no se sabe hasta qué punto estas incorrecciones son intencionadas. (Tello Fons 2010: 126)

Sin entrar ahora en una discusión sobre los aportes de Nida a los *Translation Studies* y sobre las estrategias propuestas por Tello Fons, lo que se puede afirmar con

seguridad es que lo que hace Carmen Martín Gaité en el campo de la escritura es siempre “intencionado”, y que las incoherencias, incorrecciones y demás particularidades de su traducción, “una de las mejores traducciones de este título al español” (Tello Fons 2010: 124), no son dictadas por la elección del “camino menos comprometido”, sino por el deseo de ofrecerle al lector cuanto más pueda de la experiencia inolvidable que ha sido para ella, cada vez, la lectura de esta novela. Las políticas editoriales de Bruguera tendrían su peso, como hemos visto, así como la conciencia de no ser la primera a enfrentarse a la traducción de un texto que, además, siendo un ‘clásico’, genera un horizonte de expectativas bastante definido, pero lo que a Carmen Martín Gaité le interesaba de veras era poner sus mejores recursos expresivos de escritora (por ejemplo su notoria habilidad en la modulación de los registros informales de la lengua oral) al servicio de lo que para ella como lectora era el valor de *Cumbres borrascosas*:

[...] la novela fácilmente podría haberse convertido en un folletín bastante inaguantable, a no ser por la maestría de la autora, que desde la primera página logra emborracharnos con la historia que nos va a contar [...]. Emily Brontë no está buscando en ningún momento nuestra adhesión o condena con relación a unos comportamientos que pueden parecer reprobables. De lo único que se preocupa es que nos interese por saber cómo pasó aquello y por qué pasó así (AP-OC V [1993] 2016: 747).

CAPÍTULO 4

(1987-1990) Empezar de nuevo

La agrupación en períodos de las traducciones de Carmen Martín Gaité corresponde, como se ha dicho, a sendas etapas en su producción literaria, marcadas a veces por temporadas de silencio narrativo en las que la escritora iba abriéndose nuevos caminos expresivos.

Sin embargo, la brusca interrupción de los tres proyectos que tenía en fase de elaboración (*La Reina de las Nieves*, *Cuenta pendiente* y *Nubosidad variable*) se debe, en 1985, a la enfermedad y a la muerte, con poco menos de veintinueve años de edad, de su única hija Marta Sánchez Martín, nacida el 22 de mayo de 1956¹⁰⁰.

De una experiencia tan desgarradora se puede decir muy poco porque faltan las palabras, y además Carmen Martín Gaité no quiso dejar testimonio expreso de las circunstancias concretas de la muerte de su hija y de cómo vivió el dolor radical de verse arrancar de un solo golpe la persona a la que más quería (y con la que vivía), la proyección hacia el futuro, y la interlocutora explícita e implícita a la que se dirigía en sus escritos y sus reflexiones.

Por otra parte, también en este trance, como siempre, Carmen Martín Gaité intentará buscar en la lectura y la escritura la motivación para reanudar el vínculo con la vida y el diálogo consigo misma y con los demás, incluidos los muertos. Gracias a su identificación con el contar, con su propia “mirada”, la escritora vuelve a explorar, como ya había hecho con ocasión de la muerte de su primer hijo y luego de sus padres, el potencial terapéutico de la escritura, esperando poder distanciarse de sí misma y de su dolor, ver las cosas desde fuera (pero hacia dentro) y exorcizar lo que siente, imponiéndole un orden y una posibilidad de significado: “Parece que, escribiendo sobre lo vivido, la salmantina intenta armar el puzzle de sí misma enfrentándose al propio dolor, con la esperanza de superarlo” (Escartín Gual 2014: 587). La escritura se hace pues herramienta del proceso de duelo e instrumento de sanación.

En términos literarios este proceso se desarrolla entre la muerte de la hija y la publicación de *Caperucita en Manhattan* (CM 1990); cinco años de silencio narrativo y

¹⁰⁰ Las fechas de nacimiento y muerte de los hijos de la escritora y los demás datos sobre estos momentos tan dolorosos en la vida de Carmen Martín Gaité están extraídos de “Nombres y tramos para una vida en obras”, la introducción a sus *Obras completas*, de José Teruel (2008: 9-59).

poético interrumpidos solo por la publicación de unos textos escritos anteriormente y, en 1989, de un breve relato de cuatro páginas sobre un personaje secundario de *El retrato de Dorian Gray* que había rescatado entre sus papeles pero compuesto en febrero de 1975, como aclara la misma autora en la “nota a la edición” publicada de forma casi artesanal por el amigo Francisco Cumpián¹⁰¹. No obstante, en “El otoño de Poughkeepsie”, escrito en el mismo 1985 y recogido en uno de sus cuadernos¹⁰², encontramos un testimonio conmovedor y narrativamente perfecto del papel de la escritura en este momento tan duro de la vida personal de la autora. El texto es el relato de un tramo de su estancia en Estados Unidos de aquel mismo año, que abarca desde el 28 de agosto (cinco meses después de la muerte de su hija) hasta el 21 de septiembre, y en ello se encuentra también el primer atisbo de lo que será *Caperucita en Manhattan*, o sea la novela con la que volverá a publicar obras narrativas. El tiempo ya irremediamente perdido del pasado, y el tiempo en el que hay que encontrar la manera de seguir avanzando, son los grandes protagonistas de este texto, como explica Maria Vittoria Calvi:

[En el texto] se va recomponiendo la memoria de un tiempo más cercano y de otro más remoto; la retrospectiva se combina con un imperceptible movimiento hacia adelante, como de ‘escondite inglés’, con andadura de diario en libertad [...]. Aflora en el relato el dolor acuciante por una pérdida irremediable, vivida con extraordinaria fuerza y compostura. (Calvi [2002] 2003: 781)

La escritura, con la concentración y el esmero técnico que la misma autora se impone, acompaña y orienta a Carmen Martín Gaité en su “imperceptible movimiento”

¹⁰¹ En concreto las obras a las que se alude son: el relato *El pastel del diablo*, publicado como título suelto por la editorial Lumen de Barcelona en 1985, y junto con *El castillo de las tres murallas*, siempre para Lumen, en el volumen *Dos relatos fantásticos* de 1986 (el título de la edición conjunta será cambiado por la autora en *Dos cuentos maravillosos*, adecuándose a las definiciones de Todorov sobre lo maravilloso y lo fantástico, a partir de la edición de 1992 para la editorial Siruela de Madrid); el poema “Todo es un cuento roto en Nueva York”, publicado suelto por primera vez en *Pliegos de Poesía Hiperión*, 2, 1985-1986, y sucesivamente en la tercera edición de la colección de poemas *A rachas*, por las ediciones Hiperión de Madrid en 1986; y el relato breve *Sibyl Vane*, publicado en 1989 en la colección de cuadernillos sueltos *Esporádicos* por el poeta, librero e impresor malagueño Francisco Cumpián, para y con quien la escritora había traducido en 1988 el poema “El cuervo”, de Edgar Allan Poe (toda la información bibliográfica proviene de las notas de José Teruel a las *Obras completas* de Carmen Martín Gaité, volúmenes II y III).

¹⁰² El texto fue publicado póstumo en 2002 en la edición al cuidado de Maria Vittoria Calvi de los *Cuadernos de todo*, y la misma editora ha analizado la complejidad de la estructura y del desarrollo del texto en su dimensión autobiográfica (Calvi 2012).

hacia el futuro, y no es casual que este primer intento de recobrar “fuerza y compostura” se desarrolle en Estados Unidos, en un contexto de extrañamiento, de distancia geográfica y psicológica de los lugares en los que ha vivido el trauma inmenso de la muerte de su hija. Efectivamente, el séptimo viaje americano de Carmen Martín Gaité “fue la posibilidad de abrir distancia, de mantener un provisional y casi irreal punto de discontinuidad con su pasado reciente, para que se gestase de nuevo ese lento milagro de la ficción que fue su *Caperucita en Manhattan*” (Teruel 2006b:143).

De hecho, de vuelta a España, la escritora interrumpe el proyecto de *Caperucita en Manhattan*, que reanuda solo a finales de 1986¹⁰³, y elige dedicarse a otro tipo de tareas literarias como las conferencias, las reseñas y los prólogos, el ensayo y las traducciones¹⁰⁴, en los que prima el papel de la lectura, quizás por su menor carga emocional, para luego volver a acercarse gradualmente a la creación narrativa con un breve cuento de tres páginas, “Flores malva” (FM 1988)¹⁰⁵, del que se hablará más adelante. Otro tipo de tarea literaria a la que se dedica son las adaptaciones para el teatro y la televisión respectivamente de *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, y de 14 episodios para la serie *Celia*, inspirada por los clásicos infantiles de Elena Fortún¹⁰⁶, a las que hay que añadir, en 1987, la primera puesta en escena de una obra teatral suya, *A palo seco*¹⁰⁷, que había acabado de escribir a comienzos de 1985, antes de la muerte de su

¹⁰³ En la nota a la edición de *Caperucita en Manhattan* publicada en las *Obras Completas*, José Teruel así resume las etapas de elaboración de la novela: “A grandes rasgos Carmen Martín Gaité comenzó *Caperucita en Manhattan* en el apartamento neoyorquino de Juan Carlos Enguillor (agosto de 1985), la continuó en el campus del Vassar College, la interrumpió a su regreso a Madrid en diciembre de 1985 y la reanudó a raíz de la relectura que emprende de Elena Fortún con motivo de su centenario y de la redacción posterior de los guiones de *Celia* para TVE” (OC-II 2009: 1525). Sobre las fuentes literarias de la novela véase Cusato (1996).

¹⁰⁴ Dejando de lado las traducciones, de las que se hablará detalladamente en el presente capítulo, las conferencias pronunciadas por Carmen Martín Gaité en 1986 en la Fundación Juan March sobre la literatura femenina española serán publicadas bajo el título *Desde la ventana* por Espasa Calpe en Madrid en 1987. En el mismo año, Anagrama imprime en Barcelona el ensayo *Usos amorosos de la postguerra española*, para cuyas investigaciones la autora había recibido una beca de la Fundación March entre 1984 y 1986.

¹⁰⁵ El cuento se publicó en 1988 en *Extrísimo. Magazine para vivir mejor*, núm. 6, pp. 14-15, y se encuentra en el tercer volumen de las *Obras Completas* de Carmen Martín Gaité (FM-OC III [1988] 2010: 575-577).

¹⁰⁶ La versión de Carmen Martín Gaité de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina fue representada en 1988 (dirección de Adolfo Marsillach) y recogida en las publicaciones del Teatro Clásico Nacional en 1988, acompañada por un prólogo con fecha 23 de abril del mismo año. El prólogo ha sido publicado posteriormente por la autora en *Agua pasada*, una recopilación de textos no narrativos seleccionados para la editorial Anagrama de Barcelona en 1993.

¹⁰⁷ El monólogo fue estrenado en Madrid, bajo la dirección de Emilio Hernández, en el Centro Cultural de la Villa el 12 de diciembre de 1987, tal y como se recoge en el artículo “Aria de la soledad” de Eduardo Haro Tecglen, publicado por *El País* en la sección de cultura del 15 de diciembre de 1987. Disponible en: http://elpais.com/diario/1987/12/15/cultura/566521204_850215.html [fecha de consulta: 30-6-2017]. Posteriormente el texto fue publicado por Anagrama en 1994.

hija¹⁰⁸. Carmen Martín Gaité parece privilegiar en este período el ámbito de la oralidad y de la representación, donde las palabras se oyen, los lugares y las acciones se ven, y la puesta en escena o la producción televisiva implican intercalar un trabajo colectivo a la pugna solitaria con la hoja blanca y los pensamientos negros...

También las traducciones, siete en los tres años entre 1987 y 1990, forman parte del proceso de recuperación de Carmen Martín Gaité, que no solo vuelve a traducir para la editorial Alianza hasta su adquisición por Anaya en 1989 (hoy adquirida a su vez por Hachette), sino que empieza a proponer o seleccionar títulos de autores contemporáneos quizás menos ‘clásicos’ y menos conocidos en España, pero con los cuales sentía o iba descubriendo una mayor afinidad literaria y humana.

4.1. 1987, Reiner Maria Rilke, *Cartas francesas a Merline 1919-1922*, Madrid, Alianza Editorial

Después de tres años sin traducir ni publicar nada nuevo suyo, en 1987 Carmen Martín Gaité vuelve a hacerse visible en la escena literaria con dos obras ensayísticas (*Desde la ventana* y *Usos amorosos de la postguerra española*) y con la traducción de las cartas escritas en francés por el gran poeta praguense de lengua alemana Reiner Maria Rilke a ‘Merline’, su amante Elisabeth Dorothea Spiro, la pintora polaca conocida como Baladine Klossowska.

Con este trabajo relativamente breve, de unas 150 páginas, la escritora empieza una nueva colaboración con Alianza Editorial, y parece extender también al ámbito de la traducción el ‘silencio narrativo’ que sigue a la muerte de su hija, en cuanto la obra no es de género narrativo, sino un epistolario.

¹⁰⁸ En su nota a la edición del tercer volumen de las *Obras completas* de Carmen Martín Gaité, Jose Teruel fecha en 1985 la composición del monólogo *A palo seco* (OC-III 2010: 52), mientras que César Coca, en su artículo “Carmen Martín Gaité sube al escenario”, publicado en *ideal.es* el 22 de agosto de 2010, afirma que la autora finalizó la obra “el 1 de enero de 1985”. Disponible en:

<http://www.ideal.es/almeria/v/20100822/cultura/carmen-martin-gaite-sube-20100822.html> [fecha de consulta: 30-6-2017]. Sea cual sea la fecha exacta de conclusión de la escritura, parece improbable que Carmen Martín Gaité se haya dedicado a la elaboración del monólogo en los meses inmediatamente precedentes y sucesivos a la muerte de la hija, por lo que se puede suponer que haya escrito *A palo seco* a finales de 1984 o en las primeras semanas de 1985. Dos copias del monólogo fechadas en 1985 se conservan en Madrid en la Biblioteca Nacional (Dep. Leg. M 4187-1985, signatura: VC/16138/5, s.l., s.n.), mientras que en 1994 fue publicado en Barcelona por Anagrama en una recopilación titulada *Cuentos completos y un monólogo*.

No obstante, la elección (o aceptación) de este texto, que es contemporánea a las etapas finales de redacción y publicación de los dos ensayos de 1987, nos proporciona dos informaciones importantes sobre la situación personal y literaria en la que se encuentra Carmen Martín Gaité en el bienio 1986-1987. En primer lugar, es evidente el afán por mantenerse ocupada, por enfrentarse al dolor aprovechando todas las ocasiones de practicar la lectura y la escritura para estimular su propia recuperación. En segundo lugar, el tema y el autor de las cartas ponen de manifiesto la profunda crisis creativa que está atravesando la escritora y su pugna por recobrar la mirada y el equilibrio interior necesarios para expresarse a través de la narración.

Tal como aprendemos de la introducción anónima a la edición francesa (Rilke 1987: 7-9), las cartas de Rilke seleccionadas en el original coinciden con las últimas etapas de composición de sus *Elegías de Duino*, después de muchos años de interrupción, y del *Orfeo*. En la relación epistolar con la amada, el poeta deja testimonio de la lucha interior desencadenada entre la pasión que está viviendo y la búsqueda de un lugar y unas condiciones adecuadas (en particular la soledad y la “escucha”) para recibir las “influencias” que le inspiran. Sin embargo, estos mismos temas se encuentran en los apuntes de abril de 1921 que fueron publicados póstumos en 1974 bajo el título de *El testamento* (en alemán *Das Testament*) y cuya traducción al español de 1976 Carmen Martín Gaité había reseñado el 23 de mayo de 1977 para *Diario 16*, en el artículo “La impotencia como pesquisa”¹⁰⁹.

No es pues nada casual, cualesquiera que sean las circunstancias prácticas de la traducción, que Carmen Martín Gaité vuelva a fijarse en aquel momento en un escritor cuya presencia en su taller literario debió de ser importante, aun notándose muy poco en el tejido intertextual de sus obras. En la reseña, la escritora reflexiona justamente sobre la “impotencia” del escritor:

[La afasia] que no alcanza su punto álgido –contra lo que pudiera presumirse– en fase de apatía sino de pasión, cuando la intensidad de la vida es al mismo tiempo marca que ofusca el trabajo y acicate que multiplica las ansias de acometerlo. El desafío de lo inabarcable agudiza la tensión cuanto más revela el obstáculo [...]. El escritor, incapaz de

¹⁰⁹ Se puede encontrar también este artículo en *Tirando del hilo* (2006: 101-102).

otra cosa, al dejar testimonio de esa incapacidad la hace argumento subsidiario de su labor. (TH 2006: 101)

La pasión y la intensidad de la vida a las que se refiere Carmen Martín Gaité en su reseña de 1977, y a las que se enfrentaba Rilke en *El testamento* y en las cartas a Merline, son de tipo sentimental, pero la misma articulista nos advierte de que Rilke no proporciona ninguna noticia sobre la “devoradora pasión” que está viviendo, “porque además da igual”, y de que el tema de los apuntes es:

[...] el inevitable divorcio entre la vocación artística y la experiencia amorosa. La hondura de esta escisión sólo puede calibrarla quien esté enamorado y pugne en vano por volver a empuñar las riendas de su autonomía. [...] El amor, en definitiva, no puede consolarlo de la pérdida de su yo. ‘¿Pero qué otra cosa –concluye– sería más inútil que una vida consolada?’ (TH 2006: 102)

El dolor es otro tipo de pasión, igualmente devoradora, y Carmen Martín Gaité, consciente de ello, busca en el testimonio de Rilke, en la atenta lectura y reformulación impuestas por la labor traductora, pistas e indicios para seguir adelante en su oficio de escritora:

Sin meterme ahora en la discusión sobre si esta “literatura de zozobra” tiene o no la suficiente entidad para ser editada como libro, lo que sí digo es que hay que enfrentarse a ella con un criterio de lectura distinto del habitual y no exigirle arraigo, conclusiones ni mucho menos consuelo. Creo que son textos absolutamente minoritarios. Y que solo conseguirán clavar su aguijón en quienes hayan avanzado a duras penas por yermos de incertidumbre similares, donde no cabe otro recurso que el asirse a la impotencia –precaria tabla de salvación– y convertirla en material de pesquisa. (TH 2006: 102)

Quizás sea por esto, por respeto a la incertidumbre de la pesquisa de Rilke, que es también la suya, por lo que Carmen Martín Gaité redacta una única “*Nota de la T.*”, y

solo en la introducción, para proporcionar al lector unas pocas informaciones sobre Merline, absteniéndose de intervenir de alguna otra manera en el texto.

Sin embargo, otro motivo de la prudencia de la traductora es seguramente el carácter bilingüe de las cartas de Rilke, al que correspondía, según la introducción anónima francesa ya citada:

[...] un desdoblamiento de espontaneidad. El francés expresa el aspecto, siempre precioso, de ternura y galantería latente en su naturaleza. Por contraste, el alemán, que vemos surgir aquí de forma a veces avasalladora y en todo caso imperiosa, sigue siendo el lenguaje del dios que habla a través del poeta. (Rilke 1987: 9)

En su calidad de escritora, Carmen Martín Gaité fue siempre muy atenta a los matices de la lengua, y por esto, teniendo que traducir “de segunda mano” la traducción al francés de los fragmentos escritos por Rilke en alemán (idioma que no conocía), opta por limitar sus intervenciones, considerando que no tiene elementos originales suficientes para atreverse a proponer interpretaciones o comentarios. De la misma manera, aunque por diferentes razones, había decidido traducir solo “literalmente” las moralejas de los cuentos de Perrault. Estas limitaciones que la traductora se autoimpone son sendos ejemplos del rigor con el que el traductor tiene que enfrentarse a la traducción según Carmen Martín Gaité, por muy “artífice de la palabra” que ella lo considere.

4.2. 1987, Primo Levi, *El sistema periódico*, Madrid, Alianza Editorial

En 1987 Alianza publica esta segunda traducción de Carmen Martín Gaité, que se supone posterior a las cartas de Rilke por la fecha indicada en el copyright (1988), diferente de la del depósito legal (1987), mientras que en la traducción de las *Cartas francesas a Merline* ambos códigos estaban fechados en 1987.

Con este trabajo la escritora vuelve a ocuparse de sus amados autores italianos, presentando por primera vez al lector español un escritor que ella misma acaba de descubrir por casualidad:

En verano de 1986, Alianza editorial me pasó tres libros de un escritor italiano que empezaba a ser traducido con éxito a varios idiomas, pidiéndome que hiciera un informe breve y que me encargase de traducir algunos de ellos. Yo este segundo encargo lo rechacé de entrada, porque tenía bastante trabajo y pocas ganas de meterme en una labor que –lo sé por experiencia– lleva mucho tiempo si se hace con esmero. Luego cambié de opinión. No en lo de que llevara mucho tiempo, sino en mi decisión de dedicárselo.

No había oído hablar en mi vida de Primo Levi. (AP-OC V, [1993] 2016: 952)¹¹⁰

Efectivamente, las dos primeras traducciones de las obras de Primo Levi publicadas en España son ambas de 1987: la de Carmen Martín Gaité (título original *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 1975), y la del relato de la experiencia del autor en el complejo concentracionario nazista de Auschwitz (título original *Se questo è un uomo*, Torino, F. De Silva, 1947), realizada por Pilar Gómez Bedate para Muchnik Editores de Barcelona y publicada bajo el título de *Si esto es un hombre*. Sin saberlo, las dos traductoras debieron trabajar en el mismo período, ya que en la traducción de Carmen Martín Gaité encontramos esta nota sobre *Si esto es un hombre*: “Primera novela del autor, publicada en Italia con el título *Se questo è un uomo* en 1963¹¹¹, aún no traducida al castellano (*N. De la T.*)” (Levi 1987: 234, nota 1).

El texto traducido es una recopilación de cuentos, y sin duda este hecho ejerce una particular fuerza de atracción sobre la escritora en busca de una recuperación existencial y literaria al mismo tiempo. Los relatos breves, en sus palabras, habían sido para Carmen Martín Gaité y toda su generación, “una etapa de aprendizaje”, ya que “casi nadie que se sintiera picado por la vocación de las letras se atrevía a meterse con una novela sin haberse

¹¹⁰ Artículo publicado el 29 de julio de 1988 bajo el título “Una amistad a través del texto” en *El Independiente* y posteriormente recogido por la misma autora en la colección de artículos y ensayos *Agua pasada* (AP 1993), que a su vez se encuentra en el volumen V de las *Obras completas*.

¹¹¹ La fecha de publicación no es correcta. Probablemente Carmen Martín Gaité se refiere a una reimpresión de la primera edición del editor Einaudi de Torino, de 1958, en la serie de ensayos *Saggi*, con la que Primo Levi alcanzó la notoriedad internacional. De hecho, la primera edición de la obra, publicada por F. De Silva, constaba con solo 2500 ejemplares, y aunque fue reseñada positivamente por Italo Calvino, pasó casi desapercibida. Informaciones disponibles en la página web (www.primolevi.it) del Centro Internazionale di Studi Primo Levi:
http://www.primolevi.it/Web/Italiano/Contenuti/Opera/110_Edizioni_italiane/Se_questo_%C3%A8_un_uomo [fecha de consulta: 10-5-17].

templado antes en las lides del cuento. Aprendimos a escribir ensayando un género que tenía entidad por sí mismo, que a muchos nos marcó para siempre” (CC-OC III [1978] 2010: 141)¹¹². En los años difíciles en los que se plantea volver a la narrativa sin conseguirlo todavía, la escritora parece recordar aquel aprendizaje y considerarlo como un camino posible para empezar de nuevo a escribir. De hecho, en 1988, publica en una revista el relato breve “Flores malva”, su única prueba narrativa completamente autónoma de esta época¹¹³.

Pero las relaciones subterráneas entre *El sistema periódico* y la pugna de Carmen Martín Gaité para volver a escribir son también otras, en particular la urgencia autobiográfica del autor italiano, que la escritora así comenta en el artículo de 1988: “me di cuenta de algo que pocas veces salta a la vista de forma tan indudable: de que para aquel hombre contar lo que contaba y tal como lo contaba era cuestión de vida o muerte” (AP-OC V [1993] 2016: 952). El mismo concepto reverbera en estas líneas de “Flores malva”:

De hoy no pasa, me he dicho ante el papel en blanco. Voy a hacer un esfuerzo. No se trataba, como otras veces, de un propósito más o menos literario. Hoy, romper a hablar de las flores malvas, a decir lo que fuera sobre ellas, me parecía una cuestión de vida o muerte. (FM-OC III [1988] 2010: 577)

En el artículo, Carmen Martín Gaité continúa su reflexión sobre la manera de escribir de Primo Levi:

¹¹² La cita está extraída del prólogo de su recopilación de cuentos *Cuentos completos* (CC 1978).

¹¹³ En la nota relativa a este cuento, José Teruel apunta a un pasaje de los *Cuadernos de todo* de 1978 en el que se prefiguran algunos de sus elementos argumentales y la situación que la misma autora llamaba “escritura-tren”, tan frecuente en la redacción de muchas páginas de los cuadernos, poniendo de nuevo de manifiesto “como los *Cuadernos de todo* dialogan con toda la obra de Martín Gaité” (OC-III, 2010: 805). Por otra parte, ya en 1972, Carmen Martín Gaité introduce en el cuaderno 13 de los *Cuadernos de todo* la imagen de las flores malva (o moradas) en un fragmento de algunas páginas titulado “Una pesquisa personal” en el que se reconoce una de las escenas iniciales de lo que será *La Reina de las Nieves*. La fecha se puede fijar en septiembre 1972 porque el último párrafo del fragmento está reproducido también en una fotografía que acompaña al texto, donde debajo de la escritura se ve un dibujo trazado con el mismo bolígrafo, y la fecha “sept. 1972” en la misma letra. En 1988 la escritora rescata las flores malva de la novela que todavía no tiene ánimo de seguir escribiendo, y donde no reaparecerán, y emplea su potente sugestión cargada de alusiones metaliterarias para componer el cuento (CT [2002] 2003: 359-364, 365)

[Si su estilo] puede llamarse con toda justicia inimitable es porque más que para testimoniar escribe para entender, como si necesitara redimir la memoria del insoportable magma en que yacía [...]. La confrontación autobiográfica –donde la tensión reflexiva predomina esforzadamente sobre el *pathos*– se hace a través de una serie de sustancias químicas [...]. No, nada es banal en Primo Levi. Pasada por un filtro de perplejidad, estoicismo e ironía, su voz es la del superviviente lúcido, para quien la memoria de las humillaciones sufridas y de las catástrofes contempladas no le ha cegado la curiosidad de seguir mirando. El inexorable ejercicio que la memoria le propone se convierte [...] en una vía oblicua hacia otra clase de dignidad que sobrevuela las apariencias irrevocables, en una especie de purificación de la mirada exenta de retórica: la única salida posible del pozo del encono. (AP-OC V [1993] 2016: 952-953)

En “Flores malva” Carmen Martín Gaité relata en forma narrativa un proceso parecido:

[...] miré por la ventana y vi una ladera primaveral cuajada de flores moradas, supongo que serían matas de cantueso. Y de repente aquello era lo único que significaba algo muy importante, todo mi ser se encabritó de esperanza, como abriéndose de forma intuitiva pero segura a un mensaje [...]. Un mensaje que daba en el blanco. ¿Pero en qué blanco?

[...] pedí el bolígrafo un momento y apunté las dos palabras como si me agarrara a un clavo ardiendo. Luego se lo devolví, le di las gracias y seguí mirando por la ventana. No sabía que acababa de disecar las flores [...].

Nada había seguro ni estable, nada era verdad, solo cabía tomar tierra en aquellas flores. Mirarlas era como resucitar, como oír una música que me gustaba y me inyectaba consuelo. No podía imaginar nada más mío [...].

Pero está claro que las cuestiones de vida o muerte se desustancian al intentar fijarlas con buena letra en cuadernos de limpio. Después de

dos horas es lo único que he entendido. Qué le vamos a hacer. (FM-OC III [1988] 2010: 576-577)

Con la metáfora metaliteraria de las flores que mueren delante de los ojos del personaje del cuento que intenta describirlas, Carmen Martín Gaité plantea el problema, tan actual para ella como para Primo Levi, de sobrevivir al dolor de la memoria sin renunciar a ella, de fijarla sin disecarla; y, como Primo Levi, ella también busca en la escritura la forma de hacerlo. No se trata de un objetivo alcanzable de una vez por todas, y en dos fragmentos de los *Cuadernos de todos* que se remontan a los años 1985-1986 encontramos un nuevo testimonio de los diferentes estados de ánimo en los que se debate la escritora¹¹⁴:

Es un privilegio saber con precisión lo que ella me diría en cada situación de desfallecimiento. Si recurro siempre, de corazón, a esta posibilidad de tenerla conmigo, la tengo conmigo, viene.

* * *

La mentira está a veces condicionada por el amor, autoembellecerse para otro. ¿Para quién voy a mentir ya ni para qué? (CT [2002] 2003: 853)

Resulta entonces muy comprensible que la escritora se reconozca en Primo Levi, o por lo menos que vea en su obra el testimonio de un camino existencial y literario que aun en condiciones diferentes ella también está recorriendo:

En la primavera de 1987, cuando tenía casi rematada la traducción de *Il sistema periodico*, Primo Levi era ya para mi sobre todo un amigo. Me había enseñado tantas cosas y consolado tanto que necesitaba decírselo. (AP-OC V [1993] 2016: 953)

¹¹⁴ Maria Vittoria Calvi, en su edición de los *Cuadernos de todo*, explica en la introducción que después del cuaderno titulado “El otoño de Poughkeepsie”, redactado pocos meses después de la muerte de su hija durante la estancia en Estados Unidos, “los cuadernos posteriores contienen meros apuntes o notas fugaces; aunque Carmen Martín Gaité no abandonará nunca la costumbre de llevar consigo un cuaderno para apuntar ‘de todo’ (‘murió abrazada a sus cuadernos’, declaró su hermana Anita), la reflexión ya no discurre con el ritmo lento de las anteriores etapas” (Calvi 2003 [2002]: 16).

Se verá más adelante cómo la necesidad de entrar en contacto con el autor quedó frustrada (y no fue la única vez), pero lo que aquí interesa es que a través de la lectura, como ya había pasado por ejemplo con Virginia Woolf, Carmen Martín Gaité llega a advertir una implicación personal con un autor, y su reacción es compartir el hallazgo con los lectores, a través de la traducción:

Ya estaba enganchada en el vicio Primo Levi [...]. Necesitaba que el vicio Levi (el de mezclar sustancias de distinta etiología para obtener luz de las experiencias más diversas) no se me propagara solo a mí, que ya tengo de antiguo tendencia a esa adicción. (AP-OC V [1993] 2016: 954)

El ensimismamiento doliente de la escritora, narrado con extremo pudor en “El otoño de Poughkeepsie” de 1985, y que nunca saldrá de sus cuadernos, empieza a dar paso en los años 1986-1987, con las traducciones y “Flores malva”, a la esperanza de volver a la escritura literaria, aunque solo sea para compartir con los lectores la percepción, todavía muy fuerte, de una persistente impotencia expresiva.

El encuentro con Primo Levi fue pues para la escritora un eslabón importante de su recuperación, como advierte en el artículo de 1988 describiendo al italiano como a un amigo que la había consolado y que le había enseñado mucho. No obstante, en sus dos traducciones de este autor no se encuentra ningún tipo de material paratextual (no hay prólogo y la nota sobre el autor de la contracubierta, no firmada, no parece de mano de la escritora) que deje constancia de las reflexiones estimuladas por la lectura, así que el artículo de 1988, escrito después de haber acabado de traducir los dos libros, se configura como un homenaje postergado, posiblemente a causa de la política editorial de Alianza, o de las condiciones específicas de aquellos encargos. En consecuencia, las 16 notas de la traductora son las únicas intervenciones evidentes de Carmen Martín Gaité sobre el texto de Levi, por otra parte traducido con un esmero todo dedicado a mantenerse adherente al sutil equilibrio entre ironía y piedad tan característico del autor. Las dificultades de traducción a las que se enfrenta Carmen Martín Gaité consisten sobre todo en el hecho de que en el texto de Levi la caracterización lingüística de los personajes echa mano del dialecto piamontés, con sus subvariantes según la zona, y del dialecto judeopiamontés (definido “jerga híbrida” por el autor) de la pequeña comunidad sefardita y

provinciana en la que se había criado, por no hablar de las locuciones latinas, francesas o inglesas, de las que hacen gala el mismo Primo Levi y los personajes acomodados e instruidos, o de las palabras sueltas en alemán y de la epígrafe en yiddish. En la obra original, el escritor pone entre comillas las expresiones dialectales y sus traducciones, y hasta llega a proporcionar en la última página del primer cuento una breve tabla de transcripción fonética, que Carmen Martín Gaité traduce literalmente, es decir sin adaptar la grafía y los ejemplos a las reglas de pronunciación castellana. Al darse cuenta de que una tercera ‘capa’ de traducción habría recargado demasiado el texto, la escritora elige dejar las expresiones dialectales entre comillas tal como se encuentran en el original, confiando en que su fuerza evocativa, fundada en el parecido con el italiano, se mantenga en el paso al castellano, que a su vez tiene muchos puntos de contacto con el italiano. Con respecto a la traducción de *Cumbres borrascosas*, aquí el tratamiento del dialecto cambia mucho¹¹⁵; en primer lugar, porque no es igual el enfoque adoptado por el autor, y por las diferentes distancias entre ellas de las lenguas implicadas, pero también por la voluntad de la traductora de aprovechar cualquier recurso con tal de transmitir al lector el potencial expresivo del texto. En el caso del viejo criado salido de la pluma de Emily Brontë, trasladar el dialecto a un registro castellano vulgar e inculto había permitido a la traductora salvar las distancias culturales, históricas y de lengua; mientras que al traducir Primo Levi el dialecto mismo resultaba muy útil como recurso expresivo.

Lo que interesa a la traductora es compartir con el lector su interpretación, o mejor dicho, su experiencia de la obra, y para conseguirlo introduce en las notas unos ‘ajustes’ culturales, como la explicación de algunas referencias históricas y literarias, o de los casos ambiguos en los que el castellano no coincide con el italiano (metáforas, juegos de palabras, etc.), ofreciendo además en un caso un breve excursus etimológico. En dos ocasiones traduce en sendas notas dos frases, una en francés y la otra en latín, que Primo Levi había dejado en lengua original, y por último, como ya había hecho en la traducción de *Senectud* de Italo Svevo, confiesa abiertamente una dificultad encontrada, en concreto con el término *impolmonimento*¹¹⁶, que “traducido literalmente al español daría algo así

¹¹⁵ Y la traductora lo explica en la primera *N. de la T*: “¹ De ahora en adelante, respetaremos las frases en dialecto judeo-piamontés tal como aparecen en el original, traduciendo al español el texto italiano que a continuación las aclara” (Levi 1988: 10).

¹¹⁶ Este detalle nos recuerda lo diferente que era hace muy pocas décadas el oficio del traductor: ‘impolmonimento’ es un término técnico de la industria química que describe el proceso de densificación o gelificación progresiva de un barniz, lo que estropea irremediamente la sustancia. En la actualidad es

como ‘apulmonamiento’, pero no he encontrado ninguna correspondencia real ni sé si la hay” (Levi 1988).

El afán de mediar entre autor y lector supone por un lado una fuerte conexión afectiva e intelectual con la obra a traducir, y por el otro una conexión igualmente fuerte con el interlocutor de la obra traducida: un lector ‘medio’ más que ‘ideal’, que Carmen Martín Gaité va progresivamente delineando e implicando por el medio de su traducción, y de sus notas a veces hasta un poco didácticas. Para luego, descubriendo las cartas, dejarle libre de acompañarla o de encontrar su propio camino en la aventura de leer aquella obra.

4.3. 1988, Primo Levi, *Historias naturales*, Madrid, Alianza Editorial

Antes de presentar esta obra, es preciso aclarar en la medida de lo posible la sucesión cronológica de la elaboración y de la publicación de las tres traducciones de Carmen Martín Gaité que se imprimieron en 1988. La primera es, sin lugar a dudas, *Historias naturales*, de Primo Levi, que la misma escritora declara haber empezado en el verano de 1987, recién acabada la versión de *El sistema periódico* (AP-OC V [1993] 2016: 953-954). La segunda, el poema “El cuervo”, de Edgar Allan Poe, sabemos que fue acabada en abril y publicada en junio, como explicaremos en su momento, pero se trata de un texto de pocas páginas y lo más probable es que la escritora trabajase contemporáneamente en la adaptación del *Burlador de Sevilla* (cuyo prólogo está fechado justamente en abril 1988) y quizás también en el comienzo de la traducción de *Una pena observada*, que sin embargo, siendo más larga, le habrá llevado más tiempo, y que por esto consideramos la tercera en ser publicada.

De todas maneras, entre 1987 y 1988 la escritora llega a publicar cinco traducciones, casi igualando la proeza de los años 1981 y 1982 en los que había traducido solo cuatro obras, pero poco menos del doble de páginas. Como hemos visto, la labor

suficiente con teclear la palabra en el ordenador para encontrar su explicación y sinónimos, y de ahí llegar a una traducción satisfactoria, pero en los años '80, las únicas posibilidades eran recurrir a los diccionarios especializados en las dos lenguas (si el traductor los tenía...), o a algún conocido experto al que preguntar. La traductora Consuelo Berges, en su nota a la traducción de *Madame Bovary*, cuenta unas pesquisas parecidas para las palabras francesas *pot* y *picot* (tarro y avipollo), concluyendo que “no era para tanto” (Flaubert 1975: 48-49).

traductora, además de ser una posible fuente de ingresos, fue para Carmen Martín Gaité un recurso para superar los empantanamientos creativos dialogando con los autores. Ahora bien, en los dos bienios antes citados, a los que corresponden unas fases de realización fechables aproximadamente en los años 1980-1982 y 1986-1988, lo que empuja a Carmen Martín Gaité a traducir, no parece ser la inercia experimentada en otros momentos, sino la necesidad de controlar y orientar sus medios expresivo. De hecho, en el primero de los dos períodos, el de las etapas finales de redacción y estructuración de *El cuento de nunca acabar*, la escritora está intentando ordenar y gobernar el material hasta demasiado abundante de sus reflexiones sobre literatura, pero en el mismo tiempo tiene pendientes unos proyectos narrativos que serán truncados por la muerte de su hija y solo en algunos casos retomados años después¹¹⁷. Por otra parte, en el segundo período, entre 1986 y 1988, lo que la paraliza no es la falta de inspiración, sino el miedo de no lograr mantener a raya en la escritura el “insoportable magma” de la memoria y de los sentimientos que piden salir a la luz. En esta etapa, las traducciones permiten a la escritora pisar las huellas de unos escritores en los que se identifica porque han vivido antes que ella “el desafío de lo inabarcable”, y el “inevitable divorcio entre la vocación artística y la experiencia amorosa” (TH 2006: 101-102).

Esto explica la razón literaria, y personal, por la que después de *El sistema periódico* la escritora empieza en seguida a traducir otra obra del mismo autor, cosa que nunca repitió, procurando asimilar una ‘voz’ que la había ayudado tanto y con la que ya no era posible un diálogo fuera de los textos. Porque Primo Levi había muerto justo en el día en el que Carmen Martín Gaité, casi acabada la primera traducción, había decidido escribirle una carta:

Y me puse a escribirle una carta en castellano, con idea de traducirla luego y enterarme de sus señas. Era el 11 de abril, las nueve de la noche.
Un amigo mío, a quien yo había estado hablando días antes de Primo

¹¹⁷ Entre los proyectos literarios activos en aquellos años se señalan por ejemplo la novela *La Reina de las Nieves*, que Carmen Martín Gaité publicará solo en 1994, y *Cuenta pendiente*, concebido como un diálogo con su madre, que no se reanudará nunca, aunque en el “Apéndice arbitrario” de *Desde la ventana*, titulado “De su ventana a la mía”, la escritora rescata, posiblemente con alguna de sus habituales variaciones, la narración de un sueño de 1981 en el que comunica con la madre a través de un código secreto hecho de la luz que fluye entre dos ventanas gracias a unos movimientos imperceptibles de los dedos (DV-OC V [1987] 2016: 617-620). Otro proyecto narrativo de esta época, empezado en 1982 y llevado a cabo en 1983, fue la redacción del guión y de los diálogos de la serie de televisión *Teresa de Jesús*, estrenada por TVE en marzo de 1984 (Garriga 2014).

Levi, me llamó para decirme que acababan de dar por el telediario la noticia de que aquella misma mañana se había suicidado tirándose por el hueco del ascensor en su casa de Turín. Rompí el borrador de la carta y no pude conciliar el sueño en toda la noche [...].

Mi carta, por pocos días, no llegó a estar entre las que esa mañana le entregó la portera. Las cosas de la vida son así, reverberan en una especie de totalidad incógnita donde están combinadas. Y eso lo sabía Primo Levi mejor que nadie. Toda la vida estuvo dando vueltas a lo mismo. (AP-OC V [1993] 2016: 953-954)

Otra vez Carmen Martín Gaité se ve privada en el plano de la realidad de un interlocutor valioso, y reacciona continuando el diálogo en el texto: “al deleite de seguir interpretando su prosa se añadía ahora [después de la muerte del escritor] una especie de melancólica complicidad, algo muy intenso” (AP-OC V [1993] 2016: 954).

Sin embargo, esto no le impide diferenciar entre las dos obras; al contrario, la estimula a aplicar su acierto crítico en poner de relieve las especificidades de cada una. Si en *El sistema periódico* “los mecanismos de funcionamiento en la formación de las moléculas y en las combinaciones de los elementos” son el pretexto argumental para un “examen sobre las flaquezas humanas, los pliegues del alma y las leyes misteriosas que rigen el cosmos”, las *Historias naturales* son “un libro de relatos divertidísimo e inquietante a la vez, donde la lógica de lo absurdo distorsiona las rutinas del vivir y las hermana con los prodigios más inusitados”.

En cuanto al libro, los relatos breves de *Historias naturales* fueron el primer texto narrativo publicado por Primo Levi después de los testimonios sobre su internamiento en Auschwitz. El escritor italiano subrayó este cambio de registro literario publicando la obra bajo el pseudónimo Damiano Malabaila, que abandonó luego en las sucesivas ediciones del texto y en las siguientes obras. No obstante, el mismo autor declaró que entre los libros sobre Auschwitz y la guerra, y esta nueva colección de cuentos, había un rasgo de continuidad en la descripción de un “mundo al revés”, cuyo “vicio de forma”¹¹⁸, determinado por el “sueño de la razón”, había intentado describir. Entre los dos libros traducidos por Carmen Martín Gaité es evidente un cambio de enfoque. El primero, *El*

¹¹⁸ *Vicio de forma* es el título de otra colección de cuentos de Primo Levi, publicada en Turín en 1971 por Einaudi.

sistema periódico, de composición posterior y más explícitamente autobiográfico (con la cita en un relato del título de su obra más conocida, *Si esto es un hombre*), se diferencia mucho del segundo, *Historias naturales*, escrito antes y más atento a la reflexión social y filosófica abordada desde el territorio de lo fantástico y en forma de “trampa moral”. También estas nuevas perspectivas resultaron fascinantes para Carmen Martín Gaité que, en las diferentes facetas del escritor italiano puestas de relieve por la traducción de *Historias naturales*, encontraba nuevos ámbitos de sintonía literaria con su propio trabajo, como el recurso a lo fantástico, la reflexión sobre la memoria, la modalidad paródica y hasta, según algunos testimonios, la filiación oral de muchos textos, que Primo Levi mucho antes de fijarlos sobre el papel, cosa que no siempre hacía, compartía con los amigos en forma de narraciones o conversaciones¹¹⁹.

Desde el punto de vista lingüístico, en *Historias naturales* el dialecto judeopiamontés, marca identitaria del escritor, desaparece, y encontramos en su lugar, como particularidad lingüística presente sobre todo en los títulos de los relatos, unos neologismos de derivación latina y griega, o sea de apariencia ‘científica’, cuya función es dar cuenta de las máquinas fantásticas y de las situaciones paradójicas con las que Primo Levi destaca en forma de metáfora o de juego intelectual, con muchas variaciones de registro y de tipología discursiva, algunos dilemas éticos de la sociedad contemporánea. También en esta ocasión, y por las mismas razones por las que lo había hecho en *El sistema periódico*, Carmen Martín Gaité elige mantenerse en el surco trazado por Primo Levi¹²⁰, aprovechando el igual poder evocativo de las raíces griegas y latinas en el italiano y en el español, y optando por una traducción cuanto más ‘literal’ posible sin que llegue a la extranjerización¹²¹.

¹¹⁹ Una síntesis bien organizada de los juicios de la crítica sobre las *Historia naturales*, y de las declaraciones de Primo Levi sobre su escritura, se encuentra en Silvia Zangrandi, “Storie naturali e il futuro futuribile di Primo Levi”, *Bollettino '900 – Electronic Journal of '900 Italian Literature*, n. 1-2, giugno dicembre 2007. Disponible en: http://www.boll900.it/2007-i/W-bol/Zangrandi/Zangrandi_frame.html [fecha de consulta: 17-5-2017].

¹²⁰ En la traducción de los neologismos de los títulos, por ejemplo, Carmen Martín Gaité solo adapta las terminaciones de las palabras a la morfología del español; otras pequeñas variaciones son la introducción de la letra mayúscula en “Bella Durmiente”, para destacar que es la cita del título de un cuento para niños de Charles Perrault, y el cambio de género, de masculino a femenino, del sustantivo “mimete”.

¹²¹ Para una definición de las estrategias extranjerizantes y domesticantes en traducción, cfr. Venuti 1995; estos aspectos más traductológicos de la labor traductora de Carmen Martín Gaité se tratarán en el último capítulo.

Quizás sea por esto por lo que en las siete notas, inexplicablemente rematadas por la acotación *N. del T.* o *Nota del T.*¹²², encontramos solo dos comentarios de tipo lingüístico (la explicación de un juego de palabras y la advertencia de que una locución se encuentra en francés en el original), y cinco explicaciones de detalles culturales, históricos, geográficos o literarios, no siempre italianos¹²³. Por otra parte, en puntos relevantes del mismo texto se encuentran otras expresiones en lenguas extranjeras (inglés, por ejemplo) que la traductora no considera necesario aclarar en nota.

En el complejo balance entre los deseos contrapuestos de hacer destacar la palabra de Primo Levi y de proporcionar al lector todas las informaciones que le permitan entenderla como la entendió ella, Carmen Martín Gaité prefiere en muchos casos abstenerse, para que el texto se abra el camino por su cuenta. Esta actitud es bastante diferente de la que hemos visto, por ejemplo, hacia las traducciones de Flaubert o de Emily Brontë, y hasta de Svevo y de Eça de Queiroz. Aquellas obras, más conocidas por el lector a quien se dirigía Carmen Martín Gaité, emergen en sus referencias intertextuales, en sus reseñas y en muchas entradas de sus *Cuadernos de todos*, y a menudo aquellas traducciones se ven enriquecidas por prólogos o notas donde la presencia de la traductora orienta e impulsa el diálogo entre autores y lectores. Por el contrario, en el caso de Primo Levi, excepto el artículo de 1988, las huellas son mucho menos visibles, aunque posiblemente más profundas, y radican en el consuelo, la amistad y la complicidad que Carmen Martín Gaité encontró en la escritura del italiano en el curso de uno de los períodos de mayor sufrimiento de su vida. Sumando su pudor al pudor de Primo Levi, la escritora prefiere esta vez dejar en la sombra el contexto personal en el que ha conocido la obra del italiano, y proporcionar al lector unas versiones de los textos menos marcadas de lo habitual por su propia lectura e interpretación.

¹²² En la traducción de *El sistema periódico*, del año precedente y para la misma editorial, la fórmula empleada para acreditar la autoría de las notas es siempre *N. de la T.*, menos en dos casos en los que ha sido olvidada. Se puede hipotizar que el cambio sea la involuntaria consecuencia de una falta de cuidado o de la prisa en la corrección de las pruebas de imprenta.

¹²³ En un caso la referencia es a los ‘crauti’ (‘chucrut’ o ‘Sauerkraut’ en español), que es una preparación alimentar a base de coles fermentadas típica de Alemania, por lo que los italianos apodaban a los alemanes de ‘mangiacrauti’, algo traducible como ‘zampacoles’. Carmen Martín Gaité, evidentemente menos conocedora de la gastronomía alemana que de la italiana, explica que los “crauti” son los “bollos”, y los “mangiacrauti” los “zampabollos” (Levi 1988: 51). El malentendido es completo desde el punto de vista de la traducción, pero queda el acierto de presentar la palabra como un elemento de caracterización nacional algo ridiculizante hacia los alemanes.

4.4. 1988, Edgar Allan Poe, “El cuervo”, Madrid, *Cuadernillos de la Merced*, colección al cuidado de Francisco Cumpián

Con esta traducción de un solo poema de Edgar Allan Poe, Carmen Martín Gaité vuelve a traducir poesía seis años después de *Viaje hacia el amor* de William Carlos Williams, aunque en circunstancias muy diferentes.

La traducción fue publicada por Francisco Cumpián, entonces joven poeta malagueño animador de la librería “El árbol de Poe”, ahora cerrada, y posteriormente de la editorial independiente, taller de encuadernación e imprenta tipográfica con el mismo nombre. Se trata de un cuadernillo de factura casi artesanal cuyas pocas páginas sin numerar incluyen la versión del poema de Edgar Allan Poe y los siguientes datos bibliográficos: “*Cuadernillos de la Merced* – Colección al cuidado de Francisco Cumpián – Madrid Junio 1988”. En otra página se detalla la autoría de la traducción: “*Traducción* – Francisco Cumpián – Carmen Martín Gaité – Antonio Bueno”. La génesis del encargo es evidente : el editor, cuya imprenta se llama precisamente “El Árbol de Poe”, es también uno de los traductores. Francisco Cumpián así recuerda cómo llegó a la decisión de intentar una nueva traducción del conocido poema: “En la década de 1980 había muchas traducciones de la obra de Poe, pero ninguna me convencía, así que en 1988 propuse realizar una nueva versión a Carmen Martín Gaité y Antonio Bueno”¹²⁴.

Carmen Martín Gaité trabó amistad con Francisco Cumpián y con Antonio Bueno Tubía a través de Chicho (José Antonio) Sánchez Ferlosio, el poeta y cantautor hermano menor de su ex marido Rafael. Después de la muerte de la hija de la escritora, Chicho, nacido en 1940 y amigo suyo desde la adolescencia¹²⁵, la puso en contacto con los dos poetas que estaban entonces en sus inicios. Carmen Martín Gaité, fiel a su actitud alentadora hacia los jóvenes, participó con ellos en algunas iniciativas poéticas y editoriales que estimularían en particular su creatividad poética. De hecho, en 1986

¹²⁴ La cita se encuentra en el artículo de A. J. López “El Árbol de Poe firma una edición de coleccionista de 'El cuervo' con grabados de Chema Cobo”, en la edición electrónica de *Sur.es*, sección “Literatura”, del 3 de marzo de 2011, publicado con ocasión de la impresión en ciento ejemplares de una nueva edición de la obra enriquecida por seis linóleos de Chema Cobo. Disponible en:

<http://www.diariosur.es/v/20110303/cultura/arbol-firma-edicion-coleccionista-20110303.html> [fecha de consulta: 19-5-2017]

¹²⁵ Carmen Martín Gaité, por ejemplo, le había dedicado un poema suyo publicado por primera vez en 1975, como aclara José Teruel en las notas a *Después de todo. Poesía a rachas* (OC III, 2010: 808).

Francisco Cumpián publicó “Todo es un cuento roto en Nueva York” en la colección *Sueltos de poesía*, y entre 1988 y 1989, además de la traducción de *El cuervo* y del cuento “Sibyl Vane” (sv 1989)¹²⁶, publicó también un poema de Carmen Martín Gaité, junto con uno de Antonio Bueno y otro suyo propio, en un cuadernillo que recogía composiciones líricas de cuarenta autores¹²⁷. Es más, entre los papeles de Carmen Martín Gaité quedan también unas versiones ya casi definitivas de algunos poemas escritos anteriormente y destinados a ser recitados en una de las tertulias poéticas entre amigos del Café Manuela de Madrid, en las que participaban también Francisco Cumpián y Chicho Sánchez Ferlosio¹²⁸.

Se puede entonces reconstruir el papel jugado por estas amistades, y por el estímulo y el afecto que supusieron, en la vuelta a la poesía de Carmen Martín Gaité, que empieza en 1986 con la publicación del poema sobre Manhattan, compuesto antes de la muerte de la hija, y sigue en 1987 con la composición, en un cuaderno llamado *Cuadernito chino* y destinado a la copia ‘en limpio’ de viejos poemas, de las nuevas composiciones “Quien motiva mi queja”, “La última vez que entró Andersen en mi casa” y “Lo juro por mis muertos” (DT-OC III [1993] 2010: 659-660 y 666-667), cuyo tema general es la ausencia irrecuperable de la hija¹²⁹. Siguen en 1988 la traducción de “El cuervo” y la redacción del poema “La lenta curación” (DT-OC III [1993] 2010: 659-660 y 670-671), que marcan una fase ya distinta en el duelo de Carmen Martín Gaité. Por último, en los primeros meses de 1989, encontramos siempre en el *Cuadernito chino* las versiones semidefinitivas de los poemas preparados para la recitación en el Café Manuela, y otra composición nueva, “Farmacia de guardia” (DT-OC III [1993] 2010: 669-670), en la que la autora consigue tomar una cierta distancia de su desesperación recurriendo a la ironía¹³⁰.

¹²⁶ Todas las fechas y las informaciones bibliográficas de este párrafo se deben a las notas de edición de José Teruel al tercer volumen de las *Obras completas*, dedicado a la narrativa breve, a la poesía y al teatro de Carmen Martín Gaité (OC III 2010: 805, 808, 809), en el que aparece el cuento “Sibyl Vane” a las páginas 573 y 574.

¹²⁷ VV.AA., *Hojas de La Merced – 40 autores-poemas 40*, Madrid, F. Cumpián, Abril 1988-Enero 1989.

¹²⁸ Esta información también se debe a José Teruel (OC III 2010: 809). Los poemas seleccionados para el Café Manuela fueron “Los libros que ahora busco”, “El cuarto de jugar” y “Chispa de plata apagada”.

¹²⁹ La sucesión cronológica de la composición de estos poemas ha sido trazada por José Teruel gracias al *Cuadernito chino* en las notas a la cuarta edición de los poemas de Carmen Martín Gaité reproducida en las *Obras completas* (OC III, 2010 [1993]: 809-810).

¹³⁰ Todos los poemas citados en este párrafo, menos “Todo es un cuento roto en Nueva York” que fue publicado en la edición precedente de 1986, fueron añadidos en la cuarta edición de los poemas de Carmen

De momento, ninguno de los nuevos poemas llega a ser publicado porque, exactamente como “El otoño de Poughkeepsie”, la escritura tiene para Carmen Martín Gaité en este período una función terapéutica, es decir privada. De hecho, en la última edición de todos sus poemas publicada en vida en 1993, los distribuirá en la sección “Después de todo” en un orden completamente diferente a la cronología de su composición, según los criterios literarios que le parecieron los más adecuados al encuentro con los lectores.

En la elaboración de la versión española de “El cuervo”, cuyos temas tocaban sentimientos muy presentes por aquella época en la intimidad de la escritora (el “nunca más” repetido por el inquietante y negro pájaro, la ausencia definitiva del ser amado, etc.), Carmen Martín Gaité se presta con los otros dos traductores-poetas a un trabajo colectivo del que uno de ellos, Antonio Bueno Tubía, deja un interesante testimonio en el preámbulo al texto, titulado “Nunca más”:

Éramos tres. Nos divertíamos. Iban y venían las palabras. Jugábamos al gozo de lenguaje. Hallábamos combinaciones: traducíamos.

Al leer una y otra vez el poema, cada nueva lectura nos ofrecía nuevos perdederos. Lo leímos tantas veces, buscando piezas para encajarlo en su nuevo idioma [...]. Vimos con certeza que en la habitación donde non reuníamos por las noches, también se había instalado con suma majestad un cuervo de los sagrados días de antaño [...].

Y así, una noche de abril, llegamos al final. Algo llegó al final. Y abrimos la ventana al cuervo, lo echamos.

No nos lo agradezcáis... nunca más. (Poe 1988: 7 s.p.)

Vemos aquí retratadas las circunstancias de lugar, de tiempo y de personas (tres amigos en una habitación de noche) en las que se desarrolló el trabajo, y el papel de la lectura compartida en voz alta¹³¹. Pero sobre todo vemos en acción, convertida muy

Martín Gaité de 1993, en la sección “Después de todo” de la que deriva el nuevo título de la colección, publicada en Madrid por las Ediciones Hiperión: *Después de todo. Poesía a rachas* (DT 1993).

¹³¹ En la nota preliminar a la publicación de una selección de sus poemas publicada por Plaza & Janés y Círculos de Lectores en Barcelona en 2001, y acompañada por un CD con la grabación de su lectura de algunos de ellos, Carmen Martín Gaité describe así su relación con la lectura en alta voz: “Pertenezco a una época en la que se leía en alta voz mucho más que ahora [...]. Y en mi juventud [...] la afición por leernos

concretamente en técnica traductora, la actitud dialógica tan característica de la escritura de Carmen Martín Gaité, presente en todos los intercambios entre los traductores de “El cuervo” y entre ellos y el texto.

4.5. 1988, Clive Staples Lewis, *Una pena observada*, Madrid, Editorial Trieste

Escribe Carmen Martín Gaité:

(Diré, de pasada, y para seguir este hilo raro que nos une a unos escritores con otros, que yo descubrí a C.S. Lewis por casualidad hace diez años, en momentos muy malos de mi vida, y que su libro *A grief observed*⁴ fue también para mí una especie de bautismo. (MacDonald 1995: 43)

La cita se extrae del estudio preliminar de Carmen Martín Gaité a otra traducción suya, *La princesa y los trasgos* (título original *The Princess and the Goblin*), de George MacDonald, publicada por primera vez en España en 1995.

Los diez años transcurridos entre el tiempo de la cita (el estudio preliminar es fechado el 21 de febrero de 1995) y los hechos a los que se refiere (el encuentro con el libro de Clive Staples Lewis en 1985) han permitido a Carmen Martín Gaité distanciarse del dolor y recuperar su amor por la vida y la escritura, pero sin olvidar nada de lo que supuso en su momento el encuentro con la obra del autor británico, presentada con estas palabras en una nota del estudio preliminar sobre MacDonald: “recoge una serie de reflexiones sobre el sufrimiento que deja la ausencia de un ser querido” (MacDonald 1995: nota 4 p. 43).

Un estudiante de Vassar College, “que leyó perspicazmente una pena en el rostro de Carmen Martín Gaité” (Teruel 2006b: 145, nota5), le aconsejó la lectura (en inglés) de este libro durante su estancia en Estados Unidos de 1985, o sea en el mismo período de la redacción de “El otoño de Poughkeepsie”, y de las primeras ideas de poder volver a la

entre nosotros, en casa, en clase o en el café, textos recién saboreados a solas, constituía un placer que afianzaba la amistad” (OC III, 2010 [2000], 596; y nota de José Teruel, p. 806).

narrativa con el cuento que había empezado en los pocos días transcurridos en casa de un amigo en Nueva York (lo que sería *Caperucita en Manhattan*).

La lectura de *A Grief Observed* emocionó profundamente a la escritora por una serie de razones relacionadas con el libro y con su autor. En primer lugar, el texto es una selección de lo que Clive Staples Lewis anotó en cuatro cuadernos en los meses posteriores a la muerte de su mujer. El escritor intenta describir de manera objetiva sus propios procesos mentales, mientras el dolor y la añoranza le van desgarrando y todo su ser se rebela a la ausencia física, sentimental e intelectual de su mujer. Ya esto, el intento de recuperarse a través de un ejercicio privado de escritura, marca un primer punto de contacto entre los dos: C.S. Lewis publicó el libro bajo el pseudónimo de N.W. Clerk y solo después de su muerte los albaceas autorizaron la divulgación del nombre del autor. De la misma manera, Carmen Martín Gaité no publicó nunca sus *Cuadernos de todo*, aunque en ellos redactó ideas y esbozos para muchos textos que sí iba a publicar, y en particular nunca pensó en reelaborar para la publicación “El otoño de Poughkeepsie”, al que nunca hizo referencia pública; sin embargo, también en su caso, después de su muerte su hermana Ana decidió publicarlos¹³². Las diferencias de tono y de contexto entre *A Grief Observed* y “El otoño de Poughkeepsie”, no impiden detectar las muchas coincidencias temáticas y expresivas con las que ambos escritores atraviesan dificultosamente sus duelos. El británico se reprocha una y otra vez su propio ensimismamiento, su acedía, como una muestra de egoísmo, y va anotando pedazos de recuerdos como antídoto a la cristalización hagiográfica de su mujer. La salmantina, por otra parte, se enfrenta al mismo reto desviando la atención desde sí misma y sin nombrar a la hija, pero mirando los objetos, los encuentros y los lugares desde un punto de vista marcado por la ausencia y el vacío. Los dos interrumpen sus textos cuando se dan cuenta de haber alcanzado una etapa de mayor serenidad, aunque inestable, que ambos comparan al proceso de acomodamiento en un lugar inhóspito:

¹³² En una entrevista realizada el 22 de abril de 2014 con motivo de la exposición “El equilibrio y el Caos: una mirada al mundo de Carmen Martín Gaité”, organizada por la Universidad Carlos III de Madrid, la hermana de la escritora, Ana Martín Gaité, explica que se consideró autorizada por su hermana a publicar los *Cuadernos de todo* leyendo en sus papeles una frase en la que la escritora se planteaba la posibilidad de revisar el contenido de sus cuadernos para la publicación. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=n8sv6TZx1Q0> [Fecha de consulta: 28-5-2017]. Por otra parte, ya en la última sección de *El cuento de nunca acabar*, titulada “Río revuelto”, la escritora había reunido una selección de apuntes sobre literatura sacados de sus cuadernos.

Still, there are two enormous gains – I know myself too well now to call them “lasting”. Turned to God my mind no longer meets that locked door; turned to H. it no longer meets that vacuum [...]. My jottings show something of the process, but not so much as I’ve hoped. Perhaps both changes were really not observable. There was no sudden, striking, and emotional transition. Like the warming of a room or the coming of daylight. When you first notice them, they have already been going on for some time. (Project Gutenberg Canada, Ebook #1311, 2016, editado sobre la edición Faber & Faber, London, 1964: 29)¹³³

La traducción de Carmen Martín Gaité de este fragmento es así:

Y sin embargo existen dos ingentes beneficios, aunque ya ahora me voy conociendo demasiado bien para llamarlos “duraderos”. Mi pensamiento, cuando se vuelve hacia Dios, ya no se encuentra con aquella puerta del cerrojo echado. Y cuando se vuelve hacia H. ya no se encuentra con aquel vacío [...]. Mis notas muestran parte del proceso, pero no tanto como yo esperaba. Tal vez estos dos cambios no se prestaban realmente a la observación. No se produjo una transición repentina, sorprendentemente emocional. Fue como una habitación que se va calentando, como la llegada del amanecer. Cuando te quieres dar cuenta, las cosas ya llevan tiempo cambiando. (Lewis [1988] 1994: 86)

No sabemos si cuando Carmen Martín Gaité escribió lo siguiente en “El otoño de Poughkeepsie” ya había leído el libro de C.S. Lewis, sin embargo las reflexiones y las imágenes evocadas se parecen, y sobre todo asombra la percepción de la escritura como único medio, aunque insuficiente, para capturar el fluir del tiempo y de los cambios que ello conlleva:

Los pasos que nos llevan de la extrañeza a la costumbre son tan leves y furtivos que no sólo no dejan huella alguna sino que incluso apagan la

¹³³ Disponible en: http://www.samizdat.qc.ca/arts/lit/PDFs/GriefObserved_CSL.pdf [Fecha de consulta: 28-5-2017]

curiosidad por mirar hacia atrás para buscarla. ¡Qué raro me parece de repente esta tarde, cinco ya de septiembre, levantar la cabeza del pupitre, recorrer con la vista la habitación donde paso encerrada tantas horas, escuchando música, leyendo, preparando mis clases o simplemente mirando cómo trepan las ardillas por los árboles al otro lado de la ventana, y caer en la cuenta de que esta misma era la habitación vacía! No hay más huella que el texto. (CT [2002] 2003:798-799)

Otro punto de contacto entre los dos escritores es su atención a los sueños y su implicación con lo fantástico y lo maravilloso. En las últimas páginas del libro de Lewis, como en las de “El otoño de Poughkeepsie”, resaltan sendos sueños que constituyen el momento de toma de conciencia del proceso que se está desarrollando, su primer reconocimiento de que nunca volverán a ser los mismos, pero que podrán encontrar un nuevo lugar en el que asentarse (los dos en las últimas páginas de sus textos recurren a la imagen de un jardín) y desde el cual abarcar el futuro. Asimismo, C.S. Lewis fue muy amigo de J.R.R. Tolkien y se inspiró, para su obra de género fantástico¹³⁴, en el trabajo de George MacDonald, cuya fama contribuyó a reavivar y cuya novela *The Princess and the Goblin* será traducida por la misma Carmen Martín Gaité años después, cuando ya su propensión “hacia lo mágico” sea, después de *Caperucita en Manhattan* y de los simbolismos mágicos de *La Reina de las Nieves*, un hecho literariamente cumplido y compartido con los lectores¹³⁵.

El “hilo raro” que une los escritores unos a otros llega a ser en esta ocasión casi un salvavidas para Carmen Martín Gaité, y esto explica por qué tomó la iniciativa de proponer la traducción del texto a la editorial Trieste, cuyo cuidado tipográfico y trato amistoso ya había apreciado publicando con ellos *El cuento de nunca acabar*. Desde la lectura de la obra habían tenido que pasar casi tres años, para que Carmen Martín Gaité pudiera avanzar un poco más en su ‘proceso’ de luto hasta encontrarse en condición de

¹³⁴ Son muy conocidos, de C.L. Lewis, los ciclos de ciencia-ficción *Trilogía cósmica* (1938-1945) y de género fantástico *Las crónicas de Narnia* (1951-1956).

¹³⁵ Cuenta Ana Martín Gaité, en la misma entrevista mencionada anteriormente, que viendo a su hermana ya muy enferma que seguía intentando escribir, le preguntó hacia donde iba la novela que al final dejó inconclusa (*Los parentescos*, LP 2001), y la escritora le contestó: “Pues como siempre, hacia lo mágico”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=n8sv6TZx1Q0> [Fecha de consulta: 28-5-2017].

compartir con los lectores su dolor, no a través de un texto propio, sino gracias a la mediación de otro autor.

Como siempre en este período, los paratextos están casi ausentes: no hay prólogo (aunque desde 1987 la escritora empieza a publicar prólogos, discursos y reseñas, marcando su vuelta todavía parcial a la escena literaria), y las tres notas presentes solo traducen dos fragmentos en otras lenguas (una palabra en francés y el endecasílabo dantesco que concluye el texto) y una referencia lingüístico-cultural al mercado del pescado de Billingsgate en Londres, conocido por el lenguaje “injurioso y obsceno” de los vendedores (Lewis 1988: 59, nota 1)¹³⁶.

El título, por el contrario, es un elemento interesante, en cuanto cambia entre la primera edición de Trieste (1988) y la primera de Anagrama (1994). El título original, elaborado por Carmen Martín Gaité de acuerdo con el director literario de Trieste Andrés Trapiello, era *Una pena observada*, o sea una traducción muy literal del inglés *A grief Observed*. Pero, tres años más tarde, la editorial se vio obligada a cerrar por la muerte en 1990 de su otro fundador, Valentín Zapatero, y no hubo reimpressiones hasta cuando, en 1993, el éxito en España de la película inglesa *Tierras de penumbra*¹³⁷, inspirada en la vida de C.S. Lewis y en su amor por la escritora estadounidense Joy Gresham (la *H.* de *A Grief Observed*), convenció a la editorial Anagrama de Barcelona de la oportunidad de publicar una nueva edición del libro traducido por Carmen Martín Gaité. La editorial aprovechó la notoriedad de la película, y en la contracubierta del libro se dice que en *Una pena en observación* C.S. Lewis “aborda la etapa de su vida que reconstruye la espléndida película de Richard Attenborough” (Lewis 1994). La afirmación no es cierta, ya que el libro solo relata el duelo del autor después la muerte de su mujer, pero la estrategia editorial debió funcionar, ya que el texto tuvo en España al menos trece reimpressiones hasta hoy¹³⁸. Por su parte, Carmen Martín Gaité, cuando habla de la traducción en el estudio preliminar sobre George MacDonald de 1995, aclara de forma más explícita la relación solo tangencial entre la película y el libro: “La historia de Lewis ha sido

¹³⁶ Muy extrañamente la acotación de las notas es “(N. del T.)”, mientras en la precedente traducción de Carmen Martín Gaité para Trieste, *Viaje hacia el amor y otros poemas (1954-1962)*, de William Carlos Williams, publicada en 1981, el género de la traductora había sido explicitado en las acotaciones: *(N. de la T.)*.

¹³⁷ Título original *Shadowlands*, director Richard Attenborough, protagonistas Anthony Hopkins y Debra Winger.

¹³⁸ La decimotercera edición es de 2014.

reconstruida recientemente en la película de Attenborough *Tierras de penumbra*” (MacDonald 1995: 43, nota 1). Sin embargo, la escritora no puso objeciones al nuevo título y puede que incluso fuera ella a formularlo, ya que en la misma nota citada antes se refiere a la traducción para Anagrama sin mencionar la de Trieste: “Lo traduje posteriormente con el título *Una pena en observación*” (MacDonald 1995: 43, nota 1). De hecho, desde el punto de vista lingüístico, el nuevo título se caracteriza por un mayor dinamismo, sustituyendo el adjetivo-participio original por la construcción ‘en’ + sustantivo que expresa una situación en desarrollo: un proceso. El mismo C.S. Lewis anotaba en sus cuadernos que “la tristeza no se ha revelado como una comarca sino como un proceso. No es un mapa lo que requiere, es una historia” (C.S. Lewis [1988] 1994: 83). Y Carmen Martín Gaité, que en 1988 era todavía demasiado implicada en aquel proceso para aplicar toda su capacidad interpretativa al título de la obra, en 1994 aprovecha la ocasión de la nueva edición del libro para añadir otro matiz de significado a su traducción.

4.6. 1989, Natalia Ginzburg, *Querido Miguel*, Barcelona, Editorial Lumen

La traducción de esta novela epistolar de la escritora italiana Natalia Ginzburg (*Caro Michele*, 1973) se debe a la relación con la directora de la editorial Lumen, Esther Tusquets, con la que Carmen Martín Gaité mantuvo una amistad de la que queda testimonio en las cartas que le escribió¹³⁹, en las reseñas que le dedicó¹⁴⁰, y en la publicación por parte de Lumen de *El castillo de las tres murallas*, en 1981, de *El pastel*

¹³⁹ Las 39 cartas de Carmen Martín Gaité a Esther Tusquets, escritas entre los años 1970 y 2000, pertenecen al Fondo Tusquet adquirido en el 2013 por la Biblioteca de Cataluña (información disponible en la página web ‘fondos y colecciones’ de la Biblioteca de Cataluña: <http://www.bnc.cat/esl/content/view/full/208>). Tengo que agradecer a la doctoranda Andrea Turibio por haberme señalado y permitido consultar la copia de cuatro cartas relacionadas con el presente trabajo. Sobre el tema de la amistad entre las dos escritoras, por ejemplo, en una de estas cartas, escrita en abril de 1991 después de unas desavenencias solo aparentemente de tipo editorial, Carmen Martín Gaité explica así a Esther Tusquets el valor que tiene para ella su amistad: “A medida que van pasando los años y se van perdiendo referencias testimoniales de nuestro pasado, yo me aferro cada vez más a las personas que comparten algún tramo de nuestra memoria y que aún no han desaparecido” (Fondo Tusquets, Biblioteca de Cataluña).

¹⁴⁰ Carmen Martín Gaité reseñó en *Diario 16* todos los títulos de la trilogía de Esther Tusquets en sendos artículos: “Una niña rebelde”, sobre *El mismo mar de todos los veranos*, del 5 de junio de 1978, posteriormente recogido en *Agua pasada* (AP-OC V [1993] 2016: 844-845); “Callejón de hastío. *El amor es un juego solitario* de Esther Tusquets”, del 23 de abril de 1979, recogido en *Tirando del hilo* (TH 2006: 255-257); y “...Y Wendy creció. *Varada tras el último naufragio* de Esther Tusquets” del 12 de mayo de 1980, también recogido en *Tirando del hilo* (TH 2006: 364-366).

del diablo, en 1985, y de los dos cuentos largos reunidos en un único volumen en 1986: *Dos relatos fantásticos* (DRF 1986). Fue en el ámbito de esta relación amistosa que Carmen Martín Gaité recibió el encargo de traducir *Querido Miguel*, una tarea a la que se entregó, como cuenta en 1991 en un artículo escrito con ocasión de la muerte de Natalia Ginzburg¹⁴¹, “con el mismo esmero y gratitud hacia sus enseñanzas que estoy tratando de reflejar en este homenaje póstumo” (AP-OC v [1993] 2016: 971). En las cartas de Carmen Martín Gaité a la editora, se refleja su nivel de implicación en la traducción, expresado por el cuidado en la corrección de las erratas y hasta en la sugerencia de un cuadro de Remedios Varo para la cubierta¹⁴²:

Madrid 5 de julio de 1989

Querida Esther:

Te mando algunas de las erratas que he podido advertir en una segunda lectura de mi traducción. Posiblemente habrá otras, pero ya me ha dicho Carmen [Guiralt] por teléfono que hasta septiembre no [pensáis] meter el libro en imprenta. Le daré otra pasada, pero además creo que corregiré pruebas, y esto, unido a vuestra revisión, hará desaparecer cualquier incorre[cc]ión.

En el libro sobre Remedios Varo editado por la fundación del Banco Exterior, hay un cuadro titulado “Encuentro” (enmarcado con el número 52), que podría ser bastante oportuno para la portada de Caro Michele. Ya me dirás que te parece.

Hasta pronto y un abrazo

Carmaña. (Fondo Tusquets, Biblioteca de Cataluña).

¹⁴¹ El artículo, titulado “Homenaje a Natalia Ginzburg”, fue publicado en el periódico *ABC* el 9 de octubre de 1991 y posteriormente recogido por la misma Carmen Martín Gaité en la colección de artículos y ensayos *Agua pasada* (AP 1993), que a su vez se encuentra en el volumen v de las *Obras completas*.

¹⁴² La sugerencia no llegó a ser aceptada, ya que en la primera edición de *Querido Miguel* aparece la reproducción de un cuadro de otro artista. El óleo de Remedios Varo, *Encuentro*, de 1959, representa una figura femenina envuelta en velos de color azul claro y sentada delante de una mesita redonda sobre la que sujeta con una mano un cofre semiabierto; el cabo de uno de los velos se alarga hasta insinuarse en el cofre, en el que se ve una cara idéntica a la de la figura femenina y envuelta en el mismo velo. La sensibilidad visual de Carmen Martín Gaité, ya señalada en relación a los *collages* de *Visión de Nueva York*, se mezcla en esta carta al cuidado hacia la obra de una escritora que admiraba profundamente, estableciendo relaciones multimodales entre los temas subyacentes a la pintura de Remedios Varos y a la narrativa de Natalia Ginzburg y suya propia (la búsqueda de identidad e interlocutor, el espejo como reflejo o doble, la fragmentación existencial). La reflexión continuará, como veremos, en el texto de *Nubosidad variable* y en la sobrecubierta de otra traducción de Natalia Ginzburg de la que Carmen Martín Gaité se hizo cargo en 1996, *Nuestros ayeres*.

Veremos más adelante la profunda admiración profesada por Carmen Martín Gaité hacia Natalia Ginzburg, pero aquí importa destacar que *Querido Miguel* fue la primera novela traducida por la escritora después de la muerte de su hija, y que esta traducción llega casi al final del difícil recorrido que la llevó a volver ella misma a la producción narrativa, el año siguiente, con la publicación de *Caperucita en Manhattan*; o sea que la traducción coincidió con una etapa ya avanzada de la redacción de la novela. Asimismo, en *Querido Miguel* el centro argumental, y el destinatario principal de las cartas que componen el texto, es un hijo “casi siempre desaparecido y ausente” (AP-OC V [1993] 2016: 835)¹⁴³, que acaba muriendo en circunstancias poco claras en el extranjero.

Sobre la relación entre Carmen Martín Gaité y Natalia Ginzburg, Maria Vittoria Calvi escribió en 2011 un artículo muy detallado y exhaustivo aparecido en el número especial de *Ínsula*, “El legado de Carmen Martín Gaité”, dedicado a la escritora en el décimo aniversario de su muerte. El título del artículo, “Carmen Martín Gaité y Natalia Ginzburg” (Calvi 2011), es deliberadamente muy general porque, como siempre ocurre con Carmen Martín Gaité, resulta casi imposible separar los acontecimientos de su experiencia personal de las sugerencias literarias a las que se entremezclan, hasta tal punto que a menudo se pregunta uno si la admiración o la simpatía que Carmen Martín Gaité advertía hacia determinados autores tenía más de lo literario o de lo personal.

De todas maneras, siguiendo un criterio cronológico y empezando por la vertiente ‘personal’ de la relación entre las dos autoras, descubrimos a través de la puntual investigación de Calvi, los vínculos de Carmen Martín Gaité con la cultura italiana en general, su admiración hacia una escritora muy poco conocida en España¹⁴⁴, con la que

¹⁴³ La cita está extraída de un artículo titulado “El murmullo de lo cotidiano”, publicado en el la revista de la Fundación March *Saber leer* n. 46, junio-julio de 1991 y posteriormente recogido por la misma Carmen Martín Gaité en la colección de artículos y ensayos *Agua pasada* (AP 1993), que a su vez se encuentra en el volumen V de las *Obras completas*. La escritora da noticia a Esther Tusquets de la inminente publicación de este artículo en otra carta suya de abril de 1991: “P.D. En el próximo número de ‘Sabes leer’ [sic], revista de la fundación Marx [sic] aparecerá un artículo mío sobre la Ginzburg. Ya te lo mandaré. By the way, ¿cómo ha ido *Querido Miguel*?” (Fondo Tusquets, Biblioteca de Cataluña).

¹⁴⁴ No obstante algunas pequeñas incongruencias en los datos proporcionados por Carmen Martín Gaité sobre la fortuna editorial de Natalia Ginzburg en España, es cierto que la italiana empezó a ser traducida tarde, y aún más tarde fueron traducidas sus novelas más sobresalientes. En el catálogo de la Biblioteca Nacional de Madrid el primer título traducido resulta ser, en 1966 para Alianza Editorial de Madrid, la recopilación de ensayos *Las pequeñas virtudes* (*Le piccole virtù*, publicado en Italia por Einaudi de Turín en 1962); sigue, en 1974, otra recopilación de ensayos, *Nunca me preguntes*, publicada en Barcelona por Dopesa (título original: *Mai devi domandarmi*, Milano, Garzanti 1970). Las primeras novelas son en 1989 *Léxico familiar*, publicado en Madrid por Trieste (*Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1963) y *Querido*

tropezó como siempre por casualidad, y “la historia de su amistad frustrada con la escritora italiana” (Calvi 2011, 33). Carmen Martín Gaité leía a Natalia Ginzburg en italiano, pero entró en contacto por primera vez con su escritura a finales de los años 60 a través de la traducción de *Las pequeñas virtudes* publicada por Alianza Editorial en 1966¹⁴⁵. La lectura de aquella recopilación de ensayos provocó en Carmen Martín Gaité aquel “flechazo de deslumbramiento que nos identifica a veces, a través de la letra escrita, con un ser desconocido y nos lo convierte en amigo” (AP-OC V [1993] 2016: 832). De ahí en adelante, la escritora se convirtió en una lectora fiel y entusiasta de la italiana: “Yo he amado muchos años en silencio a Natalia Ginzburg. Tentativas de acercarme a ella he tenido tres. Y las tres fracasadas” (AP-OC V [1993] 2016: 970). Después de esta afirmación, que se encuentra en el artículo ya citado “Homenaje a Natalia Ginzburg” de 1991, la escritora da cuenta de las tres tentativas. La primera fue después de haber leído *Querido Miguel*, en 1974 (publicado en Italia en 1973), que un amigo le había traído y que la impulsó a escribir una carta a la escritora italiana:

Leí el libro de un tirón y aquella misma noche me la pasé en blanco escribiéndole una carta larguísima, presa de ese ardor juvenil propio de quien se quiere lucir ante un maestro y aportar, al mismo tiempo, algo de consuelo a quien parece conocer tan a fondo los zarpazos del dolor. No le hablaba de mis libros, sino del suyo y de lo feliz que sería pudiéndolo traducir. El esmero que puse en mi italiano aquella noche me parecía recomendación suficiente. Tardó cerca de un año en contestarme con un billete escueto, donde manifestaba su antipatía por el régimen de Franco, su desconocimiento del español y una profunda depresión, que era la causa de su laconismo. (AP-OC V [1993] 2016: 970-971)

Miguel (Caro Michele, Milano, Mondadori, 1973). Los demás títulos de narrativa de la escritora italiana fueron publicados en castellano solo después de su muerte en 1991, y entre ellos *Nuestros ayeres* en 1996, por Debate de Madrid y Círculo de Lectores de Barcelona, en la traducción de Carmen Martín Gaité (*Tutti i nostri ieri*, Torino, Einaudi, 1952).

¹⁴⁵ Carmen Martín Gaité empieza “El murmullo de lo cotidiano”, su semblanza sobre Natalia Ginzburg publicada en *Saber leer* n. 46 de junio-julio de 1991 y recogida en *Agua pasada*, con estas palabras: “Uno de los primeros títulos de Alianza Editorial, a finales de los setenta, fue un libro que pasó completamente desapercibido: *Las pequeñas virtudes*” (AP-OC V [1993] 2016: 832). Se trata evidentemente de una errata, ya que Alianza Editorial fue fundada en 1966.

La segunda tentativa, en 1984, tuvo lugar en Estados Unidos, concretamente en Chicago, donde Carmen Martín Gaité asistió a una conferencia de un hijo de Natalia Ginzburg¹⁴⁶: “Al final le entregué para su madre *The back room*, mi primera novela traducida al inglés, idioma que la Ginzburg conocía. No sé si la leería o no. Jamás acusó recibo de ese envío” (AP-OC V [1993] 2016: 971).

La tercera tentativa resulta un poco más ambigua, porque se trata de un “acercamiento” más bien literario e intelectual, o sea la traducción de *Querido Miguel*. Cuando Esther Tusquets le propuso el encargo, Carmen Martín Gaité sintió:

[...] un poco esa consternación que producen los regalos recibidos a destiempo, no porque el libro no me siguiera gustando, sino porque la esperanza de acercamiento a su autora se había disipado. Trabajé, sin embargo [...]. Pero ya no di más pasos hacia ella, ni ella, por supuesto, los dio hacia mí. (AP-OC V [1993] 2016: 970)

En realidad, y esto explica en parte el hecho de que hable de tres tentativas de acercamiento a Natalia Ginzburg, en una carta del año sucesivo a la traducción¹⁴⁷, Carmen Martín Gaité así escribe a Esther Tusquets: “Te agradecería que me mandarais tú o Carmen [Giralt] la dirección de Natalia Ginzburg, si la [tenéis]” (Fondo Tusquets, Biblioteca de Cataluña). Posiblemente la escritora no llegaría a enviar un nuevo mensaje a su colega italiana, pero es cierto que la idea había vuelto a rondarle en la cabeza a raíz de la traducción de *Querido Miguel*, un texto que había apreciado mucho y que había vuelto a despertar su admiración por la autora.

¹⁴⁶ Se trata del historiador Carlo Ginzburg, primer hijo de Natalia Levi (este era el nombre de soltera de la escritora italiana) y de su marido Leone Ginzburg, académico de literatura rusa de origen judía, como la misma Natalia, y cofundador con otro grupo de intelectuales antifascistas de Turín de la editorial Einaudi. Carlo nació en 1939 y en 1940, debido a la actividad política de su padre, la familia fue desterrada a Pizzoli, en los Abruzos, hasta 1943. En 1944, durante la ocupación nazista de Italia, muere en la cárcel Leone Ginzburg. Natalia consigue huir a Roma, ya liberada por los aliados, y Carlo con sus hermanos queda al cuidado de los abuelos maternos hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, cuando la familia se reunirá en Turín. Carmen Martín Gaité pudo asistir a una conferencia de Carlo Ginzburg en Estados Unidos porque en los años 80 el historiador enseñó historia moderna y renacimiento en las universidades de Harvard, Yale, Princeton y en la UCLA.

¹⁴⁷ La carta es del 14 de junio de 1990, y en ella Carmen Martín Gaité, desanimada ante la insatisfactoria difusión de sus libros publicados por Lumen, anuncia a Esther Tusquets haber propuesto a Siruela “un relato largo (160 folios) que acabé en febrero y ahora he retocado”. Se trata de *Caperucita en Manhattan*, que alcanzará un éxito apabullante.

Lo que extraña en este resumen de los ‘contactos personales’ entre Carmen Martín Gaité y la italiana es la actitud de la escritora salmantina hacia una persona que no fue muy amable con ella en el plano personal. Por un lado, los hechos ‘concretos’ están expuestos sin rodeos, y sin intentar paliar el evidente rechazo manifestado por la italiana; por el otro, queda claro que cuando Carmen Martín Gaité dice “Yo he amado muchos años en silencio a Natalia Ginzburg” se refiere a un sentimiento de afinidad literaria, lo que, en este caso, quiere decir un sentimiento muy fuerte a pesar de las circunstancias adversas en las que se ha desarrollado. Adversas por la actitud de Natalia Ginzburg y por el hecho de que cuando Carmen Martín Gaité la ‘descubre’, la italiana es prácticamente desconocida en España.

Por esto, hasta la traducción de *Léxico familiar* y de *Querido Miguel* (ambas de 1989)¹⁴⁸, los casi únicos testimonios de la importancia de la italiana en el recorrido literario de Carmen Martín Gaité no son públicos y se reducen a “la cantidad de veces que he citado en mis conversaciones frases tuyas o de sus personajes” (AP-OC V [1993] 2016: 970), a la colección de los libros de Natalia Ginzburg que va creciendo en su biblioteca¹⁴⁹, y a unos escuetos apuntes en sus cuadernos, de los que el más importante, citado por la misma autora en la semblanza de Natalia Ginzburg redactada en ocasión de su muerte, llegó a ser publicado en 1983 porque fue incluido en la última parte de su ensayo *El cuento de nunca acabar*, “Río revuelto”, constituida precisamente por unos extractos de sus cuadernos:

EL ANTIPLAGIO

Yo no puedo, aunque quiera, copiar a Natalia Ginzburg. Coincidimos a veces, eso sí; somos amigas, aunque no nos conozcamos, y nuestras manos pueden rozarse, porque escogemos por la misma zona de las muchas donde se cría material de cuento. Cualquiera de las voces que se te quedaron enredadas en la trastienda de la memoria irá siempre contigo, resonará dentro de la tuya. Eso no es copiar ni robar, es tejer lo ajeno con lo tuyo, dar albergue en la propia a la memoria de otro;

¹⁴⁸ La traducción de *Léxico familiar* es de Mercedes Corral.

¹⁴⁹ María Vittoria Calvi describe así los libros de los estantes “privilegiados” dedicados a los italianos en la casa de Carmen Martín Gaité, de los que Ana Martín Gaité la hizo depositaria después de la muerte de su hermana: “campea, sobre todo, una nutrida colección de libros de Natalia Ginzburg: dieciséis volúmenes que comprenden varios textos narrativos [...], las comedias [...], y los artículos reunidos” (Calvi 2011: 33)

«haced esto en memoria de mí». Sólo se apodera de algo aquel que no lo ama, que se siente deslumbrado de lejos por un brillo que le parece prestigioso, pero es que no se arrima al calor de la hoguera. Sólo copia ése. (CNA-OC V [1983] 2016: 455)

La primera versión de este párrafo se encuentra, como está dicho, en los *Cuadernos de todo*, en un apunte de marzo de 1975 titulado “La propiedad intelectual”, del que merece la pena rescatar algunos fragmentos:

«Copiar» a otro escritor puede también ser como participar, hablar con él o «haced esto en memoria de mí», vivificar las frases de un amigo, su lenguaje, hacerlo tuyo, meterlas en tu contexto, traducirlas a tu lenguaje, entender a través de otro.

Los libros que «te dicen algo» son los que descubren a la luz y mediante el logos algo que tú ya habías pensado. Van contigo, dentro de ti, y a veces hablan por ti. Uno es un tejido de los diversos libros que ha leído, de los amigos que ha tenido. [...]. Si lo has asimilado bien y tejido con lo tuyo, ya es tuyo. Nada se posee en estos pagos. Sólo se apodera de algo aquel que no lo ama [...]. Sólo copia ése. Yo no puedo, aunque quiera, copiar a Henry James, coincidimos, somos amigos, eso sí, el logos es de todos. Veo, pues, que no necesito citar y delimitar lo que he tomado de otros para el cuento de N.A. Son préstamos que me rozan, que me alegran, calientan y agradezco, pero no me siento en la obligación de declararlos porque el guiso es mío. (CT [2002] 2003: 458-459)

Llegamos así a la vertiente ‘literaria’ de la relación de Carmen Martín Gaité con Natalia Ginzburg, y lo primero que llama la atención es que en los dos textos citados, muy parecidos entre sí¹⁵⁰, cambia el nombre del autor al que se refiere la reflexión sobre el “copiar”, que en 1975 es Henry James, con todo que por entonces Carmen Martín Gaité, además de *Las pequeñas virtudes* y *Caro Michele*, ya había leído de Natalia Ginzburg por

¹⁵⁰ El fragmento de los *Cuadernos de todo* tiene resonancias también en la frase del artículo “El murmullo de lo cotidiano” citada antes (AP-OC V [1993] 2016: 832)

lo menos *Le voci della sera e Ti ho sposato per allegria*¹⁵¹. El segundo detalle revelador es la referencia al “cuento de N.A.”, donde el fragmento acabará por encontrar su lugar y su versión definitiva. Entrelazando lecturas, reflexión y textos, el punto de vista de la escritora cambia de forma imperceptible, a medida que lo leído es “asimilado bien y tejido”, así que en 1983, en *El cuento de nunca acabar*, considera más acertado hablar de su ‘deuda literaria’ hacia Natalia Ginzburg que de aquella hacia Henry James, muy probablemente a raíz de los múltiples puntos de contacto establecidos con la italiana en la redacción de la novela *Nubosidad variable*, cuya primera intuición se remonta justamente al año 1974 y que en 1981 (un año antes de completar *El cuento de nunca acabar*) ya se iba configurando en un fragmento con el título “Clave de sombra”¹⁵².

Finalmente, la novela *Nubosidad variable* fue publicada en 1992, dos años después de *Caperucita en Manhattan*, y por lo tanto debía de estar muy al centro de los cuidados de Carmen Martín Gaité en los años entre 1989 y 1991 en los que aparecen su traducción de *Caro Michele* y sus tres primeros artículos sobre Natalia Ginzburg. Por esto *Nubosidad variable* es donde mejor se puede entender la presencia de Natalia Ginzburg en la escritura de Carmen Martín Gaité, no tanto por los recursos estilísticos, que serán examinados en otro capítulo, o por las respectivas trayectorias literarias (dividida en etapas la de Natalia Ginzburg, y reacia a cualquier periodización la de Carmen Martín Gaité), cuanto por los paralelismos en la forma de mirar, en los temas, en la búsqueda de nuevas formas expresivas y en la independencia de juicio. Estas características comunes de las dos escritoras, que fueron los cimientos inquebrantables de la amistad que Carmen Martín Gaité sentía para la italiana a pesar de las decepciones en el plano personal, han sido eficazmente analizadas por Maria Vittoria Calvi:

Para ambas se planteó un problema fundamental: la búsqueda de una voz personal, que se alejara de los rasgos considerados como propios de la escritura femenina (autobiografismo, lirismo, intimismo, etc.); o, mejor dicho, que los superara y reinventara sin renunciar a ellos. Los resultados de esta aventura literaria [...] no serían los mismos en las dos

¹⁵¹ Publicados respectivamente por Einaudi, Turín, en 1961 y 1966. Carmen Martín Gaité cita los dos textos en dos entradas de los *Cuadernos de todo* respectivamente del 6 de agosto y del 26 de julio de 1974, (CT [2002] 2003: 274 y 367-368).

¹⁵² Ambas referencias se extraen de los *Cuadernos de todo* (CT [2002] 2003: 362; 662-664). “Clave de sombra” es el título de un capítulo de *Nubosidad variable*.

escritoras; pero sí tuvieron en común una absoluta honestidad intelectual, así como la capacidad de transformar su “inteligencia emotiva” en instrumento de fino análisis intelectual. Tal como escribe Cesare Garboli [...] la novedad de la escritura ensayística de NG consiste en el sabio uso de una inteligencia “no masculina” [...]. Es más: la condición femenina se convierte en observatorio privilegiado, y el paisaje cultural se nos muestra en su dimensión más doméstica y cotidiana, pero con efectos subversivos. Unas reflexiones que se ajustan perfectamente a la figura de CMG, quien siempre esgrimió su lucidez intelectual [...] reivindicando el valor de la mirada femenina, “ventanera”, como arma para desentrañar los secretos del mundo. (Calvi 2011: 34)

El recurso a la novela epistolar, en *Caro Michele* como en *Nubosidad variable*, es precisamente lo que permite a ambas escritoras el manejo de una “mirada femenina” sin conformarse a un “género literario femenino”, y de paso aprovechar su sensibilidad hacia la expresión oral, el “murmullo de lo cotidiano”, a la que se acercan en general las cartas escritas en contextos informales. No se trataba entonces, por parte de Carmen Martín Gaité, de imitar o explotar los recursos formales de Natalia Ginzburg, además en otro idioma, sino de sacar fuerzas de sus afinidades, para sentirse acompañada en la búsqueda de una forma expresiva “totalmente desprovista de hojarasca”, en la que “la elevación de lo particular y lo cotidiano a categoría filosófica tiene lugar con una frescura y una naturalidad que logra llegar hasta lo más abstracto sin desprenderse nunca del hilo concreto de su experiencia como mujer dotada de una capacidad de observación poco común” (AP-OC V [1993] 2016: 971-972). El análisis de Maria Vittoria Calvi de los temas compartidos por las dos escritoras confirma el alcance social de sus afinidades literarias:

Por lo que se refiere a la obra narrativa, las dos escritoras eligieron preferentemente las temáticas familiares y los escenarios domésticos, en los que se mueven “personajes sin alharaca”, tal como los define CMG en una nota al margen, constreñidos por las “ataduras” familiares y proyectados hacia sueños fatalmente destinados a evaporarse. Temas como la condición femenina, la soledad, la incomunicabilidad y el difícil diálogo intergeneracional habitan las páginas de sus respectivas

obras asumiendo las formas más diversas. A través de esta visión “de interiores”, ambas reflejaron la sociedad en la que vivieron y sus transformaciones; utilizaron la memoria personal como recurso narrativo y abrieron sus páginas a las infinitas modulaciones de la oralidad.

[...] tanto Natalia como Carmiña emprendieron un camino en busca de una voz personal, con la conciencia de que se puede contar bien solo lo que se ha conocido, lo que se tiene más cerca. Mostraron una marcada sensibilidad por los problemas sociales, y en particular por la condición femenina; y compartieron la fe en el poder de la palabra y de la narración. Las dos recorrieron los tortuosos caminos de la memoria, pero los resultados de sus trayectorias creativas son divergentes: NG exploró diferentes técnicas narrativas basadas en la actividad rememorativa, hasta llegar a un fragmentarismo que es expresión de impotencia frente a un mundo hostil e incognoscible. Para CMG, en cambio, la estética del fragmento produce más bien gozo y aumenta la conciencia de que toda narración, tanto autobiográfica como de ficción, es una construcción discursiva. (Calvi 2011: 34 y 37)

La alusión a la “estética del fragmento” de Carmen Martín Gaité es particularmente acertada porque remite en general a la sensibilidad artística de la escritora en el campo visual y a su afición al dibujo y a los *collages*, de los que están plagados sus textos¹⁵³, y en particular se puede aplicar al recurso multimodal empleado por la escritora en *Nubosidad variable* para dialogar con Natalia Ginzburg sobre el tema de la fragmentariedad del yo y de la realidad¹⁵⁴. De hecho, el diálogo comienza ya desde el epígrafe, que es la traducción (de la misma Carmen Martín Gaité) de un fragmento de la

¹⁵³ Ya se han presentado *Visión de Nueva York*, el cuaderno de *collages* realizado en 1980 durante la estancia en Estados Unidos, y el personaje de Miss Mady, dibujado por Paco Nieva para la primera y la segunda edición de *El cuento de nunca acabar*; pero también hay que tener en cuenta los dibujos que la misma Carmen Martín Gaité realizará para la novela *Caperucita en Manhattan* (cuya inspiración, además, había surgido en Nueva York mirando y comentando los dibujos de un amigo, como cuenta la misma Carmen Martín Gaité en “El otoño de Poughkeepsie”).

¹⁵⁴ En un artículo sobre “La ficción autobiográfica de tres mujeres: *Nubosidad variable*”, José Teurel enfoca estos temas, todos capitales en la poética de Carmen Martín Gaité, relacionando en primer lugar el diálogo y la memoria, “Es decir: la búsqueda del diálogo que permita completar una historia –ya sea propia o ajena, real o soñada– y luchar contra su desorden en la estructura artificial de la memoria” (Teruel 1997: 64), para después ensalzar la “estética del fragmento” como soporte para “recuperar e inventar un yo disperso [...]. El *collage* es el único posible orden, ante el desorden de la memoria y su propia extrañeza, ante el geroglífico de la experiencia” (Teruel 1997: 66).

presentación de la italiana a otra novela epistolar suya, *La città e la casa*, publicada por Einaudi en 1984:

Cuando he escrito novelas, siempre he tenido la sensación de encontrarme en las manos con añicos de espejo, y sin embargo conservaba la esperanza de acabar por recomponer el espejo entero. No lo logré nunca, y a medida que he seguido escribiendo, más se ha ido alejando la esperanza. Esta vez, ya desde el principio no esperaba nada. El espejo estaba roto y sabía que pegar los fragmentos era imposible. Que nunca iba a alcanzar el don de tener ante mí un espejo entero.

NATALIA GINZBURG,

Preámbulo a *La città e la casa*

(NV-OC II [1992] 2009: 193)

En el cuerpo de la novela la escritora italiana es evocada en más de una ocasión y abundan referencias intertextuales y expresiones ‘en código’ presentadas como elementos del “léxico familiar”¹⁵⁵, título de una importantísima novela autobiográfica de Natalia

¹⁵⁵ Elisabetta Sarmati, que ya en 2009 había explorado el tejido intertextual (e intratextual) de *Nubosidad variable*, apuntando en particular a la influencia de la escritura de Natalia Ginzburg y Emily Brontë (Sarmati 2009), vuelve a comentar el tema en un estudio sobre la actividad traductora de Carmen Martín Gaité actualmente en prensa, donde señala en una nota a pie de página numerosos ejemplos de secuencias de ‘léxico familiar’ introducidas por Carmen Martín Gaité en la novela, que se reproducen aquí con la advertencia de que los números de página se refieren a la edición de *Nubosidad variable* de 1996 de Anagrama, Barcelona: «Sentí una extraña sacudida y nuestros ojos se encontraron un segundo, como pájaros asustados. Los suyos, más precavidos, levantaron el vuelo inmediatamente. Ir de pordiosera es una frase correspondiente a lo que llama Natalia Ginzburg ‘léxico familiar’» (p. 18); «[...] y además le pago un fijo al mes para que vaya a adecentar un poco el apartamento donde viven Lorenzo y Encarna, que responde en léxico familiar, al mote de ‘refugio para tortugas’ [...]. Me telefoneaba desde el refugio o ‘refu’, como lo llama ella, que tiende al apócope» (p. 42); «Tiene la costumbre –bastante generalizada, por otra parte– de entrar en materia sin ponerle a uno en antecedentes, en plan ‘relato a perdigonadas’, como Mariana y yo llamábamos en tiempos a este tipo de narraciones donde se ignoran los puntos cardinales del interlocutor y su falta de información previa sobre el asunto, generalmente conflictivo, que le disparan sin más preámbulo» (p. 42); «Cuando ella vivía allí sola, después de morir papá y dividir en dos la casa, lo llamábamos el ‘c.d.l.’, cuarto derecha de Lagasca, creo que el nombre se lo puso Lorenzo» (p. 44); «Durante el bachillerato, Mariana y yo –que siempre estábamos jugando a cosas– habíamos inventado una era de la cultura rudimentaria que bautizamos con el nombre de ‘copiomanuense inferior’, cuyos individuos vivían obsesionados por la consecución del apunte ajeno, como fuente primordial de subsistencia [...]. Pero el gozo frente a aquella nomenclatura de ‘apuntodocus’ y ‘apuntosaurios’, y la risa cuando hacíamos una tira nueva o nos la mandábamos de pupitre a pupitre, eso no lo puede compartir Encarna, por mucho que nos queramos, ni nadie en el mundo más que Mariana» (p. 232); «Me arregló un cuarto de baño. Mis hijos lo llaman El Escorial. Al cuarto de baño, quiero decir» (p. 81); «Y se ríe. Que es lo que yo quería, verla desendemoniarse. ‘Pero no era “desendemoniar” lo que decía Amelia –puntualiza–, era “desbrujar”, una palabra todavía más rara, y la sigue usando, me la había dicho al despedirse, que me desbruje’» (pp. 161-162)” (Sarmati, en prensa).

Ginzburg¹⁵⁶, empleado por Sofía y Mariana, las dos amigas que protagonizan la narración. Sin embargo, el *leitmotiv* de los añicos de espejo recurre tan a menudo, y con tantas variantes, que se convierte en argumentación al mismo tiempo literaria y existencial.

Encontramos por primera vez el tema en una carta de Mariana que recuerda su conversación con Sofía en una exposición de pintura en la que coincidieron casualmente después de muchos años sin verse: “Luego empezaste a decir que la vida está hecha de añicos de espejo, pero que en cada añico se puede uno mirar” (NV-OC II [1992] 2009: 217). Un poco más adelante es la misma Mariana a reanudar el tema en sus reflexiones: “En este mundo de espejos hechos añicos, la paz es un lujo efímero” (NV-OC II [1992] 2009: 218), y en el siguiente capítulo, cuyo título es, significativamente, “Se inician los ejercicios de *collage*”, los añicos de espejo se multiplican hasta impedir abarcarlos todos: “[...] volvía a dibujarse la liebre rodeada de espejos rotos. Muchísimos. Tantos que no se puede atender a todos a la vez” (NV-OC II [1992] 2009: 229), y “Ya eran muchos trocitos de espejo. Demasiados” (NV-OC II [1992] 2009: 235). Carmen Martín Gaité asume el pesimismo existencial y literario de Natalia Ginzburg, y lo sitúa muy acertadamente en una condición femenina cuyos patrones de “jerarquización patriarcal” son la maternidad y “la dependencia y la abnegación hacia el hombre” perpetuados por ejemplo por la novela rosa, como afirma Nuria Cruz-Cámara en su estudio sobre la intertextualidad de las novelas de los noventa de Carmen Martín Gaité (Cruz-Cámara 2008: 60). La mujer se hace espejo para los demás, y no tiene espacio para encontrarse a sí misma:

De pronto, me veía al borde de mi propio pozo, y no quería mirarlo [...]. La cocina era el pozo, y del fondo surgían como fantasmas movedizos tres rostros infantiles llamándome [...]. Mamá, mira [...] mira-mira-mira. Y mi espejo giraba para dar abasto a todo, yo era un espejo de cuerpo entero que los reflejaba a ellos al mirarlos, al devolverles la

¹⁵⁶ *Léxico familiar*, en italiano *Lessico familiare*, es una novela de Natalia Ginzburg publicada en Italia por la editorial Einaudi de Turín en 1963 y traducida al castellano en el mismo año de *Querido Miguel* (el 1989) por Mercedes Corral, para la editorial Trieste de Madrid. Las principales características del libro, muy importante también en la escena literaria italiana por sus innovaciones formales y de enfoque en el género autobiográfico y por el compromiso antifascista de los personajes reales retratados, quedan así resumidas por Carmen Martín Gaité en la reseña de la novela publicada en *ABC Literario* el 10 de junio de 1989 y posteriormente recogida por José Teruel en la recopilación póstuma de sus artículos, *Tirando del hilo*: “nunca se ha visto un libro de memorias donde no se consigne ni una sola fecha. El tiempo –y ése es el gran acierto de la Ginzburg– no pasa a través de las fechas, sino a través del léxico familiar, que inmortaliza lo cotidiano y lo mantiene indemne en el recuerdo” (TH 2006: 422).

imagen que necesitaban para seguir existiendo [...] un espejo que no se podía cuartear ni perder el azogue [...].

A lo largo de una serie de años [...] mi equilibrio mental estuvo supeditado al logro de recetas de cocina apetitosas y de un comentario aprobatorio por parte de los duendecillos reflejados en mi espejo. Son vicios que se pueden quedar crónicos si no se lucha contra ellos. (NV-OC II [1992] 2009: 225-226)

Dejando de lado la lucidez desgarradora que debió suponer escribir estas líneas (o dejarlas en su sitio) después de la muerte de la hija, aquí Carmen Martín Gaité invierte la imagen del espejo entero como metáfora de la plenitud del ser, y la propone, por el contrario, como representación de una mirada fija y vinculada, en la que no cabe la libertad de ver las cosas de muchas formas y de ir construyendo la mirada misma con los añicos aportados por diferentes experiencias, memorias e interlocutores. Mariana, la psicóloga que en la novela resulta más desarmada en la lucha para asumir una identidad propia, así describe la casa de Puerto Real en la que se refugia huyendo de una relación sentimental enfermiza:

Empezaremos por los espejos. En esta casa hay muchos espejos, demasiados [...]. Y lo peor es que son solemnes, casi trágicos, y que me salen al paso [...] justamente cuando la lucha que me traigo entablada entre aceptarme a mí misma y huir de mí está alcanzando sus cotas más álgidas, de tensión irresistible [...]. Hay cuatro de cuerpo entero, pero el que más me pasa la factura es uno con un marco de madera negra labrada, rematado en lo alto por una alegoría de la muerte. (NV-OC II [1992] 2009: 272)

Carmen Martín Gaité propone una alternativa a la constricción mortal de los espejos de cuerpo entero. Aun reconociendo lo que cuesta juntarlos, la escritora propone el *collage* de los pedazos de espejo como posible salida del empantanamiento existencial y creativo¹⁵⁷:

¹⁵⁷ Es evidente la contigüidad entre el siguiente fragmento narrativo y el cuaderno de *collages* americano de Carmen Martín Gaité, *Visión de Nueva York*.

–Se titula «Gente en un cóctel». Es un poco en plan *collage*. Ahora le voy a pegar por todas partes triangulitos de papel de plata, como si fueran trozos de espejo. ¿Ves? Los estaba recortando del forro del Winston [...].

Comprendí que hay que mirar las cosas desde fuera para que el desorden se convierta en orden y tenga un sentido. Todo se entiende y se aprecia de otra manera [...].

Me puse a recoger la mesa, que estaba hecha un verdadero lío. No quería que se me perdieran los triángulos de espejo y los metí en un sobre. (NV-OC II [1992] 2009: 220-222)

La escritora se acerca de forma visual y muy concreta, factual, a la imagen pasiva y desolada del espejo roto de Natalia Ginzburg, y la convierte en material para ‘hacer’ algo, un *collage* en el que puedan encajar las mil contradicciones de la vida y las múltiples de quienes la observan. La carga creativa y de re-construcción del *collage* se remata al final del libro, donde “la amistad entre mujeres posibilita una permeabilidad de barreras interpersonales, cuyo claro exponente en la novela se halla en la creación conjunta del texto que leemos” (Cruz-Cámara 2008: 61). Pero ya antes, en una reflexión de Sofía, la escritora había dejado constancia de la valencia también literaria de su diálogo con los espejos de Natalia Ginzburg:

Esta carta, pues, ha dejado de serlo y pasará a engrosar mi cuaderno de deberes. Que todo en él –como verás algún día– va en plan de añicos de espejo. No hay mal que por bien no venga. La historia de Guillermo no puede quedar reflejada en versión única y cuerpo entero, como una novela rosa perfectamente inteligible e inocua. Se merece otro tratamiento, que iré inventando, porque más que contarla lo que quiero es investigarla, proyectar la perplejidad que me producen sus fisuras, sus quiebras y sus *trompe l’œil*. Usaré la técnica del *collage* y un cierto vaivén en la cronología. Aparte de la versión aportada por tu carta [...] cuento con otros elementos que me pueden servir para refrescar la memoria: varias cartas de amor y de ruptura con el plazo de vigencia más que caducado, retazos de un diario que empecé a raíz de la muerte

de mamá y algo mucho más reciente y literariamente más aprovechable¹⁵⁸: unos apuntes, que paso a poner en limpio, tomados hace pocos días después de mi conversación con Soledad. ([...] hay menciones dispersas a ella en páginas anteriores de este cuaderno, así que no voy a volver sobre lo escrito. Tú misma atarás cabos). (NV-OC II [1992] 2009: 332)

La participación del interlocutor, personificado en este fragmento por la amiga Mariana, aporta nuevos añicos al *collage*, complicándolo, pero al mismo tiempo permite “atar cabos”.

La admiración y la amistad de Carmen Martín Gaité hacia Natalia Ginzburg no se fundan solo en la identidad de las respectivas miradas, sino en el envite al diálogo y a la reelaboración personal que la escritora advierte en los textos de la italiana. Con la reseña de *Léxico familiar* y la contemporánea traducción de *Querido Miguel*, en la que los paratextos están ausentes mientras abundan las intervenciones en la puntuación, los nombres, las expresiones coloquiales y el discurso directo, con todos sus modismos y sus referencias culturales, Carmen Martín Gaité decide hacer público, es decir, compartir con los lectores, el diálogo que desde hacía años había establecido “en silencio” con Natalia Ginzburg. Lo hace, de alguna manera, dejando la primera intervención del diálogo a la italiana, cuyas obras están por fin ganando el reconocimiento del público español.

Dos años después, en 1991, la muerte de Natalia Ginzburg borra definitivamente en Carmen Martín Gaité la esperanza de instaurar con ella una comunicación personal, animándola en cambio a continuar el diálogo literario en *Nubosidad variable* y, posteriormente, con la traducción de otra obra suya, *Nuestros ayer*, acompañada esta vez por un largo prólogo.

¹⁵⁸ La relación biológica de Carmen Martín Gaité con sus narraciones es evidente en esta alusión a *Cuenta pendiente*, un proyecto de diario en forma de conversación con la madre que no llegó a concretizarse y sin embargo dejó muchas trazas en sus cuadernos (cfr. Calvi 2002).

4.7. 1990, Fernando Pessoa, *El marinero*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey

Antes de proporcionar más datos sobre esta traducción de Carmen Martín Gaité, su primera versión de una obra teatral, es necesario aclarar que en realidad las ediciones impresas en 1990 son dos. En el título de este apartado se cita la de la Fundación Colegio del Rey por ser la única catalogada por la Biblioteca Nacional de España y porque la misma fundación fue coproductora del espectáculo con el Centro de Estudios y Actividades Culturales (CE y AC) de la Comunidad de Madrid (Pessoa 1990a), mientras que la segunda fue publicada por “Francisco Cumpián y Maribel Ruiz en octubre y en Madrid de 1990”, como reza su colofón (Pessoa 1990b). El estreno nacional del espectáculo, cuya dirección y puesta en escena corrieron a cargo de Joan Llanera, tuvo lugar el 29 de abril de 1990 en el teatro Salón Cervantes de Alcalá de Henares¹⁵⁹; posteriormente la obra fue representada en la capilla de San Andrés de los Flamencos de Madrid el 26 de octubre de 1990, precedida por la lectura por parte de la misma Carmen Martín Gaité de un texto de presentación que fue añadido a la edición de Cumpián.

El marinero es la última traducción de Carmen Martín Gaité publicada antes de *Caperucita en Manhattan*, la novela con la que la autora volvió a la escritura narrativa, pero su realización puede situarse aproximadamente entre las etapas finales de la redacción de la novela y su publicación¹⁶⁰, confirmando su vuelta al patrón de las traducciones como actividad literaria a la que dedicarse en el momento siempre difícil entre dos proyectos de escritura. Y efectivamente, esta traducción no parece haber tenido la función ‘terapéutica’ de las precedentes, sino que nos restituye una imagen de Carmen Martín Gaité mucho más animada y creativa, decidida a aprovechar todos los recursos de la escritura para continuar su diálogo con los ausentes, bien sean los autores a los que

¹⁵⁹ *ABC*, 2-5-1990, página de espectáculos. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1990/05/02/095.html> [fecha de consulta: 25-5-2017].

¹⁶⁰ En la carta ya citada a Esther Tusquets del 15 de junio de 1990, Carmen Martín Gaité comunica a la amiga haber acabado la redacción de *Caperucita en Manhattan* en febrero del mismo año. Posteriormente, en otra carta del 9 de abril de 1991, habla del libro diciendo que “va en cinco meses por la cuarta edición” (Fondo Tusquets, Biblioteca de Cataluña), lo que ubica la primera en noviembre de 1990. Por otra parte, en la conferencia “Brechas en la costumbre”, pronunciada en El Escorial el 11 de julio de 1990 con motivo de un simposio sobre literatura fantástica y recogida por la misma autora en la recopilación *Agua pasada*, que se cita en la edición de José Teruel de las *Obras completas*, Carmen Martín Gaité dice: “drama estático *El marinero*, del que he hecho recientemente una versión que se estrenó la primavera pasada en Alcalá de Henares” (AP-OC V [1993] 2016: 794).

rinde homenaje, bien sean los lectores, en cuyos rostros sin semblante ha vuelto a reflejarse, bien sea la hija, a la que dedicará su siguiente novela, *Nubosidad variable*¹⁶¹.

La demostración de esta nueva actitud es que en ambas ediciones de su traducción de *El marinero* Carmen Martín Gaité quiso anteponer al texto unas palabras suyas. En la edición del Colegio del Rey se trata de un pequeño prólogo de unas tres páginas que repite la presentación del texto de Pessoa redactada para el programa de sala del estreno de abril, mientras que en la edición de Cumpián se trata de un texto un poco más largo leído con ocasión de la representación de octubre en la capilla de San Andrés de los Flamencos. Siempre en la edición de Cumpián encontramos también una “Nota a la presente versión”, de una sola página, en la que la traductora echa mano de la presentación de abril para informar al lector de haber intercalado “algunos fragmentos de la ‘Oda marítima’ que figura en la *Antología de Álvaro de Campos*”, porque “venía a cuento” (Pessoa 1990b: 17). Asimismo, entre las dos ediciones, en una conferencia de julio de 1990 titulada “Brechas en la costumbre” (AP-OC V [1993] 2016: 785-796)¹⁶², la autora retoma o anticipa fragmentos de aquellos textos, siempre introduciendo variaciones u ordenándolos de otra manera según el contexto discursivo y conceptual en el que los emplea.

Carmen Martín Gaité amaba mucho el teatro, en particular el teatro de palabra, y por su parte, como explica Carmen Valcárcel en su prólogo al tercer volumen de las *Obras completas*, poseía dotes innatas de actriz: “[...] Que le gustaba cantar y recitar versos propios y ajenos, que interpretaba, modulaba, entonaba, cambiaba de registro en sus intervenciones públicas, embelesando a su auditorio, lo pueden atestiguar los amigos que la conocieron o quienes asistieron a algunos de sus recitales poéticos y conferencias” (Valcárcel 2010: 38)¹⁶³. Cuando era estudiante en la universidad de Salamanca actuó en

¹⁶¹ “Para el alma que ella dejó de guardia permanente, como una lucecita encendida, en mi casa, en mi cuerpo y en el nombre por el que me llamaba” (NV-OC II [1992] 2009: 195). La dedicatoria de *Nubosidad variable* merece ser citada no solo por su estremecedora belleza, sino porque nos permite vislumbrar en parte el papel de la escritura en el proceso de duelo de la autora: en la escritura, y a través de la escritura, Carmen Martín Gaité consigue evocar a los seres queridos y continuar con ellos el diálogo interrumpido.

¹⁶² La conferencia fue pronunciada en El Escorial en un simposio sobre literatura fantástica.

¹⁶³ Quedan de todas formas algunas grabaciones sonoras y videos en los que se pueden apreciar las dotes istrónicas de Carmen Martín Gaité. En particular se señala su hilarante lectura de un fragmento de la novela *Irse de casa* de noviembre 1998, en el Centro Cultural del Círculo de Lectores donde presentó el libro. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=SX_CngFgC4M [fecha de consulta: 26-6-17]. Las conferencias dispersas de Carmen Martín Gaité han sido recogida en el volumen VI de sus *Obras completas*, y así sintetiza su función en el taller literario de la escritora José Teruel, en el prólogo a dicho volumen: “Los valores performativos del ensayo tienen en la conferencia su máximo exponente, sobre todo si esa conferenciante se llamaba Carmen Martín Gaité, cuya capacidad de interpretación y persuasión fue una evidencia paratodos los que fuimos testigos de las actuaciones de su conferenciar, de su capacidad de

algunas representaciones de una compañía universitaria (Teruel 2008: 30-31), y hasta acarició la idea de llegar a ser actriz profesional, “pero el ambiente de aquellos años y mi condición de jovencita burguesa no eran demasiados propios para aquel sueño, que descarté sin pena porque, además, la literatura me tiraba más que nada” (AP-OC V [1993] 2016: 644-645)¹⁶⁴. Dos obras teatrales suyas fueron puestas en escena¹⁶⁵, y de otros tres proyectos teatrales queda testimonio en los *Cuadernos de todo*¹⁶⁶, mientras que de las adaptaciones para el teatro y de los guiones para la televisión ya se ha dado cuenta. Las razones de esta fascinación son fácilmente previsibles: por un lado el teatro pone al actor, pero también al autor, delante de un interlocutor presente y reactivo, es decir el público, y por el otro, de forma aparentemente más concreta de la escritura, llega a mezclar vida y palabra, sueño y realidad. La misma Carmen Martín Gaité reflexiona sobre la importancia del teatro en su escritura en un artículo de 1991 recogido por José Teruel en *Tirando del hilo*¹⁶⁷:

[...] el lector, el oyente y el espectador asisten a ceremonias parecidas, donde la credibilidad de lo que se está desarrollando ante sus ojos depende de las dotes de encantamiento del oficiante.

convertir el monólogo en conversación imaginada con el auditor, de entretener e instruir simultáneamente” (Teruel, en prensa: 19).

¹⁶⁴ Al final del texto, titulado “Bosquejo autobiográfico” y recogido en *Agua pasada*, Carmen Martín Gaité puso lugar y fecha de su composición: “Madrid, junio de 1980”, mientras que en la nota de la primera página explica las circunstancias de su redacción y anterior publicación: “Este breve ‘Bosquejo autobiográfico’ lo escribí a petición de la hispanista Joan L. Brown, y aparece como ‘Apéndice’ en su estudio sobre mi obra *Secrets from the Back Room* (Romance Monographs, INC., University, Mississippi, 1987) en versión bilingüe” (AP-OC V [1993] 2016: 653 y 639). En la misma nota la escritora añade la siguiente observación: “En otro orden de cosas, para un lector que no conozca mi biografía reciente, donde lea ‘soledad’ y ‘muerte’, puede estar seguro de que mi vivencia de esas dos nociones era aún bien incompleta” (AP-OC V [1993] 2016: 653 y 639).

¹⁶⁵ Se trata de *La hermana pequeña*, escrita en 1959, estrenada en Madrid en enero de 1999 y publicada por Anagrama en Barcelona en el mismo 1999; y *A palo seco*, escrita entre 1984 y 1985, estrenada en Madrid en 1987 y publicada una primera vez en 1985 (s.l., s.n.) y una segunda vez en 1994 en Barcelona por Anagrama. Estos datos se extraen del catálogo de la Biblioteca Nacional de Madrid, del prólogo “Carmen Martín Gaité: la mirada ética”, de Carmen Valcárcel, al tercer volumen de las *Obras completas* de Carmen Martín Gaité y de la “Nota a esta edición” de José Teruel, editor de toda la obra, al mismo volumen (Valcárcel 2010: 40; José Teruel 2010: 52 y 812).

¹⁶⁶ Se trata de “A pie quieto”, “Fin de año” y “La cajita” (CT [2002] 2003: 825-834, 835-842, 843-846). Los primeros dos son fechados respectivamente en 1953 y 1958, el tercero no tiene fecha pero es seguramente anterior a 1974 ya que en una entrada de los *Cuadernos de todo* Carmen Martín Gaité lo cita como ejemplo de un tipo de conversación en su narrativa (CT [2002] 2003: 274).

¹⁶⁷ El artículo, titulado “Palabra y escenario”, fue publicado en *Diario 16*, sección *Culturas*, el 4 de mayo de 1991 y posteriormente recogido en *Tirando del hilo*.

Para mí la literatura, desde que era niña, siempre tuvo algo de representación teatral [...]. Me sentía fisgando como desde un grato escondite, asomándome a escenas que [...] me permitían el desahogo placentero de la pura contemplación, y al mismo tiempo la identificación con personajes a los que iba conociendo a través de sus palabras [...]. La gente de verdad no nos permitía asistir a semejantes transformaciones y por esto [...] era como si no la conociéramos.

La fascinación que ejercía sobre mi imaginación infantil el hecho de asistir a una representación teatral es algo que me marcó para siempre [...].

[...] cuando esa condición de espectador receptivo se complementó con la necesidad de inventar yo mis propias historias, los esquemas teatrales [...] influyeron decisivamente en todo lo que me puse a escribir. [...] lo primero que surgía era la configuración de una escena [...].

Concretamente en *El cuarto de atrás*, la metáfora del teatro es deliberada y toma cuerpo hasta tal punto que los desplazamientos de la narradora [...] marcan el paso de un capítulo a otro [...].

Pero desde luego, lo que más se parece al teatro es la vida, y ahí es donde más dotes de improvisación se requieren. Lo que pasa es que entre los actores que se meten en esa Gran Función, que siempre parece fácil al principio, no hay ninguno, por bueno que sea, que salga adelante con ella [...].

Por eso, en la vida de verdad nunca queda nada aclarado y hay que seguir escribiendo e interpretando funciones de mentira que la rectifiquen ilusoriamente. No queda otra salida, aunque sea por puerta falsa. (TH 2006: 454-456)

En el mismo artículo, la escritora admite lo complicado que le parece la puesta en escena de una obra teatral, lo que explica por qué no se haya dedicado más a este género, y añade:

Como las obras de teatro metidas en un cajón no son más que un estorbo, no he escrito más teatro, aunque los diálogos siempre se me han dado bien [...].

Total que no. Lo cual no quiere decir que yo no tenga, en todos los sentidos, una relación muy intensa con el teatro, ni que deje de estar funcionando como referencia de fondo en cualquier historia que invente, siendo, como es, palabra intercambiada. (TH 2006: 456)

Otra razón que animó a Carmen Martín Gaité a emprender esta traducción, que por los insertos a los que se ha aludido puede definirse también una adaptación, es sin duda la afinidad que sentía hacia su autor: “La poesía no admite ser explicada ni podrá jamás ser resumida. Solamente quiero decir que desde mi primera juventud siento profundas afinidades con Pessoa” (Pessoa 1990a: 10). En *El marinero* la escritora encuentra “las dos constantes más representativas del poeta portugués: el desdoblamiento de personalidad y la confusión entre realidad y sueño. Ambas se fundan en esa búsqueda incesante y obsesiva del propio ser [...]” (Pessoa 1990b: 10). Y ambas son piezas del juego literario, o más bien del diálogo, que la escritora tenía entablado desde siempre con Pessoa, como vemos por ejemplo en una cita del autor portugués en el n. 14 de los *Cuadernos de todo*, de 1975, donde un fragmento de “Autopsicografía” interrumpe y casi parece resumir sus reflexiones sobre la narración:

El poeta es fingidor
Finge tan completamente
Que llega a fingir dolor
Cuando de veras lo siente. (CT [2002] 2003: 439)

En los últimos párrafos del programa de sala de *El marinero*, reproducido como breve prólogo en la edición de la Fundación Colegio del Rey, (y también, de forma ligeramente abreviada, en la “Nota a la presente versión” de la edición de Cumpián, donde las oraciones están ordenadas y entrelazadas diversamente) la escritora reafirma sus afinidades con Fernando Pessoa justamente en los temas del sueño y de los desdoblamientos¹⁶⁸:

¹⁶⁸ No parece entonces casual el “desdoblamiento” de estos párrafos en la edición de Cumpián: Carmen Martín Gaité solía copiar fragmentos de sus escritos en otros textos, alimentando un juego intratextual asimilable a un diálogo consigo misma, pero aquí la identidad de los dos textos es casi completa, aunque en la segunda edición las oraciones resulten ligeramente abreviadas y ordenadas de forma diferente.

[...] esta obra [...] la he vertido al castellano como si las palabras no las eligiera yo sola sino ayudada por el marinero, las tres veladoras y la propia muerta, que es la más sabia y con la que me he entendido mejor.

Me he permitido intercalar algunos fragmentos de la “Oda marítima” que figura en la Antología de Álvaro de Campos. No me lo había propuesto, pero venía a cuento. También me lo sugirió alguien. Alguién a quien oí, pero no sé dónde estaba [...].

El tema de la noche como propiciadora de cuentos que se encienden bajo su manto y se diluyen con la llegada del día lo tengo yo muy rastreado por cuenta propia. Por eso he trabajado como nunca en colaboración con otro espíritu insuflado en el mío.

Los estudiosos de Pessoa no sé qué dirán de las licencias de mi versión –pocas, por otra parte–. Yo sé que a él le ha gustado que sus “ansias de ser el mismo y otro” hayan encontrado eco y se hayan venido a fundir con las mías. (Pessoa 1990a: 10-11)

Desde el punto de vista de su teoría implícita de la traducción, vemos que Carmen Martín Gaité considera tal su versión “al castellano” del drama estático de Pessoa, no obstante las “licencias” (y en concreto las inserciones de otro texto), justificadas por su interpretación de la obra, y hasta se declara convencida de que al autor portugués le haya “gustado” ver fundidas sus “ansias” a las de la traductora. Por otra parte, y sobre todo, se destaca otra vez la actitud dialógica de Carmen Martín Gaité expresada poéticamente en la imagen de la “colaboración con otro espíritu”.

Como siempre la cadena de conexiones no se para aquí, y en la novela *Nubosidad variable*, verdadero monumento intertextual de Carmen Martín Gaité, Pessoa reaparece con todas sus “constantes” y sabiamente insertado en un diálogo de Sofía con el marido, detrás del cual se asoman las reflexiones literarias y las experiencias de la autora:

–No, hombre, no te preocupes. Es que tengo un alter ego que me manda escribir. Esquizofrenia, si quieres, pero controlada. Delegas en otro para que te cuente lo que te pasa, y ese otro, que también eres tú, lo mira todo desde fuera. Luego, cuando quieres recordar, se ha separado de ti y acaba existiendo. Fue lo que les pasó a Álvaro de Campos y Alberto Caeiro.

Me miraba cada vez más inquieto.

–¿A quiénes?

–Dos de los heterónimos de Pessoa. Y había otro también... ¿Cómo se llamaba el otro?

–No sé, ¡qué humor tan raro tienes!

Apoyé la barbilla en las manos y me quedé mirando al vacío. La lectura de Pessoa la tengo reciente y me apetecía explorar con ella las aguas estancadas del alma de Eduardo, como si echara una caña con cebo.

–Mi carácter es tal que detesto el comienzo y el fin de las cosas – recité–, por ser lo uno y lo otro puntos definidos. Toda la constitución de mi espíritu es de perplejidad y de duda. Así como el panteísta se siente árbol y hasta flor, yo me siento varios seres...

–Por favor, Sofia –me interrumpió impaciente–, no te hagas la sublime, porque no te sigo.

–Ya veo, ya. Pues nada, no hagas esfuerzos.

Trató de dulcificar su respuesta.

–Es que me estoy cayendo de sueño, compréndelo.

–Lo comprendo. El sueño es libre. Entre el mundo y yo hay una niebla que me impide ver las cosas como verdaderamente son: como son para los otros. No pondero, sueño. No estoy inspirado, deliro... ¡Ricardo Reis se llamaba el tercer heterónimo, me acabo de acordar!

–Vaya, mujer, me alegro de que eso no te vaya a quitar el sueño.

¿No estás cansada? (NV-OC II [1992] 2009: 375-376)

Menos de dos años después de la traducción de *El marinero*, ya cruzado con *Caperucita en Manhattan* el umbral hacia una nueva época de fértil producción narrativa, Carmen Martín Gaité se sirve de Pessoa para contar cómo la escritura la ayudó a recobrar la pasión por la vida sin perder un ápice de su lucidez. Soledad y muerte, como afirma en la nota al “Bosquejo autobiográfico”, ya son nociones de las que tiene una experiencia completa e ineludible, pero gracias a la escritura puede ahora dar forma a los sueños, distanciarse de lo insufrible, reinventarse a sí misma y a los seres queridos.

Ya está abierto un nuevo camino.

CAPÍTULO 5

(1991-2000) Vuelta a la novela: hacia lo mágico

En la última etapa de su trayectoria Carmen Martín Gaité hace de la literatura, en todas sus facetas, el foco principal de su vida, y en menos de diez años publica cuatro novelas¹⁶⁹, un libro de ensayos y una colección de sus textos no narrativos¹⁷⁰, la reelaboración de la obra teatral *La hermana pequeña*, escrita en los años '50 y estrenada por primera vez en 1999, y un sinnúmero de artículos, prólogos y reseñas. A las publicaciones se añaden charlas, conferencias y cursos universitarios, en España y el exterior, que todo el mundo le solicita a raíz del éxito de *Caperucita en Manhattan* (y de las novelas siguientes) y de la atención académica suscitada, por ejemplo en Francia, Italia y Alemania, por su obra¹⁷¹, que en la década de los 90 va siendo traducida con mayor regularidad en los respectivos idiomas¹⁷².

Escribir ha sido una tabla de salvación después de la muerte de su hija, y sigue siéndolo, pero además vuelve a ser una “afición” o un “vicio”, al que ahora, tanto por el éxito como por la soledad, Carmen Martín Gaité puede dedicarse con todas sus energías. Quizás sea también por esto por lo que las entradas en los *Cuadernos de todo* disminuyen drásticamente y se reducen a poco más de algunas notas y fragmentos. Por otra parte, en los años 70 y 80, en los que acude a ellos casi diariamente, los cuadernos parecen ser para Carmen Martín Gaité el lugar privilegiado de la reelaboración artística e intelectual, y muchas de sus páginas acabarán encontrando un sitio definitivo en *El cuento de nunca acabar*, mientras que otras esbozan y recogen las reflexiones y las inspiraciones

¹⁶⁹ En orden cronológico: *Nubosidad variable* (NV 1992), *La Reina de las Nieves* (RN 1994), *Lo raro es vivir* (RV 1996) e *Irse de casa* (IC 1998). Cuando Carmen Martín Gaité murió en julio del 2000, estaba escribiendo una nueva novela que fue publicada póstuma e incompleta con el título *Los parentescos* (LP 2001).

¹⁷⁰ En orden cronológico: *Agua pasada* (AP 1993) y *Esperando el porvenir* (EP 1994).

¹⁷¹ También el paso a la editorial Anagrama de Jorge Herralde, para la publicación de *Nubosidad variable* y de sus siguientes novelas, determinó una aceleración en la actividad literaria de Carmen Martín Gaité de estos años.

¹⁷² Como ya se ha visto, la obra de Carmen Martín Gaité empezó a ser traducida y estudiada en los Estados Unidos a lo largo de los años 80, mientras que su notoriedad y el interés académico hacia su obra en otros países fueron más tardíos y posteriores al gran éxito de *Caperucita en Manhattan*: entre los años 1993-1994 y 1998 se fueron traduciendo algunas de sus mayores obras narrativas en Italia, Francia y Alemania (en particular *El cuarto de atrás*, *Caperucita en Manhattan*, *Nubosidad variable* y *La Reina de las Nieves*). Noticias sobre la recepción de la obra de Carmen Martín Gaité en otros países son disponibles en las actualizaciones de la página dedicada a la escritora en *Especulo*, *Revista Electrónica Cuatrimestral de Estudios Literarios* de la Universidad Complutense de Madrid (ver en particular los informes de Calvi 1998 y 1999, Paatz 1998, Kronik 1998 y Paoli 2000). Disponible en: http://webs.ucm.es/info/especulo/cmgaite/cmgaite_inde.htm [fecha de consulta: 12-9-17].

relacionadas con sus estancias en Estados Unidos, que supusieron el acercamiento a todo un nuevo mundo de relaciones, lugares y estímulos intelectuales¹⁷³. Pero, a pesar de esta función literaria y de todos los pensamientos, apuntes y esbozos vertidos en estos textos; a pesar de los retratos de amigos, encuentros, lugares y momentos vividos, los cuadernos de la escritora tenían ante todo una interlocutora privilegiada, su hija, no menos importante y definida por ser implícita. En algunas páginas Carmen Martín Gaité se detiene sobre el papel de esta interlocutora, expresando muy claramente, aunque de forma indirecta, su importancia, como ocurre por ejemplo en esta entrada de comienzos de 1982:

Anotar en mogollón, los diarios no valen. Cuando yo me muera, ¿entenderá mi hija lo que dice aquí?, ¿lo sabrá poner en orden? No. Lo tengo que poner en orden yo. Orden frente al caos. [...] “¿Qué pensó aquella noche que garrapateaba?”, dirá la Torci pero no entenderá mi miedo. Si no lo explico yo [...]. Ella ayuda Rafael a sacar penosamente conatos de la senda de elefantes, a mí no me ayudará nadie. (CT [2002] 2003: 684)

Los *Cuadernos de todo* son el legado de la escritora a la hija, y después de su muerte Carmen Martín Gaité, entablado con ella el diálogo extremo realizado con “El otoño de Poughkeepsie”¹⁷⁴, cierra la experiencia de los cuadernos y se entrega a los interlocutores que le quedan, los lectores. Lo que, probablemente, junto al éxito de sus novelas de los años 90, explica la mayor visibilidad pública de la autora en la última etapa de su vida: Maria Vittoria Calvi, la editora de los *Cuadernos de todo*, decidió poner a conclusión del libro un fragmento procedente “de un papelito suelto” y sin fechar, cuyas palabras nos recuerdan que para Carmen Martín Gaité escribir era vivir, y que ambas cosas tenían que ser compartidas:

¹⁷³ Estas ideas sobre la función y los temas principales de los cuadernos de Carmen Martín Gaité se deben a las conversaciones con Maria Vittoria Calvi y José Teruel, editores respectivamente de la edición de los cuadernos mismos y de las obras completas de la escritora.

¹⁷⁴ Maria Vittoria Calvi, en un estudio titulado “El cuento autobiográfico en Carmen Martín Gaité: «El otoño de Poughkeepsie»”, expresa muy claramente este concepto: “Este fragmento estremecedor contiene la clave del cuento. El aserto de que la vida se construye como un texto a través de la narración y de la interlocución encuentra aquí su expresión más eficaz: escribir equivale a dar un paseo, de la misma manera que mirar las nubes equivale a escribir. Y «los que no respiran», la hija en primer lugar, son los destinatarios del texto: el milagro es la reconciliación con la vida, gracias a la escritura, y al diálogo entre los vivos y los muertos” (Calvi 2012: 86). También la madre había sido para Carmen Martín Gaité una interlocutora imprescindible, a la que la escritora continuó a dirigirse más allá de la muerte.

Escribo desde el más allá. Imagina que te levantas y te dan un día para contar cosas: para decir qué has sido, qué recuerdas (todo junto y aprisa porque no hay tiempo) desde tu vida regalada por Dios en ese día, muebles e historias, paisajes y tu paso por ellos, tus encuentros (¿cuándo conocí a Fulano?), todo desde esa amplitud que te da ser ya testigo quemado irrepetible. ¡Te he resucitado para que cuentes!

No sé dónde estaré enterrada, pero estaré en un sitio desde el que no pueda hablar, y los que vienen a llorarme no pueden hablar por mí. Hablo ahora pensando que si hay algo seguro es que eso va a pasarme. (CT [2002] 2003: 859-860)

Las traducciones son otro ámbito de esta actividad literaria incansable y polifacética, y ahora, además de ofrecer a la escritora distracción e inspiración a través de la lectura, adquieren también un matiz discretamente didáctico debido al deseo de compartir con sus interlocutores no solo el placer de unas lecturas escogidas según sus intereses literarios, sino también la red infinita de conexiones que cada una dispara en su mente. Por esto, de las seis obras que se presentarán en este capítulo, cinco tienen un prólogo o un estudio preliminar de la autora, aunque el prólogo para *Jane Eyre* es en realidad un artículo escrito al final de la tarea traductora y aparece solo en la segunda edición. La única traducción que no tiene ningún antetexto de la traductora resulta ser una colección de cuentos vertidos al castellano por tres diferentes traductores.

Las tres primeras traducciones corresponden a dos colecciones de cuentos tradicionales y maravillosos y una novela de género fantástico, y no extraña que se realicen aproximadamente entre la publicación de *Caperucita en Manhattan* y la de *La Reina de las Nieves*, sobre cuya larga y atormentada elaboración, que demuestra “nuevamente la relación biológica y personalísima que Carmen Martín Gaité mantenía con su obra”, arroja luz José Teruel en las notas al segundo volumen de las *Obras completas* dedicado a las novelas escritas después de *El cuarto de atrás* (Teruel 2009: 1528-1529). La cuarta traducción es una vuelta a su amada Natalia Ginzburg, de la que traducirá para el teatro, además, *La secretaria* (Ginzburg 1997 ca.)¹⁷⁵, representada pero

¹⁷⁵ Agradezco a José Teruel haberme permitido visionar copia del texto mecanoscrito conservado en Valladolid en la Biblioteca de Castilla y León.

no publicada, y las últimas dos, *Jane Eyre* de Charlotte Brontë y las *Cartas de amor de la monja portuguesa Mariana Alcoforado*, son sendos ‘clásicos’ cuya traducción le permite volver a interrogarse (con el lector, como veremos) sobre la escritura femenina y la literatura epistolar como género de elección para tal escritura.

5.1. 1991, Felipe Alfau, *Cuentos españoles de antaño*, Madrid, Ediciones Siruela

La colaboración de Carmen Martín Gaité con la editorial Siruela se remonta, como hemos visto en sus cartas a Esther Tusquets, a inicios de 1990, cuando la escritora se dirigió a Jacobo Fitz-James Stuart (Siruela) para la publicación de *Caperucita en Manhattan*, que tuvo lugar a finales de aquel mismo año. Luego, sus obras narrativas fueron todas publicadas por los amigos de Anagrama, la editorial fundada por Jorge Herralde, pero la escritora continuó trabajando como traductora para Siruela hasta 1995, y luego para Círculo de Lectores.

La traducción de *Old Tales from Spain* (publicado en New York en 1929) es la primera de tres versiones al español de textos de literatura infantil, o más exactamente de tema maravilloso. Por un lado, después de la publicación de *Caperucita en Manhattan* (y, antes, de *El castillo de las tre murallas* y *El pastel del diablo*) Carmen Martín Gaité puede ser considerada una autoridad en este campo, lo que explica el encargo por parte de Siruela; por el otro, las formas literarias infantiles y populares, y las diferencias entre ‘maravilloso’ y ‘fantástico’, son temas sobre los que la escritora seguía investigando desde los años ’70, cuando la lectura de la *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov (publicado en París en 1970) la había entusiasmado hasta el punto de inducirla a citar la obra en *El cuarto de atrás* (CA-OC I [1978] 2008: 968). Asimismo, las cuestiones de la “verdad” literaria y del “contar bien”, abordadas ambas en *El cuento de nunca acabar*, están relacionadas con los recursos interpretativos que le había proporcionado el ensayo del estudioso búlgaro, filtrados además por la sensibilidad hacia lo “mágico” heredada de sus ascendencias gallegas.

En la conferencia sobre literatura fantástica de 1990, recogida en *Agua pasada* bajo el título “Brechas en la costumbre”, la escritora resume de esta manera la definición de literatura fantástica de Tzvetan Todorov:

Todorov dice que el lector de lo fantástico tiene que quedarse sin saber bien si lo que ha leído ha pasado de verdad o era un espejismo en la mente del narrador-protagonista. O dicho con otras palabras, este narrador se las ha tenido que arreglar para dejarle abierto un resquicio a la duda, por donde puedan colocarse todas esas cosas «que viven y no se ven» de que hablaba Rosalía de Castro. Porque lo sorprendente es que a veces se ven. O cree uno que las ha visto. (AP-OC V [1993] 2016: 790-791)

Es evidente, y la misma Carmen Martín Gaité la pone de relieve, la conexión entre esta definición de las “brechas en la costumbre” y algunas de sus obras narrativas, tales como *El balneario* y *El cuarto de atrás*, para citar las dos que ella pone como ejemplo, aunque en todas sus obras narrativas se encuentra algún elemento de ambigüedad, o de sueño, que le permite desestabilizar las expectativas del lector y romper los “esquemas habituales de credibilidad y aceptación; un descubrimiento, a veces banal y fortuito, pero que provoca –y eso es lo importante– un nuevo punto de vista” (AP-OC V [1993] 2016: 786). En *Dos cuentos fantásticos*, por el contrario, que fueron publicados como cuentos para niños, la escritora cruza el umbral de la magia, presentando personajes imaginarios, y ambientaciones y estructuras narrativas que se acercan más al cuento de hadas o al cuento popular, con las funciones y los personajes recurrentes descritos por Vladímir Propp en su *Morfología del cuento* (el héroe y el antagonista, por ejemplo, o la partida, el viaje, la tarea difícil, etc.). En *Caperucita en Manhattan* y *La Reina de las Nieves* Carmen Martín Gaité experimenta la fusión de las dos modalidades (fantástica y maravillosa), buscando diferentes combinaciones entre ellas y aprovechando las referencias intertextuales, en el primer caso como medio para implicar también al lector adulto en un cuento para niños y en el segundo para evocar la potencia simbólica de los cuentos para niños en una novela para adultos¹⁷⁶. En la carta del 14 de julio de 1990 en la que habla a

¹⁷⁶ María Coronada Carrillo Romero, en su tesis doctoral *Realidad y ficción en la obra de Carmen Martín Gaité* (2008) analiza este segundo caso en el capítulo “La Reina de las Nieves y el cuento maravilloso” (pp. 353-360), subrayando en particular, en las primeras páginas de la novela, la “indeterminación espacial externa propia de los cuentos maravillosos y también el valor simbólico que adquiere el espacio interno” (Carrillo Romero 2008: 354), y luego “la concesión a la fantasía que hace Carmen Martín Gaité al final de su novela, cuando el narrador alude al cristalito que sale del ojo de Leonardo. [...] una concesión que no es imprescindible desde el punto de vista argumental y que se explica [...] por su voluntad expresa de

Esther Tusquets de *Caperucita en Manhattan*, todavía no publicada, la escritora expresa su intención de saltarse las barreras de género y público, en absoluta coherencia con uno de los temas principales de la novela, esto es, la búsqueda, y el precio de la libertad:

No entra este escrito propiamente en el recinto de la literatura infantil, sino que a mi modo de ver lo rebasa ampliamente. Y además, si quieres que te sea sincera, tampoco “El castillo” ni “El pastel” han tenido la difusión que yo creo que habían merecido. La mayoría de mis lectores y estudiosos habituales ignoran que me haya dedicado a otra cosa que al realismo o al ensayo.

Creo que en la colección de Jacobo este nuevo intento de literatura fantástica resaltaré más y por eso he pensado en él. (Fondo Tusquets, Biblioteca de Cataluña)

En esta carta Carmen Martín Gaité todavía habla de “literatura fantástica”, y solo en 1992, elegirá llamar *Dos cuentos maravillosos* la nueva edición conjunta de “El castillo de las tres murallas” y “El pastel del diablo”. La oscilación entre los dos adjetivos del título da cuenta de una investigación que sigue desarrollándose sobre estos temas y que la lleva a calificar de maravillosos los cuentos más orientados hacia un público infantil, para después profundizar con las novelas siguientes nuevos matices del fantástico.

La traducción de los *Cuentos españoles de antaño* forma parte de esta investigación y en el prólogo la escritora analiza con atención la estructura narrativa, y sobre todo las relaciones entre personajes, narradores y autor, de la obra de Felipe Alfau. En primer lugar, nos proporciona los pocos datos ciertos sobre la vida del escritor, entonces aún viviente, subrayando el contraste entre el Felipe Alfau de 1991, descrito como un “viejo egocéntrico, intolerante y cascarrabias, empeñado en no parecerse a nadie y especializado en despreciar lo que ignora”, y el creador de unos “personajes visionarios y esperpénticos” (Alfau 1991: XII), que por admisión de su mismo artífice tienen voluntad propia. Carmen Martín Gaité, como ya había hecho hablando de Natalia Ginzburg, no suaviza de alguna manera los rasgos desagradables del autor, pero parece fiarse más de sus escritos para arrojar luz sobre su personalidad y sobre su condición de desterrado

conseguir que su relato mantenga el tono de un cuento, y concretamente, de un cuento de Andersen” (Carrillo Romero 2008: 359).

(Alfau había emigrado a América a los catorce años) empeñado en alimentar el mito de España, “un país que solo existía en su imaginación, que ya era una quimera” (Alfau 1991: XXI). Y por esta vía, atando cabos y aprovechando la “tendencia de Alfau a identificarse con sus personajes” (Alfau 1991: XXIV), llega a construir un pequeño cuento “para buscarlo”, empleando una “estrategia literaria híbrida, donde el rigor histórico se entrelace con la fantasía, es decir, que lo convierta también en personaje de novela y como tal lo trate, porque es el tratamiento que le cuadra” (Alfau 1991: XVIII). El verdadero encuentro con el autor se realiza por lo tanto en el ámbito de la ficción, en el que pone en relación sus vivencias personales con su escritura:

En una palabra, sobre los despojos de la patria abandonada, fecundadas por fragmentos de otras lecturas, están germinando las hazañas de [...] todos los poéticos *alter ego* de nuestro héroe, ese adolescente catalán de ojos negros y pensativos que acaba de llegar a Nueva York con su familia. (Alfau 1991: XX-XI)

Gracias a la transfiguración literaria del autor que ha traducido, que a su vez repite los juegos metaliterarios entre autor y personajes a los que se dedicaba Felipe Alfau en sus cuentos, Carmen Martín Gaité consigue ‘encontrar’ al escritor, y acercarlo al lector, desentrañando las relaciones entre el recuerdo mitificado de España de un joven emigrado adolescente y sus temas recurrentes: el héroe romántico y “solitario que se crece frente al obstáculo y que, contra todas las previsiones, se convierte en triunfador, tras pasar por una serie de pruebas adversas” (Alfau 1991: XXII), así como “su obsesión por proporcionar una explicación mágica sobre el origen de algunos fenómenos naturales” (Alfau 1991: XXV).

En el prólogo de Carmen Martín Gaité no falta un apartado de análisis más estrictamente narratológico sobre el papel de los narradores accesorios e interpuestos en los cuentos de Felipe Alfau, o sobre la fortuna del libro y las características de su otras obras, pero lo que destaca es su exposición ‘narrativa’ de lo que empuja al autor (y a ella misma) a manipular la magia, el sueño y la ambigüedad: la necesidad de abarcar más de lo que se nota a simple vista, de relatar el “choque entre la rutina y lo extraordinario” (Alfau 1991: XXIV) para recobrar “todo lo que parece haber dejado atrás, pero sigue

llevando consigo, como un lastre de nostalgia perenne. Las raíces del desarraigado” (Alfau 1991: XIX).

La versión al castellano de *Cuentos españoles de antaño* debió de tener para Carmen Martín Gaité un interés añadido por el hecho de que el original, a pesar de ser escrito en inglés, había sido creado por un autor que había nacido y vivido en España, trataba de ambientaciones y tradiciones españolas, y hacía referencia a términos, canciones y otros elementos culturales típicos de la Península, como atestiguan las ocho ‘*N. de la T.*’ que se encuentran a lo largo del texto¹⁷⁷. La escritora se enfrenta al reto de ‘traer de vuelta’ al escritor emigrado a través de la traducción de sus cuentos, y como siempre lo hace asumiendo abiertamente hacia el lector la responsabilidad de su interpretación y de sus intervenciones. En la primera nota, que se encuentra en la primera página del cuento “El trébol”, la traductora informa al lector de que la breve canción al comienzo del texto es en español en el original, y que la ha enriquecido con un detalle lingüístico que el autor podía haber olvidado o no haber osado poner en el texto, a pesar de recordarlo, tal vez porque no se encuentra en los diccionarios:

* En español en el original. Me he permitido corregir la grafía de esta canción y escribir «trébole» en vez de «trébol», pues así es como se oye en su versión popular. (*N. de la T.*). (Alfau 1991: 29)

Siguen otras siete notas de las que dos señalan sendas palabras en español en el texto original, en un caso explicando su significado (un tipo de sombrero); dos explican unos juegos de palabras en inglés intraducibles al castellano; y las tres relativas al cuento “La bruja de Amboto” especifican que los respectivos términos vascos, acompañados tanto en inglés como en español por una breve aclaración del significado y puestos entre comillas solo en la versión castellana, aparecen en el texto original “en bastardilla” (Alfau 1991: 87, 88 y 93). La atención a estos detalles, culturales más que lingüísticos, lleva a tratar de forma diferente en el cuento recién mencionado las palabras que en el texto original aparecen en español, y que en el texto castellano, en vez de ser señaladas en las notas como en los otros cuentos, se destacan con la letra cursiva.

¹⁷⁷ Las notas son numeradas solo en el cuento “La bruja de Amboto”, donde son tres, mientras que en los otros cuentos, en los que nunca hay más de una, son introducidas por un asterisco.

Parece raro que en un libro de cuentos para niños se aclare con tanto esmero editorial y tipográfico si la tal palabra es en español, vasco o inglés en el original, mientras por ejemplo no se explica el significado de otros términos o circunstancias que podrían resultar desconocidos a oídos infantiles del siglo XX. Pero el hecho es que Carmen Martín Gaité no quiere mortificar la escritura de Felipe Alfau y encasillarla en un género preciso (bien sea fantástico o infantil), sino que intenta proporcionar pistas al lector avisado, explicitando el camino de ida y vuelta del autor entre la España de leyenda de su niñez (de cada niñez) y la España mítica creada por su despistada nostalgia. No hace falta decir que los otros extremos de este recorrido, o sea América, Nueva York y la residencia de ancianos donde el autor acaba su vida convertido en un viejo insoportable, son para Carmen Martín Gaité mucho menos reales que los mundos fantásticos creados por su fantasía.

5.2. 1993, John Ruskin, Mary de Morgan, Maggie Browne y George MacDonald en Jonathan Cott (ed.), *Cuentos de hadas victorianos*, Madrid, Ediciones Siruela

Carmen Martín Gaité tradujo los cinco cuentos y una novela breve de los autores citados en el título del párrafo, cuyos trabajos, junto con dos cuentos de Christina Rossetti y Lucy Lane Clifford, y otra novela breve de Mark Lemon, forman parte de la antología editada a cargo de Jonathan Cott en 1973, para la editorial Stonehill Publishing Company de New York, bajo el título *Beyond the Looking Glass: Extraordinary Works of Fairy Tale & Fantasy*. Gracias al índice y a la página legal se llega a conocer que, de las más de cuatrocientas páginas del libro, la escritora tradujo alrededor de dos tercios, y la editorial quiso destacar su contribución a la tarea en la portada interior del libro, poniendo su nombre en primer lugar en la lista de los traductores, ligeramente separado de los otros y en letra más grande¹⁷⁸.

Estos escuetos datos son casi todo lo que se puede saber de una traducción que parece un simple encargo, aunque escogido teniendo muy en cuenta la reciente producción literaria de Carmen Martín Gaité, y probablemente aceptado por ella porque

¹⁷⁸ Curiosamente, no resulta en la página legal el nombre de quien tradujo el cuento “Niño de madera” (título original “Wooden Tony”), de “Mrs. Clifford”, por lo que no se puede afirmar, ni excluir, que haya sido Carmen Martín Gaité.

estaba en sintonía con sus intereses de aquel momento. De hecho, el éxito de *Caperucita en Manhattan* en 1991¹⁷⁹, y la reimpresión en 1992 de sus *Dos relatos fantásticos* bajo el nuevo título *Dos cuentos maravillosos*, hacían de la escritora un polo de atracción ideal hacia el libro, capaz de garantizar su calidad y de animar a leerlo a padres y niños que habían apreciado su reciente producción fantástica. Por otra parte, para ella, el tema de lo fantástico y de lo maravilloso, y de sus complejas relaciones y combinaciones, seguía siendo importante como foco de reflexión y de elaboración narrativa, ya que se quedaba en las etapas finales de la redacción de la novela *La Reina de las Nieves*¹⁸⁰, en la que, a pesar de la ambientación de apariencia realística, los paralelismos, las inversiones y la transfiguración simbólica de los elementos del cuento de Andersen proyectan al lector en una dimensión metafantástica gracias a la evocación intertextual.

Asimismo, este interés de Carmen Martín Gaité hacia los grandes autores de la literatura fantástica anticipó de algunos años la explosión de la ‘moda’ de este género, que se sitúa en España, a juzgar por la cantidad de nuevas ediciones de obras de autores como J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, o U. Le Guin, entre los últimos años 90 y los primeros años 2000, en concomitancia con la publicación en España del primer libro de la serie de Harry Potter de la autora británica J.K. Rowling (1999) y el estreno en 2001 de la primera película de la serie *El señor de los anillos* (Título original: *The Lord of the Rings*) basada en la obra homónima de J.R.R. Tolkien, publicada en Inglaterra en los años 1954-1955. La popularidad del género ha provocado su evolución en los últimos años como producto comercial destinado en particular a los adolescentes, sin que esto haya hecho menguar el interés de los investigadores hacia sus principales autores, cuyas obras tienen diferentes niveles de lectura y por lo tanto pueden dirigirse a un público de diferentes edades.

Por su parte, desde los primeros años 80, Carmen Martín Gaité había empezado a experimentar con las facetas y potencialidades del género y con sus múltiples conexiones con el cuento de hadas, el cuento gótico, el mito y el cuento popular, a los que mezclaba las alusiones postmodernas de la intertextualidad y la reflexión metaliteraria que la caracteriza. Sin embargo, en los primeros años 90, empezando por *Caperucita en Manhattan*, la manipulación de estos materiales narrativos se hace más valiente y

¹⁷⁹ La novela fu publicada a finales de 1990.

¹⁸⁰ José Teruel reconstruye detalladamente el largo proceso de elaboración de *La Reina de las Nieves*, empezado en los años 70 y plagado de interrupciones, en las notas finales a su edición de la novela en el volumen V de las *Obras completas* (OC-V 2016: 1528-1529).

decidida, llegando a ser un recurso expresivo habitual, matizado y dosificado de forma cada vez diferente. Y como siempre la creación artística se acompaña a la lectura, o sea al diálogo con los autores que más la estimulan en cada momento, entre los cuales, por ejemplo, se puede señalar George MacDonald, a cuya pluma se deben dos de los cuentos de hadas traducidos para Siruela, que Carmen Martín Gaité volverá a encontrar, esta vez menos casualmente, en su siguiente traducción. De hecho, en el estudio preliminar redactado para su versión de la novela de George MacDonald, que traducirá en 1995, la escritora menciona la traducción de los *Cuentos de hadas victorianos* como la afortunada coincidencia en la que se tropezó con la narrativa del autor de origen escocés:

Cuando traduje para Siruela «Niño de Sol y Niña de Luna» y «La llave de oro», jamás había oído hablar de Gorge MacDonald. El intenso hechizo que emanaba de aquellos textos era como un olor cuyo misterio se evaporase cuando estaba uno a punto de reconocerlo, localizado tal vez en corredores de la propia infancia donde se sintió miedo por primera vez, un olor MacDonald que exigía concentración para ser captado y que encendía el deseo de buscarle el bulto al autor. Escondido detrás de unas aventuras de jóvenes extraviados que alternan el desfallecimiento con la esperanza, aquel escritor de antaño al lanzar el dardo de sus acertijos parecía estar clamando por ser descifrado y rescatado él mismo del olvido.

Busqué sin mucho afán y encontré poco. (MacDonald 1995: 11)

Aunque esta sea la única ocasión en la que Carmen Martín Gaité dedica unas cuantas líneas al libro del que estamos hablando, lo que apunta a su carácter de simple encargo, cuando describe su primer encuentro con George MacDonald lo que está expresando puede extenderse a toda su relación con la lectura: una relación en la que juegan el azar, la sorpresa, y todos los sentidos (el “olor MacDonald”), que se alimenta de memoria compartida y que proporciona pistas sobre el autor como si fueran las facciones de un rostro humano. Pero Carmen Martín Gaité es también escritora, y esto añade otros detalles a sus lecturas, todos importantes en el momentos de traducir: la necesidad de descifrar el “intenso hechizo” del texto y de captar su “olor”, así como la

capacidad de reconocer en él la voz del autor “clamando” para ser rescatado, entendido, escuchado.

A pesar de su intensa percepción de estos y otros aspectos presentes en todo texto literario que se le ocurre leer, Carmen Martín Gaité tiene muy clara la diferencia entre sus propios intereses y finalidades, y las expectativas del lector, al cual no tiene por qué importarle saber todo lo que ella ha encontrado en la lectura (o en la versión) de la tal obra, especialmente si, como en este caso, el destinatario de la traducción es un público infantil. Por lo que, en esta traducción en concreto, vemos que las diez “*N. de la T.*” que constituyen su único aporte paratextual se limitan a aclarar juegos de palabras intraducibles o el significado de términos que se supone los niños no puedan descifrar, así como las características de la flor ‘diente de león’ (Cott 1993: 168), descrita con mucho detalle, cuyas semillas forman una bola peluda con la que juegan todos los niños, aun conociendo solo sus nombres populares (pelosilla, pelusilla, vellosilla, meacamas, soplón, etc.)¹⁸¹. Carmen Martín Gaité fue siempre una observadora respetuosa y muy fina del mundo infantil, hasta el punto de que en *El cuento de nunca acabar* buscó en la mirada y las emociones del niño la raíz misma del narrar. Pero aquí se está metiendo literalmente “en la piel” de los niños¹⁸², compartiendo con ellos un detalle que le recuerda su propia infancia y que seguramente despierta iguales recuerdos en los lectores, fortaleciendo la percepción de complicidad con el autor¹⁸³. Cabe preguntarse, desde un punto de vista traductológico, por qué no tradujo el inglés *dandelion* por uno de los nombres vulgares de esta flor conocidos por los niños y listados arriba. La explicación más probable es que la escritora eligiera una locución nominal muy parecida al término inglés, y a la locución francesa de la que este proviene¹⁸⁴, renunciando a sustituirla por un nombre quizás más evocador para algunos de sus lectores, pero posiblemente desconocido para muchos otros. De esta manera, se comportaba tal como había hecho la autora del texto, Maggie Browne,

¹⁸¹ Se trata del *Taraxacum officinale*, y el juego consiste en arrancar todos los vilanos con un solo soplo para ver realizado un deseo.

¹⁸² Se anticipa que en el inédito “Sobre la traducción”, del que se hablará en otro capítulo, Carmen Martín Gaité así resume los problemas de la traducción: “[...] se trata de ponerse en la piel del lector y conseguir hacerle ver lo que uno ve y desde donde lo ve” (ST-OC VI [1993-1998] en prensa: 1247).

¹⁸³ La explicación parece innecesaria, por lo menos para los niños más grandes, porque en la misma página se cuenta que los dientes de león son relojes sobre los cuales todos soplan para arrancarles los vilanos, y esto confirma indirectamente que la función de la nota es otra.

¹⁸⁴ Siempre en el inédito sobre la traducción Carmen Martín Gaité confiesa su pasión filológica: “recupero al traducir ese placer de identificar raíces comunes en lenguajes diversos” (ST-OC VI [1993-1998] en prensa: 1247).

que no había elegido otros sinónimos en inglés (entre los cuales hay por lo menos dos cuyo significado es muy cercano al de los ejemplos españoles: ‘blowball’ y ‘puffball’), y en particular había evitado emplear los nombres populares de la flor que le había inspirado el pequeño episodio de los relojes: ‘clock flower’ y ‘fairy clock’ (‘flor reloj’ y ‘reloj de las hadas’)¹⁸⁵.

Sin embargo, como de costumbre, Carmen Martín Gaité no renuncia a tres pequeñas apariciones ‘fuera del marco’, introducidas solo en esta traducción por el uso del pronombre de primera persona plural, posiblemente menos extraño para los oídos infantiles, o elegido para incluir los editores del libro con los que puede que hubiese concertado sus intervenciones. En dos ocasiones explica haber cambiado ligeramente el significado de unos letreros que juegan un papel en el desarrollo del argumento, “para mantener el juego de las *ges* iniciales” (Cott 1993: 201), y haber alterado “en favor de la rima” el orden de intervención de unos mirlos que añadiendo cada uno una línea llegan a la reconstrucción de un acertijo (Cott 1993: 242). Dicho de otro modo, justifica sus intervenciones en el texto, aunque los lectores sean niños, e intenta preservar en lo posible la riqueza lingüística del original (fragmentos en rima, juegos con las iniciales)¹⁸⁶.

Bastante diferente es el discurso relativo a la tercera ocasión en la que Carmen Martín Gaité se dirige personalmente al lector con una nota (se trata en realidad de la primera nota redactada para esta traducción). Aprovechando la oportunidad proporcionada por la expresión muy inglesa *nursery rhymes*, la escritora se expraya en una reflexión sobre las producciones orales de los niños y para los niños:

¹ Se trata, a juzgar por la ingenuidad de su texto, de canciones rimadas para niños muy pequeños, que posiblemente servirían de nana, y que todos los chiquillos de la época debían saberse de memoria, como se aprenden también las canciones de corro, sin pararse a pensar en lo

¹⁸⁵ En la reproducción de una edición sin fecha de la novela breve en lengua original, consultada on-line, el término empleado por Maggie Browne para el diente de león es ‘dandelion’ (Browne, s.d. [1890]: 51). Disponible en: <https://archive.org/stream/wantedakingorhow00brow#page/n11/mode/2up> [fecha de consulta: 15-7-2017].

¹⁸⁶ Para los cuentos de Perrault, por el contrario, no había reputado que las moralejas mereciesen más de una “traducción en prosa y casi totalmente literal” (Perrault 1987 [1980]: 36), despreocupándose por completo de la rima y relegando a pie de página las traducciones de aquellos fragmentos añadidos al final de los cuentos, segura de que su decisión no afectaría el placer de la lectura, y quizás un poco crítica, en su calidad de escritora y lectora apasionada, hacia la rígida y únivoca interpretación del texto impuesta por toda moraleja...

absurdo de su contenido. Aunque los personajes de estas nanas sean totalmente extraños a nuestra memoria colectiva, como lo sería para un niño inglés «El señor Don Gato» o «La Reina de los Mares», hemos tratado de traducir sus nombres cuando esto ha sido posible. (*N. de la T.*). (Cott 1993: 168)

Puede ser que esta larga nota haya sido redactada con el fin de informar a los padres empeñados en leer el libro a sus hijos, y por cierto la traductora luce una sensibilidad intercultural que se convierte en seguida en mediación, pero el móvil del texto no parece otro que el puro deseo de compartir, con quien quiera escucharla, su fascinación hacia unas creaciones orales y espontáneas que constituyen el primer brote de la literatura en la infancia.

5.3. 1995, George MacDonald, *La princesa y los trasgos*, Madrid, Ediciones Siruela

Con esta traducción, publicada un año después de su novela *La Reina de las Nieves*, Carmen Martín Gaité cierra el círculo de sus investigaciones sobre la literatura de fantasía que acompañan la vuelta a la producción artística después de la muerte de su hija Marta.

Entre *El cuarto de atrás* (1978) y *Caperucita en Manhattan* (1990), Carmen Martín Gaité había publicado solo dos obras de narrativa, los relatos *El castillo de las tres murallas* (1981) y *El pastel del diablo* (1985), que se inscriben plenamente en su interés hacia la literatura de fantasía. Sin embargo, en su taller literario tenía algunos proyectos narrativos que fue retomando poco a poco en la primera mitad de los años 90. De hecho, si *Caperucita en Manhattan* es la ‘nueva’ obra que le permite elaborar su luto y mirar hacia adelante, *Nubosidad variable* y *La Reina de las Nieves* son las cuentas pendientes de una anterior etapa existencial y creativa¹⁸⁷, con las que la escritora consigue “enfrentarse”¹⁸⁸, naturalmente adaptándolas a su nueva condición, antes de plantearse los

¹⁸⁷ Ya se ha comentado que Carmen Martín Gaité elaboró el proyecto de escribir un diario con interlocutor dirigido a la madre, y que el título *Cuenta pendiente* no llegó nunca a encabezar una obra de la escritora. Sin embargo, como muchos títulos de Carmen Martín Gaité, este también tiene una grande fuerza evocadora, y el hecho de que vaya recurriendo en este trabajo demuestra lo acertado de su formulación.

¹⁸⁸ José Teruel proporciona un interesante testimonio sobre esta actitud de Carmen Martín Gaité en las notas a su edición de *La Reina de las Nieves* en el volumen V de las Obras completas: “Su hermana me informa de cómo ese mismo día tuvo una conversación con Ernest Lluch, a quien confesó que tras la muerte de

proyectos de sus últimos años, arraigados ya en experiencias y reflexiones posteriores. Otras cuentas pendientes que la escritora ajusta en este período son las dos obras *Agua pasada*, publicada en 1993, y *Esperando el porvenir* (EP 1994), de 1994. La primera es una selección de ensayos, prólogos y artículos con la que Carmen Martín Gaité ofrece lo más significativo de su producción no narrativa de las dos décadas transcurridas desde *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas* de 1973¹⁸⁹. La segunda es la versión impresa de cuatro conferencias pronunciadas en la Fundación March con ocasión del vigésimo quinto aniversario de la muerte del escritor y amigo Ignacio Aldecoa, y en ella dibuja el retrato personal y literario de la generación de artistas y amigos en la que ella misma se crio como escritora.

Mientras escribe estas obras, todas publicadas después de *Caperucita en Manhattan*, Carmen Martín Gaité se dedica a las traducciones de cuentos y novelas de género fantástico que constituyen un puente entre los relatos maravillosos de antes de la muerte de su hija y la tensión “hacia lo mágico” que va convirtiéndose en un elemento fijo de su escritura. Lo mágico siempre había tenido para ella una función de consuelo, de remodelización de la realidad ante la muerte de los seres queridos, como bien explica José Teruel en su semblanza de Carmen Martín Gaité en el primer volumen de las *Obras completas*: “La fantasía fue para Carmen Martín Gaité la única venganza contra la muerte y la entendió siempre como la posibilidad de buscar un camino en el laberinto, aunque supiera que no había salida” (Teruel 2008: 51). Las traducciones forman parte del camino en el laberinto, le permiten mantener el rumbo aun perdiéndose entre las conexiones creadas por la imaginación y por el texto, y sobre todo le deparan encuentros inesperados, auténticas sorpresas, en las que reconoce pistas y señales de las cosas que “viven pero no se ven”, como ella misma dijo citando a Rosalía de Castro (AP-OC V [1993] 2016: 790-791).

El estudio preliminar a la obra de MacDonald relata con estupor tres de estas coincidencias, de las que la primera es el encuentro con MacDonald mismo con ocasión de la traducción de los *Cuentos de hadas victorianos*, y la segunda es el descubrimiento de la fuerte amistad que MacDonald había trabado con Lewis Carroll, así como del papel que tuvieron sus hijos en la inspiración de la novela *Alicia en el país de las maravillas*, a

Marta había superado muchas cosas, pero ahora le tocaba el turno de enfrentarse a *La Reina de las Nieves*” (OC-V 2009: 1528-1529).

¹⁸⁹ El libro tuvo tres ediciones, en 1973, 1982, y 2000, y sendas ampliaciones, pero el grueso de sus textos está constituido por los artículos publicados antes de 1973 y después de la publicación de *Agua pasada*, en 1993.

la que la misma Carmen Martín Gaité se había referido implícitamente en algunos pasajes de *Caperucita en Manhattan* y en la caracterización de Sara Allen, la protagonista. Por último, pero quizás sea este el detalle que más la sorprendió, la escritora, estudiando la vida de MacDonald y la fortuna crítica de su obra, descubre que su rescate del olvido se debe a C.S. Lewis, el autor de *Las crónicas de Narnia* y sobre todo de *Una pena en observación*, que ella había leído en el momento más duro de su luto y que después había querido traducir. Merece la pena citar otra vez, más detenidamente, sus palabras sobre estos dos ‘encuentros’ (el de C.S. Lewis con George MacDonald y el de Carmen Martín Gaité con C.S. Lewis), porque expresan de forma muy clara la actitud de Carmen Martín Gaité hacia lo ‘mágico’ de unas presencias que se manifiestan en el momento más oportuno:

Cuando, en octubre de 1915, al estudiante de dieciséis años Clive Staple Lewis le llamó la atención un libro titulado *Phantastes* y lo compró de viejo en la estación de Surrey, no sabía hasta qué punto aquello iba a imprimir un nuevo sesgo a su vida. [...] el flechazo de MacDonald fue fulminante [...]. Aquella noche –confiesa C.S. Lewis, al recordarlo– mi imaginación, en cierto sentido, recibía las aguas del bautismo.

(Diré, de pasada, y para seguir este hilo raro que nos une a unos escritores con otros, que yo descubrí a C.S. Lewis por casualidad hace diez años, en momentos muy malos de mi vida y que su libro *A Grief Observed*⁴ fue también para mí una especie de bautismo. A la vieja señora del torreón [un personaje del libro de MacDonald] seguramente no le extrañarán estas ramificaciones de su ovillo de telaraña. A mí ya tampoco.) [...].

Puede decirse, sin miedo a exagerar, que la rehabilitación del escritor escocés en la segunda mitad del siglo XX se debe al autor de *A Grief Observed*, afamado conferenciante y crítico literario. Aquella lectura casual de adolescencia [...] le tendería el anzuelo, o mejor dicho el hilo de un ovillo misterioso, enredado e invisible. Así, en seguimiento de ese hilo, vendría a convertirse Lewis (¡otro Lewis, para mayor confusión del argumento!) en exegeta incondicional de un distinguido y peculiar cultivador de la literatura victoriana, amenazado por los remolinos implacables del olvido [El “otro Lewis” es Lewis Carroll, de

cuya amistad con los MacDonald, padres e hijos, Carmen Martín Gaité ha hablado mucho en el prólogo a *La princesa y los trasgos*]. (MacDonald 1995: 42-43)

La redacción del prólogo a la novela traducida sigue las pautas habituales en Carmen Martín Gaité, al centrarse en la biografía del autor y en la función de la literatura en su vida, lo que le permite interpretar el texto a la luz de sus vivencias y sus vivencias a la luz del texto. De esta manera la escritora alimenta el interés del lector sin adentrarse en el resumen de la novela. También habitual es la reflexión sobre el significado de aquella lectura, y de su “laboriosa versión” (MacDonald 1995: 12)¹⁹⁰, para ella misma, como vimos antes, a la que se añade en este caso un comentario sobre la dificultad de encontrar los datos que buscaba, que al final le fueron proporcionados por un libro de cartas y fotografías del escritor, publicado en Estados Unidos, del que agradece el envío por parte de un amigo¹⁹¹. Todas estas explicaciones permiten entender, en primer lugar, las dificultades de la investigación literaria o de otro tipo antes del advenimiento de Internet, lo que llevaba a descubrimientos debidos, por lo menos en parte, a la casualidad o a la suerte, de cuya estela ‘mágica’ Carmen Martín Gaité informa al lector, casi preparándolo a la atmósfera del texto. En segundo lugar, estas aparentes digresiones constituyen un mecanismo eficaz para enmarcar la obra en su tiempo y en la trayectoria existencial e intelectual del autor, pero también en su posterior olvido y rescate y, por fin, en su interpretación contemporánea en lengua española. El prólogo a *La princesa y los trasgos*, escrito después de realizar la traducción, cumple entonces perfectamente su papel paratextual, preparando al lector a la comprensión, o, al menos, a la percepción de los niveles múltiples de lectura del texto.

¹⁹⁰ De hecho Carmen Martín Gaité explica la necesidad de redactar el prólogo justamente en relación con el trabajo de traducción: “Ahora, tras la laboriosa versión de esta novela (claramente emparentada con los tres relatos citados, aunque mucho más compleja), desovillar la vida de MacDonald se ha convertido en una propuesta inescusable” (MacDonald 1995: 12).

¹⁹¹ Glenn Edward Sadler, *An Expression of Character: The Letters of George MacDonald*, William B. Eerdmans Publishing Company, Michigan, 1994.

Por otra parte, en el cuerpo del texto las intervenciones paratextuales son muy reducidas (una sola nota de la traductora), lo que testimonia la atención de Carmen Martín Gaité hacia los niños destinatarios del texto y su esmero en encontrar una forma adecuada de expresión de los ‘intraducibles’ que no interrumpiese el ritmo de la lectura. La única excepción, o sea la única nota añadida, atañe al nombre de un personaje, el príncipe Harelip, que efectivamente tiene labio leporino y en un punto del libro hace con ello unos ruidos desagradables, por lo que la traductora se ve en la necesidad de traducir literalmente el nombre para que se entienda el hecho de que el labio leporino se da por supuesto.

El tema de los nombres es muy interesante desde el punto de vista traductológico, porque los nombres tienen una fuerte carga cultural, siendo típicos de cada lengua, a la que se acompaña una carga semántica igualmente fuerte en la lengua de origen, que no siempre se mantiene en su traducción, por lo que a menudo el traductor tiene que elegir entre las dos. Sin embargo, en este caso específico, el nombre no tiene carga cultural, o sea no es un nombre propio en inglés, y sería por lo tanto traducible, como por ejemplo Carmen Martín Gaité había hecho en un caso parecido en su anterior traducción¹⁹², pero el resultado sería un apodo con un matiz humorístico que traicionaría el elemento maravilloso dominante en este texto, el “olor MacDonald que exigía concentración para ser captado” (MacDonald 1995: 11).

Se hablará más detenidamente en otro capítulo del tratamiento de los nombres en las traducciones de Carmen Martín Gaité, y de los criterios variables adoptados según las circunstancias del texto, pero aquí vemos cómo este detalle también está puesto al servicio del lector y de la obra en partes iguales: el lector es un niño, al que le interesa solo la fascinación que prueba hacia una historia que le gusta; la obra es el conjunto de estrategias, el ‘cómo’, capaz de provocar aquella fascinación, y la lealtad de la traductora hacia

¹⁹² En *Cuentos de hadas victorianos*, en la nota 1 al cuento “Se busca un rey”, de Maggie Browne, Carmen Martín Gaité propone una reflexión sobre las canciones rimadas para niños citadas por la autora, y añade: “Aunque los personajes de estas nanas sean totalmente extraños a nuestra memoria colectiva, [...] hemos tratado de traducir sus nombres cuando esto ha sido posible” (Cott 1993: 171).

ambos consiste justamente en no prescindir de ninguno de los dos para reproducir la magia de su encuentro.

5.4. 1996, Natalia Ginzburg, *Nuestros ayeres*, Madrid, Debate – 1996, Barcelona, Círculo de Lectores

Para presentar esta traducción se tendrá en cuenta sobre todo su segunda edición, cuya referencia se añade en el título del apartado. En realidad, la primera edición de la traducción de *Tutti i nostri ieri* es de la editorial Debate de Madrid¹⁹³, y antecede de algunos meses la de Círculo de Lectores de Barcelona (el depósito legal de Debate tiene fecha 1995, el de Círculo de Lectores 1996). Sin embargo, desde 1994, Debate había sido adquirida por el grupo editorial Bertelsmann, cuyo presidente Reinhard Mohn había fundado en 1962 Círculo de Lectores con Josep Esteve Quintana¹⁹⁴, es decir que ambas ediciones remiten a sellos del mismo grupo editorial, y en la edición de Debate no aparece todavía el importante prólogo de Carmen Martín Gaité a la novela, posiblemente redactado un poco más tarde, que por el contrario es presente en la de Círculo de Lectores. Asimismo, en la página legal de Círculo de Lectores se encuentran dos anotaciones que hacen pensar que la doble publicación fuese concertada desde el comienzo, o en cuanto el éxito de ventas sugirió la oportunidad de una difusión mayor respecto al alcance de Debate. La primera de estas anotaciones especifica que se trata de una obra “traducida con la ayuda de la Comunidad Europea”, como si la traducción hubiera sido encargada

¹⁹³ La novela, cuyo título original es *Tutti i nostri ieri*, fue publicada en Turín por Einaudi en 1952. Se trata de la primera novela larga de Natalia Ginzburg, en la que la autora transfigura literariamente, desde el punto de vista individual, y casi descentrado respecto a los hechos, de la protagonista Anna, la historia propia y de su familia en los tiempos de la Segunda Guerra Mundial. La autora se enfrentará a los mismos temas de forma muy diferente en *Léxico familiar*, publicado en 1962, de cuya reseña por parte de Carmen Martín Gaité ya se ha dicho en el apartado dedicado a la traducción de *Querido Miguel*.

¹⁹⁴ No es posible trazar aquí la historia de la creciente concentración editorial en España desde los años 80 y de la progresiva internacionalización de los grandes grupos editoriales, aunque las repercusiones de estos movimientos, y del enfoque siempre más comercial de las políticas editoriales resulten evidentes en las vicisitudes de las obras y de los autores. El caso de la traducción de Carmen Martín Gaité de *Tutti i nostri ieri*, que tuvo tres ediciones en tres editoriales diferentes, es bastante emblemático, por ejemplo, de las sucesivas adquisiciones y fusiones protagonizadas por los grandes grupos Bertelsmann, Penguin, Random House y Mondadori, que se enfrentan hoy en día con la otra grande galaxia editorial de Planeta. Algunos datos sobre estos desarrollos se encuentran en el artículo de Paula Corroto “Dos gigantes y miles de enanitos”, publicado en la página cultural de *El País* el 9 de abril de 2017. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/04/09/actualidad/1491743084_133344.html [fecha de consulta: 31-7-2017].

por la misma editorial, y no por Debate, mientras que la segunda informa de lo siguiente: “Licencia editorial para Círculo de Lectores por cortesía de Giulio Einaudi editore”, que debió de ser el escamoteo escogido por Bertelsmann para pasar los derechos sobre la obra, que Debate había comprado a la editorial italiana Einaudi, a otro sello suyo, o sea Círculo de Lectores. En efecto, las indicaciones de copyright atribuyen los derechos sobre la obra a Einaudi, en 1952, y a Círculo de Lectores en 1996, mientras que los derechos de la traducción (sin nombrar el prólogo) son atribuidos a Carmen Martín Gaité. Otro interesante detalle de esta edición, que podría remitir a una intervención de la escritora también en sus aspectos gráficos, es la imagen escogida para la sobrecubierta¹⁹⁵. Sea como sea, las dos primeras ediciones fueron realizadas por sellos del grupo Bertelsmann, y lo mismo pasa con la tercera, publicada por Lumen en 2016¹⁹⁶, años después de la muerte de Carmen Martín Gaité, con ocasión del centenario del nacimiento de Natalia Ginzburg. Quizás sea por esto por lo que en la tercera edición se impuso un título algo diferente y más literal respecto al que había escogido la traductora, *Todos nuestros ayeres* en sustitución de *Nuestros ayeres*. Como en otras ocasiones, esta traducción de Carmen Martín Gaité parece resistir bien al paso del tiempo, sin que se haya advertido hasta ahora la necesidad de proponer nuevas versiones del mismo texto¹⁹⁷.

En 1995, cuando se dedica a *Nuestros ayeres*, Carmen Martín Gaité tenía publicada *La Reina de las Nieves*, su “cuenta pendiente” con el pasado, y está escribiendo,

¹⁹⁵ Se trata de la reproducción de un óleo del pintor impresionista Gustave Caillebotte, *Intérieur, femme à la fenêtre*, de 1880, que parece escogida para continuar siguiendo el hilo sutil de las representaciones multimodales del que se ha dado cuenta hablando de *Visión de Nueva York*, *Querido Miguel* y *Nubosidad variable*. Dejando a los especialistas cualquier otro comentario crítico sobre la obra, no se puede por menos de notar que los dos personajes retratados, un hombre y una mujer, probablemente casados, resultan empeñados en dos actividades muy diferentes que remiten a dos maneras muy diferentes de conocer el mundo: el hombre lee el periódico y la mujer mira a la calle desde una ventana cerrada y enmarcada en los visillos. Para los lectores de Carmen Martín Gaité esta imagen evoca indefectiblemente el título de su primera novela de 1958, *Entre visillos*, y sobre todo sus muchas reflexiones metaliterarias sobre las peculiaridades de la mirada femenina, recogidas principalmente en *Desde la ventana*, y en particular, por el discurso que aquí nos interesa, en la adenda “Los incentivos de la ventana” publicada en la tercera y definitiva edición del mismo libro de 1992 y enriquecida, por supuesto, de reproducciones de obras figurativas (DV-OC v [1987; 1992] 2016: 621-631). Sobre el significado de la ventana en Carmen Martín Gaité véase Pittarello (1994).

¹⁹⁶ Esther Tusquets, amiga de Carmen Martín Gaité y fundadora de Lumen, en 1996 vendió la editorial a Plaza & Janés que ya había sido adquirida por Bertelsmann en 1982, quedándose en su puesto de directora literaria. Disponible en: https://elpais.com/diario/1996/04/18/cultura/829778403_850215.html [fecha de consulta: 31-7-2017]

¹⁹⁷ Uno de los mayores problemas de las traducciones literarias es que ‘envejecen’ rápidamente, aunque las obras originales sean inmortales y universalmente apreciadas. Sin embargo, muchas de las traducciones de Carmen Martín Gaité siguen siendo publicadas y hasta hoy, por ejemplo, no se han hecho otras versiones de las cuatro obras que ella tradujo de Primo Levi y Natalia Ginzburg.

o planeando, *Lo raro es vivir* (RV 1996) e *Irse de casa*, (IC 1998), dos novelas que publicará respectivamente en 1996 y 1998 y que recogen de alguna forma el tema de la búsqueda de identidad de unos personajes femeninos ya presente en *Nubosidad variable*. El pasado no se borra, naturalmente, y de hecho la memoria es el recurso más fiable en el momento de asumir el presente; así como las corazonadas, los flechazos, y la ambigüedad de los sueños, y de las coincidencias inexplicables, siguen siendo las pistas que marcan el camino de la toma de conciencia. Sin embargo, en estas obras, la ‘magia’ queda menos en primer plano y el ‘pasado’ ya no son solo los recuerdos de infancia de la autora, sino los recuerdos de su vida adulta, filtrados y alejados del presente por el trauma de la muerte de la hija. Un enfoque diferente requiere herramientas literarias diferentes, y Carmen Martín Gaité vuelve a fijarse en la obra de Natalia Ginzburg, capaz como ningún otro autor de relatar aquel “murmullo de lo cotidiano” en el que se incuban y desarrollan, casi inadvertidos, los acaecimientos existenciales más significativos.

No merece la pena repetir lo ya dicho sobre la influencia de la escritura de Natalia Ginzburg en la reflexión literaria de Carmen Martín Gaité, pero sí puede resultar esclarecedor resumir, a la luz de las obras que estaba escribiendo en aquellos años, los temas principales de su prólogo a *Nuestros ayeres*¹⁹⁸, y de su reseña de 1998 sobre la novela breve de Natalia Ginzburg *El camino que va a la ciudad*¹⁹⁹, para poner de manifiesto la continuidad del diálogo desarrollado por Carmen Martín Gaité con la escritora italiana, muerta en 1991 sin que la salmantina hubiese conseguido llegar a entretener con ella una relación personal.

En primer lugar, en el prólogo a *Nuestros ayeres*, Carmen Martín Gaité destaca con muchos ejemplos la compleja relación de la escritora italiana con Turín, la ciudad en la que ha crecido y en la que ha vivido las experiencias más importantes de su juventud:

A los tres años, y siempre por razones de trabajo de Giuseppe Levi [el padre de Natalia Ginzburg], la familia se estableció en Turín, verdadera patria de la futura escritora. Al menos, tanto esta ciudad –la mencione

¹⁹⁸ El prólogo a la novela *Nuestros ayeres* fue publicado, como se ha visto, en la segunda edición de la traducción. Su título, “El látigo de la vocación”, da cuenta de su importancia en la reflexión de Carmen Martín Gaité sobre el oficio de la escritura. Como los otros prólogos no publicados por la misma autora en recopilaciones anteriores, también este será recogido en el volumen VI de las *Obras completas* editadas por José Teruel.

¹⁹⁹ El título original de la novela es *La strada che va in città*, y fue publicada en Turín por Einaudi en 1942, bajo el seudónimo de Alessandra Tornimparte, y nuevamente en 1945 con el verdadero nombre de la autora.

o no— como toda la región de Piamonte constituyen el sustrato literario de gran parte de su obra, unas veces deliberadamente y otras a pesar suyo, porque las relaciones de Natalia Ginzburg con estas raíces sentimentales y geográficas oscilan perennemente entre el rechazo y la añoranza.

De jovencita había deseado ardientemente vivir en Moscú o San Petersburgo y cuando empezó a escribir relatos, que fue muy pronto, no resistía Turín. (Ginzburg [1996] 1996: 6-7)

No es difícil detectar el parecido entre esta actitud de la italiana y la relación de la joven Carmen Martín Gaité con su ciudad natal, Salamanca, descrita con igual mezcla de amor e intolerancia en *Entre visillos* (EV 1958). Otra resonancia importante es la de la caracterización de los lugares en la configuración de la escritura: no importa que dicha caracterización sirva “para dibujar realidades a partir de bultos neblinosos” o para “difuminar la realidad vistiéndola de fantasía” (Ginzburg [1996] 1996: 11), lo que sí parece cierto es que, para ambas escritoras, de los lugares y de los objetos conocidos surgen historias en las que se mezclan sin solución de continuidad la memoria autobiográfica y la invención liberadora.

Carmen Martín Gaité ya no es la joven provinciana cuyo almacén literario se iba constituyendo a partir de los recuerdos de infancia y de las ansias de futuro; el choque con la realidad, con la vida ‘verdadera’, ha matizado y profundizado su mirada, creando una distancia, y una aceptación, que abarca los lugares de su juventud y que ella ve reproducida en la relación de Natalia Ginzburg con Turín:

El crecimiento consistió para ella [...] en la aceptación definitiva de que sus personajes no podían llamarse Sonia o Sascia ni vivir en Rusia. De aquella nostalgia primera y de la forma de paliarla nació una de las características más personales y determinantes de la prosa de Natalia: la supresión de localizaciones geográficas determinadas [...].

Prescindir de las fechas, apellidos y nombres geográficos, como si se tratara de cáscaras inútiles, es una marca de la casa Ginzburg.

Y sin embargo Turín estuvo siempre vivo en su recuerdo. (Ginzburg [1996] 1996: 7-8)

En *Lo raro es vivir* el nombre de la protagonista se desvela solo después de muchas páginas, y en *Irse de casa* el nombre de la ciudad natal de Amparo Miranda no se menciona nunca. La memoria de los lugares, de las personas y de los acontecimientos es lo que los define, aun alterándolos, mucho más que sus coordenadas espacio-temporales, y en este trabajo de la memoria, que la distancia refuerza y la razón aprende a filtrar, evoluciona la escritura:

De niña [Natalia Ginzburg] pensaba que era una pena que la vida de la gente se perdiese, que tendría que haber un gran libro donde todos los minutos del vivir quedarán registrados uno por uno, tal vez existieran en el Paraíso esos libros gordos donde se guardaba todo. «Lo que he comprendido luego –comenta al recordar estas fantasías infantiles– es que no se puede conservar todo, pero sí se filtra y se atesora lo que sirve». (Ginzburg [1996] 1996: 10)²⁰⁰

En Natalia Ginzburg, como en la Carmen Martín Gaité de *Irse de casa*, el filtro más acertado es la distancia (geográfica en la primera, también temporal en la segunda), que permite explorar lo vivido con la mirada de entonces, preservada en los recuerdos, y la de ahora, menos implicada pero de horizonte más amplio:

Para ella, Gabriele Baldini [el segundo marido de Natalia Ginzburg, con el que se casó en 1950] fue, sobre todo, el hombre que la apartó de Turín, contribuyendo así a convertirla en una escritora de cuerpo entero. (Ginzburg [1996] 1996: 18)

En esta doble perspectiva, Carmen Martín Gaité vuelve con *Irse de casa* a la ciudad de su juventud, irreconocible y en el mismo tiempo siempre igual, atesorando los cambios intervenidos, más que todo, en su percepción por parte de la protagonista, mientras que para Natalia Ginzburg (mucho más joven que Carmen Martín Gaité cuando

²⁰⁰ La cita, como aclara la nota de Carmen Martín Gaité en el prólogo a *Nuestros ayer*, procede de una conversación de Natalia Ginzburg con Walter Mauro, en *Natalia Ginzburg, la narratrice e i suoi testi*, Roma, N.I.S., 1986.

escribió *Nuestros ayer*) Turín, el lugar de sus memorias, espolea gracias a la distancia la adhesión definitiva a la literatura:

Tras la muerte de Pavese y su nuevo matrimonio con Baldini, Turín se convirtió para la Ginzburg en la ciudad forastera que más le pertenecía. Rescatar para la literatura aquella «uniformidad sin secretos aparentes» y arrancarle su secreto se fue convirtiendo paulatinamente en ambicioso objetivo. 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 solo cabe oponer la resistencia de sobrevivir sin perder detalle. (Ginzburg [1996] 1996: 17)

Ya se ha visto lo diversas que eran las posturas existenciales de las dos escritoras; sin embargo, las dos experimentan en sus vivencias personales la opacidad de un mundo que parece desprovisto de sentido, y se dan cuenta de que “en la peculiaridad de esa mirada que recoge y cose los jirones está precisamente el secreto de la vitalidad creativa” (Ginzburg [1996] 1996: 20). En *Nuestros ayer*, y en las dos novelas citadas de Carmen Martín Gaité, las protagonistas recorren las calles de ciudades que parecen extrañas porque ellas no pueden, o no saben, encontrar su propio lugar en aquellos lugares, ni en sus propias vidas. Son mujeres que no se afirman, aparentemente pasivas, que se dejan llevar por los encuentros y los acaecimientos casuales, y que alcanzan un sentido a través de su papel testimonial, reconstruyendo su pasado, y su presente, por el medio de las minucias de la vida cotidiana y de la lengua. Así, casi sin proponérselo, llegan a involucrar al lector en sus biografías, y por esta vía en el trasfondo histórico y social que resulta retratado tangencialmente, por indicios más que por pruebas. En *Nuestros ayer*, por ejemplo, este trasfondo histórico es la Segunda Guerra Mundial, “pero Natalia Ginzburg consigue con una simplicidad aparente, tras la cual se ocultan sabias acrobacias, que la guerra ‘no se vea’, sin dejar de estar sobrevolando en todo momento, los acontecimientos más cotidianos e insignificantes, implacable y despiadada como un pájaro agorero” (Ginzburg [1996] 1996: 19). Es así como en ambas escritoras la ciudad, las calles, las plazas sin nombre, los rincones perdidos que despiertan recuerdos o propician encuentros,

así como los interiores de las casas, con sus muebles, rutinas cotidianas y objetos, asumen el protagonismo rehuido por los personajes femeninos que ocupan el centro vacío de las narraciones. Carmen Martín Gaité expresa todo esto en el párrafo final del prólogo, donde reafirma la capacidad de la italiana de “elevar el «tono menor» a categoría universal”, señalando también en la novela un “brusco viraje en la técnica narrativa” con el que Natalia Ginzburg logra “compaginar un discurso que se diría en primera persona (el de Anna) con la distancia, objetividad y dureza que lo proclaman como crónica” (Ginzburg [1996] 1996: 20). Avanzando en su razonamiento, Carmen Martín Gaité vuelve a citar las palabras sobre su oficio de la misma Natalia Ginzburg²⁰¹:

A veces el concierto de voces que emerge como desde otro mundo entorno a Anna puede parecer monótono, pero no se trata de un descuido en la elaboración de la sinfonía sino de una deliberación:

Mis personajes –dice la autora refiriéndose a los de esta novela– habían perdido la facultad de hablarse entre sí. Mejor dicho, se hablaban, pero ya no en forma directa. Los diálogos transcritos en forma directa los había aborrecido. Aquí se desarrollan indirectamente entrecruzándose con el tejido de la historia; y el tejido conjuntivo de la historia es tupido, como una labor de punto de malla apretada, que no deja pasar el aire.

No dejará filtrar el aire, añadido yo, pero sí la piedad, el desconcierto y la grandeza de los seres humildes que padecen un destino cruel sin entenderlo, como hojas al viento del azar. (Ginzburg [1996] 1996: 20)

Es evidente la diferencia entre las técnicas expresivas de las dos escritoras, aunque cabe recordar que Natalia Ginzburg fue también autora de apreciadas obras teatrales, en las que obviamente destacan los diálogos, y que Carmen Martín Gaité fue maestra en la

²⁰¹ En todo el prólogo abundan las citas extraídas de varios textos de Natalia Ginzburg, en particular de *Léxico familiar* y del prólogo italiano de la misma autora a su *Cinque romanzi brevi*, publicado en Turín por Einaudi en 1964. Este prólogo no ha sido publicado nunca en español, por lo tanto la traducción de las citas es de mano de Carmen Martín Gaité.

reproducción (en su caso, también, con “sabias acrobacias”) de la oralidad; sin embargo, ambas autoras buscan en la escritura la forma de representar y quizás entender la insensatez de un mundo que en el nivel individual parece regido por la más absurda y cruel casualidad. Asimismo, ambas encuentran en los detalles materiales y en los imperceptibles sobresaltos de la ‘normalidad’ el medio más acertado para describir el vértigo de la realidad, es decir, en palabras de Carmen Martín Gaité, para dejar testimonio de que “lo raro es vivir”. En esta línea, el símil de Natalia Ginzburg sobre el escribir como labor de punto de malla recuerda tantas reflexiones de Carmen Martín Gaité sobre la escritura como paciente trabajo de coser o tejer, acercando otra vez la tarea literaria a la dimensión más cotidiana de la existencia²⁰².

Queda por señalar que todo lo dicho anteriormente está inspirado por una nota muy explícita introducida por Carmen Martín Gaité en el prólogo de *Nuestros ayer*, que reproducimos íntegramente:

7. GINZBURG, Natalia: «Il mio mestiere» en: *Le piccole virtù*, Turín, Einaudi, 1962. A través de este texto, traducido en uno de los primeros tomos de Alianza Editorial, entré por primera vez en contacto con la Ginzburg al principio de los setenta y desde entonces acá he leído toda su obra, la he citado y traducido y me siento totalmente identificada con el enfoque que da a su quehacer (*Vid.* MARTÍN GAITE, Carmen: «Homenaje a Natalia Ginzburg» en: *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993). (Ginzburg [1996] 1996: 12)

Esta total identificación, Carmen Martín Gaité no la declara hacia ningún otro escritor de los muchos que citó en sus novelas y que mencionó como inspiradores de su obra literaria, y parece que Natalia Ginzburg es, empezando por *Nubosidad variable* y

²⁰² Carmen Martín Gaité anotó los mismos adjetivos empleados en el símil del punto de malla por Natalia Ginzburg, “tupido y apretado”, en la portada interna de una traducción al español de *Nuestros ayer* realizada por Mario Cueva y publicada por la Compañía Fabril Editora de Buenos Aires en 1958. El libro se encuentra en la biblioteca personal de la escritora en la finca de El Boalo (catalogada por Patricia Caprile bajo la dirección de José Teruel), identificado por la signatura 411.2. Estos datos (la anotación y la presencia de una traducción anterior de *Nuestros ayer* en la biblioteca de Carmen Martín Gaité), nos muestran algunos detalles de su procedimiento de traducción, que consistía en recoger informaciones sobre el autor y la obra, aquí sintetizadas en una indicación estilística, y en tomar como punto inicial de su trabajo, si posible, otras traducciones de la misma obra con las que dialogar aceptando sus soluciones expresivas o elaborando nuevas.

continuando con *Lo raro es vivir* e *Irse de casa*, el interlocutor privilegiado en el plano metaliterario de esta última etapa de la actividad artística de la escritora.

En los tres años que van de 1996 (publicación de *Lo raro es vivir*) hasta 1998 (publicación de *Irse de casa*), la escritora traduce *Tutti i nostri ieri*, con su importante prólogo y, siempre de Natalia Ginzburg, la obra teatral *La secretaria*, que fue estrenada en el teatro del Círculo de Bellas Artes el 13 de febrero de 1997 y sobre la cual redactó un breve texto publicado en el número 5 de febrero de 1997 de la revista *Minerva*, que será recogido en el volumen VI de las *Obras completas* editado por José Teruel²⁰³:

El grupo Desatino Teatro, al iniciar su andadura con una pieza de Natalia Ginzburg, contradice gloriosamente su título, pues pocas elecciones podrían resultar más atinadas. Ya es hora de que la autora italiana, hasta hoy sólo conocida en España como novelista, preste su palabra a Marta Fernández Muro y compañía para que resuene por primera vez sobre nuestros escenarios, bien necesitados de ventilación, una voz al mismo tiempo delicada y amarga, tan despojada de hojarasca como transida de humor, donde lo que se dice parece tan irrelevante como lo que pasa. Y sin embargo, se está diciendo mucho, y lo que está pasando es ni más ni menos que nadie escucha lo que dice el otro. Y el tiempo, que también pasa, no lo hace a través de las fechas, sino del murmullo de esas bromas, alusiones y requerimientos cotidianos que

²⁰³ En el Archivo Carmen Martín Gaité de la Biblioteca de Castilla y León de Valladolid se encuentra depositado el mecanoscrito de esta traducción. Otra fuente de información sobre la obra son los artículos de prensa que se conservan en el Centro de Documentación Teatral del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música), cuya base de datos de estrenos es consultable en línea en este enlace: <http://teatro.es/estrenos-teatro>. La ficha del estreno está disponible en <http://teatro.es/estrenos-teatro/la-secretaria-9036> [fecha de consulta: 5-8-2017] y el listado de los artículos de prensa está disponible en <http://teatro.es/estrenos-teatro/la-secretaria-9036/documentos-en-sede/prensa#prettyPhoto> [fecha de consulta: 5-8-2017]. De los dos artículos que ha sido posible consultar en línea, el de Trinidad de León-Sotelo, publicado el día antes del estreno en la página madrileña de espectáculos de *ABC* del 12 de febrero de 1997 y titulado “*La secretaria*, una obra de Natalia Ginzburg, en el Círculo de Bellas Artes”, se limita a citar, por lo que atiene a la traducción, parte del texto de Carmen Martín Gaité para la revista *Minerva*. El otro, de Eduardo Haro Tecglen, publicado en la página de cultura de *El País* el 15 de febrero de 1997 bajo el título de “Pobre Eduardo”, elabora un poco más la relación entre la escritura de Natalia Ginzburg, la traducción de Carmen Martín Gaité, y el efecto teatral general de la obra: “todo se cuenta, todo se refiere, y gran parte de las relaciones de todos cambian durante el entreacto. No importa mucho: la escritura de Natalia Ginzburg (Palermo, 1916-Roma, 1991) es tan atractiva, tan sutil, tan delicada y con el toque de humor cuando conviene, y la traducción de Carmen Martín Gaité es tan acertada que no importa: se escucha el diálogo”. Los dos artículos están disponibles respectivamente en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1997/02/12/084.html> y en: http://elpais.com/diario/1997/02/15/cultura/855961211_850215.html [fecha de consulta de ambos: 5-8-2017].

unas veces nos arrancan la risa y otras nos estremecen, porque nos están recordando el pantano de malos entendimientos familiares donde naufraga y se recrea toda esperanza. En *La secretaria* es la palabra la que manda en las situaciones y, a partir de su fingida banalidad, las convierte en literatura de altos vuelos. (SNG-OC VI [1997] en prensa: 534)

Como se ve también en este texto, los temas de reflexión siguen siendo los mismos, abordados cada vez de forma distinta: la voz de la autora italiana, el tiempo que no se mide por fechas, la palabra banal y cotidiana convertida en literatura “de altos vuelos”, etc. Asimismo, el 10 de junio de 1998 (año en el que publica de *Irse de casa*), Carmen Martín Gaité escribe para el n. 13 de *Revista de Libros* su último artículo sobre Natalia Ginzburg, una reseña sobre la traducción de *La strada che va in città*, titulada “La fuerza de los sueños no cumplidos” (SNC 1998)²⁰⁴, en la que añade un comentario sobre lo que impulsa a las personas a escribir, y una referencia a *Nuestros ayer*. Hablando de las tragedias vividas por Natalia Ginzburg en su juventud, Carmen Martín Gaité llega a la conclusión de que fueron ellas a empujar a la italiana a buscar su rescate en la escritura:

Me parece evidente que las experiencias juveniles de ese destierro en los Abruzzi con la vida del marido rodeada de asechanzas, el difícil crecimiento de los hijos, la falta de estímulos del entorno y el miedo al futuro, si bien dejaron ese poso de amargura tan arraigado en su alma como en la de sus personajes, significaron, por otra parte, la espoleta que obligó a la fantasía de Natalia Ginzburg a elevar la realidad más mezquina a otro plano: el de su conversión en ficciones mediante la palabra. (SNC-OC VI [1998] en prensa: 543)

La comparación con *Nuestros ayer* surge del hecho que *El camino que va a la ciudad* es anterior, y presenta unas imperfecciones que la obra posterior emendará:

²⁰⁴ Se trata de la obra de exordio de Natalia Ginzburg, traducida al español por Arantxa Iturrioz y publicada por Bassarai en Vitoria-Gasteiz 1997. La reseña de Carmen Martín Gaité se publicará en el sexto volumen de las *Obras completas*. Agradezco a José Teruel, editor de la obra, haberme permitido consultar las pruebas y apuntar los números de las páginas citadas. En la actualidad el texto se puede leer en línea en: <http://www.revistadelibros.com/articulos/el-camino-que-va-a-la-ciudad-de-natalia-ginzburg> [fecha de consulta: 5-8-2017].

Comparando esta novela, por ejemplo, con *Nuestros ayeres*, escrita en 1952, nos damos cuenta de cómo a lo largo de nueve años su maestría había ido en aumento. (SNC-OC VI [1998] en prensa: 545)

En otro punto de la reseña, la escritora reconoce una misma filiación en los personajes de las dos novelas, y vuelve a hablar de la ‘opacidad’ como marca de lo incomprensible y de la incompreensión:

Seres inertes, incapaces de emprender un cambio o tomar una decisión inteligente, estas muchachas opacas a quienes Natalia Ginzburg mira al mismo tiempo piadosa y despiadadamente se inician con Delia, un clarísimo precedente de Anna de *Nuestros ayeres*. (SNC-OC VI [1998] en prensa: 546)

Por último, un comentario sobre el estilo que reformula lo dicho en el texto sobre *La secretaria*:

En cuanto al estilo, conciso y poético, exento de toda alharaca ornamental como atravesado por ese humor casi invisible que destilan los objetos y situaciones cotidianas, ya da pruebas de una madurez y exigencias poco frecuentes en una primera novela. (SNC-OC VI [1998] en prensa: 546)

Lo que resulta evidente en la mezcla de citas, reseñas, escritura y traducciones de la que se ha dado cuenta para los años 1996-1998, es que en esta fase de la vida de Carmen Martín Gaité la actividad literaria en su sentido más amplio (leer, escribir, traducir, recordar, observar, reflexionar) fluye como un todo único en el que las traducciones ya no son simplemente maneras de enfrentarse a los baches de desgana o formas de inspirarse gracias a la lectura profunda y minuciosa que suponen, sino que en ellas la escritora sigue haciendo literatura en un vaivén continuo con sus propias producciones y con las reseñas y los prólogos en los que va poniendo al día los lectores sobre sus pesquisas. La literatura ya lo es todo, para Carmen Martín Gaité, que con su imperturbable

honradez intelectual va mostrando las cartas a los interlocutores, muy consciente de que las “sabias acrobacias” del escritor no tienen trampa ni secreto que no sean su mirada de “testigo quemado irrepetible” y su faena cotidiana con las palabras.

De estos años debe de ser también el inédito sobre la traducción del que ya se han citado algunos pasajes²⁰⁵. Aquí merece la pena señalar que de todos los autores traducidos, Carmen Martín Gaité menciona en el inédito solo algunos, entre los cuales se cuentan tres de los cuatro italianos (Italo Svevo, Primo Levi y Natalia Ginzburg), solo Virginia Woolf para los ingleses, y Gustave Flaubert entre los franceses, lo que apunta no tanto a una preferencia personal por estos autores respecto a los otros, sino más bien a los aspectos más emblemáticos de sus experiencias de traducción, de las que habla en el inédito de forma muy general²⁰⁶. Los detalles que confirman o desmienten las afirmaciones generales habrá que buscarlos caso por caso comparando el texto original con la traducción, aunque algunos datos muy significativo se pueden obtener, como hemos visto hasta ahora, del estudio de los títulos y de los paratextos.

La historia del título de *Nuestros ayeres*, por ejemplo, tiene un testimonio de excepción en María Vittoria Calvi, a quien Carmen Martín Gaité preguntó si el plural de ‘ayer’ empleado por Natalia Ginzburg en el título de su novela sonaba inusual tanto en italiano como en español²⁰⁷. La pregunta muestra su interés por el impacto de cada palabra en las culturas de las dos lenguas implicadas, y la intención de construir lo que Eugene

²⁰⁵ Ya se ha fijado en 1993 la fecha *post quem* de redacción del inédito, pero merece la pena conjeturar también sobre la fecha máxima después de la cual no parece posible que haya sido escrito. Considerando que Carmen Martín Gaité no menciona de alguna manera en el inédito su importantísima traducción de *Jane Eyre*, a la que dedicó “un año entero” de trabajo, según lo que afirma en el prólogo a la traducción misma (Brontë [1999] 2003: 15), y para la que le fue otorgado póstumamente un premio de traducción, es suficiente establecer cuándo inició a trabajar en esta versión para encontrar el término máximo de redacción del inédito. Ahora bien, sabemos, gracias a la fecha de una entrevista disponible en <http://www.revistaiguazu.com/entrevista-a-carmen-martin-gaite> [fecha de consulta: 17-8-2017], que a 5 de julio de 1998 Carmen Martín Gaité ya había empezado a traducir la novela de Charlotte Brontë, y aprendemos asimismo de la actualización del año 2000 de la página web de la revista *Espéculo* sobre Carmen Martín Gaité, que la entrega de la traducción tuvo lugar el 22 de abril de 1999 (disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/cmgaite/962000.html> [fecha de consulta: 18-8-2017]). Si retrocedemos de un año, según la indicación de la escritora, llegamos al mes de abril de 1998, lo que nos permite establecer que Carmen Martín Gaité empezó la traducción de *Jane Eyre* entre abril y junio de 1998, y que escribió el inédito sobre la traducción entre 1993 y finales de 1997, o como máximo a comienzos de 1998.

²⁰⁶ De *Madame Bovary*, por ejemplo, recuerda la “escena de los comicios”, que por su importancia no admite “imprecisión”, y las escenas de amor en las que el diálogo “tiene que encontrar la diana apropiada en nuestro idioma”. Asimismo, de Natalia Ginzburg, subraya el “humor serio”, cuyo traslado requiere un esmero especial, mientras que Italo Svevo y Virginia Woolf se mencionan ‘al negativo’ hablando de las relecturas de lo traducido en las que “puede considerarse un éxito que nada te disuene como un giro extranjero” (ST-OC VI [1993-1998] en prensa: 1247).

²⁰⁷ La información proviene de las conversaciones con María Vittoria Calvi, codirectora de esta tesis.

Nida llamaría una equivalencia dinámica. Pero hay más, porque quitando el adjetivo ‘nuestros’, presente en el título original (en italiano *Tutti i nostri ieri*), la escritora ya no se preocupa de las implicaciones del significado, sino de la forma, y decide reducir a dos las tres terminaciones plurales masculinas en ‘-os’, cuya pronunciación resulta mucho más marcada y apremiante que las terminaciones italianas equivalentes en ‘-i’. Como ya se ha dicho, la tercera edición de la traducción de *Nuestros ayeres*, publicada por Lumen en 2016 en el centenario del nacimiento de Natalia Ginzburg, reintroduce el adjetivo cuantificador del original italiano, probablemente como homenaje, y el título pasa a ser *Todos nuestros ayeres*, quizás menos eficaz.

También en las notas de traducción, trece en el caso de *Nuestro ayeres*, Carmen Martín Gaité proporciona información sobre temas literarios (1), lingüísticos (4), geográficos (1) y culturales (7), para orientar al lector sin cargar el texto con explicaciones y reformulaciones. Algunas veces las notas proporcionan aclaraciones relativas a dos o más de estos temas, mientras que en otros casos la traductora solo introduce pequeñas alteraciones en el texto que desempeñan la misma función. Sin embargo, tampoco faltan ejemplos del empleo mixto de ambos recursos, en los que la nota proporciona informaciones concretas y los ajustes del texto compensan la distancia cultural aclarando, o por lo menos sugiriendo, algunos implícitos que podrían perderse con la traducción²⁰⁸.

Lo que llama la atención en este trabajo de Carmen Martín Gaité es el creciente recurso a los paratextos en función de estrategia traductora, y hasta a los paratextos del paratexto, como ocurre con las notas que aparecen en el prólogo²⁰⁹. Pero llama aún más

²⁰⁸ En la página 289 de la edición de Círculo de Lectores, Carmen Martín Gaité inventa el neologismo ‘mojiseca’ como traducción de la palabra ‘bagnasciuga’ empleada impropriamente por Mussolini para indicar la orilla del mar en Sicilia, donde se proponía parar el desembarco de las fuerzas aliadas. El empleo de esta palabra (que designa en realidad la franja variable en la carena de un buque, o sea la parte que puede estar sumergida o no, según las condiciones de carga) suscitó muchas ironías, como cuenta Natalia Ginzburg en el texto, y de esta manera el término se convirtió en un emblema de la arrogancia inculta del fascismo, del que todavía se conserva memoria en la lengua actual. De hecho, la palabra ‘bagnasciuga’ se emplea hoy en día también con el significado de orilla, pero a menudo se le añade un deje entre la complicidad y la suficiencia que advierte al interlocutor de que quien la usa sabe que es incorrecta y está evocando el episodio en el que Mussolini hizo el ridículo. Es posible que Carmen Martín Gaité no conociera todas las implicaciones de ‘bagnasciuga’, sin embargo el neologismo y la nota, en la que explica que la palabra no es en italiano estándar, se integran para permitir al lector entender el texto y hacerse una idea de lo que significó aquella palabra en aquel contexto.

²⁰⁹ Las notas del prólogo son trece, exactamente como las notas de la traductora a toda la novela. De ellas, nueve se limitan a proporcionar datos bibliográficos, pero otras cuatro constituyen auténticos comentarios o integraciones a lo dicho en el cuerpo del texto: tres profundizan la información sobre el contexto biográfico y literario en el que se formó y escribió Natalia Ginzburg, y sus conexiones con la novela prologada, mientras que la cuarta, ya citada, da cuenta de la relación de la traductora con la obra de la autora.

la atención que los paratextos no tomen la forma del comentario erudito o de la investigación filológica, que sin duda la traductora formuló para sus adentros, sino que sean concebidos como herramientas complementarias, e inseparables de las otras, para compartir con el lector el placer de su descubrimiento del texto que iba traduciendo. Si en su última fase creativa Carmen Martín Gaité tiende a vivir la literatura simultáneamente en todas sus facetas, las traducciones resultan ser una de estas facetas y, al mismo tiempo, el posible terreno de aplicación de cada una de ellas.

5.5. 1999, Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, Barcelona, Alba – 2003, Barcelona, Debolsillo

La historia editorial de la traducción de *Jane Eyre* es parecida, y si cabe aún más complicada, que la de *Nuestros ayeres*, en el sentido de que aquí también la primera edición carece de prólogo, y la segunda, de otra editorial, que sí tiene prólogo, es casi tres años posterior a la muerte de Carmen Martín Gaité. Por otra parte, las dos editoriales (Alba y Debolsillo) no pertenecen a las mismas concentraciones editoriales, por lo que es de suponer que entre ellas hubo venta y adquisición de derechos o alguna otra forma de acuerdo comercial, y no una simple cesión de derechos ‘interna’ al grupo editorial²¹⁰. Efectivamente, en la página legal de la edición de Alba se precisa que la primera edición de la obra es de septiembre de 1999 y se atribuyen los derechos de la traducción a Carmen Martín Gaité, y los de “esta edición” a Alba Editorial, S.L., mientras que en la página legal de Debolsillo el depósito legal es de 2002 (completado por la mención “Primera edición: febrero 2003”) y los derechos se atribuyen, de forma bastante ambigua, a tres diferentes

²¹⁰ Alba Editorial S.L.U., su denominación completa, fue fundada en 1993 y hoy en día forma parte del grupo Editorial Prensa Ibérica, especializado en prensa diaria y semanal, medios audiovisuales, artes gráficas, distribución, etc. Algunos detalles sobre las colecciones, eminentemente literarias, de Alba Editorial, se encuentran en:

<http://www.albaeditorial.es/php/sl.php?shop.showpage&nt=7455&namepage=Acercade.htm> [fecha de consulta: 9-8-2017]. Y en: <http://www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2010/09/23/alba-recibe-premio-nacional-mejor-labor-editorial-edicultura-2010/475230.html> [fecha de consulta: 9-8-2017]. Detalles sobre las áreas de actividad de Editorial Prensa Ibérica en: <https://www.epi.es/edicionlibros.html> [fecha de consulta: 9-8-2017]. La editorial Debolsillo, por su parte, se desarrolla en la órbita de la editorial de Germán Plaza (Ediciones Cliper) y sucesivamente de Plaza & Janés, adquirida en 1982 por Bertelsmann y confluida en 2001 en Random House Mondadori, hoy Penguin Random House. Detalles sobre la editorial están disponibles en: <http://trabalibros.com/editoriales/i/4149/94/debolsillo> [fecha de consulta: 9-8-2017]. Y en: <http://penguinrandomhousegrupoeditorial.com/sellos/> [fecha de consulta: 9-8-2017].

entidades: “© 1999, Alba editorial, S.L.”, “© de la edición en castellano para todo el mundo: 2003, Random House Mondadori, S.A. [...]” y “© 1999, por la traducción, Carmen Martín Gaité”. La ausencia de referencias al prólogo, y al sello Debolsillo, hace pensar que los derechos de la traducción sean los de Alba editorial, adquiridos por Random House Mondadori, y que los derechos atribuidos a Carmen Martín Gaité no sean los de la traducción sino los del prólogo. Esta hipótesis parece confirmada por el hecho, señalado por José Teruel en sus notas al volumen V de las *Obras completas*, que “Cuando en 1999 Carmen Martín Gaité da por concluida la traducción de *Jane Eyre*, publica en *Babelia* el prólogo que acompañará a su traducción” (OC-V 2016: 1237)²¹¹. En realidad, como hemos visto, el prólogo fue añadido por primera vez a la edición Debolsillo en 2003, y en *La búsqueda de interlocutor* la autora no lo menciona como prólogo, sino como artículo, lo que apunta a que su adquisición por Random House Mondadori, y la decisión de rescatarlo como prólogo, es posterior no solo a la publicación del artículo y de la recopilación, sino posiblemente también a la muerte de Carmen Martín Gaité y al torbellino mediático que hubo de provocar en el mundo de las letras.

De hecho, el contenido y la estructura misma del texto son diferentes de los prólogos de estos años ya analizados, que suelen ser más largos e incluir una semblanza del autor relacionada a la composición, la fortuna y las características de la obra. En el prólogo a *Jane Eyre*, por el contrario, muchos de estos elementos, aunque presentes, están muy sintetizados, casi dando por supuesto un conocimiento previo de la obra por parte del lector, y su función es la de argumentar el razonamiento de Carmen Martín Gaité sobre el decaimiento a “novela rosa” o “folletín” padecido por “una de las novelas más importantes del siglo XIX” (C. Brontë [1999] 2003: 9), apoyándose además en la comparación con el texto y la versión cinematográfica de otra novela, *Rebeca*, de Daphne du Maurier (1938), cuyo entramado argumental es muy parecido (hasta el plagio) a la obra maestra de Charlotte Brontë, sin llegar a su altura artística y expresiva.

²¹¹ El prólogo, entonces, apareció por primera vez como artículo, y como tal fue publicado en la edición del año 2000 de *La búsqueda de interlocutor*, de cuya edición en las *Obras completas* proviene la nota de José Teruel. Cabe recordar que en la primera edición de la obra de 1973, publicada en Madrid por Nostromo, el título era *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, abreviado en *La búsqueda de interlocutor* en las dos ediciones siguientes (respectivamente de Destino, Barcelona, 1982 y Anagrama, Barcelona, 2000), cada una de las cuales se vio aumentada de unos cuantos artículos. El prólogo a *Jane Eyre*, titulado “De *Jane Eyre* a *Rebeca*”, apareció en la tercera edición de julio de 2000 (pocos días antes de la muerte de la autora), y lleva la siguiente indicación en cuanto a su procedencia: “*El País, Babelia*, 18 de septiembre de 1999” (BI-OC V [1973; 3ª ed. 2000] 2016: 201).

Lo que sí queda igual en el prólogo a *Jane Eyre* es la pasión con la que Carmen Martín Gaité lleva a cabo la redacción del texto, entrelazando los comentarios como lectora, en los que no falta la referencia autobiográfica, al diálogo con la obra y su autora, al que aporta sus intereses literarios de aquel momento y el conocimiento de la fortuna posterior de la novela. El arranque del texto presenta en una sola frase ambas perspectivas, la de una lectora concreta y la de la literata, y el tema que será desarrollado en las páginas siguientes:

La explicación de que *Jane Eyre*, una de las novelas más importantes del siglo XIX, haya sido en general minusvalorada, y leída como un folletín (yo misma la leí así en mi primera juventud), creo que debe buscarse más que en el caudal arrollador del texto mismo –de una profundidad estremecedora– en la adulteración que andando el tiempo sufrió su trama argumental, tan concurrido vivero de inspiración y plagio que acabó, de tumbo en tumbo, degenerando en la novela rosa. (C. Brontë [1999] 2003: 9)

Desde las primeras líneas aparece, en primera persona, la Carmen Martín Gaité lectora ingenua, en la que cualquier lector se puede reconocer sin sentidos de culpa; en la cuarta se sugieren superiores niveles de lectura de la novela y, desde la quinta, la Carmen Martín Gaité escritora plantea las razones históricas y literarias de una interpretación de la obra que le parece reductiva. Asimismo, la traductora menciona en este primer párrafo los géneros literarios populares (y destinados sobre todo a un público femenino) del folletín y de la novela rosa, uno de los temas recurrentes de su reflexión literaria. Otra vez apunta al carácter arrollador de tales géneros, que suponen para muchas lectoras una vía de escape a una realidad oprimiente²¹², y al mismo tiempo, pocas líneas más abajo, denuncia de forma indirecta su complicidad en el mantenimiento de las mujeres en una

²¹² Es evidente el paralelismo, hasta en el título y en el recurso a referencias cinematográficas contemporáneas, entre este prólogo, nacido como artículo, y “De Madame Bovary a Marilyn Monroe”, otro artículo de 1970 recogido en la primera edición de *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (BI-OC v [1973] 2016: 125-133). En sus reflexiones de los años 70 sobre el bovarismo, Carmen Martín Gaité insiste mucho sobre su carácter todavía muy actual, a pesar de los cambios intervenidos en las costumbres.

condición subalterna, proponiendo el ejemplo contrario del personaje de Jane Eyre y de la escritura de Charlotte Brontë, que:

[...] estaba creando el tipo de mujer más opuesto a una protagonista de novela rosa. La lucidez con que Jane Eyre [...] analiza sus sentimientos, la decisión con que traza su destino [...], se opone a las soluciones convencionales y logra [...] escalar sin ayuda de nadie el abrupto sendero de la independencia dibuja un temperamento femenino que rompe los esquemas de lo consabido. *Jane Eyre* se presentaba ante los lectores de la Inglaterra victoriana como una estridencia inquietante. Y no sin razón produjo recelo y un cierto escándalo que desembocó en polémica. Sobre todo cuando se descubrió que el seudónimo de Currer Bell ocultaba a una mujer, cosa que ya habían sospechado algunos críticos de buen olfato. (C. Brontë [1999] 2003: 9-10)

La reflexión sobre la novela rosa se relaciona estrictamente con la reflexión sobre la escritura de las mujeres, a la que Carmen Martín Gaité había dedicado las conferencias recogidas en *Desde la ventana*, de 1987, y con la búsqueda de identidad y de un destino propio, o sea de la libertad, de las mujeres retratadas en sus novelas de los años 90. En el prólogo a *Jane Eyre* queda patente el diferente alcance social de las novelas rosa, que reproducen y perpetúan el avasallamiento patriarcal, y de una obra como la de Charlotte Brontë, que había suscitado escándalo en la Inglaterra de 1847:

[...] resultaba imperdonable aquella penetración para hurgar en lo endemoniado, aquel perpetuo poner en tela de juicio leyes y hábitos aceptados sin rechistar, aquel «descontento impío» de que fue acusada Charlotte Brontë en *The Quarterly Review* [...].

¿Cómo una mujer soltera de treinta años, sin estar respaldada por bienes de fortuna o una familia influyente, se atrevía a presentar a los lectores aquel retrato de muchacha díscola y audaz que no cuenta con ningún apoyo, ni siquiera el de su belleza? (C. Brontë [1999] 2003: 10)

Como ejemplo contrario, Carmen Martín Gaité escoge el personaje femenino de la novela de Daphne du Maurier, que califica de “amena y decorosamente escrita” después de haber aclarado que su autora es “sobre todo astuta para entrar a saco en materiales ajenos y camuflarlos para que parezcan propios”, hasta llegar al “plagio mejor o peor maquillado” (C. Brontë [1999] 2003: 14). A pesar del argumento casi idéntico, Rebeca, la segunda esposa del De Winter de Daphne du Maurier, interpretada en la película homónima de Hitchcock por Joan Fontaine, es un ejemplo de “encogimiento y sumisión un cuanto gazmoña”, que “nada tiene que ver [...] con la mujer que le plantó cara al sombrío, avasallador y contradictorio esposo de Bertha Mason” (C. Brontë [1999] 2003).

Pero, si el argumento resulta tan parecido, y algunos críticos han señalado algunas coincidencias y circunstancias “que, efectivamente, bordean el folletín”, ¿qué es lo que hace de *Jane Eyre* una obra maestra y no una novela rosa? Según Carmen Martín Gaité “el tratamiento aplicado a cada capítulo, el engarce de unos episodios con otros y el lento avanzar hacia la luz por parte de una conciencia herida y condenada a la desesperanza, aunque siempre alerta, redimen a la prosa de su peripecia” (C. Brontë [1999] 2003: 12-13). O sea que para ella la diferencia estriba en una escritura capaz de inspirar al lector, y a la lectora, más allá de la simple escapatoria a su condición cotidiana, hasta poder imaginar, y crear, una alternativa a su destino, revolucionaria por definición. No se trata, naturalmente, de una escritura didáctica, ejemplar o moralizadora, sino de un estilo, en todos los sentidos, incluidos los aspectos técnicos:

[...] *Jane Eyre*, como texto, alcanza un resplandor inextinguible que en la prosa de Daphne du Maurier solamente se percibe a trechos como reflejo tenue y oscilante de su modelo [...].

Se copian las peripecias. Casi nunca se sabe ni se puede copiar un estilo. Y el de Charlotte Brontë es único. Opone resistencia. De su complejidad puede dar fe quien –como yo– ha dedicado un año entero a traducir al castellano su novela más nombrada. Espero que haya valido la pena. (C. Brontë [1999] 2003: 15)

En las últimas líneas del texto, Carmen Martín Gaité vuelve a aparecer en primera persona, sin que se pueda diferenciar entre la lectora, la escritora y la traductora, lo que

por un lado es un ulterior testimonio de su actitud ‘holística’ hacia la literatura, y por el otro del hecho que estas páginas fueron escritas como artículo y no como prólogo. Lo que sí hicieron los editores de Debolsillo, fue reintroducir, o mantener, las cuatro notas a pie de página que se habían suprimido al integrar el texto a la tercera edición de *La búsqueda de interlocutor*. De estas cuatro notas al prólogo, dos son bibliográficas, y dos llevan la marca inconfundible de su autora, siendo la primera una pista de interpretación psicoanalítica de toda la novela desde el punto de vista del trauma infantil padecido por Jane Eyre cuando la encierran en el cuarto rojo, mientras que la segunda es una exhortación a que retransmitan por televisión la inolvidable *Rebeca* de Hitchcock:

⁴ Invito desde aquí a José Luis Garcí a que nos ofrezca esta película en su espacio de La 2 ¡*Qué grande es el cine!* Hay mucha gente que no la conoce, y supera con creces las versiones posteriores. (C. Brontë [1999] 2003: 15)

Esta nota en particular se encuentra tan anclada en la actualidad, con su referencia a un programa de televisión emitido entre los años 1995 y 2000, que resulta bastante inverosímil su redacción para un prólogo o para un texto de acompañamiento a una traducción, a pesar de las múltiples funciones otorgadas por Carmen Martín Gaité a los paratextos. De hecho, se debe a una conferencia de Maria Vittoria Calvi la primera reflexión sistemática sobre la calidad y la presencia de la dimensión autobiográfica y narrativa en los paratextos redactados por Carmen Martín Gaité en sus obras de ensayo y de ficción (en particular epígrafes, dedicatorias, prólogos o notas iniciales y finales)²¹³. Siempre Maria Vittoria Calvi ha apuntado a otros aspectos también aprovechados por la escritora, como las referencias intertextuales y metaliterarias que con pulso muy postmoderno Carmen Martín Gaité distribuye entre texto y paratexto. Por otro lado, según la estudiosa Susana Arroyo Redondo, que ha estudiado el prólogo como caso especial de paratexto²¹⁴, las funciones orientativas y prescriptivas del prólogo se han ido difuminando

²¹³ La conferencia, titulada “Paratexto y narración autobiográfica en la obra de Carmen Martín Gaité”, fue presentada en el congreso internacional *Epistolarios, memorias y diarios en la cultura española del medio siglo*, en Madrid, entre los días 25-27 de octubre de 2016. Las actas del congreso, al cuidado de José Teruel, están en prensa (Calvi, en prensa 1).

²¹⁴ Susana Arroyo Redondo, “Aproximaciones teóricas al prólogo: su papel en la narrativa española reciente”, en *Revista de Literatura*, 2014, enero-junio, vol. LXXVI, n. 151, págs. 57-77. Versión en pdf esdisponible en:

desde el Romanticismo con su reconocimiento de la multiplicidad interpretativa originada por la sensibilidad y libertad de cada lector, en mayor o menor colaboración con las del autor. Asimismo, en época contemporánea, la inclusión de los elementos metaliterarios típicos del prólogo en el cuerpo mismo del texto narrativo ha reducido su frecuencia, ya que las mismas funciones son desarrolladas a menudo internamente al texto. Sin embargo, para Carmen Martín Gaité, en cuyas obras de ficción y de ensayo los elementos intertextuales, metaliterarios, autobiográficos y subjetivos son otros tantos recursos expresivos, y cuya intención no es la de orientar al lector hacia alguna interpretación fija sino de dialogar con él, el uso frecuente y modulado de los paratextos, prólogos incluidos²¹⁵, parece fomentar por un lado este diálogo, confirmándose como “contexto de producción-recepción en el que se plantea el pacto con el público” (Calvi, en prensa 1), y por el otro dilata el área liminal del texto (pensemos a los siete prólogos de *El cuento de nunca acabar*) y el alcance mismo del paratexto²¹⁶.

Estas consideraciones, que se aplican a los paratextos redactados por Carmen Martín Gaité para sus propios textos, pueden servir de guía para entender la función de los paratextos (en particular prólogos y notas) añadidos a sus traducciones, que en sus últimos encargos llegan a alcanzar un volumen y una importancia considerables. Por lo que se refiere a los prólogos, los dos aspectos más destacados, y recurrentes, son la presencia de la traductora, que sobre todo para las versiones de los años 90 nos cuenta las circunstancias en las que conoció la obra más que aquellas en las que la tradujo, y su propuesta interpretativa, que no vincula al lector justamente porque es presentada como el fruto de la situación concreta y del punto de vista que la produjeron. Además, como

<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/328/344> [fecha de consulta: 18-8-2017].

²¹⁵ Maria Vittoria Calvi resume así las características de los paratextos en las obras de Carmen Martín Gaité: “Carmen Martín Gaité, en su amplia producción literaria, ha explotado las múltiples potencialidades del paratexto tanto en obras de ficción como en ensayos, etc. Muchos críticos han destacado las relaciones entre novelas y sus respectivos epígrafes, pero falta un estudio de conjunto y autónomo del paratexto en Carmen Martín Gaité [...]. Recordemos, ante todo, que la autora, además de los elementos fijos como los títulos, utiliza con frecuencia una amplia gama de segmentos paratextuales: 1) dedicatorias 2) epígrafes 3) prólogos, tanto en primeras ediciones como en ediciones sucesivas 4) notas en varios puntos del texto 5) apéndices” (Calvi, en prensa 1)

²¹⁶ Susana Arroyo así explica los términos generales del fenómeno: “[...] el prólogo desdibuja sus barreras con el texto que precede, o incluso se vuelve texto independiente con valor literario propio (puesto que ya no tiene funciones comerciales que ejercer, su valor artístico se refuerza). Se replantea así la obra como construcción cerrada con centro y umbrales: lo que antes era central luego puede aparecer como paratexto y viceversa. [...] la tendencia de la literatura contemporánea a transgredir los géneros y los límites entre la ficción y la no ficción llega a un nuevo extremo: replantear las relaciones entre texto y paratexto” (Arroyo 2014: 75).

hemos visto, la reflexión sobre el texto se desarrolla alrededor de los temas que más ocupan la escritora en aquel momento, pero todo está puesto al servicio del encuentro entre la obra (y su autor) y el lector. Esto explica, por ejemplo, la fuerte connotación narrativa, y hasta ficcional, de algunas semblanzas, y el carácter coloquial y aparentemente espontáneo de algunos comentarios. Puesto que la finalidad primaria es la mediación entre la obra y el lector, no extraña el parecido con las reseñas, que para Carmen Martín Gaité tienen que animar a la lectura, así como el hecho que un artículo suyo sobre un aspecto específico de una obra (la popularidad y degeneración del argumento de *Jane Eyre* en el transcurso del tiempo) desempeñe con acierto el papel de prólogo.

El otro importante grupo de intervenciones paratextuales es el de las notas de traducción, que en *Jane Eyre* llega a su máximo desarrollo. A lo largo del tiempo las notas de traducción de Carmen Martín Gaité adquieren protagonismo y se convierten en recursos de traducción en sentido amplio. En primer lugar, como es imaginable, aclaran detalles lingüísticos intraducibles, tales como los juegos de palabras o los textos en una tercera lengua (en *Jane Eyre*, por ejemplo, de las más de cien notas, una mitad traducen líneas de discurso directo en francés entre la misma Jane Eyre y la hija adoptiva del señor Rochester, Adèle); asimismo, cuando la traductora lo considera necesario, las notas ofrecen información geográfica, histórica, botánica, etc., o sobre objetos, usos y costumbres del país de la autora o de los lugares y contextos retratados en la obra. En segundo lugar, las notas orientan al lector en el universo intelectual del autor, apuntando por ejemplo a las referencias intertextuales escogidas y por esta vía a sus lecturas, gustos y conocimientos (en el caso de *Jane Eyre* las referencias son principalmente bíblicas, mitológicas, literarias, pero también musicales e iconográficas). En tercer y último lugar, la traductora dedica algunas notas, o algunas partes de algunas notas de los primeros dos tipos, a reflexiones, comentarios y recuerdos propios que parecen integrar o complementar el prólogo, cuando lo hay, o suplirlo en su ausencia. Para completar la descripción de esta compleja articulación es necesario añadir que la traductora selecciona las secuencias y los puntos en los que le parece más oportuno abrir sus notas, dejando otros sin comentar, como declara, por ejemplo, en *Jane Eyre*: “Una vez más (y muchas no lo anoto) queda patente la pasión de Charlotte Brontë por las citas bíblicas” (C. Brontë [1999] 2003: 285 nota 3). Asimismo, como en los prólogos, la traductora se manifiesta

personalmente al lector también en las notas, asumiendo la responsabilidad de las soluciones empleadas (y en algunos casos de las dudas o de los fracasos) y del estilo interpretativo adoptado, al que corresponde su percepción del estilo original que, como hemos visto en el prólogo, “alcanza un resplandor inextinguible”, es “único”, y “casi nunca se sabe ni se puede copiar” (C. Brontë [1999] 2003: 15).

En resumidas cuentas, la función de las notas de traducción en Carmen Martín Gaité es siempre la mediación entre el lector y la obra, como se ha visto en los prólogos y en algunos casos también en los títulos, y sus herramientas son la interpretación, la información y la compensación. Dejando de lado la obvia utilidad de la información para que el lector tenga el más amplio acceso posible al contexto de referencia del autor, y el examen de los ejemplos ‘puros’ de compensación, cuya naturaleza es más declaradamente traductológica, aquí interesa subrayar que las notas de traducción en muchos casos explicitan el trabajo de interpretación y el punto de vista de quien lo desempeña, animando al lector a participar en condiciones de igualdad en el diálogo con la obra ya encaminado por la traductora. Esto significa que en las traducciones de Carmen Martín Gaité el aporte paratextual en su conjunto configura un espacio de comunicación directa entre el lector y la traductora²¹⁷, y la interposición explícita de esta última permite, en las nuevas condiciones, “acercar el contexto de creación de la obra al lector, resolviendo la ruptura que se produce por la falta de un espacio intermedio donde desarrollar la comunicación literaria” (Arroyo 2014: 59). De esta manera, la traductora otorga al lector unas herramientas interpretativas, y al mismo tiempo la libertad de interpretación²¹⁸. Para Carmen Martín Gaité, esta comunicación directa con el lector, y su potencial de diálogo, son condiciones imprescindibles para una adecuada traducción de la obra, por lo menos tanto como la versión correcta de palabras y oraciones. Antes de pasar a considerar las

²¹⁷ La diferencia principal entre estos paratextos y los examinados por Maria Vittoria Calvi estriba en que estos son alógrafos y aquellos autoriales originales. Sin embargo, con sus paratextos alógrafos de traducción, Carmen Martín Gaité crea un híbrido paratextual en el que las alabanzas a la obra y la composición de las semblanzas (o las observaciones metaliterarias, los comentarios, etc.) no tienen por qué recurrir al tópico de la falsa modestia por parte del autor, mientras que el acercamiento de la traductora al lector reproduce, como hemos visto, la relación directa entre autor y receptor, permitiéndole hablar del *cómo* de la obra de derivación genética, o sea de “los procesos creativos y pragmáticos del texto”(Arroyo 2014: 62), y de su interpretación, desde el punto de vista declarado y privilegiado de quien ha trabajado en el texto mismo.

²¹⁸ En este sentido, los paratextos en las traducciones de Carmen Martín Gaité absuelven a la misma función de los paratextos tradicionales, y hasta recobran el valor de reflexión metaliteraria que en las obras contemporáneas a menudo se encuentra en el cuerpo del texto; sin embargo se diferencian de aquellos justamente por la presencia declarada, hasta en las notas, de quien los ha redactado, que se manifiesta al lector como intermediario y en pie de igualdad.

características de las notas, queda por añadir que en el inédito sobre la traducción ya citado, Carmen Martín Gaité esquematiza el proceso de traducción en cuatro etapas preliminares, de las que las tres primeras corresponden a sendas lecturas del texto según enfoques diferentes, mientras que la cuarta, “estrenar un cuaderno de limpio” (ST-OC VI [1993-1998] en prensa: 1247), parece aludir a la necesidad de poner manos a la obra con espíritu práctico y creativo al mismo tiempo.²¹⁹

Una somera clasificación de las poco más de cien notas a *Jane Eyre*, según sus temas principales, pone en evidencia que la mitad es de tipo lingüístico, desde la traducción de palabras y oraciones en otras lenguas hasta la presentación de alternativas de traducción o de otras aclaraciones, como el significado literal de un nombre de lugar mantenido en inglés. La otra mitad de las notas se divide en tres grupos de entidad aproximadamente igual: 1) notas de información histórica, geográfica y cultural en sentido amplio, sobre mitología, música, ciencia, costumbres, etc. 2) notas de contextualización literaria e intelectual, que reconstruyen las referencias intertextuales empleadas por la autora, señalando en particular la importancia de las citas bíblicas y los autores predilectos de Charlotte (y también Emily) Brontë²²⁰, entre los cuales Milton y Byron la fascinaban por “sus personajes rebeldes en perpetuo desafío con el destino” (C. Brontë [1999] 2003: 200), y 3) notas de tema variado que podemos clasificar como comentarios interpretativos. Forman parte de este último grupo los elementos paratextuales más interesantes y originales redactados para la traducción de la novela, y por lo tanto merece la pena profundizar su análisis.

Empezando por las intervenciones más sencillas se pueden señalar dos notas explicativas en la primera de las cuales Carmen Martín Gaité describe el Leviatán bíblico y proporciona sus significados simbólicos y psicoanalíticos (C. Brontë [1999] 2003:

²¹⁹ En Carmen Martín Gaité el cuaderno es el soporte simbólico, y no solo material, de la escritura y de la reflexión.

²²⁰ También en el prólogo, Carmen Martín Gaité se ocupa de los gustos literarios de Charlotte Brontë, pero en un contexto argumentativo en el que tiende a destacar otros detalles: “La bibliografía sobre *Jane Eyre* [...] se ha orientado más hacia las influencias que Charlotte Brontë pudo recibir (los cuentos de hadas, la novela gótica, Lord Byron, etcétera) que hacia la evidente fascinación que su novela más leída ejerció en escritoras posteriores a ella” (Brontë [1999] 2003: 13-14). A estos géneros y autores hay que añadir como mínimo un profundo conocimiento de las obras de Shakespeare y sobre todo de la Biblia, como es de esperar de la hija de un pastor anglicano. A este propósito escribe Carmen Martín Gaité en una nota que muchas “de las alusiones cultas de esta novela evidencian la afición de las hermanas Brontë a las lecturas bíblicas, así como su convicción de que sus posibles lectores se habían formado en idéntica escuela” (Brontë [1999] 2003: 97).

224)²²¹, mientras que en la segunda apunta a una referencia intratextual recordando al lector el episodio aludido, que es un sueño (C. Brontë [1999] 2003: 633). En ambos casos, la traductora subraya con una nota unos puntos del texto sobre los que quiere atraer la atención del lector, y en concreto dos ejemplos de la presencia de lo “mágico” (sueño, mito, imaginación, etc.) en toda percepción de la realidad.

Otra referencia intratextual y ‘mágica’ a la que la traductora dedica dos notas, es la recurrencia en tres pasajes del libro de la imagen de los fuegos fatuos. En la primera de estas notas, Carmen Martín Gaité se limita a traducir el nombre latino del fenómeno “de la luz errante que a veces creía verse sobre los pantanos”, comentando su uso metafórico en “toda la literatura romántica” y su precedente ocurrencia en “la balada que Bessie canta a Jane en el cap. III de la primera parte” (C. Brontë [1999] 2003: 252); en la segunda, por el contrario, o sea a la tercera ocurrencia de la imagen, la traductora recuerda nuevamente su primera aparición “en la canción que en el capítulo III de la primera parte Bessie le canta a Jane”, pero cambia completamente el tono de la descripción del fenómeno y de su valoración literaria (C. Brontë [1999] 2003: 500): “llama errante que a veces se ve en lugares pantanosos y que atrae de forma sobrenatural a los seres extraviados. En el folklore y literatura gallegos también se hace frecuente alusión a este fulgor inquietante atribuido a almas en pena”. Aquí, otra vez, la traductora hace hincapié en la sugestión sobrenatural de un fenómeno que ya no cuestiona, y lo relaciona con el folklore y con la literatura gallegos, que ella bien conocía, proporcionando al lector español el que se podría definir un ejemplo de mediación intercultural.

En otra pareja de notas, Carmen Martín Gaité apunta al tema de los apellidos, o sea de los nombres de parentesco que tanta importancia tienen en la antropología cultural, ofreciendo al lector un rápido recorrido entre los usos de diferentes países: “El apellido de la madre va antepuesto al del padre, práctica no infrecuente entre los anglosajones y absolutamente admitida en los países de habla portuguesa” (C. Brontë [1999] 2003: 575). Esta nota aclara un detalle que el lector español podría no entender, pero es también cierto que, mientras traduce *Jane Eyre*, Carmen Martín Gaité está dedicándose a la escritura de la novela *Los parentescos* (LP 2001), que dejará inconclusa y en cuyos primeros capítulos el niño protagonista intenta enterarse de las complejas relaciones familiares preguntando a toda nueva persona que conoce: “¿Eres algo mío?” (LP-OC II [2001] 2009: 1353-

²²¹ Según la traductora el Leviatán evoca “las fuerzas misteriosas de lo inconsciente y simboliza el caos”.

1521)²²². Solamente este interés personal y literario hacia el tema de los parentescos puede explicar que la cuestión de los apellidos haya merecido otra nota, más escueta, muchas páginas antes: “Supongo que se refiere al segundo apellido de la madre, porque el primero, que se reseña en otro lugar, es Gibson” (C. Brontë [1999] 2003: 349). Como se ve, la explicación no es en absoluto imprescindible, y a lo sumo sirve para justificar lo que podría ser un error o una distracción de la autora en la atribución de los nombres a sus personajes.

La misma intención justificadora se encuentra en otra nota en la que la traductora saca a lucir al mismísimo Cervantes para que el lector español perdone las incongruencias que pueda detectar en el texto de Charlotte Brontë: “Aquí, como en otros pasajes de la novela, Charlotte Brontë se embarulla un poco con las horas y parece olvidarse de que ha dicho que era por la mañana. Son contradicciones frecuentes incluso en escritores de gran talla, como Cervantes mismo” (C. Brontë [1999] 2003: 176). La voluntad de mediación de Carmen Martín Gaité traductora es evidente en la lealtad absoluta hacia el lector (al que señala hasta los pequeños fallos de la autora) y hacia la autora misma (cuyo valor considera que no se pueda medir a través de aquellos fallos). La referencia a Cervantes tiene el claro objetivo de realzar a la escritora inglesa a los ojos de los lectores españoles, y el mismo objetivo es alcanzado, de manera diferente, en otro punto del texto, donde Carmen Martín Gaité se toma la libertad de modificar la letra de una canción inventada por la autora, no sin explicar sus razones en una nota: “Por primera vez, en toda mi versión al castellano, me he permitido licencias que incluso traicionan un poco el sentido; en primer lugar para hacer más fluida la rima y además porque el poema de Charlotte Brontë no resplandece precisamente por su calidad ni está a la altura de su prosa” (C. Brontë [1999] 2003: 414). La traductora aprovecha una ocasión en la que critica la poesía de Charlotte Brontë para alabar una vez más su prosa. La nota resulta particularmente interesante porque es una de las escasas autorrepresentaciones de Carmen Martín Gaité empeñada concretamente en la tarea traductora, con sus escollos, y porque contiene una alusión implícita a su teoría de la traducción. El uso del verbo ‘traicionar’ en relación con el sentido del texto, la preocupación por la fluidez de la rima, y sobre todo la voluntad de elaborar en la versión del inserto poético un nivel estilístico a la altura de la prosa de

²²² La primera edición de la novela, póstuma e inconclusa, fue publicada en Barcelona en 2001 por Anagrama, pero las citas presentes en este trabajo se extraen del segundo volumen de las *Obras completas* (2009).

la autora, que la autora misma no alcanza, nos dicen mucho sobre sus prioridades y su respeto hacia los escritores traducidos. Hacia los lectores, por otro lado, manifiesta su atención señalando claramente el cómo y el por qué de sus intervenciones, o en otros casos de sus dificultades y de sus dudas, y su valoración general de la obra o de unos pasajes específicos, o sea otorgándoles toda la información y los recursos para que puedan, si quieren, considerar por su cuenta las diferentes cuestiones.

En otras notas, vuelve a aflorar la misma voluntad de Carmen Martín Gaité de compartir pistas críticas o de interpretación con los lectores, como cuando pone de relieve la ironía de Charlotte Brontë en un pasaje en el que cita un personaje de las sagradas escrituras para dar cuenta del aburrimiento y del sueño que invadían las niñas del colegio al escuchar los sermones de la señorita Miller (C. Brontë [1999] 2003: 104); o cuando, en dos notas puestas a distancia de más de doscientas páginas la una de la otra, traza un perfil de la doble moral victoriana y puritana que las hermanas Brontë compartían aun describiendo sus aberraciones. Ambas notas toman como pretexto la referencia a algún texto religioso; en la primera se trata de la Biblia, sin mayor especificación: “En toda esta frase, de resonancias claramente bíblicas, queda patente el horror al pecado de adulterio que se respiraba en la época de Charlotte Brontë, y que ella misma comparte” (C. Brontë [1999] 2003: 454). En la segunda nota, la referencia intertextual se dirige a otro conocidísimo texto del siglo XVII: “*The Pilgrim’s Progress* (1678), de John Bunyam. Se trata de unos de los libros más leídos en Inglaterra durante centurias, y expresa una visión decididamente puritana como forma de comportamiento”. Pero lo interesante es como prosigue la nota: “En los párrafos que siguen Charlotte Brontë parece aprobar esa noción, ya latente en otras opiniones anteriores sobre su primo” (C. Brontë [1999] 2003: 670). En realidad, el primo es St. John Rivers, o sea un personaje de la novela en relación de parentela con Jane Eyre, y no con Charlotte Brontë. Este pequeño error de la traductora, ejemplo de prosopopeya involuntaria, apunta a la identificación de la autora con su personaje, o sea con su escritura, que Carmen Martín Gaité había señalado en otro punto de la novela, como veremos un poco más adelante²²³. Por otra parte, estas dos notas, situadas estratégicamente en un momento culminante de la narración y al final de la

²²³ Cabe recordar otro caso de prosopopeya al revés, el conocidísimo “*Madame Bovary, c’est moi!*” de Gustave Flaubert, cuya autenticidad literaria Carmen Martín Gaité seguramente reconocía, a pesar de la falta de atendibilidad de la cita.

novela²²⁴, parecen rematar para uso del lector las reflexiones del prólogo sobre la diferencia entre la obra maestra de Charlotte Brontë y las novelas rosa, a pesar del parecido argumental que puedan tener. En *Jane Eyre* el conflicto entre la moral de la época y las ansias incipientes de realización personal de las mujeres no se plantea de forma maniquea, ni se resuelve gracias a una racha de buena suerte, a pesar del casi completo *happy end* final, sino por la terca voluntad de Jane Eyre de conservar independencia e dignidad hasta en la vorágine de sus pasiones.

La última nota de traducción de la que se da cuenta es quizás la de mayor fuerza interpretativa, y Carmen Martín Gaité la presenta directamente como comentario suyo, sin aducir pretextos explicativos o de otro tipo, en relación con un pasaje en el que la protagonista se oculta detrás de una cortina, para mirar desde una ventana sin ser vista: “En esta frase aparentemente banal, se retrata no sólo Jane Eyre como personaje de ficción, sino que también se desvela uno de los credos literarios de la propia Charlotte Brontë; observadora encarnizada «entre visillos»” (C. Brontë [1999] 2003: 259, nota 3). En estas tres líneas, Carmen Martín Gaité vuelve a identificar a Jane Eyre con su autora, pero esta vez en la dimensión metaliteraria de la calidad de la mirada y de la escritura femenina, y además, por medio de la referencia entre comillas al título de su primera novela, declara su propia identificación con aquella mirada. No es cuestión, nunca lo es en Carmen Martín Gaité, de alabar o defender la calidad de la propia escritura, ni mucho menos de hacerlo aproximándose al “resplandor” de otra autora, sino de encontrar, o mejor dicho crear, un terreno de diálogo con los lectores, invitándolos y acompañándolos en la percepción de los aspectos metaliterarios de la obra. Pero, sobre todo, con esta nota Carmen Martín Gaité sitúa la obra misma en la época y en el sistema literario de llegada, o sea en aquel “lo que uno ve y desde donde lo ve” (ST-OC VI [1993-1998] en prensa: 1247)²²⁵, que para ella, siempre reacia a los tecnicismos y al argot lingüístico-literario, define al mismo tiempo el objeto de la escritura y el de la traducción.

La calidad y las particularidades de la traducción de *Jane Eyre*, la penúltima realizada por Carmen Martín Gaité, son sin duda el fruto de su “identidad en simbiosis

²²⁴ La primera nota se encuentra en las páginas que cuentan el dolor de Jane Eyre cuando, a punto de casarse con Rochester, descubre que la ‘loca del ático’ es su mujer; la segunda, en la penúltima página del libro, comenta el destino de St. John Rivers, religioso y primo de Jane Eyre, que sin quererla le ofrece el matrimonio y una vida de sacrificios en las misiones de la India.

²²⁵ La cita está extraída del inédito sobre la traducción ya señalado, que se comentará más detenidamente en el sexto capítulo (apartado 6.1).

con la literatura” (Calvi, en prensa 1), y demuestran una seguridad de medios y motivaciones que no se amilana en falsas modestias. En algunas de sus últimas entrevistas, y en el prólogo a la novela, la escritora menciona su actividad traductora, en particular la traducción de *Jane Eyre*, como faceta de su actividad literaria²²⁶. Y el III Premio de Traducción Ángel Crespo, que le fue otorgado póstumo en el año 2000, pocos meses después de su muerte, no hace más que reconocer tal estado de cosas en las motivaciones del jurado, que se lo concedió “por su extraordinaria calidad, fruto de un conocimiento profundo del original y de la utilización, con gusto evidente, de la lengua de llegada”²²⁷.

²²⁶ Señalamos dos en particular. La primera es del 5 de julio de 1998 con Amaia Uriz, publicada en la revista *Iguazú*, en la que Carmen Martín Gaité así se expresa sobre la traducción de *Jane Eyre*: “Tengo la suerte de no vivir del oficio de traductor, por lo que puedo elegir qué hacer. Es un privilegio, claro, porque al traducir me tomo todo el tiempo que necesito. Ahora estoy con *Jane Eyre*. ¡Es increíble lo de esas mujeres! Las tres hermanas Brontë, que teniendo sólo las enseñanzas de un padre autoritario y viviendo con un hermano algo loco, fueran capaces de sacar de ese encierro esa agudeza de percepción para poder volar. Es otra demostración de que la literatura no es sólo la realidad, la literatura es volar sobre la realidad para verla mejor”. Disponible en: <http://www.revistaiguazu.com/entrevista-a-carmen-martin-gaite> [fecha de consulta: 17-8-2017]. En la segunda entrevista, que remonta a 1999 pero ha sido publicada por *El Cultural* el 22 de julio de 2010, con firma de Blanca Berasátegui, se refieren en dos pasajes las palabras de Carmen Martín Gaité sobre la traducción de *Jane Eyre*. En el primero, la periodista resume las actividades corrientes de la escritora, sin nombrar la redacción de la novela *Los parentescos*, de la que posiblemente Carmen Martín Gaité no haya anticipado nada en la entrevista, pero comentando que la escritora está “terminando la traducción de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, un mamotreto de setecientas páginas apasionante”. Un poco más adelante cita entre comillas la actitud declarada de Carmen Martín Gaité hacia sus lectores, “Yo pienso mucho en el que me va a leer, soy muy considerada con él, que bastante favor me hace leyéndome”, y concluye explicando que “Carmen Martín Gaité da estos días las últimas puntadas a *Jane Eyre*, ‘que nunca creía que era tan buena novela’. Literalmente. Cose y traduce al personaje de la Brontë con la paciencia y el mimo que vertió hace ya años entre visillos. En eso no ha cambiado nada: le sigue gustando coser y pegar y se apasiona con los mismos tipos femeninos de la historia de la literatura. Ha traducido *Madame Bovary* y *Cumbres borrascosas*, se ha metido en la piel de Virginia Wolf, de Natalia Gingzburg... ‘Casi todo lo que traduzco son obras de mujeres’”. Disponible en: <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Carmen-Martin-Gaite-Es-preferible-equivocarse-a-callar/729> [fecha de consulta: 17-8-2017]. En esta segunda entrevista, destacan la referencia a su novela *Entre visillos*, que como se ha visto recurre también en una nota de la traducción de *Jane Eyre*, y la importancia atribuida al lector como interlocutor imprescindible al que la escritora dedica todo su esmero literario.

²²⁷ La cita está extraída de un artículo sin firmar de la página cultural de *El País* del 16 de noviembre del 2000, o sea del día sucesivo a la premiación. Disponible en https://elpais.com/diario/2000/11/16/cultura/974329203_850215.htm [fecha de consulta: 17-8-2017]. En otro artículo en línea del 15 de noviembre de 2000 la misma cita, más breve, presenta algunas leves diferencias y es interpretada de manera opuesta: “En la traducción de Martín Gaité, el jurado ha destacado su ‘extraordinaria calidad, fruto de un conocimiento profundo del original y del uso, con gusto evidente, de la gran riqueza expresiva’ del inglés utilizado por Charlotte Brontë”. Es probable que los dos periodistas fueran presentes en la premiación y tomaran nota de las declaraciones orales de los jurados; sin embargo, la interpretación del segundo, además basada en un fragmento de cita más breve, parece la más alejada de las que pudieron ser las motivaciones del jurado y, sobre todo, del reconocimiento de las cualidades efectivas de las traducciones de Carmen Martín Gaité, cuyo objetivo, como explicó ella misma en el inédito sobre la traducción, era el de “encontrar la diana apropiada en nuestro idioma” (ST-OC VI [1993-1998] en prensa: 1247).

Es cierto que, de estas motivaciones que no llegó a escuchar, Carmen Martín Gaité habría apreciado más que todo la parte sobre su gusto evidente en el manejo de la lengua, ya que esta fue siempre una de las razones principales esgrimidas para su afición a la escritura, y su receta para que a los demás también les gustasen sus trabajos. Y el público, por lo que se puede sacar de algunos foros y bitácoras sobre traducción y literatura, aprecia y comparte justamente el placer de escribir (de leer y de entender) que su escritura desprende hasta en las traducciones, de las que la más citada es *Jane Eyre* a pesar de los juicios divergentes sobre la novela en sí misma, o de los ‘errores’ de traducción (o más bien de interpretación) que puedan haberse colado en una tarea de tal empeño. De hecho, en foros y bitácoras se encuentran opiniones interesantes de lectores que intentan valorar y calificar el estilo de traducción de la escritora. En el hilo sobre traductores abierto en un foro dedicado a Jane Austen, por ejemplo²²⁸, se señala un pasaje en el que Carmen Martín Gaité se equivoca sobre el ‘Marmion’ que el señor Rivers está leyendo, porque sin darse cuenta de que es el título de una obra de Walter Scott explica en nota que es el nombre de un “poeta y autor teatral inglés (1602-1639), muy apreciado en su época y también por Emily Brontë, dos siglos más tarde, aunque minoritariamente” (C. Brontë [1999] 2003: 556 nota 2). Por otro lado, la misma autora de la entrada así comenta la traducción de Carmen Martín Gaité: “Es una traducción magnífica. Se nota que es el trabajo de una gran escritora. Cuida con mimo los detalles, las aclaraciones. Es comprensible que su trabajo recibiera el premio Ángel Crespo de traducción en 2000”. En otras bitácoras se comparan las versiones de diferentes traductores del *incipit* y de otros fragmentos de *Jane Eyre*, y el trabajo de Carmen Martín Gaité es siempre el mejor evaluado, aun cuando los blogueros señalan diferencias formales con el original inglés²²⁹. Lo que los lectores destacan e intentan explicar, cada cual según su capacidad argumentativa y su cultura, es el estilo eficaz y expresivo de la traducción, de corte

Disponible en: <http://www.geocities.ws/carmenmartingaite/articulos/articulo135.html> [fecha de consulta: 17-8-2017]. Información y listado de ganadores del Premio Crespo se encuentran en el siguiente enlace: <http://www.acec-web.org/acec2k9/spa/71.asp?a=7&b=1> [fecha de consulta: 17-8-2017].

²²⁸ Disponible en: <http://janeausten.mforos.com/1328140/10295198-traductores/> [fecha de consulta: 17-8-2017].

²²⁹ Véanse, por ejemplo, estos enlaces: <http://www.book-eater.net/2016/04/jane-eyre-cual-es-la-mejor-traduccion.html> y <https://eyrelibrary.wordpress.com/2016/12/15/que-traduccion-de-jane-eyre-es-la-mejor/> [fecha de consulta de ambos: 17-8-2017]. En la segunda de estas bitácoras el bloguero así comenta la traducción de Carmen Martín Gaité, que considera la mejor en absoluto: “Esta traducción es la que más libertades se toma, manteniendo casi siempre la esencia de la frase pero no así el contenido: ‘poner el pie fuera de casa era algo que a nadie se le pasaba por la cabeza’ (*further out-door exercise was now out of the question*), traducción tal vez algo más coloquial pero cuya interpretación es casi equivalente”.

modernizante (o no arcaizante), que algunos llegan a valorar más de la obra en lengua original, como se ve en esta entrada de un bloguero: “Traducción de una escritora de prestigio. La más plástica, literaria y rica en matices de todas. Tanto que podríamos preguntarnos si no es más una recreación que una traducción, o si se oye más a Carmen Martín Gaité que a la propia Jane Eyre. A mí cada adjetivo me parece un acierto, aunque reconozco que algunas expresiones son un tanto coloquiales en comparación con el original. Cuestión de gustos. Pero sepan que ganó un premio en el año 2000”. A lo que otro lector contesta: “Encuentro la de Carmen Martín Gaité la más literaria y menos rígida con diferencia. Mi nivel de inglés es ridículo con lo que no sé decirte a ciencia cierta si es rigurosa o no. Pero está claro que es la que tiene más matices y es la más expresiva”; y el intercambio se cierra con este comentario del bloguero: “Sí, hay una diferencia considerable. No sé si incluso mejora el original. Tendría que decírnoslo alguien bilingüe”²³⁰. Las mismas observaciones aparecen en otro foro, con un matiz un poco diferente: “Respecto del estilo, mantengo mis reservas. Y es que, al final, no sabemos si las excelencias formales de la versión de Carmen Martín Gaité son de la autora o de la traductora, o en qué medida lo son de una u otra. Hay casos célebres (vg: la poesía de Edgar Allan Poe traducida por Mallarmé al francés) en que la obra del traductor mejora el original, aunque lo normal es lo contrario”²³¹.

Lo que todos los lectores destacan, más allá de la sensibilidad y la formación literaria de cada cual, es la creación de un estilo original que consigue hacerles apreciar la obra, y esto es exactamente lo que Carmen Martín Gaité buscaba con su traducción, como escribió en una línea del prólogo ya citada: “Se copian las peripecias. Casi nunca se sabe ni se puede copiar un estilo. Y el de Charlotte Brontë es único” (C. Brontë [1999] 2003: 14). Un estilo único no se copia, se recrea, y si el objetivo de la traducción de un ‘clásico’ es que se lea con gusto y se le entienda, las expresiones coloquiales y actuales de que dan fe los comentarios de los lectores parecen haberlo alcanzado con creces en el caso de *Jane Eyre*, como la misma Carmen Martín Gaité, en la última frase del prólogo, deseaba a su traducción: “Espero que haya valido la pena” (C. Brontë [1999] 2003: 15).

²³⁰ El intercambio completo se encuentra en: <http://unbrilloensordecedor.blogspot.it/2015/12/jane-eyre-en-busca-de-la-traduccion.html> [fecha de consulta: 17-8-2017]. Casi todos los comentarios en línea aquí detallados son de finales del 2015 y del 2016, en concomitancia con la celebración de los doscientos años del nacimiento de Charlotte Brontë.

²³¹ Disponible en: <http://tertuliapunto.com.blogspot.it/2014/09/jane-eyre-charlotte-bronte.html> [fecha de consulta: 17-8-2017].

5.6. 2000, Gabriel Joseph Guilleragues, conde de Lavergne, *Cartas de amor de la monja portuguesa Mariana Alcoforado*, Barcelona, Círculo de Lectores

La última traducción de Carmen Martín Gaité fue realizada entre 1999 y los primeros meses del año 2000²³², antes de que la escritora se pusiese enferma, lo que confirma también la contemporaneidad entre la labor traductora y el proceso de escritura de la novela que dejará inconclusa, *Los parentescos*.

Es inútil buscar parecidos formales y de argumento entre las dos obras, que además son muy distantes como género y época; sin embargo, en ambas los protagonistas (un niño y una mujer rechazada) se empeñan en un diálogo en búsqueda de interlocutor, o sea en un monólogo, desde una visión del mundo filtrada por los sentimientos, las percepciones y las imaginaciones de su propio mundo interior. En la novela, Carmen Martín Gaité deja que el niño mismo explique su duradera afasia:

Ya pensaba mucho, pero hablar casi nada, porque me llevaba demasiado tiempo estar atento a entender. Me había especializado en espiar la cara de la gente según habla, porque si no, no pillas nada, aunque hay que hacerlo sin que se note. La asignatura más difícil eran los parentescos. (LP-OC II [2001] 2009: 1357)

Y en el prólogo a las *Cartas de la monja portuguesa* la traductora afirma que la obra “entregaba la llave de un reino secreto: el de los corazones más atormentados por ellos mismos que por el objeto de su pasión” (Guilleragues 2000: 14), y remata este juicio con una cita extraída de las cartas mismas:

«Escribo más para mí que para ti», llega a decir la autora ficticia de estas cartas. Con lo cual está reconociendo que es ella quien se nutre de su propia pasión y se complace en fomentarla. (Guilleragues 2000: 31)

O quizás el aporte de esta traducción sea otro, ya que la historia complicada de la autenticidad del texto, y de su autoría, permite a la escritora reanudar las reflexiones sobre

²³² Aunque la fecha del prólogo, diciembre 1999, hace pensar que el trabajo fuese ya concluido a finales de 1999.

temas literarios que desde siempre la apasionan por su contigüidad con el misterio de la vida y de la conciencia, primero entre todos el dilema entre la verdad y la realidad, o entre el sujeto y su entorno social y cultural. En este sentido, el prólogo a las *Cartas de la monja portuguesa* es un inventario de la trastienda intelectual desde la que se cría, y se crea, “la mirada inocente” de la narración, como titula significativamente Elide Pittarello el apartado dedicado a *Los parentescos* en su prólogo al segundo volumen de las *Obras completas*²³³, comentando en su presentación de la novela el particular enfoque de la escritora:

Volviendo a Sócrates y Platón, si la sabiduría consiste en hacer un uso apropiado de lo que se conoce y lo que se ignora, representar nuestra época a través de las memorias de un adolescente, como sucede en *Los parentescos*, significa poner en tela de juicio el poder de una razón que, en lugar de servir a la verdad, llega a distorsionarla. (Pittarello 2009: 42)

Se trata, pues, de seguir explorando aquellas “brechas en la costumbre” que Carmen Martín Gaité había abordado en relación a los argumentos de la literatura fantástica (y de toda literatura), y que ahora surgen, para el lector, en la mirada subjetiva, inocente y casi pre-cultural²³⁴, de un niño, y en aquella de una mujer totalmente absorta

²³³ El prólogo, titulado “Las últimas novelas de Carmen Martín Gaité”, se encuentra en Carmen Martín Gaité (ed. José Teruel), *Obras completas II. Novelas I* (1979-2000), Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona 2009, págs. 9-45. El apartado “La mirada inocente: «Los parentescos»” se encuentra en las páginas 40-45 del volumen.

²³⁴ No es esta la sede para profundizar sobre los aportes de la antropología, además del psicoanálisis, a la escritura de Carmen Martín Gaité. Baste notar, como se ha hecho en algunos puntos de esta tesis, su constante atención a detalles lingüísticos y materiales que permiten detectar la superposición de la cultura en sentido amplio, como interpretación del mundo más o menos compartida, a los impulsos ciegos, a los miedos y a la creatividad irrepetible del sujeto. En *Los parentescos* en particular, Elide Pittarello, después de señalar la importancia antropológica de las estructuras familiares y de parentesco, y sus cambios en las sociedades de Occidente de finales del siglo xx, así comenta la atención de Carmen Martín Gaité hacia la *intrahistoria* y su reserva hacia los análisis de tipo general: “Solucionar los problemas reduciendo el número de los elementos pertinentes es un método científico opuesto a su pensamiento, tan perspicaz en captar la realidad de manera [...] individual y simbólica. Simplificar es abstraer y universalizar, el revés de lo que hacia esta autora” (Pittarello 2009: 41-42). Por otra parte, José Teruel, en su “Nota a esta edición” del mismo volumen de las *Obras completas* de Carmen Martín Gaité (el segundo), reconoce en “las relaciones de pertenencia o los parentescos” un tema “que atraviesa toda la obra de Martín Gaité”, y además de apuntar al estímulo literario que constituyeron en esta reflexión las obras de Natalia Ginzburg, en particular *Léxico familiar*, añade que la escritura de la italiana “convive con otra fuente no advertida de su taller literario, *Las estructuras elementales del parentesco*, de Claude Lévi-Strauss (especialmente el capítulo titulado ‘El principio de reciprocidad’, que he encontrado fotocopiado entre los fondos de su archivo (Teruel 2009: 51). A la luz de estas informaciones, el poético comentario conclusivo de Elide Pittarello sobre *Los parentescos*

en su drama interior y privado, igualmente subjetiva y casi a-cultural²³⁵, es decir en dos perspectivas periféricas y descentradas con respecto a la razón distorsionada por el poder.

Pero, ¿qué pasa si la mujer y su drama interior resultan, después de siglos de creerlos auténticos, ficticios, y, por más señas, inventados por un hombre?

Sobre esta pregunta Carmen Martín Gaité construye todo el prólogo a su última traducción, considerando como siempre, y en este caso aún más, que no tiene sentido resumir un texto cuyo argumento es prácticamente ausente y cuya calidad reside en un estilo, en un punto de vista, en un discurso, que el resumen puede solo banalizar²³⁶. Asimismo, las *Cartas portuguesas* (abreviación del título que emplea la misma Carmen Martín Gaité) son un verdadero monumento literario, un clásico sobre el que se han vertido ríos de tinta y del que desde la primera, de 1669, hasta 1800, “se contabilizan noventa ediciones [...] entre las aparecidas en francés, italiano, inglés y alemán” (Guilleragues 2000: 17), por lo que la traductora, después de haberse documentado impecablemente, como atestiguan las dos páginas de referencias bibliográficas, apunta su reflexión hacia dos temas entrelazados que la tocan muy de cerca: la dialéctica entre ‘verdad’ y realidad, tan importante en cualquier ficción narrativa, y la calidad del discurso femenino.

El texto se desarrolla inicialmente sobre el tema de la autenticidad de las cartas, siguiendo pautas análogas a las de otros prólogos precedentes, o sea reconstruyendo la semblanza del autor y sus relaciones con el tiempo histórico y las tendencias literarias coevas, para después poner de relieve, desde el punto de vista actual de la misma prologuista, en primera persona, los elementos que considera más estimulantes. En realidad, puesto que las cartas se creyeron auténticas por lo menos hasta 1926²³⁷, las

adquiere un matiz epistemológico en el que resuena la concepción narrativa de la historia de la escritora: “Como una encantadora Sheerazade, Carmen Martín Gaité desplegó el arte de humanizar el tiempo con tramas de palabras y de silencios” (Pittarello 2009: 45).

²³⁵ Por lo menos a los ojos de los contemporáneos “acostumbrados al artificio” del Barroco y a sus “frivolidades galantes”, aquí sustituidas por “un estilo más balbuciente y espontáneo” y por “la exaltación del amor crecido ante el obstáculo, en esa identificación del placer con el sufrimiento, precursora del estilo romántico” (Guilleragues 2000: 22 y 29).

²³⁶ En un fragmento de *El cuento de nunca acabar* titulado “Resúmenes” (y sacado de sus *Cuadernos de todo*) la escritora así explica esta aversión: “Las cosas se deforman para poder contarlas más deprisa, para que deslumbren antes. Pero una historia que se abrevia en detrimento de su propio proceso, a expensas de sus matices realmente significativos, aunque se entienda más pronto, se entiende mal. Y además no deja rastro, es como si no hubiera pasado. Lo que pasa es el lenguaje, la aventura del lenguaje” (CNA-OC v [1983] 2016: 507).

²³⁷ En una nota a pie de página, Carmen Martín Gaité considera que fue fundamental, por parte del profesor F.C. Green, “el hallazgo en 1926 de un documento irrefutable que yacía en la Biblioteca Nacional de París,

‘semblanzas’ llegan a ser cuatro: la primera es la del texto, presentado por el abate Huet en una tertulia en el salón de Madame de Sevigné, con toda su estela de misterio sobre la identidad de la autora y del destinatario; la segunda y la tercera, mucho más borrosas por falta de detalles, son las de Mariana Alcoforado y de Noël Bouton de Chamilly, es decir, las de las dos personas ‘reales’ en las que se quiso identificar posteriormente la autora y el destinatario de las cartas. Sin embargo, estas dos personas reales tienen desde el principio todas las características de los personajes de novela en los que los convertirá el escepticismo de algunos, la fascinación de otros y por fin la descubierta en el siglo XX de su carácter ficticio. Por último, la semblanza del ‘verdadero’ autor, Gabriel Joseph de Lavergne, conde o vizconde de Guilleragues²³⁸, campeón de arribismo y mediocridad literaria, solo sirve a introducir la pregunta que todo lector se hace llegado a este punto del prólogo: “¿Daba la talla este personaje frívolo, oportunista y mundano para introducirse en el corazón de una mujer desesperada y fingir los arrebatos pasionales a que dio pie el abandono de su ingrato seductor?” (Guilleragues 2000: 28).

Hay que notar, en primer término, que la única autenticidad que se da por supuesta en todo el prólogo es la del discurso interno de las cartas. De quienquiera que fuese la pluma que las escribió, para Carmen Martín Gaité las cartas son ‘verdaderas’, acorde con lo expuesto en el capítulo diecinueve, el último numerado, del *Cuento de nunca acabar*:

La verdad narrativa o poética toma su harina de un costal bien diferente de aquel donde se guarda la que sirve para amasar los criterios de credibilidad comúnmente admitidos para enjuiciar como falso o verdadero lo que se desarrolla en el ámbito de la vida real. [...] las únicas leyes que valen [...] hay que ir a buscar [...] dentro del texto plasmado como tal [...] que nos impone su evidencia incontestable en

donde se asegura que el 17 de noviembre de 1668 se presentó una licencia del rey para publicar el libro de *Les Valantines, Lettres portugaises, Épigrammes et Madrigaux*, del que es autor Guilleragues” (Guilleragues 2000: 24-25). Sin embargo, en otra nota anterior, la escritora afirma que la noticia de la “superchería” se ha difundido en la segunda mitad del siglo XX a partir de un trabajo de F. Deloffre y J. Rougeot de 1968 (Guilleragues 2000: 16), lo que explica, por ejemplo, su desconocimiento de tales descubrimientos en sus años de estudiante. Es interesante, de todas maneras, ver que a día de hoy, por lo menos en la página *Wikipedia* en francés dedicada a Mariana Alcoforado, la polémica sobre la autoría de las *Portugaises* no se ha disipado. Por esto parece más acertada la postura de Carmen Martín Gaité, que a los indicios concretos que la hacen propender hacia la autoría de Guilleragues añade unas observaciones lingüístico-literarias sobre el texto, cuya “retórica galante delataba el carácter espurio de un discurso ‘demasiado hábil para ser sincero’, por decirlo con frase de Leo Spitzer” (Guilleragues 2000: 24).

²³⁸ Carmen Martín Gaité habla de vizconde, pero los textos de Guilleragues en la Biblioteca Nacional llevan el francés “comte de”, empleado también en el título de este apartado.

gracia a una elaboración literaria acertada y convincente. Lo que está bien contado es verdad, y lo que está mal contado es mentira: no hay más regla que ésa para aceptarlo o rebatirlo. (CNA-OC V [1983] 2016: 405)

El ejemplo escogido por Carmen Martín Gaité para ilustrar lo dicho es justamente el discurso amoroso, tal como se encuentra en los sonetos de Shakespeare, John Donne o Petrarca:

Al lector que se deja invadir por el conjunto de emociones y sugerencias que esas composiciones le comunican poco le importa [...] si las personas a quien iban dirigidas [...] existieron o no como tales receptores en carne y hueso del recado amoroso. Éste se erige por derecho propio en verdadero, simplemente por el hecho de conservar intacto a lo largo de los siglos el fermento para seguir conmoviendo; es decir, por haber acertado a plasmarse en aquellos términos únicos. (CNA-OC V [1983] 2016: 405-406)

Una vez que la escritura ha alcanzado la verdad literaria, poco importa quienes fueran en el mundo real el destinatario o el poeta emisor del mensaje, ni tampoco las emociones efectivamente vividas por su autor:

Lo que importa es que quien las experimentó consiguiera fijarlas, trasformando en infinito su fugaz y confuso acontecer, dando rostro y figura a lo impalpable mediante el recurso a la palabra.

Tal vez no fuera más que una ilusión engañosa, hija del narcisismo, lo que provocó aquel vislumbre momentáneo de convicción que invistió al poeta con los ropajes y atributos del amador perenne, le endiosó y transformó en heraldo de futuros amantes [...]. Pero, una vez formulada ésta en los términos que le otorgaron pasaporte de credibilidad, todas las consideraciones que antes pudieran haber sido eficaces para poner en tela de juicio su autenticidad en el plano de la peripecia biográfica, ya se revelarían inoperantes, en cambio, para combatir la verdad

incontestable de su transcripción [...]. Y el otro [el interlocutor que la escritora imagina para el poeta], inmediatamente trasladado al reino de lo literario y súbdito de sus leyes, no tendría más opción que [...] guardar el mismo admirativo silencio con que hoy acatamos la vigencia de aquel texto, que inmortaliza y concede rango de verdad triunfante y definitiva al dudoso sentimiento que lo originó. (CNA-OC V [1983] 2016: 406-407)

Estas largas citas son necesarias para explicar la actitud de Carmen Martín Gaité en relación con el doble nivel de ficción del texto que está prologando (la ficción que supone cualquier tipo de expresión capaz de dar “rostro y figura a lo impalpable”, y la ficción sobre la autoría concreta de las *Cartas de la monja portuguesa*). Por un lado, con sus múltiples ‘semblanzas’, la escritora nos pone en antecedentes sobre el contexto histórico y literario de publicación de la obra²³⁹, sobre su fortuna editorial²⁴⁰, sus posibles modelos literarios y su duradera influencia en el mundo de las letras²⁴¹; por el otro, mientras da cuenta de las polémicas sobre la autenticidad de la obra y su proveniencia (Portugal o Francia), dejando claro a través de unas cuantas notas y referencias de corte académico que se trata de pura ficción y de un texto francés, sigue argumentando ‘como si’ la obra fuese auténtica, por ejemplo cuando dice que “una de las características de este tipo de cartas es que su ardor se crece ante el despecho y la ausencia, ante la espera desesperanzada” (Guilleragues 2000: 20), o cuando pregunta de forma retórica (a las lectoras) “¿Qué mujer realmente enamorada

²³⁹ Para la narración de las circunstancias de difusión y publicación de las *Cartas portuguesas*, Carmen Martín Gaité se basa en el relato “de un académico francés”, señalado en nota, al que añade sus propios conocimientos de aquel período histórico, describiendo el ambiente cultural y las personalidades de los “salones” bajo el orden absolutista de Luis XIV, donde “una serie de señoras de la aristocracia, generalmente picadas por la tentación de las letras, elaboraban y ponían en circulación refinados códigos de comportamiento que habían de influir ampliamente en los estilos, criterios y preferencias de la sociedad” (Guilleragues 2000: 9).

²⁴⁰ A la primera lectura de las cartas, ante de su publicación, participaron los asiduos del salón de Madame de Sévigné, cuya aprobación “tenía algo de espaldarazo” (Guilleragues 2000: 14). Carmen Martín Gaité alude al papel de los ‘lectores privilegiados’ de aquel período, capaces de hacer o deshacer con sus juicios la fortuna de una obra, y a las astucias de autores y editores para capturar su interés, como demuestra el caso de las *Cartas portuguesas*.

²⁴¹ En una época caracterizada por una abundantísima producción epistolar, también y sobre todo femenina, Carmen Martín Gaité señala como posibles antecedentes de la obra, por diferentes razones, el *Don Juan* de Molière, de 1665, las *Reflexiones o sentencias y máximas* de La Rochefoucauld (1662) y, como modelo de discurso femenino muy anterior, las cartas de Eloísa a Abelardo. Entre los ‘deudores’ posteriores identifica *Berenice* de Racine, del mismo año 1669, las cartas de Madame de Sévigné a su hija y, a más de un siglo de distancia, *Les liaisons dangereux* de Pierre Choderlos de Laclos, publicado en 1782.

no ha escrito o deseado al menos escribir ‘una portuguesa?’” (Guilleragues 2000: 31.). La misma actitud se confirma en la elección del título, con su mención del nombre de la presunta autora, que se diferencia igualmente del original francés, cuya traducción literal con el subtítulo sería *Cartas portuguesas traducidas del francés*, y de las otras traducciones en español posteriores a 1968 que preceden la suya²⁴². Pero, sobre todo, esta lectura de las cartas como si fueran auténticas adquiere un relieve particular cuando Carmen Martín Gaité llega al punto de considerarlas un ejemplo de la incipiente ‘literatura femenina’, sobre la que había vertido sus reflexiones en el ensayo literario *Desde la ventana*, que aquí acertadamente autocita en el cierre del prólogo²⁴³:

Sin duda que la forma epistolar –escribí en otra ocasión– ha debido ser para las mujeres la primera y más idónea de sus capacidades literarias. Con quien más me gusta hablar de las tribulaciones del alma es con el causante de esas tribulaciones, a quien se supone interesado por recibir una respuesta más florida que la del rechazo o un conciso «Amén». Pero si desaparece o no ha existido nunca ese «tú» ideal receptor del mensaje, la necesidad de interlocución, de confianza, lleva a inventarlo. O, dicho con otras palabras, es la búsqueda apasionada de ese «tú» el hilo conductor del discurso femenino.

Para terminar, diré que las *Cartas portuguesas* siguen todavía hoy arrojando una piedra de emoción sobre la estancada laguna de las pasiones mediocres. (Guilleragues 2000: 32)²⁴⁴

²⁴² Entre la definitiva atribución a Guilleragues y la versión de Carmen Martín Gaité fueron publicadas en España otras cuatro ediciones de las *Cartas portuguesas*, ninguna de las cuales cita en el título el nombre de Mariana Alcoforado, mientras que de las siete traducciones posteriores a la de la escritora salmantina solo una menciona el nombre de la monja presunta autora de las cartas, la de Ovidio Granfilde publicada por Martín Santos de Cáceres en 2009. El subtítulo “traducidas en francés”, obviamente, es suprimido en todas las dieciséis traducciones, incluida la de Carmen Martín Gaité (datos BNE).

²⁴³ Citar a Carmen Martín Gaité significa muchas veces citar también sus citas, lo que explica el sangrado doble que se ha adoptado para diferenciar el discurso de la escritora de sus citas o autocitas, como en este caso.

²⁴⁴ El pasaje de *Desde la ventana* citado por Carmen Martín Gaité en el prólogo se encuentra en el volumen VI de las *Obras completas*, pág. 564.

La traductora interpreta la obra desde diferentes puntos de vista: subraya su impacto en el contexto literario en el que apareció, debido en buena medida al enigma sobre la autoría que dotaba “aquel texto presentado como anónimo de un misterio cuyo encanto se habría hecho añicos con la declaración de su truco. El negocio de las *Cartas portuguesas* [...] era inseparable de la fábula de su autenticidad” (Guilleragues 2000: 16-17); añade las consideraciones críticas antes citadas sobre su papel en la evolución literaria del discurso femenino, a despecho de ser una obra escrita por un hombre, ya que los “escritores varones, con mejor o peor resultado, se han pasado la vida imitando el discurso amoroso femenino, espoleado casi siempre por la ausencia” (Guilleragues 2000: 30); y, por fin, sitúa al lector contemporáneo en un posible contexto de recepción gracias a las referencias a la carga sentimental de la obra, todavía actual y universalmente expresiva, y a sus propias lecturas del texto en tiempos diferentes:

Si la monja de Beja hubiera existido como mártir de amor (y para mí, cuando cursé Filología Románica en Salamanca a finales de los años cuarenta, aún existía)¹, habría [...] llegado a enamorarse platónicamente de este duque francés que tan intensamente comprendía sus padecimientos [se refiere a François de La Rochefoucauld, de quien ha citado un fragmento sobre el amor]. Claro que él estaba enamorado de Madame de La Fayette, lo cual demuestra que tanto la realidad como la ficción están surcadas por senderos de conjeturas imposibles. (Guilleragues 2000: 21)

Y en la nota a pie de página comenta: “Véase todavía la mención apasionada a sor Mariana en mi novela *Retahílas*”.

Sin embargo, la argumentación de Carmen Martín Gaité en este prólogo parece menos ‘apasionada’ que en otras ocasiones, aunque mantiene su brillante pulso narrativo, y se fija sobre todo en los detalles que según los críticos delatan la “superchería de tal atribución” (Guilleragues 2000: 16) para después avanzar su conjetura sobre cómo pudo Guilleragues “imitar” con tanto acierto el dolor y los sentimientos de una mujer abandonada y desesperada, o sea de las “víctimas femeninas del amor”, que por otra parte, a finales del siglo XVII, “se abren en la literatura un hueco inasequible [...]. Se consideraba a las mujeres más proclives a la servidumbre de una pasión, y la carta de amor –fuente de

tantos aciertos literarios– tiende a convertirse en una especialidad femenina” (Guilleragues 2000: 29-30). Justamente cuando habla de un texto que expresa la pasión más desahogada, Carmen Martín Gaité recurre con más ahínco a la contextualización histórica, crítica y literaria del texto, hasta llegar a decir que el prólogo le está saliendo “más extenso de lo que había calculado” (Guilleragues 2000: 24) . El resultado nos asombra por la capacidad de la escritora de sacar provecho de las relaciones que instituye entre todas las líneas de creación e investigación literaria e histórica a las que se ha dedicado, que se mezclan y confluyen sin solución de continuidad en una visión literaria que abarca inevitablemente lo ético y lo existencial. De hecho, en las páginas del prólogo se encuentran referencias a las culturas y literaturas gallega, portuguesa y francesa, de las que se había embebido en los años de la infancia, de la formación universitaria y, más adelante, con las investigaciones sobre Macanaz y con la tesis doctoral sobre los usos amorosos del XVIII. Asimismo, no faltan las referencias a obras y escritores de los que se había ocupado por razones de trabajo, como por ejemplo en la cita de Reiner Maria Rilke, un autor que conocía bien y del que había traducido justamente una correspondencia, las *Cartas francesas a Merline*; o en el paralelismo entre la monja portuguesa y un personaje del *Don Juan* de Molière, inspirado en el *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina que ella misma había adaptado para el teatro en 1988; y también en otro paralelismo, sobre el tema del interlocutor y de la escritura femenina, con las *cantigas de amigo*²⁴⁵, objeto de su primer proyecto doctoral abandonado, y de las que había traducido una selección a comienzo de los años ’70²⁴⁶. A estas conexiones, por así decir ‘externas’, se añaden las reflexiones sobre el papel de estímulo creativo de la “búsqueda de interlocutor”, especialmente en el lento y accidentado acceso a la literatura de las mujeres, y sobre la verdad de la obra literaria, o mejor dicho de cualquier narración “bien contada”, que había

²⁴⁵ La referencia a las *cantigas de amigo* merece ser citada integralmente porque Carmen Martín Gaité propone estos cancioneros como otro ejemplo de discurso femenino, aunque también en este caso, como en las *Cartas portuguesas*, se trate en realidad de ‘imitaciones’ debidas a la pluma de varones (los subrayados son míos): “Precisamente para no salirnos del ámbito lusitano conviene recordar la lírica de los primeros trovadores galaicoportugueses que culminó con las *cantigas de amigo*, en las cuales, mediante una estructura muy sencilla, se ponen en boca de la muchacha enamorada sentimientos de queja y temor, motivados, en general, por la ausencia del amante cuyo regreso se espera sin esperanza. Y se caracterizan, como las cartas de sor Mariana, por la certeza de estar dirigidas a un interlocutor fantasma [...]. Se da por supuesto que el destinatario de la queja no va a recibirla y eso intensifica el carácter solitario de una literatura convertida en monólogo” (Guilleragues 2000: 30-31).

²⁴⁶ Los detalles de publicación del ensayo sobre Macanaz y de la tesis doctoral se encuentran en el apartado 2.1. Las traducciones de una selección de las *cantigas de amigo*, y de la correspondencia de Reiner Maria Rilke con ‘Merline’ han sido presentadas respectivamente en los apartados 2.3 y 4.1. Sobre la adaptación del *Burlador de Sevilla* véase el preámbulo del capítulo 5.

abordado a lo largo de toda su carrera literaria en obras narrativas y de ensayo o periodismo. También, y de manera especular, referencias a las *Cartas portuguesas* se encuentran en la novela *Retahíla* y en los ensayos de *Desde la ventana*²⁴⁷, como señala la misma autora en el prólogo, dando fe de un interés constante hacia este ejemplo de literatura epistolar que posiblemente explique su decisión de traducir la obra.

Por otra parte, volviendo al tono un poco más frío de lo habitual de este prólogo, cuyo contraste con el discurso apasionado del texto prologado es evidente, sus razones pueden encontrarse justamente en la voluntad de Carmen Martín Gaité de ofrecer al lector todas las contextualizaciones y actualizaciones necesarias para acceder a la obra desde el punto de vista contemporáneo, dejando a un momento posterior a la lectura, y a otro recurso paratextual (el epílogo) la tarea de comentar lo “inefable” de la prosa de las cartas, que evidentemente quiere que se valga por sí mismo. Y, como siempre, la escritora comunica al lector sus intenciones:

[...] se entiende que, a despecho de las dudas sobre su autenticidad que se iniciaron relativamente pronto, el vendaval del Romanticismo aventó deliberadamente tales sospechas y alzó la efigie de sor Mariana Alcoforado a las cumbres de lo inefable.

Los términos exaltados en que la evoca en 1908 Rainer Maria Rilke proporcionan un ejemplo bien significativo [sigue larga cita del prólogo de Rilke a las *Cartas portuguesas*].

Y en cuanto al entusiasmo casi fanático de doña Emilia Pardo Bazán, me ha parecido tan elocuente sobre el alcance del mito «Alcoforado» que he creído oportuno cerrar esta edición con el extenso artículo que nuestra ilustre prosista dedicó en 1889 a los amores de sor Mariana bajo el título «La Eloísa portuguesa». (Guilleragues 2000: 22-24)

O sea que Carmen Martín Gaité deja el discurso de acentos más exaltados y apasionados, influido por el “vendaval del Romanticismo”, para el epílogo; y eligiendo para el epílogo el texto de otra autora, no solo lo integra de alguna manera en el propio, y en su traducción, y en general en el discurso literario femenino, sino que enseña al lector

²⁴⁷ Otra referencia conjunta a las *Cartas portuguesas* y a los cancioneros galaico-portugueses se encuentra en *El cuento de nunca acabar*, en un apartado significativamente titulado “El interlocutor ausente” (CNA-OC v [1983] 2016: 496)

cómo su prólogo es un diálogo de múltiples facetas con el otro discurso. En efecto, los temas escogidos por Emilia Pardo Bazán se repiten en el prólogo de Carmen Martín Gaité uno por uno²⁴⁸, y la originalidad de la salmantina reside en su capacidad de integrarlos, confutarlos o reelaborarlos, a más de un siglo de distancia, en su propio discurso sobre las *Cartas portuguesas*. El ejemplo quizás más significativo lo ofrece la conjetura de Emilia Pardo Bazán sobre cómo debieron llegar a Francia, y a la imprenta de Claude Barbin, las cartas de la monja, que ella consideraba auténticas:

Viniendo al punto en el que el cuento de tan desdichados amoríos se entreteje con la historia literaria de Portugal y de Francia, diré que á fines del siglo XVII y en todo el XVIII los lectores franceses se mostraron muy golosos de cartas íntimas [...]. Á esta afición de entonces [...] se debe que conservemos la correspondencia de la madre Mariana, y, por consiguiente, el recuerdo de sus faltas y sus penas. De vuelta en Francia, Noël Bouton leería á varios amigos la tiernísima correspondencia de la portuguesa, como el viajero que regresa del África Central enseña algún fetiche ó algún collar de conchas, y al empezar á cundir el renombre de las cinco cartas, surgió la idea de imprimirlas. (Pardo Bazán 1889: 84-85)²⁴⁹

Por su parte, Carmen Martín Gaité, que considera autor de las cartas a Guilleragues, echa mano de la misma concatenación de acontecimientos, y reelabora narrativamente la conjetura de Emilia Pardo Bazán, para explicar lo contrario, o sea como pudo encontrar el mediocre Guilleragues modelos de discurso útiles para su obra:

La llegada a Francia de los oficiales de los tercios de Schömberg, que habían luchado victoriosamente en Portugal entre 1661 y 1668,

²⁴⁸ Entre ellos, además de la estructura misma del texto, organizada en ambos casos alrededor del relato de otro crítico (francés en Carmen Martín Gaité y portugués en Emilia Pardo Bazán), se pueden señalar los excursos históricos de corte narrativo, las notaciones sobre estilo y retórica de las *Cartas portuguesas*, y la búsqueda de antecedentes y sucesores. Más en detalle, las dos autoras coinciden en la reflexión sobre el amor frustrado como estímulo a la expresión femenina, en el toque irónico sobre la vulgaridad del “Chamilly” destinatario de las cartas, en las observaciones sobre el exotismo de las culturas ibéricas a los ojos de los refinados franceses y, por último, en la comparación entre las pautas de la escritura sentimental francesa de aquel periodo, de muy corto vuelo, y el molde ‘místico’ al que se inspiran las cartas.

²⁴⁹ La cita está extraída de la edición original del artículo de Emilia Pardo Bazán, “La Eloísa portuguesa”, publicado en *La España moderna*, en Madrid, en junio de 1889.

acarrearía sin duda una serie de comentarios sobre la idiosincrasia de aquel país exaltado y un poco misterioso. La mayoría de estos 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. Estas cartas, ya fueran de religiosas o de seglares, insistirían en una retahíla de celos, *saudades* y reproches; y no cabe descartar que los «Chamillys» de la época exhibieran como trofeo de su capacidad de seducción aquellas misivas ante sus amigos. Guilleragues, hombre de probado olfato literario, pudo beneficiarse de alguna de aquellas lecturas para componer el perfil de su atribulada portuguesa. Y de ahí la universalidad del acierto. (Guilleragues 2000: 29)

Sin embargo, Carmen Martín Gaité participa solo indirectamente en el otro polo del diálogo, que vierte sobre el estilo de expresión de los sentimientos y “la verdad ideal, más cierta de la historia” (Pardo Bazán 1889: 88); de hecho, su intervención se concreta en dejar la palabra, en el epílogo, a la prosista gallega y, en el mismo prólogo, a una larga cita sobre las *Cartas portuguesas* de Reiner Maria Rilke, ya presentada en un apartado precedente. Asimismo, el mayor ‘espacio’ atribuido al texto de Emilia Pardo Bazán parece conectarse directamente con el hecho de que la última traducción de las *Cartas portuguesas* anterior a la de Carmen Martín Gaité, la edición de Hiperion, Madrid, de 1987²⁵⁰, traducida y prologada por el poeta y traductor también salmantino Francisco Castaño, tenía el epílogo de Reiner Maria Rilke del que proviene la cita de la escritora, puntualmente especificada en la nota a pie de página. Es decir, que también en este aspecto la estrategia paratextual de Carmen Martín Gaité amplía las referencias literarias y culturales asequibles al lector y propone una interpretación de la obra (la de Emilia Pardo Bazán) que, por ser de una escritora española y, en concreto, gallega, puede añadir unos matices de lectura más acordes al contexto cultural y literario en el que se publica la traducción. Por otra parte, la misma traductora se hace promotora del diálogo entre los

²⁵⁰ De la que se encuentra copia en la biblioteca personal de Carmen Martín Gaité en El Boalo, catalogada por Patricia Caprile bajo la dirección de José Teruel con número de signatura 1230.1 y la anotación: “Subrayada, marcada y comentada en márgenes”.

textos de Reiner Maria Rilke y Emilia Pardo Bazán, mencionando ambos como ejemplos del “alcance del mito ‘Alcoforado’” (Guilleragues 2000: 23-24).

El último detalle que cabe señalar es que, a pesar del despliegue paratextual activado para la traducción de las *Cartas portuguesas* (modificación del título, prólogo, trece notas en el prólogo y epílogo, bibliografía), Carmen Martín Gaité no quiso traspasar el umbral del texto con las notas de traducción, que aquí no aparecen. Parece cierto que fue ella la que decidió proceder de esta manera, porque vimos que en *Jane Eyre*, que también tradujo para Círculo de Lectores menos de un año antes, las notas abundaban, por lo que se puede avanzar la hipótesis que su ausencia no sea una consecuencia, sino una concausa, de la compleja articulación de los otros elementos paratextuales: Carmen Martín Gaité se enfrenta a una cumbre de la literatura sentimental con la actitud de la investigadora por lo que atañe a los aspectos de contextualización, pero dejando que hable al lector directamente y sin interrupciones en su propio lenguaje, que considera universal.

Sin insistir en otros detalles del prólogo, que no harían sino repetir conceptos y descubrimientos ya señalados, parece oportuno concluir la presentación de la última traducción de Carmen Martín Gaité volviendo a detenerse en el papel de la labor traductora en su recorrido literario e intelectual. No porque no sea evidente su alcance y su completa fusión con todos los otros aspectos de la actividad (¡y de la vida!) de la escritora, sino para apuntar al progresivo protagonismo de los paratextos en sus traducciones, cuya carga metaliteraria alcanza, además de las obras cada vez traducidas, la actitud de la escritora hacia su propia labor²⁵¹.

²⁵¹ Sin adentrarnos en la articulada clasificación de los paratextos realizada por Genette, que vierte principalmente sobre los paratextos redactados por el mismo autor del texto, vale la pena recordar los tres tipos de autoría identificados por el investigador francés, es decir, el paratexto “auctorial” (en español ‘auctorial’ o ‘autógrafo’), redactado por el mismo autor del texto; el paratexto “editorial” (en español ‘editorial’, con la misma carga de ambigüedad presente en el término francés), producido por la editorial a menudo con finalidades publicitarias y de promoción de ventas; y el paratexto “allograph” (en español ‘alógrafo’), redactado por una tercera persona, por ejemplo otro escritor, o el traductor, que también puede ser encargada por la editorial o el autor (Genette [1987] 2002: 14). Sin embargo, como señala Toledano Buendía (2010), los paratextos redactados por el traductor (especialmente los prólogos y las notas de traducción), pueden considerarse ‘alógrafos’ o ‘autógrafos’ según se refieran al texto original, por ejemplo un comentario metaliterario, o al texto traducido, por ejemplo una aclaración lingüística o alguna observación sobre el trabajo de traducción. Para evitar confusiones, en el presente trabajo se han considerado alógrafos, o ‘no autoriales’, los paratextos de Carmen Martín Gaité a sus traducciones, salvo especificar, cuando necesario, sus frecuentes intervenciones ‘autorales’ y personales. Además del texto fundamental de Gérard Genette y de su traducción al español ([1987] 2002 y 2001 respectivamente), se consideran también las contribuciones a la investigación sobre los paratextos de Susana Arroyo Redondo (2014), centrada en los prólogos autoriales de obras literarias en lengua española, y la de Carmen Toledano Buendía (2010) sobre las notas de traducción.

De hecho, los paratextos no autoriales de las traducciones de Carmen Martín Gaité han ido configurándose en el presente trabajo como un caso particular, y de particular amplitud, en su significativa producción paratextual, que es principalmente autógrafa. Su interés surge de la uniformidad relativa del pretexto de producción (un encargo de traducción), y del arco temporal largo que cubren. Tales condiciones han permitido apreciar las variaciones y el desarrollo de este recurso en relación general con las pautas de desarrollo paralelo de los ámbitos de estudio y de producción creativa de la escritora, dejándonos una traza de la complejidad y del alcance de las conexiones progresivas que apuntalan su “simbiosis con la literatura”. Maria Vittoria Calvi, hablando del autobiografismo de Carmen Martín Gaité, ha señalado el papel de los paratextos autoriales en su diálogo con los autores:

[...] el paratexto ofrece a Carmen Martín Gaité un lugar ideal para construir y afirmar su identidad de autora en simbiosis con la literatura, gracias a la performatividad y la prominencia del paratexto [mismo]. En rigor, todo el paratexto contribuye a esto (pensemos en el dialogismo de los epígrafes y dedicatorias [en el caso de las traducciones serían las referencias intertextuales en prólogos y notas], conforme a su visión a menudo expuesta de la lectura como recreación de un diálogo con otros autores). (Calvi, en prensa 1)

Si los paratextos autoriales de Carmen Martín Gaité, y en ellos especialmente las notaciones intertextuales y autobiográficas, desvelan “los mecanismos, las dificultades y los avatares de la escritura” de un texto específico, como cuando “el actor hace el gesto de quitarse la máscara [...] dejando que el lector se asome a su taller” (Calvi, en prensa 1), en sus paratextos de traducción (a los que se podrían añadir semblanzas y reseñas de obras y autores traducidos) se va delineando, a lo largo de los años y de los diferentes encargos, algo parecido al “cuaderno de bitácora” del que la misma Carmen Martín Gaité habla en *El cuento de nunca acabar*²⁵², pero aplicado a las pautas de toda su evolución

²⁵² El pasaje, del que se citan aquí algunas líneas, se encuentra al inicio de la tercera parte del ensayo, titulada “Ruptura de relaciones”: “Siempre he deplorado, al cabo de mis diferentes afanes que acabaron en el resultado de un libro nuevo [...], no haber llevado paralelamente a la labor mediante la cual se iba configurando, un diario donde se diera cuenta de su elaboración, una especie de cuaderno de bitácora para registrar la historia interna de ese texto, de las circunstancias que lo motivaron y de las que lo interrumpieron: en una palabra, de mis relaciones con él” (CNA-OC V [1983] 2016: 417).

intelectual y literaria en vez que a una obra en concreto. En esto, el testimonio de los paratextos tiene muchos puntos en común también con sus cuadernos²⁵³, con la diferencia que los cuadernos cesan desde la muerte de la hija de ser el lugar de la reflexión cotidiana, con todos sus altibajos, mientras que los paratextos quedan como instantáneas de unos momentos específicos y por su acabado formal (en particular en los prólogos) permiten poner en evidencia pautas definitivas en el recorrido de la escritora. Asimismo, la producción de paratextos en las traducciones se incrementa justamente en los años 90, cuando ya los cuadernos se hacen más reticentes.

Las reflexiones antes citadas de Maria Vittoria Calvi sobre los paratextos autoriales de Carmen Martín Gaité hacen hincapié en la “afirmación de su identidad de autora” de la escritora, y en su “visión a menudo expuesta de la lectura como recreación de un diálogo con otros autores”. A estos dos ámbitos, la escritura y la lectura, en los que al fin y al cabo se manifiesta la simbiosis de Carmen Martín Gaité con la literatura, remiten las dos vertientes del papel de las traducciones en la biografía intelectual de la escritora. Por un lado, consideradas como una forma particularmente activa y profunda de lectura, las traducciones entran en el circuito de pensamiento de la escritora ofreciéndole inspiración y temas de reflexión y tomando la forma del diálogo con los autores que para ella suponía toda tarea literaria, como testimonian las múltiples conexiones señaladas entre los trabajos traducidos y su propia obra y, en las traducciones, las frecuentes referencias intertextuales en los paratextos. Por el otro, según su perspectiva ética hacia el lector-interlocutor, con el cual se identifica en la fase de lectura, las traducciones son reescrituras que le permiten involucrar en el diálogo a los lectores. La presencia explícita de Carmen Martín Gaité en su doble papel de lectora y de escritora, tan evidente en los paratextos de traducción, es el recurso que le permite mediar entre la obra que traduce, el autor y los lectores. No se trata de imponer una interpretación, sino de compartir sus conocimientos y su discurso, es decir, su punto de vista. En el texto traducido, Carmen Martín Gaité se esmera para respetar y valorar todo lo que ha percibido en la obra original, pero, declarando abiertamente en los paratextos que esta es su personal

²⁵³ Según las clasificaciones de Gérard Genette, todo “paratexto privado” que el autor dirige a sí mismo “en su diario o en otra parte” se configura como “paratexto íntimo por el hecho de su autodestinación y cualquiera que sea su tenor” (Genette [1987] 2001: 14), lo que pone sin duda en tal categoría muchas páginas de los *Cuadernos de todo*.

interpretación, alcanza el mismo resultado perseguido con toda su escritura: dejar la puerta abierta al interlocutor y otorgarle la libertad de elaborar su lectura.

Esta concepción ética y literaria de la escritura es el marco que configura la teoría implícita de la traducción en Carmen Martín Gaité, cuya ulterior definición exige un cotejo con las principales orientaciones traductológicas contemporáneas y el estudio de las estrategias empleadas en las traducciones, que se abordarán en el próximo capítulo.

Pero antes, compartiendo por un momento la actitud de la escritora, siempre atenta al “hilo raro que [...] une a unos escritores con otros”, y a los “senderos de conjeturas imposibles” que surcan la realidad como la ficción, no se puede por menos que notar que con la versión de las *Cartas portuguesas* Carmen Martín Gaité, por última vez, vuelve a sumergirse por completo en la reflexión sobre “la narración, el amor y la mentira”, regalándonos otro, inesperado, capítulo de su cuento de nunca acabar.

CAPÍTULO 6

Geografías personales y traducción en Carmen Martín Gaité: un viaje compartido con el interlocutor

La presentación de las traducciones ha permitido trazar un perfil dinámico del recorrido literario e intelectual de Carmen Martín Gaité a lo largo de su vida, o, mejor dicho, en completa coincidencia con su vida. Todos los acaecimientos biográficos, desde los más intrascendentes hasta los más dramáticos, fueron vertidos en su labor creativa como materiales de narración y reflexión, y al mismo tiempo la disciplina de la escritura fue lo que le permitió no amilanarse ante los golpes del destino. Su personalísima mezcla de creación, estudio, atención y paciencia, cualesquiera que fuesen las formas expresivas en las que se manifestaba, le proporcionó hasta en los trances más dolorosos caminos alternativos a la resignación o a la locura. Sin embargo, es necesario matizar un poco más la articulación de esta ‘simbiosis’; por ejemplo subrayando que entre los ‘acaecimientos’ de su vida, Carmen Martín Gaité contabilizaba, sin ningún lugar a dudas y de forma muy consciente, también los sueños, las lecturas y, por supuesto, la escritura misma, lo que por un lado da cuenta de su sensibilidad metaliteraria e intertextual, mientras que por el otro pone de relieve la importancia del interlocutor (real o evocado que fuese, y hasta identificado con su mismo ‘yo’), cuya irreducible alteridad constituyó la brújula para no perderse en el laberinto del solipsismo²⁵⁴.

En este marco, el acto de traducir remite constantemente a la compleja maraña de experiencias primarias, es decir, a lo factual, y activa en particular el recuerdo de los lugares, las personas, los eventos y, por supuesto, las lecturas, que la autora pone en relación con cada lengua extranjera, en una palabra, con su geografía personal.

Si se excluye el rumano, que Carmen Martín Gaité estudió en la universidad sin viajar nunca a Rumanía²⁵⁵, los otros cinco idiomas que conocía corresponden a sendas realidades geográficas y humanas que afloran en sus traducciones y en su escritura. Galicia, por ejemplo, el lugar de proveniencia de su madre, es el lugar adonde la familia

²⁵⁴ Maria Vittoria Calvi, apoyándose en los conceptos de mismidad e ipseidad de Ricoeur, explora con atención las características de la identidad en la escritura de Carmen Martín Gaité, llegando a la conclusión de que se trata de modelos abiertos y dinámicos, centrados en las situaciones, “en los que el yo va cambiando de posición y de perspectiva” (Calvi 2012: 77).

²⁵⁵ Y puede que sea por esto por lo que, después de las versiones juveniles, no volvió a traducir de una lengua cuya localización en su geografía personal era abstracta.

iba a veranear todos los años, y la escritora misma cuenta lo que significó esta tierra en su infancia y juventud:

Las temporadas pasadas ahí fueron definitivas para mi vinculación con Galicia, que siempre he considerado como mi segunda patria. Aprendí el dialecto de la región y muchas canciones populares, [...] trepé a los árboles y a las peñas, robé fruta, [...] aprendí a bailar, tuve mis primeros escarceos amorosos y escribí mis primeros versos. San Lorenzo de Piñor [...] significa para mí la esencia misma de la juventud y de la libertad, allí están mis raíces [...]. En este pueblo he situado algunas de mis narraciones como *Las ataduras* o *Retahílas*. (AP-OC V [1993] 2016: 642)

Portugal, por otro lado, en 1946, es la destinación de su primer viaje al extranjero gracias a una beca universitaria:

Y además [viajé] yo sola, cosa que me ilusionaba mucho porque entonces no era costumbre que una chica viajara sin compañía. Portugal, tal vez por sus vinculaciones lingüísticas con Galicia, es un país que siempre me ha fascinado particularmente y me siento atraída por sus costumbres y su literatura. (AP-OC V [1993] 2016: 645)²⁵⁶

Francia, además de ser el destino de otro viaje de estudiante a Cannes que le hizo conocer “el sabor auténtico de la libertad” (AP-OC V [1993] 2016: 645)²⁵⁷, es también el centro de difusión dieciochesco de la Ilustración, un período y un movimiento intelectual sobre el que se concentraron las investigaciones históricas y literarias de la escritora

²⁵⁶ La Agustina de *Fragmentos de interior* es portuguesa, y su obsesión sentimental con el exmarido Diego, de quien guarda con celo y relee continuamente las cartas de amor, recuerda mucho la situación epistolar y el tema del amor rechazado de las *Cartas portuguesas*, que Carmen Martín Gaité traduciría casi un cuarto de siglo después. Asimismo, pocas líneas antes del pasaje citado, la escritora habla de sus lecturas de juventud y declara haber devorado las novelas “de un escritor portugués poco conocido, pero que a mí me apasiona: Eça de Queiroz” (ap-oc v [1993] 2016: 645). Entre las materializaciones literarias de esta pasión queda la traducción de la novela *La carretera de Sintra* (Eça de Queiroz [1870] 1974).

²⁵⁷ Y muchos escritores contemporáneos que en España no se conocían: “Sartre, Camus, Saint-Exupéry, Gide, Proust, etc.” (AP-OC V [1993] 2016: 645)

cuando pudo por fin remediar al silencio que en sus años de estudiante, durante la dictadura, había afectado a aquella época, considerada peligrosa por su efervescencia²⁵⁸.

En cambio Italia, de donde venía la madre de su marido Rafael Sánchez Ferlosio, es un lugar de lazos familiares y afectivos, y al mismo tiempo de descubrimientos literarios, que se renovarían a lo largo de los años:²⁵⁹

Después de casarnos, pasamos unos meses en Roma, en casa de los abuelos maternos de Rafael, en la Piazza de Santa Maria sopra Minerva, donde él había nacido. Luego volvimos en otras muchas ocasiones a aquella casa. Los abuelos de Rafael eran una gente encantadora y me encariñé mucho con ellos; la abuela Ida me enseñó a cocinar, que yo no sabía, y se pasaba las horas muertas hablando conmigo. Viajamos también a Nápoles, Florencia y Venecia. Italia se me metió muy dentro y además me puso en contacto con la literatura contemporánea del país, que me influyó mucho, sobre todo Pavese y Svevo. (AP-OC V [1993] 2016: 648)²⁶⁰

Del inglés, a diferencia de las otras lenguas, Carmen Martín Gaité no nos cuenta exactamente las circunstancias de aprendizaje, que evidentemente no estuvieron relacionadas con ninguna experiencia personal significativa²⁶¹, mientras que se explaya sobre el alcance de su primer viaje americano:

²⁵⁸ En un artículo de 1990 titulado “Homenaje a José Antonio Llardent”, y publicado con ocasión de la muerte del amigo en la revista de Badajoz *Espacio-Espaço escrito. Revista de literatura en dos lenguas*, Carmen Martín Gaité explicaba así su interés hacia el siglo dieciocho: “Desamordazar el siglo XVIII venía a ser algo así como una transferencia oblicua del intento imposible por combatir de frente la mordaza de la censura oficial”. Posteriormente el texto ha sido recogido en *Agua pasada* bajo el título “El rescoldo de la Ilustración” (AP-OC V [1993] 2016: 960). Maria Vittoria Calvi ha analizado la original contribución de Carmen Martín Gaité a los estudios sobre el dieciocho español en el ensayo “Il Settecento di Carmen Martín Gaité” (Calvi 2004a).

²⁵⁹ Italia y el conocimiento del italiano, como ya se ha visto, proporcionaron a Carmen Martín Gaité también la posibilidad de acercarse al cine neorrealista en su lengua original y a muchas obras de importantes autores extranjeros en las “formidables” traducciones italianas de la editorial Einaudi (MGB 2011: 81 y 210).

²⁶⁰ Carmen Martín Gaité subraya para el italiano, como ya se ha visto para el gallego, la carga afectiva implicada en el aprendizaje de las lenguas que no estudió de manera sistemática y en contextos formales.

²⁶¹ Posiblemente aprendió el inglés en España como autodidacta o atendiendo algún curso en la universidad o en una academia. Su primera traducción del inglés, un ensayo feminista, remonta a 1972, y hasta los años 80, después de los primeros viajes a Estados Unidos, no tradujo obras narrativas de esta lengua.

Mi padre murió en octubre de 1978 y mi madre en diciembre de ese mismo año [...]. En la primavera del año siguiente a su muerte, 1979, asistí a un congreso de literatura española contemporánea celebrado en Yale y descubrí la ciudad más fascinante del mundo: New York. Había algo de despedida de un mundo y de descubrimiento de otro en aquel viaje deslumbrador e inesperado que por una parte mitigaba la herida de la reciente pérdida de mis padres y por otra la acentuaba, cuando me daba cuenta de que ya nunca podría volver a escribirles para hacerles partícipes de mis impresiones. (AP-OC V [1993] 2016: 653).

Es decir, que para Carmen Martín Gaité espacio y lengua, en sus dimensiones experienciales de ‘lugar’ y de interlocución, son las claves de acceso a otros mundos. Por lo que se refiere al inglés, en particular, se percibe que la escritora empezó a traducir textos literarios de esta lengua solo después de su primer viaje largo a los Estados Unidos, y ya se ha visto como en Estados Unidos fue donde empezó a curarse del inmenso luto de la muerte de la hija. *Caperucita en Manhattan*, la novela con la que volvió a la narrativa, empieza justamente con una descripción de la isla de Manhattan, en Nueva York, donde se desarrolla luego el argumento:

La ciudad de Nueva York siempre aparece muy confusa en los atlas geográficos y al llegar se forma uno un poco de lío [...]. Mucha gente se cree que Manhattan es Nueva York, cuando simplemente forma parte de Nueva York. Una parte importante, eso sí.

Se trata de una isla en forma de jamón con un pastel de espinacas en el centro que se llama Central Park. (CM-OC II [1990] 2009: 61)

Nueva York, como cualquier otro sitio, asumida en su dimensión geográfica abstracta (los atlas) transmite una sensación de confusión, que se convierte en algo comprensible cuando la experiencia permite establecer relaciones con sus particularidades (el jamón y el pastel de espinaca). En este sentido, aunque las traducciones del inglés de Carmen Martín Gaité fueron también de autores ingleses y no solo americanos, la experiencia estadounidense fue seguramente el medio afectivo y experiencial que permitió a la escritora acercarse a otra faceta de la cultura encarnada en

aquel idioma y enfrentarse creativamente, con las traducciones, a una literatura que sin embargo ya conocía y apreciaba²⁶².

El papel del espacio en la escritura de Carmen Martín Gaité ha sido estudiado y detallado por muchos investigadores²⁶³, y la misma escritora ha dejado testimonios importantes de su necesidad de definir el espacio (convirtiéndolo en lugar) para poder contar cualquier historia, es decir, para poder desarrollar un movimiento, nunca lineal y cronológico, en el tiempo. Entre espacio y tiempo lo que para ella fue siempre concreto y asequible, experimentable y significativo aunque solo en la imaginación, fueron los lugares, y de los lugares se sirvió para aprehender el tiempo, o mejor dicho los tiempos, con sus estancamientos, sus aceleraciones, sus retrocesos y sus fragmentaciones. En consonancia con el pensamiento de Ricoeur²⁶⁴, Carmen Martín Gaité advierte en las experiencias y las situaciones, en la relación con el otro y con el entorno, lo que organiza el fluir de la vida y, en última análisis, la identidad. El espacio concreto, y relacional, de estas experiencias, permite al ser humano definirse una y otra vez, y al mismo tiempo cambiar. La memoria, tan lábil y subjetiva, no es tanto la evocación de un tiempo, cuanto de una situación, de una configuración espacial atravesada por múltiples relaciones e interpretada a la luz del punto de vista actual, a su vez en continua transformación. Desde el sueño hasta la memoria, desde el tiempo de la escritura hasta el de la lectura, desde la historia hasta la narración, Carmen Martín Gaité tuvo siempre la aguda percepción de las múltiples facetas del tiempo, de sus constantes solapamientos, y de la imposibilidad de entenderlas y comunicarlas sin anclarlas a las imágenes, que son por definición signos en el espacio. Los lugares, es decir, la reducción a medida humana del espacio, son capaces de activar en el plano de la narración y de la interlocución los *retentissement* de Bachelard²⁶⁵, las resonancias intersubjetivas despertadas por las cristalizaciones concretas de unos contextos de experiencia (que para Carmen Martín Gaité, como para Bachelard, se identifican sobre todo con los ambientes domésticos de la casa y con sus

²⁶² Se puede recordar, también, que en Estados Unidos es donde Carmen Martín Gaité encontró el texto de la inglesa Virginia Woolf *A Room of One's Own* que tanta importancia tuvo en su reflexión literaria.

²⁶³ Tan solo hay que pensar en el título del volumen editado por José Teruel y Carmen Valcárcel, *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité* (2014), y en las reflexiones, entre otras muchas, de Pittarello (1994) y Sarmati (2010 y 2014a).

²⁶⁴ Sobre la 'ipseidad', es decir, la situacionalidad de la identidad, que se define narrativamente y en relación de reciprocidad con el otro, véase Ricoeur 1990.

²⁶⁵ Véase *Poétique de l'espace* (Bachelard 1957), que la escritora conocía y apreciaba y que Maria Vittoria Calvi ha evocado en el título de su contribución al volumen *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité* mencionado anteriormente (Calvi 2014; Teruel y Valcárcel 2014).

objetos), y de esta manera se convierten para la escritora en la brújula que le permite orientarse (y orientar al lector) en el tiempo de su vida, de sus historias y de la historia:

Lo más importante para el hombre es el sentido de la orientación. Necesita a cada momento mirar donde está, dónde pisa, conocer el inmediato terreno que lo limita para luego poder mirar alrededor, más lejos, sin perder el equilibrio. (CNA-OC V [1983] 2016: 255)

Sin embargo, esta fuerte relación de Carmen Martín Gaité con el ‘espacio’, mediada por la memoria, la interlocución, las rutinas y los objetos cotidianos que lo convierten en ‘lugar’, no es su única manera de explorar y conocer los nuevos mundos relacionados con cada lengua y con su referente ‘geográfico’, ya que también las lecturas, o mejor dicho los itinerarios de lectura, le abren otros escenarios intelectuales, la acercan a las culturas de otros lugares y repercuten en toda su obra²⁶⁶. De la misma manera que los paisajes del atlas adquieren un perfil reconocible gracias a la relación que se llega a tener con ellos, y de las relaciones que se desarrollan ‘en’ ellos, el paisaje de la mente se va formando gracias a la relación intersubjetiva planteada por la lectura y la escritura, en la que autor y lector negocian los significados de lo que van rastreando. Los itinerarios de lectura y los recorridos intertextuales son, para Carmen Martín Gaité, sus geografías personales, otros tantos viajes hacia unos nuevos mundos que se crean en el acto mismo de explorarlos.

¿Cuál será, entonces, a la luz de todas estas consideraciones tan ‘literarias’, la postura ‘traductológica’ de Carmen Martín Gaité? ¿De qué manera su vocación literaria se convirtió, en las traducciones, en una teoría, prevalentemente implícita, capaz de apuntalarla en su quehacer?

En los siguientes apartados de este capítulo se abordará la cuestión en sus facetas generales, empezando, en el primer apartado, por lo que la escritora ha dejado escrito al

²⁶⁶ Carmen Martín Gaité elaboraba su ficción a partir de una imagen espacial, o mejor dicho de un lugar, cuya progresiva definición acababa por suscitar los personajes y los acontecimientos que en ello podían desarrollarse. Igualmente interesante, y quizás menos estudiada, es la dimensión también espacial del pensamiento de la autora, como señala José Teruel citando el exergo de *Ritmo lento*, que a su vez es una cita “amoldada a su propia sintaxis”, de la secuencia XVIII de *Juan de Mairena* de Antonio Machado: “ ‘Pensar es deambular de calle en calle, de calleja en callejón, hasta dar con un callejón sin salida’ ” (Teruel 2015b: 389). Carmen Martín Gaité consigue integrar en esta cita un ejemplo de sus geografías personales de lectora, de su concepción dialógica y creativa de la intertextualidad, y de su percepción ‘espacial’ del pensamiento.

respecto. Sus declaraciones, y sus silencios, contrastados con los aportes descriptivos de los *Translation Studies*, perfilan una originalidad radical de enfoque debida a la postura irreduciblemente literaria de la escritora, cuyas articulaciones generales se expresan sobre todo en el uso de los paratextos y en los planteamientos adoptados en la traducción de diferentes géneros, tratados en los apartados 2 y 3. En referencia a la traducción de poesía, aunque de forma extensible a toda actividad traductora, se han puesto en relación dialógica las declaraciones de dos literatos, José Ortega y Gasset y Octavio Paz, que han abordado el tema desde posiciones muy diferentes, pero con un lenguaje y un planteamiento más afines a los de Carmen Martín Gaité, con las reflexiones de los *Translation Studies* sobre las dificultades aparentemente insuperables de la traducción literaria. El apartado 4, sobre el tratamiento del dialecto y de las secuencias en lenguas extranjeras, propone un primer ejemplo ‘práctico’ del eclecticismo de Carmen Martín Gaité en su labor traductora, debido a las diferentes consideraciones literarias que orientaban los criterios adoptados en cada obra. Por último, en el apartado 5 se reseñan algunos ejemplos significativos, extraídos de la traducción de tres obras de Natalia Ginzburg, que componen un itinerario coherente con los “puntales” señalados por Carmen Martín Gaité en el inédito sobre la traducción: la oralidad y los diálogos, el humor, los “giros difíciles”.

6.1. El inédito “Sobre la traducción”: la mirada

Carmen Martín Gaité no tenía la menor duda sobre la calidad creativa y literaria de la actividad traductora, como se ha visto hasta ahora, y posiblemente sea por esto por lo que no encontramos referencias, ni en sus lecturas ni en sus escritos, a las teorías de la traducción que, justamente en la segunda mitad del siglo xx, llegan a constituirse en un campo interdisciplinar bien definido: los *Translation Studies*²⁶⁷. Por la misma razón, es

²⁶⁷ La expresión *Translation Studies*, fue empleada por primera vez por James H. Holmes en 1972 en una conferencia presentada al tercer congreso de lingüística aplicada de Copenhagen, posteriormente publicada bajo el título “The Name and Nature of Translation Studies” (APPT, Amsterdam Publications and Prepublications in Translation Series, Department of General Literary Studies, University of Amsterdam, 1975: 66-80). Siempre James Holmes, en 1978, publicó las actas del congreso de Leuven/Louvain en Bélgica, donde en 1976 André Lefevere, Susan Bassnett, Itamar Even-Zohar y otros investigadores reivindicaron la autonomía epistemológica, el planteamiento interdisciplinar y la perspectiva cultural del estudio de la traducción (Gentzler 1998: ix).

necesario recurrir al método inductivo para trazar la teoría implícita de la traducción de Carmen Martín Gaité, es decir, analizar sus declaraciones sobre el tema, y los ejemplos de sus estrategias de traducción para llegar a individuar y, si fuera posible, clasificar según criterios generales sus rasgos más relevantes.

El inédito sobre la traducción, del que ya hemos hablado en los anteriores capítulos²⁶⁸, es el punto de partida para este trabajo, ya que es el único documento en el que Carmen Martín Gaité, quizás preparando una disertación dirigida a profesionales o estudiantes, pone en un cierto orden sus reflexiones sobre el tema, profundizando y elaborando lo que ya había escrito en un artículo sobre los traductores de 1978. De hecho, por muy ‘de autor’ y literarias que fuesen sus traducciones, la escritora salmantina nunca pensó que solo los escritores podían realizar esta tarea de forma excelente, e hizo una cuestión de honor, o quizás de solidaridad de gremio, señalar y alabar en sus reseñas las traducciones que le parecían buenas²⁶⁹. La misma existencia del inédito, en el que además cita nombres y apellidos de dos traductores de sus obras, igual que en el artículo había citado nombres y apellidos de traductoras españolas que apreciaba particularmente, da fe de su convicción de que el oficio de traductor se puede aprender y enseñar, y se funda sobre un trabajo escrupuloso más que sobre una indefinida inspiración artística.

Volviendo al inédito, en las primeras líneas Carmen Martín Gaité repite literalmente el paralelo entre el oficio de escritor y el de traductor ya comentado en el apartado 2.1 de este trabajo con relación al artículo de 1978, dejando clara su concepción de la traducción como re-escritura literaria. En esto no hay nada original, en apariencia,

²⁶⁸ Un extracto del documento inédito “Sobre la traducción” de Carmen Martín Gaité ha sido reproducido por José Teruel, que lo encontró entre los papeles de la escritora, en una nota a “La ingrata condición del traductor: bailar con la más fea”, publicado en Diario 16 el 24 de julio de 1978, artículo recogido en la recopilación a su cargo *Tirando del hilo*, publicada póstuma en Madrid por Siruela en 2006. El documento completo (menos el párrafo inicial, igual al del artículo) será publicado por Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg de Madrid, en las notas del editor, en las páginas 1246-1247 del sexto volumen de las *Obras completas* de Carmen Martín Gaité, *Ensayos III* (ed. José Teruel), actualmente en prensa. En el presente trabajo se menciona el inédito sobre la traducción en el capítulo 3 (apartados 1, 3, 4, 5, 6) y en el capítulo 5 (apartados 4 y 5).

²⁶⁹ En una entrevista de 2004 publicada por Antón Castro en su bitácora, Mercedes Corral, traductora en 1989 para la editorial Trieste de Madrid de *Léxico familiar* de Natalia Ginzburg, cuenta lo que significó para su carrera la aprobación de su labor traductora en la reseña que Carmen Martín Gaité dedicó a la novela de la italiana en *Abc literario* el 10 de junio de 1989 (publicada póstuma en *Tirando del hilo*, edición de José Teruel, Madrid, Siruela 2006: 422-424): “Carmen Martín Gaité, que había traducido *Querido Miguel*, elogió mi labor. Su reseña fue un espaldarazo para mí”. Disponible en: <http://antoncastro.blogia.com/2005/091501-entrevista-con-mercedes-corral.php> [fecha de consulta: 11-10-2017]

pero la escritora se preocupa de quitar hierro al prestigio romántico que envuelve el oficio del escritor:

Resulta normal oír ensalzar –a veces, a decir la verdad, con una retórica un tanto cargante– la vocación empedernida de escritor que, despreciando otros trabajos más remunerativos, lucha por dar forma a los confusos fantasmas que se aglomeran en su cerebro, sin preocuparse demasiado del estipendio que va a recibir por esa lealtad a un quehacer cuyo alcance resulta más que discutible. (TH 2006: 192)²⁷⁰

Tal como explica un poco más adelante, el escritor “se siente pagado en no pequeña medida, por el placer recóndito de estar diciendo algo ‘suyo’ [...]; porque, si bien es verdad que nada hay nuevo bajo el sol, el escritor sabe que sus ojos lo han mirado de una manera distinta [...]: la mirada es lo nuevo” (TH 2006: 192). Se escribe pues, en última instancia, por placer, lo que conlleva la responsabilidad de compartir con el lector esta mirada nueva. Y lo mismo le ocurre al traductor²⁷¹:

En definitiva los problemas que plantea la traducción son bastante análogos a los que plantea la escritura: se trata de ponerse en la piel del lector y conseguir hacerle ver lo que uno ve y desde donde lo ve. (ST-OC VI [1993-1998] en prensa: 1247)

En menos de una línea, además de una declaración de poética, Carmen Martín Gaité propone su entendimiento de la traducción. El primer elemento que se desprende de sus palabras es la concepción del traducir como interpretación: “hacer ver lo que uno ve”. El escritor interpreta “los confusos fantasmas que se aglomeran en su cerebro” y el traductor interpreta los igualmente confusos fantasmas que el texto original ha suscitado en su propia mente. Este concepto está perfectamente asimilado por las teorías

²⁷⁰ En esta y en algunas de las citas que siguen el inédito reproduce literalmente el párrafo inicial del artículo “La ingrata condición del traductor: bailar con la más fea”, de 1978, por lo que se extrae de *Tirando del hilo*, la recopilación en la que aparece el artículo.

²⁷¹ “Con la diferencia de que los riesgos y sacrificios de esta labor casi nunca son reconocidos por nadie y ofrecen bien pocas compensaciones [...]. Hasta el punto de que uno se pregunta cómo podrán existir – aunque sean pocos– traductores vocacionales” (TH 2006: 192). Carmen Martín Gaité no pierde la ocasión de estigmatizar el menor prestigio otorgado a los traductores en comparación con los escritores.

traductológicas contemporáneas (y no solo) y lleva por un lado al problema de la ‘equivalencia’ con respecto al texto original, con todas sus ramificaciones, y por el otro a la cuestión de la ‘originalidad’ de la traducción, a su vez relacionada con el estatuto científico o creativo de la labor traductora, con la actitud de evaluación o de estudio hacia el proceso traductivo, y con la dignidad literaria reconocida al texto traducido y a su autor (el traductor).²⁷²

El segundo elemento imprescindible es el “desde donde lo ve”, que una vez más resume en un adverbio de lugar todo el contexto concreto, cultural, social, intertextual y personal del escritor y del traductor, recordando implícitamente que no existe traducción sin punto de vista²⁷³.

El tercer elemento, que en la formulación de Carmen Martín Gaité precede a los otros dos, es el lector, partícipe y activo en la construcción de la mirada. El tema del lector, o del interlocutor, que tanta importancia tiene en la reflexión literaria de la escritora, aquí también resulta crucial desde múltiples perspectivas como destinatario de la labor traductora y coproductor de significado.

En la definición de Carmen Martín Gaité, el lector tiene mayor relieve que el mismo autor original, no porque sea más ‘importante’, sino porque sus expectativas anclan al traductor a la obra original que el lector quiere “ver” aun sin conocer la lengua en la que ha sido escrita.

Las soluciones expresivas y la interpretación del traductor podrán ser muy diferentes de las del original y de las de otros traductores, por lo que el texto será ‘original’ como el del que proviene, pero la expectativa del lector impone al traductor tomar como referencia la lectura, ‘su’ lectura, del texto por traducir.

En este sentido la presencia del lector induce la mediación del traductor, que no puede limitarse a entablar un diálogo con el autor, o a seguir ciegamente sus propios impulsos expresivos, porque tiene el compromiso de “hacer ver” la obra al lector, incluyéndolo en el flujo comunicativo. Asimismo, para Carmen Martín Gaité, el traductor

²⁷² Véase por ejemplo el resumen de estas cuestiones en el primer capítulo de Bassnett ([1980] 1993).

²⁷³ El punto de vista, como la visión del mundo vehiculada por cada lengua, no impide la traducción en la medida en que esta se configura en la teoría contemporánea como una forma dialéctica de comunicación: “Non è sempre tutto possibile, ma nemmeno tutto impossibile; forse, proiettato nel tempo, tutto è possibile” (Mounin [1965] 2002: 113). El énfasis de Georges Mounin sobre el tiempo que lo hace todo posible se explica con su observación que los fracasos en la comunicación bilingüe pueden participar en el proceso dialéctico [o dialógico...] de mejora de la comunicación misma (Mounin [1965] 2002: 117).

puede no ser un escritor, pero no puede no ser un lector atento y competente²⁷⁴, como se desprende de su división en cuatro etapas de la actividad de traducción:

Etapas

1º Leer el texto en el idioma original y empaparse de él, olvidando que se va a traducir.

2º Anotar las palabras difíciles en una segunda revisión.

3º Leerlo ya de corrido con ojos de traductor y apuntar diversas opciones para resolver los giros difíciles.

4º Estrenar un cuaderno de limpio. (ST-OC VI [1993-1998] en prensa: 1247)

De las cuatro etapas, tres consisten en leer, y en la primera la escritora hasta aconseja olvidarse de la finalidad práctica para la que se lee, es decir, la traducción, mientras que en la tercera, una vez asimilado e interpretado el texto, la última lectura antes de ponerse manos a la obra requiere adoptar una ulterior perspectiva, esto es, leer ya “con ojos de traductor”.

En su texto inédito sobre la traducción, Carmen Martín Gaité no aborda los detalles, como por ejemplo las diferentes técnicas que se pueden aplicar a los casos específicos, y prefiere centrarse, por un lado, sobre los recursos generales de los que puede echar mano el traductor, como los conocimientos filológicos²⁷⁵, y por el otro, sobre la características del resultado final del trabajo, en una óptica comunicativa que toma en consideración a los destinatarios²⁷⁶. El primer requisito del metatexto es su aceptabilidad

²⁷⁴ Las reflexiones de Carmen Martín Gaité sobre la lectura son incontables, y de algunas ya se ha dado cuenta. Aquí se reproduce solo un párrafo de su texto “The Virtues of Reading” (VR 1989), redactado para Marcia L. Welles, que se encargó de su traducción al inglés y lo hizo publicar en *Publications of the Modern Language Association of America*. El interés del fragmento reside en particular en el énfasis sobre el papel activo del lector y sobre la calidad experiencial y al mismo tiempo existencial de la lectura, sin olvidar el valor de la construcción de competencias lectoras: “Fruitful reading is never passive, nor can readers, without contributing their due bounty, simply await the arrival of spectacular results. To develop a taste for reading from an early age, one has to have experienced some boredom first. Then the encounter with a book fills that lack, stirring and inciting the imagination. That encounter is like meeting a friend: the conquest of intimacy is not explosive and instantaneous but slow – it tests our ability to understand and interpret what is offered, revealing to us our own identity in contrast to the other” (VR 1989: 349)

²⁷⁵ Ya se ha citado el comentario sobre “el placer de identificar raíces comunes en leguajes diversos” en el apartado 3.5, explicando la elección del título español de la novela *Senilità* de Italo Svevo (ST-OC VI [1993-1998] en prensa: 1247).

²⁷⁶ Hurtado Albir, describiendo el modelo “holístico” de la competencia traductora, habla de la “subcompetencia estratégica” como de su aspecto más importante, ya que sirve para “1) planificar el proceso y elaborar el proceso traductor (elección del método más adecuado); 2) evaluar el proceso y los

en la lengua de llegada, lo que impone una mayor competencia en esta que en la lengua del original:

En general creo que es mejor ser totalmente experto en el idioma al que se vierte el texto que aquel en que está escrito, y de hecho la repugnancia que nos invade al leer una mala traducción se concreta en comentarios como: “¡Pero esto no suena a castellano!” (ST-OC VI [1993-1998] en prensa: 1247)

De esta misma actitud *target oriented* derivan también otras consecuencias:

Por ejemplo es más perdonable la imprecisión en un paisaje ‘de relleno’ por mucho que adorne la prosa, que en un lugar o decoración que va a albergar determinados movimientos del personaje, [...] cuya descripción va a ser fundamental para la trama (escena de los comicios de Madame Bovary). Dos puntales importantes me parecen el humor y los diálogos, cuyo traslado tiene que encontrar la diana apropiada en nuestro idioma (escenas de amor de Madame Bovary y entendimiento del ‘humor serio’ de Natalia Ginzburg). (ST-OC VI [1993-1998] en prensa: 1247)

La diferencia entre estas reflexiones y las formulaciones teóricas de las principales corrientes de los *Translation studies* salta a la vista, no tanto por el estilo de exposición, sino por la discrepancia temática. Siguiendo lo que Carmen Martín Gaité ‘dice’, se podría deducir que la escritora se preocupa de la aceptabilidad más que de la adecuación del metatexto, según las distinciones introducidas por Gideon Toury (1980), y que su trabajo es decididamente *target-oriented*. De la misma manera, su atención a que los textos traducidos “suenen a castellano” o encuentren “la diana apropiada en nuestro idioma” sugiere una tendencia a la domesticación más que a la extranjerización, lo que lleva por

resultados parciales obtenidos en función del objetivo final perseguido; 3) activar las diferentes subcompetencias y compensar deficiencias en ellas; 4) identificar problemas de traducción y aplicar los procedimientos para su resolución” (Hurtado Albir [2001] 2017: 396). Es evidente que esta “subcompetencia estratégica” desempeña demasiadas funciones para resultar bien definida, sin embargo se acerca mucho al método ecléctico y orientado al resultado empleado por Carmen Martín Gaité.

un lado a la concepción de Schleiermacher y Venuti de una traducción etnocéntrica que acerca el autor al lector (Venuti 1995) y por el otro a la idea de una función conservadora de la traducción en la dinámica de los ‘gustos’ y de los ‘cánones’ en el campo o polisistema literario (Bourdieu 1979, 1992; Even-Zohar 1978). Asimismo, el problema de la equivalencia parece abordado desde el punto de vista de la equivalencia dinámica de Nida ([1964; 1969] 2012), o según el posterior enfoque comunicativo de Newmark ([1981]). Sin embargo, estas clasificaciones, indispensables para ‘traducir’ en un lenguaje disciplinar más o menos compartido las declaraciones de Carmen Martín Gaité sobre la traducción, producen una sensación de desfase, porque los temas que le interesan a ella son muy diferentes, las perspectivas y las referencias intelectuales también y, por último, porque gran parte de su teoría implícita de la traducción se encuentra más bien en lo que Carmen Martín Gaité no dice.

Por ejemplo, en el inédito no encontramos en ningún momento afirmaciones relacionadas con el papel del traductor ‘en’ la traducción (su mayor o menor visibilidad), o con su gestión del recurso paratextual, y solo gracias a sus reseñas y ensayos, en sus exhortaciones a la traducción de una u otra obra, se puede intuir su visión de las implicaciones sociales y culturales en sentido amplio de las traducciones.

Asimismo, la última línea del inédito, que es también la última etapa de las cuatro indicadas para el proceso de traducción, dice solo, de forma muy lacónica, “Estrenar un cuaderno de limpio”, que una lectura poco atenta podría interpretar como el simple paso a la fase de escritura. Pero quien conoce la constelación de significados atribuidos por Carmen Martín Gaité a la palabra ‘cuaderno’, quien recuerda todos los cuadernos que aparecen en su narrativa y en su vida personal, desde las decenas de cuadernos “de todo”, al cuaderno “de bitácora” (el número 16 de los *Cuadernos de todo*), al *Libro de memoria diaria* (que es en realidad una agenda)²⁷⁷, recordará también sus numerosas referencias a los cuadernos “de limpio”, en los que copiaba (a menudo reelaborándolos) apuntes, citas,

²⁷⁷ El *Libro de memoria diaria*, inédito hasta ahora, será publicado en el volumen VII de las *Obras completas*. Maria Vittoria Calvi, autora del prólogo de dicho volumen. En su artículo “La identidad narrativa de Carmen Martín Gaité: el *Libro de memoria diaria*”(2009), la estudiosa ha anticipado su reflexión sobre este texto, de la que se cita la significativa descripción inicial: “Cabe decir, ante todo, que el título no fue elegido por la escritora, sino que se encuentra impreso en la agenda misma; pero es innegable que dicha denominación encaja perfectamente dentro del mundo martingaitiano, para definir un cuaderno que, al llenarse de historias, se convierte en libro (pensemos en el *Libro de la fiebre*); unas historias que, gracias a la capacidad interpretativa de la memoria, van configurando la identidad narrativa sobre el desorden de lo cotidiano” (Calvi 2009: 87).

fragmentos de narraciones. Como todos los cuadernos, el “cuaderno de limpio” es, en definitiva, un lugar de narración, un punto intermedio entre la futura obra literaria que en él se está gestando y el desorden experiencial del que surge la identidad narrativa. Su presencia en el listado de las etapas de traducción simplemente afirma la calidad narrativa de la traducción en Carmen Martín Gaité. Como se ha visto en las presentaciones de las traducciones, esta calidad narrativa no suele tomar la forma de una inserción propia en materiales ajenos (limitada a los paratextos), ni es frecuente la reelaboración de materiales del mismo autor (el único ejemplo quizás sea la inserción de fragmentos de la “Oda marítima” de Fernando Pessoa en la traducción de la obra teatral *El marinero* del mismo autor), sino que se desarrolla a lo largo de toda la traducción, y es el cuento minucioso y apasionado de lo que ella ha leído.

También el verbo ‘estrenar’, más marcado que ‘empezar’, remite a la idea de dar comienzo a algo nuevo y original, pero conlleva también una dimensión ritual, un respeto especial tributado igualmente a la obra por traducir y a la traducción.

Se entiende, entonces, el ‘desfase’ de las traducciones de Carmen Martín Gaité respecto a las categorías de los estudios teóricos, y la vastedad de todo lo que no dice. A nivel teórico, para ella, la traducción no es sino un caso especial de escritura literaria: la narración de lo leído en su misma forma textual (poesía para la poesía, novela para la novela, etc.), o con algún trasvase semiótico (la “Oda marítima” en *El marinero*). De hecho, el nivel máximo de detalle al que llega en la explicación de ‘cómo’ traduce no remite a ninguna técnica, sino a los aspectos de la escritura sobre los que más reflexiona en relación con su propia obra: los diálogos, el humor, los “giros difíciles”²⁷⁸.

Carmen Martín Gaité, pues, se acercaba a los textos por traducir como crítica literaria y como escritora, sin centrarse en clasificaciones traductológicas. Su concepción de la traducción, bien sea implícita o explícita, es el resultado de una reflexión ‘posterior’, y coincide con sus reflexiones sobre la escritura.

Como la escritura, la traducción es una mirada, y un camino que se hace al andar, influido por todas las circunstancias interiores y exteriores del lugar, y por los ojos que

²⁷⁸ Sobre los diálogos y los “giros difíciles” se puede recordar, en su “Homenaje a Natalia Ginzburg” la apasionada defensa de Carmen Martín Gaité de un lenguaje “desprovisto de hojarasca” y capaz de expresar con “frescura y naturalidad” el “murmullo de lo cotidiano” (AP-OC V [1993] 2016: 971-972). Asimismo, sobre el humor, ya se ha citado el pasaje de los *Cuadernos de todo* en el que Carmen Martín Gaité hace sus consideraciones sobre la dificultad de traducir a otro idioma, en el que, a diferencia que en la escritura, “no saltan las trufas del humor, de los trabalenguas, de los juegos de palabras” (CT [2002] 2003: 307).

miran. Por todo ello, sus criterios de traducción, aparentemente eclécticos, no encajan fácilmente en las opciones binarias de las teorías de la traducción, o mejor dicho no siempre encajan en los significados atribuidos a las diferentes opciones consideradas, como veremos en la dialéctica entre estrategias de domesticación e invisibilidad del traductor evidenciada por Lawrence Venuti.

Otro ejemplo muy general de este desfase puede ser la cuestión de la equivalencia, que no es advertida como tal por quien, como Carmen Martín Gaité, está ‘contando’ lo que ha leído de la manera que considera más eficaz: la elección de términos y expresiones se conformará en general a criterios de equivalencia dinámica y comunicativa, y si posible de correspondencia formal²⁷⁹, superados en muchos casos por las exigencias expresivas o de interpretación del narrador-traductor²⁸⁰.

Esto no significa que en las traducciones de Carmen Martín Gaité no se puedan reconocer enfoques, estrategias y técnicas que coinciden con los tópicos más candentes de los *Translation Studies*, sino que para entender de forma orgánica sus criterios generales es necesario trasladar la discusión a su terreno, es decir, a las cuestiones éticas y literarias globales en las que enmarcaba su quehacer traductor.

En los últimos cuatro apartados de este trabajo se examinarán por lo tanto algunos aspectos centrales en las traducciones de Carmen Martín Gaité, como el papel de los paratextos, las características de la traducción de diferentes géneros literarios (la poesía, el teatro, los libros para niños), y su actitud hacia la traducción del dialecto o de los fragmentos en otras lenguas en relación con el contexto cultural y social, dejando para el último apartado una selección de ejemplos sacados de la comparación entre originales y traducciones de sus versiones de Natalia Ginzburg²⁸¹, consideradas emblemáticas por ser de una lengua y de una autora particularmente importantes en su trayectoria literaria.

²⁷⁹ En particular, en los casos de traducción de idiomas cercanos al español también en su componente fonológica, como el italiano.

²⁸⁰ Ejemplos de esta actitud pueden ser en el primer caso las intervenciones en la puntuación de las que se hablará más adelante, y en el segundo los dos títulos de la traducción de *A Grief Observed*, de C.S. Lewis, *Una pena observada* y *Una pena en observación*, ambos perfectamente aceptables, que testimonian dos propuestas interpretativas diacrónicas de la traducción. Sin embargo, lo que se quiere destacar en estos ejemplos no son la dimensión interpretativa y el intento de aproximación formal que se pueden dar por supuestas en toda traducción, ni la adhesión a una u otra de las alternativas posibles, sino su obediencia a la lógica interna de la narración realizada por la traductora, que puede llevar en algunos casos (típico el de la puntuación) a elecciones contradictorias desde el punto de vista teórico.

²⁸¹ Se trata de las novelas *Querido Miguel* y *Nuestros ayer*, presentadas respectivamente en los apartados 4.6 y 5.4, y de la obra teatral *La secretaria*, puesta en escena pero no publicada, de la que también se habla en el apartado 5.4.

6.2. Los paratextos: el traductor visible

El recurso de Carmen Martín Gaité a los paratextos como importante soporte a sus traducciones es un aspecto que ha surgido inesperadamente a lo largo de la presente labor de investigación y que confirma la estrecha relación de las traducciones con su reflexión literaria. Ya se han señalado las características y particularidades de dichos paratextos en los apartados de presentación de cada traducción, por lo que aquí cabe esbozar el papel específico que les otorga Carmen Martín Gaité en el ámbito del traducir.

En primer lugar, hay que advertir de que los paratextos de traducción siempre están sujetos a los vínculos establecidos por la editorial, como se nota por ejemplo en *Jane Eyre*, en cuya primera edición falta el prólogo, que será añadido a la segunda, o en las diferentes acotaciones empleadas desde los años 60 hasta el 2000 para indicar la autoría de las notas de traducción, que en cierto sentido extienden el tema de la invisibilidad del traductor, como se ha visto, hasta su género²⁸².

Otra cuestión general es la definición de los tipos de paratextos redactados por el traductor que acompañan las traducciones, y que en el caso de Carmen Martín Gaité son los prólogos y las notas de traducción, y pocas veces la contracubierta. Este breve listado ya supone distinguir entre los paratextos que Carmen Martín Gaité pudo redactar en su calidad de escritora y crítica literaria (en general los prólogos), y en su calidad de traductora (las notas de, o a la traducción); y aún quedan en territorio neutro los títulos²⁸³, en el sentido de que posiblemente su condición de escritora de renombre le permitió imponer su voluntad a la editorial en más ocasiones de lo que normalmente ocurre, por ejemplo en su traducción de *Nuestros ayer*, que de hecho en la nueva edición de 2016 Lumen ha cambiado en *Todos nuestros ayer* por decisión editorial.

Con esta cuestión se cruza la otra, ya esbozada en el apartado 5.6, del estatuto alógrafo o autógrafo de los paratextos de traducción respecto al texto original y al texto traducido, según se considere este último una obra original o menos, y según sus

²⁸² Basándonos en las acotaciones de las notas de Carmen Martín Gaité, se puede afirmar que este fenómeno es frecuente en las décadas de los 60 y de los 70 y desaparece a partir de los 80.

²⁸³ Se consideran aquí paratextos también los títulos traducidos (que son traducciones de paratextos) por la particular atención y libertad a la que está sometida su formulación por parte del traductor o del editor, lo que es indicio de la función paratextual, por así decir de segundo grado, que suele serle otorgada también en las traducciones.

funciones de comentario al texto o a la traducción²⁸⁴, por no mencionar la ulterior complicación de cómo clasificar las notas de Carmen Martín Gaité a los prólogos, que son otro ejemplo de paratexto de segundo grado. Si consideramos la traducción como una narración del traductor, como parece hacer Carmen Martín Gaité, todos los paratextos de traducción pueden considerarse autoriales, también los prólogos y los comentarios metatextuales sobre la obra original, porque todos contribuyen a la construcción, más que a la simple promoción, información y orientación interpretativa, de aquella narración en la que ella convierte el metatexto. Y efectivamente, el lector advierte la unidad de los diferentes aportes paratextuales en la voz, y en el ‘yo’, de la traductora. De esta manera, Carmen Martín Gaité aprovecha el paratexto como recurso de traducción, aun evitando embarcarse en la realización de una edición crítica o filológica (o extranjerizante), que quebraría la fluidez del texto reduciendo el número de sus potenciales lectores.

Los tres aspectos de los paratextos de traducción de Carmen Martín relacionables con la actividad traductora, y en particular con el “desde donde lo ve” del inédito, coinciden en buena medida con las funciones generales de los paratextos: contextualización e interpretación, información y explicación lingüística o cultural inherente al cuerpo del texto, especialmente en las notas, y reflexión metaliteraria. Sin embargo, la ostentación de la presencia del traductor, lograda gracias al empleo de la primera persona del singular y proporcionando datos autobiográficos relacionados con el texto, entre los que destaca a menudo el recuerdo de las circunstancias de su primera lectura, es el rasgo más original y significativo desde el punto de vista traductológico, porque permite enriquecer el texto, es decir, ampliar sus posibles interpretaciones y sus implicaciones ‘meta’, sin quitar nada a la eficacia expresiva y a la fluidez del castellano. En otras palabras, gracias a su uso de los paratextos, y en particular gracias a la inserción en ellos de su voz de lectora-traductora, Carmen Martín Gaité consigue contextualizar el texto teniendo en cuenta sus múltiples niveles de lectura, y desde un punto de vista técnico logra integrar adecuación y aceptabilidad sin tener que elegir un punto medio entre las dos.

A pesar de todo esto, lo que más sorprende en las traducciones de Carmen Martín Gaité es la aparente contradicción entre la ipervisibilidad de la traductora y su tendencia general a la domesticación. Los dos fenómenos han sido conceptualizados como

²⁸⁴ Véase Toledano 2010.

alternativos, si no mutuamente exclusivos, por Lawrence Venuti, en *The Translator's Invisibility* (1995). El análisis histórico de la traducción en el mundo anglófono de Venuti relaciona dicha invisibilidad con la supuesta transparencia y fluidez de la traducción, que no es sino una afirmación implícita, etnocéntrica, imperialista y conservadora del canon y de los valores dominantes de la cultura de llegada, que a su vez orienta la selección de las obras que serán traducidas (Venuti [1995] 2002: capítulos 1 y 7). Según este autor, la 'resistencia' a este modelo reaccionario incluye, entre otras reivindicaciones contractuales, de iniciativa, y de reconocimiento del estatuto autorial, de los traductores, unas variaciones discursivas extranjerizantes, "experimenting with archaism, slang, literary allusion and convention to call attention to the secondary status of the translation and signal the linguistic and cultural differences of the foreign text" (Venuti [1995] 2002: 310-311). El mismo Venuti subraya el problema de que estos experimentos se desarrollen dentro de los códigos específicos de la cultura de llegada, "limiting discursive experiments to perceptible deviations that may risk but stop short of the parodic or the incomprehensible" (Venuti [1995] 2002: 311); y entre los recursos que permiten al traductor visibilizar su trabajo incluye "presenting sophisticated rationales for these practices in prefaces, essays, lectures, interviews" (Venuti [1995] 2002: 311).

El punto de vista de Carmen Martín Gaité parece fundarse en las mismas premisas, y demuestra en particular su plena conciencia del alcance cultural y 'político' de la traducción. Sin embargo, sus soluciones, una vez más, son diferentes. Por un lado hay que tener presente, con respecto a las traducciones desde el inglés, la diferencia de posición a nivel global de las culturas y literaturas angloamericana y española en los últimos treinta años del siglo XX, período de la actividad traductora de Carmen Martín Gaité: la cultura angloamericana fue constantemente hegemónica en relación con la cultura española, lo que, según las teorizaciones de Venuti, haría de un enfoque traductor extranjerizante una forma de sumisión a dicha hegemonía. Por otro lado, hay que considerar que en la cultura española del mismo período se diferencian por lo menos dos fases de contornos indefinidos (el antes y el después de la dictadura, separados por un período de 'transición'), que plantean problemas diferentes al traductor consciente de su función social. Durante la dictadura el objetivo principal de la 'resistencia' del traductor era dar a conocer al mayor número posible de sus conciudadanos las obras que de una manera u otra padecían las limitaciones de la censura (y de la autocensura); esto

significaba, por ejemplo, traducir autores desconocidos u olvidados en España pero de gran alcance en el circuito literario internacional, que ayudasen a la literatura española (y sus lectores) a salir del provincianismo autárquico impuesto por el franquismo. En tal situación, las experimentaciones lingüísticas o de otro tipo en la elección y en la traducción de textos extranjeros hubieran resultado en un desperdicio de fuerzas y de lectores por parte de los operadores (editores, traductores, etc.) que apostaban entonces por la renovación y la democratización de la cultura²⁸⁵. Después de la dictadura, por el contrario, la industria editorial española se dispara y las traducciones se hacen incontables, pero el criterio cada vez más comercial de su selección y ejecución pasa a ser impuesto en la mayoría de los casos por las grandes concentraciones editoriales multinacionales, que monopolizan el mercado y vehiculan los valores dominantes en el área cultural angloamericana. También en este período, Carmen Martín Gaité evita oponer una resistencia elitista a los cánones dominantes, y se esmera en mediar nuevas lecturas, o la relectura de algunos clásicos, según criterios de aceptabilidad que permitan a las obras traducidas de alcanzar un público lo más amplio posible²⁸⁶; pero al mismo tiempo, con los paratextos, y con su presencia en los paratextos, se propone informar y responsabilizar al lector según los mismos principios válidos para su escritura, en particular los aspectos dialógicos, metaliterarios e intertextuales²⁸⁷.

De la misma manera que lo hizo en su escritura, también en las traducciones, Carmen Martín Gaité explora las posibilidades de los paratextos. En general, se percibe una tendencia por dejar para los prólogos (y los títulos) las funciones interpretativas y de contextualización, y para las notas de traducción las funciones de información y aclaración lingüística. De hecho, como se ha visto en los apartados dedicados a cada traducción, se observa todo tipo de excepciones o de combinaciones dictadas por los objetivos comunicativos, pragmáticos y literarios de los paratextos, lo que también confirma la tendencia de la literatura contemporánea a difuminar los márgenes, y a cruzar

²⁸⁵ Ya se ha descrito en el apartado 2.1 el papel de los Libros de Bolsillo de Alianza basándose en la “Semblanza da Jaime Salinas” de José Teruel (2015b).

²⁸⁶ Toda la ética literaria de Carmen Martín Gaité es irreductiblemente inclusiva, lo que puede haber causado la confusión con actitudes ‘comerciales’ o ‘didácticas’ que se sirven de medios parecidos a los suyos para persuadir e instruir al lector. Sin embargo, la falta absoluta de prescriptividad interpretativa en Carmen Martín Gaité debería ser argumento suficiente para desmentir tales juicios.

²⁸⁷ En este contexto, su traducción actualizante de *Jane Eyre*, acompañada por unos paratextos de conspicua extensión (el prólogo y sobre todo las notas), que dan cuenta de muchos aspectos culturales e históricos de la obra original y de sus interpretaciones posteriores, es un buen ejemplo de deconstrucción de un monumento de la literatura a través de una técnica asimilable a la domesticación.

los umbrales, entre texto y paratexto, como señalan Arroyo y Toledano en sus respectivas reflexiones (2014 y 2010). Por otro lado, las inéditas combinaciones paratextuales realizadas por Carmen Martín Gaité en sus traducciones pueden ampliar el repertorio de herramientas de las que dispone el traductor, y al mismo tiempo legitimar su mayor visibilidad²⁸⁸. Asimismo, a nivel teórico, la inclusión de los paratextos en la práctica traductiva de la escritora, que se puede paragonar a un *collage* de aportes de diferente naturaleza, es un ulterior testimonio de su concepción ‘global’ de la traducción (como de la escritura) y de su necesidad de matizar toda formulación simplificadora y organizadora²⁸⁹.

Merece la pena completar este apartado con una rápida referencia a la traducción de los títulos, cuya posición preeminente pero externa al texto de los títulos los pone al centro de una negociación entre traductor y editor, y de hecho los ejemplos ya citados de algunos cambios de títulos en las traducciones (¡y no solo!) de Carmen Martín Gaité, demuestran su particular importancia y su particular vulnerabilidad. En todo caso, se ha visto como, a veces, la escritora aprovecha los títulos para matizar o sugerir interpretaciones, con la diferencia de que en el caso de obras muy conocidas y traducidas las intervenciones se limitan a cambios menores, como la eliminación o reformulación de subtítulos (eliminado en *Madame Bovary* y reformulado en el caso de las *Cartas portuguesas*), o la selección de sinónimos (*Senectud*), mientras que en las obras que traduce por primera vez al castellano la libertad es un poco mayor²⁹⁰, como se vio para

²⁸⁸ No todo lo que Carmen Martín Gaité pudo permitirse está a la portada del traductor que no sea también un escritor conocido, pero sus traducciones sientan unos precedentes y proceden de una persona autorizada, lo que constituye de todas maneras un aval para quienes quieran intentar negociar alguna innovación con unas editoriales en general poco interesadas en explorar nuevas posibilidades.

²⁸⁹ Elide Pittarello, parafraseando a Didi-Huberman, así explica la postura de Carmen Martín Gaité hacia sus *collages* y, por extensión, hacia la escritura: “Son fragmentos heterogéneos que articulan conexiones impredecibles entre los bordes o confines respectivos. La dialéctica del desmontaje y del montaje que los reúne [los *collage*] es un «método de conocimiento» ajeno a la argumentación racional, pues se basa en una «interpretación de las relaciones subyacentes» que da acceso a la verdad «desorganizando –y no explicando– las cosas» (Didi-Huberman 2013, pp. 77, 79, 85)”. Disponible en:

<http://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/chapter/978-88-6969-080-8/978-88-6969-080-8-ch-23.pdf>

[fecha de consulta: 31-8-2017]. En *El cuento de nunca acabar*, en los *Cuadernos de todo* y en *Desde la ventana*, Carmen Martín Gaité dejó claros testimonios de impaciencia hacia la arrogancia académica y la aburrida pedantería de los teóricos formalistas y estructuralistas, antes, y de la crítica feminista, después (CT [2002] 2003: 307; CNA-OC V [1983] 2016: 265-266; DV-OC V [1987] 2016: 536-537).

²⁹⁰ De los 19 títulos de obras literarias sobre 25 traducciones (las otras son colecciones misceláneas de cuentos o poemas, ensayos, traducciones colectivas o de diferentes traductores, etc.) solo 7 presentan algunas diferencias respecto a una traducción literal: 4 son relativos a las 10 que son primeras traducciones en España (en algunos casos se encuentran traducciones precedentes publicadas en países hispanoamericanos), y 3 a las 9 obras de las que ya había traducciones en España.

Nuestros ayeres o en los dos títulos del texto de C.S.Lewis, pero también en las inversiones de adjetivos, complementos y posición de palabras en los cuentos de Felipe Alfau (*Old Tales of Spain* se convierte en *Cuentos españoles de antaño*), y en la sorprendente traducción al español del nombre propio italiano Michele en el título de la novela *Querido Miguel* de Natalia Ginzburg. La domesticación de algunos nombres propios, de la que se hablará más en detalle en otro apartado, es un rasgo en contratendencia respecto a la costumbre de dejarlos en su lengua original, y aquí puede tener dos motivaciones, una de tipo ortográfico-fonológico, ya que la pronuncia del dígrafo ‘ch’ es completamente diferente en italiano y en español, la otra de orden más expresivo, para quitarle exotismo a una fórmula epistolar que Natalia Ginzburg y Carmen Martín Gaité quisieron “totalmente desprovista de hojarasca”.

6.3. Géneros: poesía, teatro, literatura infantil

La traducción poética es considerada difícil, cuando no imposible, por la vertiginosa cantidad de variables que debería controlar²⁹¹, y la misma Carmen Martín Gaité decía que en la traducción, aunque solo sea de prosa, “se pierde algo”²⁹². Volviendo por un momento al inédito sobre la traducción, es significativo que la escritora nombre seis veces los “escollos”, “puntos de dificultad” y “palabras difíciles” con los que se enfrenta el traductor, y que, por lo que tiene que ver con la traducción como trabajo cumplido, se limite a hablar de un resultado “satisfactorio”, hasta preocupándose de especificar los casos de “imprecisión” que le parecen “más perdonables” que otros.

Sin embargo, ella, como otros muchos poetas (y traductores), aceptó en más de una ocasión el reto de traducir poesía, y haciéndolo dejó su testimonio de que traducir la

²⁹¹ Un listado de estas variables se encuentra por ejemplo en Mounin ([1965] 2002: 142-144). Por otra parte, Susan Bassnett pone en evidencia que también en la prosa literaria se presentan problemas de estilo y de forma que a veces es más difícil de detectar por la mayor amplitud de la obra y la indefinición de las unidades traductivas que en la poesía están claramente delimitadas por los versos y las estrofas (Bassnett [1980] 2009: 143-146).

²⁹² Esta opinión de Carmen Martín Gaité sobre la traducción, de la que me habló su hermana Ana Martín Gaité en una conversación en El Boalo en la primavera de 2016, se refería más bien a la percepción que tenía de las traducciones de sus propias obras, que pudo leer en italiano, inglés y francés. Sin embargo, en el inédito sobre la traducción la escritora alaba el trabajo de sus traductores, por lo que es evidente que consideraba esta pérdida una característica de la traducción en general, incluidas las suyas, a la que intentaba obviar con compensaciones textuales y paratextuales.

poesía (y traducir *tout court*) se puede. La tensión entre la afirmación abstracta “se pierde algo”, y el acto de traducir, cubre justamente la distancia entre la teoría y la práctica, indicando en esta, en la intención comunicativa capaz de ir más allá de las clasificaciones y de los “escollos” ampliamente analizados por la teoría, el terreno de una negociación (o diálogo), con el autor, con el lector y consigo misma, que pasa por, o quizás lleva al, diálogo entre lenguas y culturas. Se hace aquí indispensable la referencia a Umberto Eco, y a su texto de enfoque semiótico sobre la traducción *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* ([2003] 2013)²⁹³, no tanto porque remite, entre muchos otros, a Jakobson y Peirce, y a los conceptos de la traducibilidad de todo enunciado (y de que cada enunciado es una traducción), de la semiosis ilimitada, y de la traducción como interpretación, según una concepción que tiene seguramente puntos de contacto con la actitud de Carmen Martín Gaité²⁹⁴, sino porque toda su reflexión se funda en experiencias de traducción²⁹⁵, es decir, en una visión pragmática de la actividad del traductor, que se desarrolla en la mayoría de los casos, y siempre en Carmen Martín Gaité, para una editorial y unos lectores ‘concretos’, en las condiciones dadas, entre unas lenguas y unas culturas determinadas, sobre una obra específica, con una ‘intención’ definida, bien sea implícita o explícita²⁹⁶. Las decenas o centenares de ejemplos producidos por Umberto Eco, las articuladas especificaciones teóricas, las frecuentes citas, se cristalizan en las últimas páginas del libro en una síntesis de su idea de las lenguas como representaciones del mundo²⁹⁷, y de la traducción como negociación contextualizada de tales representaciones, regida por principios éticos:

Occorre tentare di ripensare il mondo come il poeta poteva averlo visto,
e a questo deve portare l’interpretazione del testo [...]. La scelta tra

²⁹³ En el título italiano de la obra, *Dire quasi la stessa cosa*, ningún elemento es casual, como nada es casual en su elocuente subtítulo: *Esperienze di traduzione*.

²⁹⁴ Y de muchos, o todos, los teóricos contemporáneos de la traducción, cuyas conclusiones en materia de traducción literaria, y más precisamente poética, hacen hincapié en la espiral infinita de la interpretación (o lectura, en terminología martingaitiana), buscando criterios objetivos que permitan decidir cuándo parar el proceso, y así establecer la traducibilidad de los textos.

²⁹⁵ Umberto Eco afirma en su texto que para elaborar una teoría de la traducción es necesario haber realizado por lo menos una de estas tres experiencias: revisar traducciones de otros, traducir, ser traducido (Eco [2003] 2013: 12); Carmen Martín Gaité, como Umberto Eco, las había vivido todas.

²⁹⁶ Son estos elementos entre otros, por ejemplo, los que hacen de la traducción un “proceso dialéctico” según Georges Mounin, y que llevan Susan Bassnet a citar la “estrategia del minimax” de Jiří Leví (el máximo de resultado con el mínimo de esfuerzo), subrayando su valor creativo e intuitivo (todo en Bassnet [1980] 2009: 54-57).

²⁹⁷ Y de cada texto como representación del mundo del autor en aquel momento y situación.

rosso nerastro e spadice sarà questione di negoziazione, tra traduttore, lettore e autore originario (ovvero il testo che ci ha lasciato come unica testimonianza delle sue intenzioni).

Che è poi quello che ho tentato di dire sino a ora. La conclamata “fedeltà” delle traduzioni non è un criterio che porta all’única traduzione accettabile [...]. La fedeltà è piuttosto la tendenza a credere che la traduzione sia sempre possibile se il testo fonte è stato interpretato con appassionata complicità, è l’impegno a identificare quello che per noi è il senso profondo del testo, e la capacità di negoziare a ogni istante la soluzione che ci pare più giusta.

Se consultate qualsiasi dizionario vedrete che tra i sinonimi di *fedeltà* non c’è la parola *esattezza*. Ci sono piuttosto *lealtà, onestà, rispetto, pietà*. (Eco [2003] 2013: 363-364)

La negociación y la decisión traductora, pues, aunque influidas por la interpretación del “sentido profundo” del texto, son procesos locales no predeterminados, repetidos a lo largo de todo el texto. El enfoque lingüístico es muy útil a la hora de definir los problemas, de inventariar las estrategias posibles y de describir las soluciones encontradas, pero tanto las interpretaciones puntuales y generales (de cada pasaje y de toda la obra), como las combinaciones lingüísticas y textuales escogidas en conformidad con la interpretación, son el resultado de una elaboración creativa, individual y relacional en el mismo tiempo, y el único vínculo a su arbitrariedad reside en la ética del traductor. Esto implica la necesidad de un continuo movimiento de ida y vuelta entre teoría y práctica en el estudio de la traducción²⁹⁸, y también en su aprendizaje, para interiorizar un repertorio lo más amplio y organizado posible de ‘ejemplos’ que apunten y orienten a los principiantes. Implica también, y es lo que ha hecho la teoría de la traducción con su ‘giro cultural’²⁹⁹, ampliar la visual a todo lo que está alrededor de la práctica traductora,

²⁹⁸ En su prefacio al ensayo *Constructing Cultures* de Susan Bassnett and André Lefevere, Edwin Gentzler expresa claramente la utilidad del diálogo entre práctica y teoría: “We [...] saw the accessibility of ideas as a means of bridging the gap between those who define themselves as translation scholars and those who define themselves as translators. That such a gap between theorists and practitioners should have existed for so long disadvantages all parties” (Gentzler 1998: VII-VIII).

²⁹⁹ Una sintética exposición de las direcciones de estudio abiertas por el ‘cultural turn’ se encuentra en *Constructing Cultures*, de Susan Bassnett y André Lefevere (1998: 10-11). Las últimas líneas del párrafo proponen un planteamiento operativo que tiene puntos de contacto con el estilo traductor de Carmen Martín

especialmente en la cultura de llegada (políticas culturales y editoriales; impacto social de las traducciones; diferencias culturales en la concepción de la traducción, etc.). Pero al final implica, y es lo que Carmen Martín Gaité y Umberto Eco parecen sacar de sus experiencias paralelas (académicas, de traducción y de escritura)³⁰⁰, un salto, una desviación, un desfase, cuya distancia de la teoría es un acercamiento ético al mundo empírico de la comunicación.

Por otra parte, todos los teóricos suelen referirse a las traducciones ‘de autor’, y a las reflexiones que las acompañan, tanto en sus esfuerzos de enmarcar de forma general el tema de la traducción (y de su posibilidad), como en los ejemplos de detalle. No extraña entonces que Carmen Martín Gaité tomase como referencia más directa los comentarios de otros autores, y en particular de Octavio Paz y de José Ortega y Gasset³⁰¹, que ya habían fundamentado el discurso sobre la traducción de *Madame Bovary* de la traductora Consuelo Berges y su posterior realización por la misma Carmen Martín Gaité³⁰².

Del segundo, Carmen Martín Gaité conocía sin lugar a dudas *Miseria y esplendor de la traducción* (1937), y a pesar de la diferente actitud hacia la propuesta orteguiana de una traducción ‘extranjerizante’, no se puede por menos de notar las analogías intelectuales que los acercan, desde la elaboración dialógica del pensamiento (*Miseria y esplendor de la traducción* es, al fin y al cabo, un ‘diálogo’), hasta la concepción del saber (y de la argumentación verbal en el género del ensayo, y de la lengua), como una tentativa de aproximación parcial e infinita a lo extralingüístico, por no hablar de la tendencia a introducir fértiles diversiones en el tema principal abordado³⁰³. Sea como sea, Ortega y Gasset describe la lengua (y cualquier intento de comunicación), como una heroica utopía

Gaité: “Perhaps, this is another area in which different forms of rewriting need to cooperate: we could imagine the translated text, translated in a way that also appeals to the non-professional reader, preceded by a long introduction which sets out to show how the original text works on its own terms” (Bassnett and Lefevere 1998: 11).

³⁰⁰ Carmen Martín Gaité seguramente conocía el pensamiento de Umberto Eco, ya que en su biblioteca de El Boalo se encuentra una versión española de *Lector in fabula* [1979], sobre la cooperación interpretativa entre escritor y lector, mientras es imposible saber cuáles otros textos había leído, por ejemplo en otras bibliotecas, de este autor.

³⁰¹ Siempre en la biblioteca de El Boalo se encuentran *Versiones y diversiones* ([1973, 1978] 1978) de Octavio Paz, y seis obras de José Ortega y Gasset, cuyo pensamiento, por otra parte, Carmen Martín Gaité conocía muy bien y citaba a menudo, también en el espacio ‘privado’ de sus cuadernos.

³⁰² Véase el apartado 3.4.

³⁰³ Estas características del pensamiento orteguiano han sido resumidas por Pilar Ordóñez López en su tesis doctoral “*Miseria y esplendor de la traducción*”: *La influencia de Ortega y Gasset en la traductología contemporánea* (2006: 45-46). Disponible en: <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/1308/1/16433373.pdf> [fecha de consulta: 4-10-17]

humana, y el estilo del poeta como una desviación ‘acrobática’ que consigue mantener la comprensibilidad de la misma lengua y en el mismo tiempo modificarla, es decir, como una hazaña que no se puede transferir a otro idioma, con su diferente estilo de representación (y segmentación) de la realidad. Por consiguiente, la traducción, “no es la obra, sino un camino hacia la obra [...], un artificio técnico que nos acerca a aquella sin pretender jamás repetirla o sustituirla” (Ortega y Gasset [1937; 1970] 2016: 21).

Carmen Martín Gaité, que por su parte tiene muy clara la dificultad de expresar la experiencia y el pensamiento en palabras sin disecarlos, apuesta por la comunicación, por la posibilidad de preservar la vida de la obra poética original justamente recreándola, y en esto se apoya en Octavio Paz, como ya había hecho Consuelo Berges en la “Nota” a su traducción de *Madame Bovary*. Consuelo Berges se refiere explícitamente al libro *Traducción: literatura y literalidad* (1971), en el que Octavio Paz desarrolla su idea en forma ensayística, mientras que Carmen Martín Gaité parece atraída también por los ejemplos concretos, y emblemáticos, que encuentra en otro libro del mexicano, *Versiones y diversiones* (1973, 1978, 1981)³⁰⁴, en el que Octavio Paz propone una serie de traducciones poéticas. Podemos entender el parecido de postura entre los dos autores si comparamos la manera en que el editor presenta la versión de Carmen Martín Gaité de unos poemas de William Carlos Williams, agradeciéndole “haber convertido estos poemas de Williams en otros tantos poemas (de Williams), en castellano” (Williams 1981: 15), con las últimas líneas del prólogo de Octavio Paz a la edición de 1978 de su *Versiones y diversiones*³⁰⁵, donde afirma que sus traducciones son el fruto de “pasión y casualidad”, y de “carpintería, albañilería, relojería, jardinería, electricidad, plomería –en una palabra: industria verbal”, porque la “traducción poética exige el empleo de recursos análogos a los de la creación sólo que en dirección distinta. [...] a partir de poemas en otras lenguas quise hacer poemas en la mía” (Paz [1973, 1978, 1981] 2014: 12).

Otro aspecto interesante de *Versiones y diversiones*, que remite al trabajo de “carpintería, albañilería”, etc., es el listado bastante minucioso del trabajo crítico y lingüístico que precede y acompaña las traducciones, muy parecido a lo que se ha ido delineando para Carmen Martín Gaité, con la diferencia de que Octavio Paz trabajaba

³⁰⁴ Aquí también nos tropezamos con otro título muy sugerente para Carmen Martín Gaité, porque apunta su idea de que toda actividad de escritura y reescritura es un “placer”, basado en el deseo de expresar y compartir la “mirada” única de quien escribe (TH 2006: 192).

³⁰⁵ Que Carmen Martín Gaité poseía, como aprendemos del catálogo de su biblioteca de El Boalo redactado por Patricia Caprile bajo la dirección de José Teruel.

también sobre textos escritos en lenguas que no conocía, y a veces muy lejanas por su forma gráfica del español (el chino y el sánscrito entre otras). Para la poesía japonesa, por ejemplo, colaboró con el traductor japonés, y también diplomático, Eikichi Hayashiya, mientras que para el chino utilizó “traducciones interlineares, transcripciones fonéticas y, claro, las traducciones” de una decena de otros traductores, además de una serie nutrida de obras críticas y de estudio. El escritor mexicano, justamente porque estaba convencido de que traducir es un acto creativo y literario, consideraba requisito fundamental el conocimiento ‘científico’ y lingüístico de los textos originales y de todo su contexto, de la misma manera que lo hacía Carmen Martín Gaité, como se ha señalado en algunas ocasiones y como se deduce de las obras presentes en su biblioteca³⁰⁶, que siempre se acercaba a la versión con rigor crítico y filológico, para después dejar las riendas a las exigencias expresivas.

Para dar cuenta de la espiral continua de alternativas e interpretaciones implícitas que enriquece cada nueva traducción poética de la misma obra, cabe señalar que en *Versiones y diversiones*, del que Carmen Martín Gaité tenía la edición de 1978, Octavio Paz traduce unos poemas de William Carlos Williams, algunos de los cuales la escritora salmantina traducirá a su vez en 1980. También interesante, esta vez en relación con el ensayo de Ortega y Gasset, la referencia de Octavio Paz a la traducción interlinear, que para el mexicano es una herramienta previa al trabajo creativo, y para el español, con su insistencia sobre la extranjerización como método para llegar a aproximarse al autor, a su cultura y a su época, casi parece ser la única forma de traducción posible. No hace falta decir que Carmen Martín Gaité no descuida en absoluto el pensamiento de Ortega y Gasset, como por otra parte tampoco lo descuida Octavio Paz³⁰⁷, pero parece orientarse en la dirección indicada por el escritor mexicano, por ejemplo en lo que concierne la ‘actualización’ de los textos, un tema al que Octavio Paz y José Ortega y Gasset se

³⁰⁶ Estos libros, por supuesto, son solo una pequeña porción de los que Carmen Martín Gaité había leído, ya que muchas de sus lecturas se llevaban a cabo en bibliotecas, pero la consultación del catálogo permite averiguar lo que seguramente había leído, y también enterarse de los libros sobre los que trabajó (por ejemplo una edición inglesa de *Jane Eyre* plagada de anotaciones) o que por alguna razón estimularon sus reflexiones, gracias a la referencia minuciosa a comentarios o palabras escritas en los márgenes, contracubiertas y otros espacios libres.

³⁰⁷ Por ejemplo, reencontramos la afirmación de Ortega y Gasset de la poesía como modificación de la lengua en la declaración de Octavio Paz que “la poesía transforma radicalmente el lenguaje”, con la diferencia que para el español esto es justamente lo que hace imposible su traducción, mientras que para el mexicano es lo que le da sentido: “Repito lo que dije en el primer prologo: estas versiones son el resultado de la pasión y de la casualidad. Fueron casi siempre una diversión o, más exactamente, una recreación” (Paz [1973, 1978, 1981, 2000] 2014, “Nota final” de 1995: 18).

enfrentan desde perspectivas y motivaciones muy diferentes, aún compartiendo algunas premisas³⁰⁸, y añade su matiz personal, que consiste en su particular consideración del lector³⁰⁹.

Si en la escritura de ensayo el afán comunicativo de Carmen Martín Gaité se convierte en la claridad lógica y en la amenidad narrativa del discurso (y en la traducción de todo material en otras lenguas, como hizo en *El proceso de Macanaz*), y en la escritura de ‘ficción’ la responsabilidad comunicativa se expresa en un estilo límpido, en una selección léxica exigente sin pedanterías, y en el uso de formas coloquiales que entre otras cosas crean complicidad con el lector (a pesar de las ambigüedades intertextuales, metaliterarias y fantásticas que matizan y ‘abren’ la narración), en las traducciones, las mismas consideraciones son las que anclan el traductor al texto original y al mismo tiempo le imponen todas las prácticas de adecuación, actualización y domesticación que aseguran la supervivencia del texto (y de su carga comunicativa) en otra lengua y cultura³¹⁰.

En la traducción de textos ‘especiales’, como lo son los poemas, pero también el teatro y los libros para niños, valen para Carme Martín Gaité las mismas consideraciones, que cada vez encuentran soluciones diferentes.

³⁰⁸ Para José Ortega y Gasset, la actualización de los textos traducidos, dificulta el conocimiento de las épocas y culturas antiguas, mientras que Octavio Paz se expresa así en la “Nota final” de 1995 reproducida en la edición de 2014: “El punto de partida fueron poemas escritos en otras lenguas; el de llegada, la tentativa de escribir, con ellos, poemas en la mía. Muchos de esos poemas fueron compuestos en otros siglos; en mis versiones quise que tuviesen la antigüedad de todas las obras de arte: la de hoy mismo” (Paz [1973, 1978, 1981, 2000] 2014: 18). El contraste entre las dos posiciones tiene su raíz en la finalidad reconocida a la traducción, que a su vez remite a la teoría del escopo de Reiß und Vermeer ([1984] 2013).

³⁰⁹ El papel del lector como interlocutor y polo dialógico en la producción literaria de Carmen Martín Gaité ha sido explorado en muchos estudios y es un punto central de desacuerdo en la correspondencia con el amigo Juan Benet (MGB 2011), como se puede ver por ejemplo en el apartado 3.4 dedicado a la traducción de *Madame Bovary* y más aún en el pormenorizado análisis de las respectivas posiciones sobre este tema de Domingo Ródenas de Moya (2014). La postura comunicativa, dialógica e inclusiva de la escritora remite a la responsabilidad ética hacia el lector concreto, que “debe sentirse cómodo, no intimidado, y el narrador tiene el deber de ponerse en su lugar, tomarlo en consideración, y no desdeñarlo o reducirlo a un accidente fortuito” (Ródenas de Moya 2014:147), mientras que a Juan Benet, Carmen Martín Gaité imputa la “incapacidad para mantener una interlocución equilibrada, debido a la tendencia [...] a extraviarse en sus argumentos, a su indiferencia a la contradicción y a la borrachera del estilo” (Ródenas de Moya 2014: 152). El pacto de Carmen Martín Gaité con el lector es más exigente hacia el autor (o el traductor), que tiene que hacer todo lo posible para facilitar la comunicación en ambos sentidos, mientras que el único deber del lector es ‘escuchar’ con atención, abrirse a su vez a la comunicación.

³¹⁰ Lo que no significa en absoluto una voluntad de normalización según los cánones literarios o etnocéntricos asentados, sino un trabajo más fino, en el interior del texto, para poner de relieve sus aspectos de ruptura o innovación en un lenguaje que alcance todos los lectores. Otros ámbitos en los que continuar la obra de valorización de estos aspectos son la crítica literaria y las políticas editoriales a las que se debe la selección de las obras destinadas a ser traducidas. Carmen Martín Gaité, como se ha visto, se empeñó en todos estos sectores.

En la traducción poética, con los retos que ponen sus dos niveles denotativo y connotativo, se ha visto por ejemplo que en las versiones de los poemas de William Carlos Williams la escritora tiende a mantener la estructura del verso original y la selección léxica orientada hacia los ‘objetos’, tan importantes en la poética del autor (y en la idea del ‘murmullo de lo cotidiano’ de Carmen Martín Gaité), sin renunciar a cambiar lo que resultaría incomprendible al lector español y recurriendo a veces a notas de traducción, mientras que en “El cuervo” de Poe, donde se mantienen las repeticiones de la cuarta y quinta línea de cada estrofa, y el verso final, pero no se reproduce la rima, ningún comentario acompaña el producto final de una tarea que, por haber sido compartida con otros (Francisco Cumpián y Antonio Bueno), es ya sin duda el resultado de un diálogo y de un juego creativo colectivo, como cuenta Antonio Bueno en el breve prólogo. Las moralejas de Perrault, otro material en rima al que Carmen Martín Gaité tiene que enfrentarse en la traducción de sus cuentos, quedan limitadas a una versión ‘literal’ y sin rima, por razones que la misma traductora explica y que se resumen en el hecho de que no tienen calidad suficiente (moral y literaria) para justificar el trabajo de traducción poética³¹¹; así como en *Jane Eyre* las desviaciones semánticas del original del poema insertado en la novela se aclaran en una nota: aquí Carmen Martín Gaité prefiere conservar la rima, y alterar el significado, sustancialmente por la misma razón, o sea porque se encuentra con un material poético que “no resplandece precisamente por su calidad” (C. Brontë [1999] 2003: 414). La versión de las rimas gallegas, por el contrario, en una edición con texto al frente (como lo era la de Williams), tiende a la literalidad (aún a riesgo de posibles efectos extranjerizantes), por un lado por el empeño filológico de la antología, y por el otro por el parecido entre gallego y castellano, que garantiza una adecuada comprensión del texto conservando en lo posible su sabor antiguo.

Bastante diferente es el trabajo hecho con la “Oda marítima” de Álvaro de Campos, algunos fragmentos de la cual fueron insertados en la traducción de *El marinero* de Fernando Pessoa, dando vida a un juego intratextual entre los dos textos del gran escritor portugués. Pero, en este caso, el pretexto para la traducción, y su finalidad, era la puesta en escena de una obra teatral concreta, con todas las ulteriores complicaciones que esto trae, al ser la versión del texto solo uno entre los elementos (lingüísticos,

³¹¹ El carácter de apéndices de las moralejas, y su falta de interés para los destinatarios actuales de los cuentos (los niños y sus padres) son las condiciones que justifican tal decisión.

paralingüísticos y extralingüísticos) que concurren en la representación teatral, como mímica, recitación, entonación, configuración espacial y movimientos (Bassnett [1980] 2009: 162-163). Naturalmente, sería posible traducir el texto teatral exclusivamente como texto literario, y de hecho se hace por las más diversas razones, pero la función del texto teatral, toda su riqueza, es su representación, y la presencia de un ‘coro’ de espectadores, que es algo muy diferente respecto a un lector individual (Bassnett [1980] 2009: 163). Asimismo, en el público que asiste a la representación (de la obra original o traducida) se reúnen todos los contextos históricos y culturales del momento y del lugar, y la conciencia de las situaciones que pueden aludir a tales contextos en la representación (Mounin [1965] 2006: 153). La eficacia de la traducción está por consiguiente vinculada más que en otros tipos de textos por unas variables externas y contingentes, y por el hecho de que en toda representación del texto teatral se realiza también un cambio de código, una traducción semiótica o transmutación en palabras de Jakobson (1959: 233). Por todo ello, la versión de una obra destinada a la representación puede considerarse al mismo tiempo una traducción y una adaptación (Mounin [1965] 2006: 155).

Ya se ha hablado de la relación de Carmen Martín Gaité con el teatro, de sus experiencias de recitación, de su producción teatral y de sus adaptaciones, y de su idea de que “las obras de teatro metidas en un cajón no son más que un estorbo” (TH 2006: 456), por lo que no extraña que haya publicado solo una traducción teatral, *El marinero* de Fernando Pessoa, y haya realizado solo otra sin llegar a publicarla (*La secretaria*, de Natalia Ginzburg). O sea que la finalidad primaria de las traducciones teatrales de Carmen Martín Gaité fue siempre y solo su representación. La diferencia entre las dos estriba probablemente en el carácter más ‘literario’ (poético, metafísico), de la primera, definida por el mismo autor con el oxímoron “drama estático”, y más ‘teatral’ (situada, contextualizada, actual) de la segunda.

Por todo ello, en la versión de *El marinero*, la escritora interviene de forma decidida en la estructura misma del texto, y añade los insertos “porque venía a cuento”, (y no se puede por menos de notar, en este comentario, la presencia de la palabra ‘cuento’): la carga lírica y trascendental del texto resulta ensalzada por la inserción de los fragmentos del poema, y por otra parte la alternancia entre prosa y poesía da pie a estrategias escénicas, aunque solo se trate de silencios o cambios de luz, que añaden

‘movimiento’, esto es, narratividad, a la representación³¹². En *La secretaria*, por el contrario, escrita por una autora más contemporánea y acostumbrada al éxito de sus obras para el teatro, Carmen Martín Gaité se aproxima al texto, fijándose en los matices del registro coloquial de los diálogos, un aspecto de la escritura que remite a la oralidad del teatro y en el que, además, era maestra.

Otro campo especial y complejo de la traducción literaria al que se dedicó Carmen Martín Gaité es el de los textos para niños, cuentos y novelas en concreto, cuyas principales dificultades se deben al hecho que suelen dirigirse a los niños, pero también a los padres (que a menudo seleccionan o acompañan la lectura de los pequeños); que interactúan muy de frecuente con imágenes e ilustraciones cuyo papel puede llegar a ser más relevante que el del mismo texto; y que tienen que amoldarse a la competencia lingüística, a los implícitos culturales y a los conocimientos enciclopédicos de los destinatarios (que a su vez varían mucho en función de las diferentes franjas de edad de esta categoría de lectores)³¹³. A estos aspectos de la traducción para niños, hay que añadir las finalidades didáctico-pedagógicas tradicionalmente atribuidas a los libros para la infancia, cuya intersección con su importancia comercial lleva a todo tipo de manipulación en la traducción y presentación de los textos, desde la censura o autocensura del traductor, hasta las adaptaciones más o menos ‘fieles’ de libros escritos en origen para un público adulto, hasta las estrategias promocionales de los peritextos editoriales (en particular contracubiertas y solapas) para atraer a los padres y a los hijos con la mención de los temas ‘actuales’, ‘sensibles’, o ‘delicados’ que el libro puede tratar y ‘solucionar’ (Elefante y Pederzoli 2015).

En este cuadro general, las traducciones de libros ‘para niños’ de Carmen Martín Gaité se caracterizan, como siempre, por su selección según criterios de calidad literaria y por su atención al autor y a los destinatarios. Por un lado la traductora se plantea el problema de transferir en el metatexto los elementos literarios que aprecia, por el otro se enfrenta más que de costumbre a la necesidad de una mediación de los aspectos

³¹² *El marinero* es la única obra teatral cumplida de Fernando Pessoa, y no fue representada nunca en vida del autor.

³¹³ Las consideraciones generales sobre la traducción de literatura infantil y juvenil siguen las reflexiones de Lorenzo y Ruzicka (2015). La siempre mayor especialización de estos estudios, y su multiplicación, da cuenta de la creciente atención reservada al tema: en 1965 George Mounin, en su *Teoria e storia della traduzione*, dedicaba a “La traducción de los libros para niños” un capítulo de poco más de una página (Mounin [1965] 2006: 149-150).

lingüístico-culturales que condicionan su recepción. Como se ha visto, los textos seleccionados (Perrault, Alfau, MacDonald, etc.) no habían sido concebidos para un público exclusivamente infantil, mientras que la traductora se empeña en maximizar su fruibilidad para los niños (traducción de nombres y apodos evocativos, reformulación de rimas y juegos de palabras, notas explicativas esporádicas y otros recursos). Sin embargo, y en paralelo, Carmen Martín Gaité identifica en los padres los segundos destinatarios de los textos, y a ellos dirige en general los paratextos (los prólogos y las notas de contenido histórico y antropológico). Falta, por otra parte, todo intento didáctico y moralizador (ver la ‘supresión’ de las moralejas de Perrault, relegadas a pie de página como meras “traducciones literales”), lo que le permite dejar clara su complicidad con los niños y la prioridad asignada al valor literario de la obra. La originalidad de estos trabajos (recordemos que la traducción de Perrault es de 1980), reside en la deliberada diferenciación de los mensajes según los destinatarios (indefinidos en los originales) y en la conciencia de la nueva función que aquellos textos podían desempeñar en la cultura y en el sistema literario de llegada³¹⁴.

6.4. Otras lenguas y dialectos extranjeros

El uso del dialecto, y de toda expresión en lenguas diferentes, introduce en el texto original una referencia intencional del autor a otra realidad geográfica y cultural, o social, que no puede ser ignorada, aunque a veces lo es. Esto impone al traductor concienzudo la elección de un criterio general para el tratamiento de todas las ocurrencias de este tipo de variación. Por lo tanto, la decisión sobre cómo traducir, y si traducir, estas secuencias se queda en una posición intermedia entre la interpretación general de la obra y las decisiones locales y circunstanciales que exigen todos y cada uno de sus ‘accidentes’. De hecho, el traductor tiene que elegir una forma de abordar la traducción de estos elementos e intentar mantener una cierta coherencia para no confundir al lector.

³¹⁴ La traducción de Perrault, que remonta a los primeros años después de la dictadura, posiblemente quería proponer una actitud hacia la infancia menos hipócrita y prescriptiva de la que había imperado durante el franquismo, mientras que las traducciones de los años 90 se insertan en sus investigaciones sobre el tema de lo fantástico y de lo maravilloso como expresiones de lo simbólico, del inconsciente, de la subjetividad, en una palabra de la sustancial ambigüedad en las relaciones del ‘yo’ consigo mismo y con los demás.

En el caso del dialecto, Carmen Martín Gaité traductora se enfrenta a un frecuente empleo de términos u oraciones dialectales en dos textos en particular, *Cumbres borrascosas* y *El sistema periódico*, entre los cuales, por otra parte, hay diferencias que ya de por sí explican las soluciones divergentes adoptadas. Ante todo, el dialecto de *Cumbre borrascosas* es un dialecto que se puede entender a partir del inglés, mientras que los dialectos piamontés y judeo-piamontés de *El sistema periódico* remiten principalmente al italiano, es decir a una lengua bastante cercana al español, y a términos y locuciones del hebreo filtrados por la procedencia sefardita de la comunidad judía de Piamonte a la que Primo Levi pertenecía. El otro aspecto que diferencia las dos traducciones es la función que en ellas desarrolla el dialecto: metalingüística y metacultural en *El sistema periódico*, de caracterización de un personaje (obviamente a través de sus rasgos lingüísticos y culturales) en *Cumbres borrascosas*. En ambos casos, la lengua define la identidad, pero en el primero se trata de una identidad colectiva y en el segundo de una identidad individual.

Carmen Martín Gaité considera todos estos aspectos (y en el caso de Primo Levi declara haberlo hecho con una puntualización en nota), que la llevan a tomar dos posturas diferentes en los dos casos. En *El sistema periódico* deja el dialecto tal como lo presenta el autor, entre comillas, y traduce solo la ‘traducción’ que acto seguido es proporcionada, en italiano, por el mismo texto. De esta manera puede aprovechar los efectos fónicos y semánticos del dialecto que resultan bastante inteligibles al lector español. La nota de puntualización se limita a poner de relieve que esta solución es el resultado de una decisión y no de una simplificación del trabajo, esto es, marca el dialecto como elemento significativo del texto y recuerda la presencia de la traductora como mediadora. Por otra parte, en *Cumbres borrascosas*, como explica Tello Fons (2010), la traductora se sirve del registro informal para caracterizar sobre todo socialmente al viejo criado, y de algunas incorrecciones como rasgos diferenciadores del personaje; de esta manera, “el dialecto de Joseph en todas sus dimensiones geográfica, temporal, pero sobre todo, social, desaparece”, mientras que, “según la equivalencia dinámica que apuntaba Nida hace unas décadas, para conseguir la adecuación de una traducción, los lectores de la misma deberían ser capaces de apreciarla de la misma manera que lo hicieron los lectores de la obra original, y obtener la misma respuesta de unos y otros” (Tello Fons 2010: 126). Ni que decir tiene que Carmen Martín Gaité aborda la cuestión de forma muy

diferente. En primer lugar, como ya se ha dicho, su intención no es la adecuación al original, ni mucho menos suscitar en los lectores de hoy la misma respuesta de los de ayer, lo que es a todas luces imposible por el cambio de contexto cultural que ha intervenido. Su intención, por el contrario, es compartir con el lector su propia respuesta al texto, esto es, probablemente, a lo que en el texto sigue vivo y actual para ella. También quiere proporcionar al lector toda la información cultural, geográfica y social (y estilística) que ha provocado su reacción, su apreciación de la obra, pero no puede y no quiere hacer ‘como si’ la obra fuera un original en castellano. En efecto, el lector sabe muy bien que el texto es una traducción, o por lo menos que el argumento se desarrolla en un lugar de lengua inglesa (el West Yorkshire concretamente) con determinadas características sociales, geográficas etc., y justamente por esto quedaría bastante perplejo tropezándose con un personaje que habla alguna variante diatópica del castellano. Asimismo, no sabría cómo interpretar el recurso sistemático a las incorrecciones no geográficamente marcadas (fonéticas, gramaticales, etc.) sugeridas por Tello Fons (2010: 128-129), que precisamente por no ser justificadas por los hábitos lingüísticos de una localidad podrían ser interpretados como errores del traductor o como defectos de pronuncia o de habla hasta más marcados de como lo son en el original³¹⁵. Carmen Martín Gaité elige por lo tanto un registro informal, con algunas incorrecciones, “a modo de compensación” (Tello Fons 2010: 126), y sobre todo prefiere reproducir con medios literarios más que lingüísticos los rasgos sociales y de carácter del personaje, realizando “una de las mejores traducciones de este título al español” (Tello Fons 2010: 124).

El caso de las secuencias (por ejemplo diálogos) o de las palabras en otras lenguas que a veces se encuentran en una obra, plantea problemas diferentes, en el sentido de que el significado de caracterización social, cultural, etc. de tales inserciones puede variar mucho y, por otra parte, el lector puede no conocer ninguno de esos términos. Dejarlos sin traducir, por lo tanto, conlleva el riesgo de que no sean entendidos ni por su significado primario y referencial, ni por su significado dentro de la obra. Carmen Martín Gaité tiende a traducir los textos en otras lenguas, aunque no estén marcados en el original (por ejemplo con la cursiva, como vimos por algunos términos ingleses en *El sistema*

³¹⁵ El problema, y Carmen Martín Gaité lo ve muy bien, no es solo lingüístico, y por lo tanto una solución exclusivamente lingüística, además de ser aproximativa y poco satisfactoria, puede originar efectos paradójicos. Por otra parte, con su compensación en el registro informal, la escritora demuestra no coincidir en “la costumbre literaria imperante en la cultura meta, es decir, la traducción a la lengua estándar de los dialectos” (Tello Fons 2010: 129).

periódico), empleando a su vez recursos gráficos de varios tipos (cursiva o comillas, por ejemplo), o notas de la traductora si considera necesario explicar la presencia o la función de las expresiones extranjeras en el texto³¹⁶. Cuando la ‘otra’ lengua resulta ser el español, también lo señala (por ejemplo, en los cuentos de Alfau, o en *El misterio de la carretera de Sintra*) y a menudo aprovecha la ocasión para poner de relieve la diferente perspectiva o estereotipo cultural que revelan estas inserciones hechas por autores no hispanohablantes.

Falta añadir dos detalles que pueden arrojar luz sobre la decidida intencionalidad de todas estas intervenciones, por muy ligeras que sean y poco apercibidas por el lector. El primero es que Carmen Martín Gaité acostumbraba a copiar en sus cuadernos fragmentos de obras de otros autores, para asimilarlos o para comentarlos, y cuando estos autores los leía en sus lenguas original, las citas en los cuadernos también quedaban en la lengua original; sin embargo, cuando la escritura se hacía pública, y las citas pasaban a una reseña u otro texto destinado a los lectores (ejemplo emblemático *El proceso de Macanaz*), entonces las traducía siempre. El segundo detalle, incluso más revelador, es que cuando copiaba algo suyo la escritora solía introducir pequeños cambios que daban cuenta de una ulterior elaboración del material considerado: el acto mismo de copiar, o de transferir un texto de un contexto a otro (por ejemplo apuntes de sus cuadernos que utilizaba en una reseña, o partes de reseñas que decidía insertar en un proyecto narrativo), desencadenaba un proceso creativo que llevaba a nuevas disposiciones o interpretaciones de sus propios fragmentos³¹⁷.

Ahora bien, cabe preguntarse, y sería útil averiguarlo, si el mismo procedimiento lo aplicaba también a las citas de autores extranjeros en sus textos ‘públicos’, que por el contrario en la escritura privada dejaba en lengua original: también en estos casos no se

³¹⁶ En *Jane Eyre*, por ejemplo, las conversaciones entre Jane y Emily quedan en francés y en cursiva en el texto, y cada intervención de diálogo es traducida en las notas a pie de página sin otras explicaciones porque su ‘significado’ en el argumento está claro (la niña ha crecido en Francia). En el cuento “La bruja de Amboto” de la colección de Felipe Alfau, por el contrario, donde los términos vascos ya son explicados en el mismo texto por lo que no hace falta traducirlos, considera de toda forma necesario poner en evidencia de forma diferente los términos vascos y españoles (y señalar en nota los cambios efectuados), que en el texto original son todos en bastardilla, para subrayar sus distintos referentes culturales.

³¹⁷ José Teruel así comenta esta costumbre de la escritora en sus notas al quinto volumen de las *Obras completas*: “Casi siempre se podrá observar en Carmen Martín Gaité una recurrente tendencia a generar variantes al traspasar un texto de un enunciado a otro, tendencia muy relacionada con la práctica de copiar y elaborar apuntes viejos en cuadernos en uso” (OC-V 2016: 1239).

trataría de un despiste, o de un fallo de la memoria, sino de una declaración implícita de la preminencia de la interpretación (creativa y contextualizada) sobre la fidelidad formal.

La actitud de Carmen Martín Gaité hacia las secuencias o los vocablos presentados en los originales en lenguas o dialectos ‘extranjeros’, confirma como a sus ojos la función de la traducción en el sistema de llegada era preminente sobre cualquier otra, lo que, *mutatis mutandi*, corresponde a lo que hacía cuando iba adaptando sus viejos apuntes y fragmentos a los nuevos contextos e interlocutores: merece la pena traducir si lo traducido dice algo nuevo, si propone una perspectiva diferente, si hasta llega a sacar del texto original lo que ‘podría’ haber dicho, convirtiendo en práctica traductora aquella máxima italiana, *se non è vero è ben trovato*, que tanto le gustaba a Carmen Martín Gaité (CNA-OC v [1983] 2016: 410).

6.5. Natalia Ginzburg: una segunda patria

Si la lectura es para Carmen Martín Gaité un viaje a otros mundos de su personal geografía, los libros de Natalia Ginzburg corresponden a lo que se podría definir la ‘vuelta a casa’ del viajero, la sensación mixta de reconocimiento profundo y extrañeza que experimenta quien ha estado muy lejos durante mucho tiempo, y ahora lo ve todo igual, pero con otros ojos.

La mirada lo es todo, dice Carmen Martín Gaité, y ya se han descrito las circunstancias de su relación frustrada, y al mismo tiempo fértil y enriquecedora, con la autora italiana, cuya capacidad de captar el “murmullo de lo cotidiano” es quizás el rasgo de mayor potencia evocativa a los ojos de la salmantina. Traducir Natalia Ginzburg significó para ella volver a mirar las cosas normales y conocidas, las situaciones en apariencia más anodinas, los discursos más intrascendentes, con una exactitud que las pone de relieve sin idealizarlas. La escritura de las dos autoras tenía ya puntos en común desde el principio, pero Carmen Martín Gaité quiso acentuar en su propia escritura estas conexiones y por esto es interesante averiguar su actitud hacia la versión de las tres obras de la italiana (dos para la publicación y una para la representación teatral). Asimismo, estas tres obras pertenecen a tres diferentes géneros literarios, con sus peculiaridades discursivas y sus respectivos retos de traducción. *Querido Miguel* es una novela epistolar

en la que prevalecen obviamente el registro informal y la referencia a los pequeños hechos cotidianos; *Nuestros ayeres* es una novela ‘de formación’ en la que irrumpe la historia, aunque la autora se quede anclada a la mirada ingenua, parcial y subjetiva de la joven protagonista; *La secretaria* es una obra teatral, esto es, una urdimbre de conversaciones (ya que de diálogo verdadero entre personas hay muy poco)³¹⁸, en la que las palabras vacías que protagonizan la escena acaban por revelar toda su cruel contundencia en los hechos que se desarrollan fuera de la escena (un suicidio).

Un análisis completo de todos los aspectos de estas traducciones y de las otras, y de todas las ocurrencias de las diferentes técnicas y estrategias empleadas, sería seguramente muy interesante, y permitiría añadir otras piezas (y otras lenguas) al estudio de la actividad traductora de Carmen Martín Gaité, como ha hecho por ejemplo Tamara Sánchez Moro (2016) con su relevación sistemática de dichas técnicas en tres capítulos de la traducción del francés de *Madame Bovary*. Sin embargo, este tipo de investigación lograría resultados más completos y fiables si se dotara de herramientas de lingüística computacional cuya definición e implementación no solo excede el alcance del presente trabajo, sino que también resultaría redundante con respecto a los objetivos de la investigación. En cambio, el análisis cualitativo de puntos o temas específicos, aunque muy sintético, puede proporcionar indicaciones más fiables sobre los criterios (literarios) de las decisiones traductoras de Carmen Martín Gaité, y sobre su *modus operandi* en el desarrollo concreto y contextualizado del proceso de traducción.

Un primer punto de interés es el tratamiento de los nombres propios de persona y de los apodos o diminutivos en las traducciones de Natalia Ginzburg, que a menudo son traducidos por el equivalente en español, transformados o cambiados en su aspecto gráfico (por ejemplo Miguel por Michele, como ya se ha visto, Quico por Enrico, y Angélica con tilde por Angelica, en *Querido Miguel*). Este procedimiento, que encontramos también en otras traducciones del italiano (Svevo y Levi), no es sistemático, ni coherente entre obras del mismo o de diferentes autores (la Anna de *Nuestros ayeres* tiene el mismo nombre de la Ana de *Corto viaje sentimental*, y el Quique de *Querido Miguel*, traduce un Enrico dejado tal cual en *El sistema periódico* y en *La secretaria*). En cambio, estas reelaboraciones son mucho menos frecuentes en las traducciones de otras

³¹⁸ Sobre la diferencia entre diálogo y conversación, importantísima en la obra de Carmen Martín Gaité, se remite a la monografía de Maria Vittoria Calvi, cuyo título es justamente *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité* (1990).

lenguas, en particular del inglés y del francés, cuyos nombres (especialmente los apodos) son traducidos o transformados solo en los textos para niños y solo si tienen un significado que puede facilitar la comprensión, o en aquellos casos (los cuentos de Perrault) en los que ya tienen un equivalente acuñado en español: Cenicienta, Caperucita Roja, etc. También entre las traducciones de Natalia Ginzburg no se puede reconocer un criterio único, lo que significa que para cada obra, y para cada nombre, Carmen Martín Gaité hizo valer diferentes razonamientos y prioridades, aunque su criterio general fuese de no traducir o alterar los nombres, como se ve en las otras lenguas. Por ejemplo, en la traducción del inglés de los cuentos de hadas editados por Cott, abre una nota para explicar que traducirá, si posible, los nombres (Cott 1993: 171)³¹⁹.

En *Querido Miguel* las variaciones en los nombres son más frecuentes, y los ajustes de tildes casi sistemáticos (María por Maria, Angélica por Angelica), probablemente porque tratándose de una novela epistolar, la traductora quiere enfatizar los aspectos de cotidianidad, de ‘normalidad’ de las situaciones representadas, evitando nombres exóticos o que produzcan dificultades de lectura (y evitando también los paratextos). Asimismo, las tildes añadidas previenen los efectos de incorrección que su ausencia produciría en los nombres cuya grafía es por lo demás igual a la española, y por último, otro criterio de elección parece ser la dimensión acústica y de pronunciación (Quique por el más difícil Enrico). Carmen Martín Gaité quiere que el lector se identifique en la amarga crítica existencial de la novela, que considera transferible en la realidad española de aquellos años³²⁰, y por esto tiende a difuminar los aspectos culturales que puedan ‘distraer’ al lector.

En *Nuestros ayer*, por el contrario, los cambios de nombre son casi ausentes (Anna es Anna, Giума es Giума, Cenzo es Cenzo, etc.), lo que parece ajustarse mejor al distanciamiento temporal y a las precisas referencias históricas, aunque no de fechas, que

³¹⁹ Esta actitud, temperada en ciertos casos por algunas simplificaciones gráficas, ha sido aceptada por las editoriales de hoy en día y es una de las pocas concesiones a la extranjerización casi universalmente admitidas, porque permite probar el ‘sabor’ de la lengua extranjera sin perder mucha información. Sin embargo, hasta hace pocas décadas la política lingüística de la dictadura no admitía ningún tipo de extranjerismo, con unos resultados a la vez humorísticos y desalentadores que Carmen Martín Gaité retrató con atención en su *Usos amorosos de la postguerra española*.

³²⁰ El desfase temporal entre la publicación original de la novela en italiano (1973) y su traducción (1989) es por lo menos parcialmente compensado por las diferentes vivencias históricas de Italia y España: Natalia Ginzburg describía la sociedad italiana del desarrollo económico y de la lucha política de los años 60, muy influida también por el ’68 francés, mientras que la traducción se insertaba en una España que quince años después de la muerte de Francisco Franco se encontraba en una fase de vertiginosa expansión económica, social y cultural parecida a lo que vivió Italia entre los años 60 y 70.

suponía la novela. De hecho, *Nuestros ayeres*, publicada en 1952, es la novela más larga y estructurada de Natalia Ginzburg, y anticipa en forma narrativa lo que *Léxico familiar* hará diez años más tarde en su forma híbrida entre la novela y la autobiografía: contar la influencia de un momento histórico en las vivencias de unas personas, y de una familia. Una excepción parece ser el nombre Emanuele, traducido como Emmanuel sin motivo aparente, aunque se puede suponer que también en este caso Carmen Martín Gaité haya tomado la decisión según algún tipo de criterio.

En *La secretaria*, obra teatral de 1967 que Carmen Martín Gaité tradujo para el estreno en 1997 en Madrid, la prioridad que orienta el tratamiento de los nombres es la puesta en escena, o sea el tema de la pronuncia y de la claridad de articulación de los actores (ya que el público escucha, y no está delante de un texto escrito). Efectivamente, los nombres que cambian son solo los de Edoardo/Eduardo, el personaje ausente que todos mencionan continuamente, y el de Isabellita/Isabelita, donde la consonante doble del italiano corresponde a un alargamiento del tiempo de articulación que el español no discrimina fácilmente y, además, tratándose de la ‘ele’, puede confundirse con el dígrafo español ‘ll’ cuya pronunciación es diferente.

Otros clásicos “escollos” de toda traducción literaria son los términos que tienen implicaciones culturales, como los realia, o los fraseologismos, refranes y otras secuencias metafóricas o figuradas específicas de la lengua original. En estos casos Carmen Martín Gaité, fiel a su intención comunicativa, adopta en general todo tipo de equivalencia domesticante (por ejemplo en *Querido Miguel* el Orzobimbo, un polvo de cebada que se añade a la leche del desayuno, se convierte en Nescafé, la Società dei Telefoni en Telefónica, y el coche Cinquecento en un seiscientos, así como también encontramos Ansaplasto = parche, y Martini = vermut). Lo mismo ocurre con las secuencias más complejas, como modismos y frases hechas, especialmente si tienen función expresiva y si no existe un equivalente acuñado en español (por lo que, en *La secretaria*, “Stiamo freschi” se mantiene como “Estamos frescos”, mientras que “Salute al re” se convierte en “¡Viva la Pepa!”, y “fare il filo” en “hacer la rosca”). Por otra parte, esta orientación puede cambiar, y mucho, según el contexto diegético y textual de la ocurrencia y su función³²¹, y hasta puede llegar a quebrar las correspondencias

³²¹ Por ejemplo, en *Nuestros ayeres* se habla del juego de naipes italiano ‘scopone’, traducido como ‘escoba’ y acompañado por una nota en la que la traductora explica que ‘guarda alguna relación con la brisca’; sin embargo, en *La secretaria*, otro juego de naipes italiano, el ‘ramino’, está traducido como ‘brisca’ sin más

establecidas en precedencia si en otro contexto resultan menos acertadas o tienen alternativas mejores³²². Esta manera de trabajar no resulta incoherente, sino eficaz, porque se funda en el equilibrio constantemente renovado entre los aspectos comunicativos, estilísticos y ‘culturales’, cuyo balance en la traducción puede ser diferente del original. Hay casos en los que “se pierde algo” y el contenido cultural sucumbe a la instancia comunicativa (orientada hacia el lector) o estilística (orientada hacia el autor). Sin embargo, es justamente en estos casos que la traductora-mediadora se manifiesta, bien sea declarando el fracaso, pero proponiendo interpretaciones³²³, bien sea echando mano de todos los recursos para compensar o integrar la información cultural perdida³²⁴.

Uno de estos casos se encuentra a la página 187 de la edición de *Círculo de Lectores*, donde el texto italiano reproduce la línea de una canción que dice: “Il Piave mormorò: non c’è più caffè nero” (traducción literal: “El Piave susurró: no hay más café negro”). Se trata de la deformación irónica del conocidísimo estribillo de una canción que celebra unos episodios cruciales de la Primera Guerra Mundial, en la que el entonces Reino de Italia luchó contra el Imperio austrohúngaro. El estribillo original de la canción reza: “Il Piave mormorò: non passa lo straniero”. Como se ve, el fragmento alterado

acларaciones. En realidad la brisca se parece a la ‘briscola’ italiana, que también tiene palo dominante, pero en el contexto diegético de ambas ocurrencias este detalle no tiene importancia, mientras que el contexto textual (novela y texto para el teatro) sugiere dos soluciones diferentes, es decir la traducción ‘literal’ con explicación en nota en el primer caso, y en el segundo caso una traducción aproximativa, pero eficaz para un texto teatral en el que nadie puede pararse a pensar o a dar explicaciones, con la elección de un juego de naipes tan popular en España como lo es en Italia el ‘ramino’. El resultado de estas operaciones es que el término ‘brisca’ queda relacionado con dos referentes distintos, sin que ello desvirtúe la aceptabilidad local de la traducción.

³²² En *Querido Miguel*, por ejemplo, recurre dos veces la expresión ‘a idea’ (que Natalia Ginzburg emplea para decir ‘de manera aproximada’), y Carmen Martín Gaité la traduce una vez como ‘a ojo de buen cubero’ y la otra ‘a la buena de Dios’ adaptándose en ambos casos a los matices de la narración.

³²³ En *Nuestros ayeres*, Natalia Ginzburg escribe sin mayúscula el nombre de la marca comercial ‘Vegetina’ (un sucedáneo vegetal del caldo de carne liofilizado que se utilizó en Italia en los tiempos de hambre y racionamiento durante la Segunda Guerra Mundial). Por lo tanto, Carmen Martín Gaité busca la palabra en el diccionario, y apunta en la nota de traducción sus suposiciones, que resultan muy acertadas: “¡. No he encontrado traducción de esta palabra. Posiblemente se trata de algún sucedáneo de verduras que la industria química lanzó al mercado con esa marca (*N. de la T.*)” (Ginzburg [1996] 1996: 320).

³²⁴ Parece muy evidente en las traducciones de Carmen Martín Gaité la conciencia de la tensión (o de la paradoja) existente entre los valores literarios y culturales de cualquier obra. Por un lado, el conocimiento del contexto cultural del texto permite apreciar mejor sus implicaciones literarias y filosóficas, y es un conjunto de informaciones que la traductora considera muy relevante; pero, por el otro, existen implicaciones literarias o filosóficas igualmente relevantes (por lo menos a ojos de la lectora-traductora perteneciente a otra cultura) cuya trasmisión requiere reformulaciones en la lengua y en el sistema de pensamiento de llegada que pueden afectar a la información cultural. Carmen Martín Gaité busca el mejor balance posible entre estos dos elementos, pero su prioridad es, como ya dicho, comunicar el valor literario ‘universal’ del texto como ella lo ha entendido, aun a costa de suprimir datos culturales o de relegarlos en el paratexto.

reproduce fielmente ritmo y estructura del original, conservando el mismo número de sílabas, la misma distribución de acentos y la terminación en “-ero”, que lo hacen inmediatamente reconocible para cualquier lector italiano. Carmen Martín Gaité, que no quiere interrumpir la lectura con la larga explicación de todas las implicaciones históricas y culturales de un detalle de menor importancia en la economía general del texto, se limita a introducir una rima variando el orden de las palabras y cambiando el “no hay más” por la modulación equivalente “se acabó”. El resultado es “El Piave susurró: el café negro se acabó”, que gracias a la rima suena pegadizo a oídos españoles, y de esta manera justifica la invención de una línea tan rara para aludir a la situación de Italia durante la Segunda Guerra Mundial, cuando había escasez de todo. El lector ‘pierde’ la parodia de la canción original, porque no la conoce, pero gracias a la rima identifica la carga irónica y de invención popular de la secuencia. La nota añadida a pie de página, por su parte, explica que el Piave es un río italiano, hecho que el lector español probablemente no conoce, y dejando en la indeterminación el papel del río en los acontecimientos históricos de los que surgió la composición musical original, refuerza el efecto de rima infantil y surreal, único medio de expresión del descontento del pueblo, que al fin y al cabo quiso atribuirle Natalia Ginzburg.

De los ejemplos presentados hasta aquí podemos sacar algunas indicaciones sobre los planteamientos operativos de Carmen Martín Gaité, diseñados a medida para ajustarse a cada oración y cada palabra, y que consisten en un conjunto de técnicas y estrategias en las que podemos reconocer las herramientas clásicas del traductor y alguna combinación original como el juego de retroacciones entre las decisiones traductoras y los aportes de las notas. Seguramente, hasta en los detalles, Carmen Martín Gaité se enfrenta a la tarea con el mismo esmero, y el mismo placer, con el que escribe, lo que le permite a menudo alcanzar por ‘intuición’ grandes profundidades interpretativas y soluciones expresivas igualmente articuladas. Sin embargo, la ‘intuición’ no es una facultad abstracta caída del cielo, ni la escritora la ve así, sino una mezcla de atención, estudio y reflexión, tan constantemente practicada que llega a ser una actitud natural. Por un lado, hemos visto como Carmen Martín Gaité se preparaba al trabajo de traducción (leyendo y releendo, informándose, tomando notas, examinando otras traducciones, etc.); por el otro, queda claro en algunos ejemplos (y en sus declaraciones) la profusión de tiempo y el ahínco que dedicaba a solucionar hasta los “escollos” más insuperables. Sin embargo, desde su

enfoque literario y dialógico de la traducción, Carmen Martín Gaité tenía en cuenta también la dimensión del ‘estilo’, tan importante para caracterizar a la obra en su conjunto, tan relacionado con su significado profundo, y al mismo tiempo tan difícil de ‘traducir’. De hecho, en el sistema literario de llegada no solo están vigentes otro sistema lingüístico y diferentes contextos o cánones estéticos, sino que la obra será publicada como ‘traducción’, lo que implica una relación diferente entre el lector y el texto, de la que Carmen Martín Gaité es muy consciente y que como de costumbre intenta mediar.

Entre los diferentes rasgos estilísticos que Carmen Martín Gaité identifica en la escritura de Natalia Ginzburg, se pueden destacar en particular, basándose en sus escritos críticos, la “estética del fragmento” (Calvi 2011: 37); la “simplicidad aparente tras la cual se ocultan sabias acrobacias” (Ginzburg [1996] 1996: 19), y que “eleva el tono menor a categoría universal” (Ginzburg [1996] 1996: 20); las “infinitas modulaciones de la oralidad” (Calvi 2011: 34) que se cierran en un discurso “tupido, como una labor de punto de malla apretada”, cuando el diálogo entre los personajes pierde su fuerza comunicativa y ya no es diálogo (Ginzburg [1996] 1996: 20). Por último, pero igualmente importante, Carmen Martín Gaité destaca justamente en el inédito sobre la traducción el “humor serio” de la italiana (ST-OC VI [1993-1998] en prensa: 1247)³²⁵.

En efecto, a oídos italianos, la escritura de Natalia Ginzburg suena seca y fragmentada, las oraciones son breves y la organización del texto es tendencialmente paratáctica, lo que la acerca al registro hablado sin que se pueda apreciar por otro lado una significativa presencia de los marcadores discursivos conversacionales que en las producciones orales suelen cohesionar el texto y desempeñar funciones fáticas y expresivas relacionadas con el contexto y el interlocutor (Mapelli 2009: 64). El lector italiano, a diferencia del lector español, sabe que estas características de la escritura de Natalia Ginzburg son originales y deliberadas, como lo prueban además otras particularidades de su prosa, desde la reiteración de las construcciones verbales fijadas como ejemplos de ‘léxico familiar’, hasta unas preferencias léxicas que parecen

³²⁵ Otra sintética formulación de los rasgos estilísticos de la escritura de Natalia Ginzburg se encuentra en el artículo de 1998 “La fuerza de los sueños no cumplidos”, sobre otra novela de Natalia Ginzburg: “En cuanto al estilo, conciso y poético, exento de toda alharaca ornamental como atravesado por ese humor casi invisible que destilan los objetos y situaciones cotidianas, ya da pruebas de una madurez y exigencias poco frecuentes en una primera novela” (SNC-OC VI [1998] en prensa: 546). Disponible en: <http://www.revistadelibros.com/articulos/el-camino-que-va-a-la-ciudad-de-natalia-ginzburg> [fecha de consulta: 5-8-2017].

imprecisas o idiolécticas. En *Querido Miguel*, por ejemplo, Natalia Ginzburg habla de un capazo ('porte-enfant' en italiano, aunque se trate de un préstamo crudo del francés) llamándole 'valigia', o sea maleta; y en la misma novela recurre a la construcción adverbial 'a idea', como vimos arriba, para expresar aproximación, mientras que en italiano la locución adverbial estándar es 'a occhio' o 'a occhio e croce'. Todas estas características inducen en el lector una sensación general de extrañeza que reproduce el distanciamiento, de sí mismos y de los demás, de los personajes, suscitando el efecto de amarga ironía en el que residen, como comenta con acierto Carmen Martín Gaité, la piedad y el desconcierto de los mismos personajes, de la autora y de su escritura (Ginzburg [1996] 1996: 20).

Ahora bien, ¿cómo traducir al español todos estos matices? Y, ¿cómo hacerlo a sabiendas de que el lector podría percibir las idiosincrasias de la escritura de Natalia Ginzburg como errores de traducción? Para solucionar el problema Carmen Martín Gaité enfatiza los rasgos informales y coloquiales del discurso de los personajes y del narrador, multiplica las fórmulas anodinas, las frases hechas y los marcadores conversacionales, y consigue reproducir la vacuidad existencial retratada por Natalia Ginzburg con medios casi diametralmente opuestos a los empleados por la escritora italiana³²⁶.

Entre los recursos que permiten a Natalia Ginzburg crear el ritmo fragmentado y paratáctico de su prosa, destaca un uso peculiar de la puntuación, en la que abundan los puntos, escasean las comas y los punto y coma, y están prácticamente ausentes los signos de exclamación. Podemos ver un ejemplo de este estilo en la cita en italiano que se recoge a continuación, extraída de un diálogo de *Querido Miguel*:

«Mia moglie? mia moglie verrebbe subito. Porterebbe dei muratori. Degli elettricisti. Cambierebbe però anche tutta la tua vita. Metterebbe il bambino in un asilo-nido. Ti manderebbe a una scuola d'inglese. Non ti darebbe più pace. Butterebbe via tutti questi vestiti che porti. La casacca coi draghi la butterebbe nell'immondezzaio». (Ginzburg [1973] 2014:18)

³²⁶ En *La secretaria*, cuya copia mecanografiada se encuentra en el Archivo da Carmen Martín Gaité en la Biblioteca de Castilla y León, se pueden observar las correcciones de puño y letra de la escritora, seguramente añadidas en la fase de relectura posterior a la traducción. Los cambios que no emendan alguna errata sino responden a exigencias de estilo (por ejemplo sustituciones léxicas, reformulaciones, inserciones, puntuación), son diez, de los que tres se limitan a encontrar un sinónimo más acertado para alguna palabra, y siete trabajan en la expresividad del texto añadiendo énfasis a la puntuación y reforzando el registro coloquial.

Y ahora la traducción de Carmen Martín Gaité al español:

-¿Mi mujer? ¡Buena es, vendría corriendo! Y se traería con ella a albañiles, a electricistas... Pero eso sí, la vida te la volvería del revés. Te metería al niño en una guardería, a ti te mandaría a una academia para que aprendieras inglés, no te dejaría respiro ni volverías a tener paz. Todas esas ropas que llevas, fuera con ellas. La chaqueta de los dragones, ésa te la tiraba directamente a la basura». (Ginzburg [1989] 2003: 27-28)

Aquí también, Carmen Martín Gaité invierte de alguna manera los procedimientos de la escritora italiana para transmitir la misma mezcla confusa de pensamientos y estados de ánimo mutables que los personajes van haciendo sin mucha convicción. No extraña, como se ve en los fragmentos subrayados, que giros coloquiales y frases hechas estén adaptados al español, así como la distribución a veces diferente de los elementos de las oraciones. Sin embargo, en algunos puntos la traductora ha añadido o sustituido algún fragmento, seleccionando en cada caso fórmulas más expresivas e informales de las empleadas por Natalia Ginzburg. En el mismo tiempo, ha transformado de manera radical la puntuación, eliminando tres puntos e introduciendo puntos suspensivos y signos exclamativos, cuya función es reproducir y desarrollar, por otros medios, el ritmo de la descripción, apremiante como el carácter de la mujer de la que se habla. Natalia Ginzburg logra el efecto fragmentando el texto, Carmen Martín Gaité incrementando con la puntuación y las expresiones coloquiales la temperatura emocional del discurso directo.

El eclecticismo de las prácticas traductoras de Carmen Martín Gaité, en conclusión, es una herramienta refinada que la escritora utiliza para matizar las variables de la obra original y del contexto de llegada, filtradas todas por la identificación del texto por parte del lector como 'traducción' de una determinada obra. Su presencia en los textos es lo que hace visible este filtro, ofreciendo a los interlocutores la posibilidad de participar conscientemente, desde su punto de vista, en la relación dialógica que ella misma entretiene con los autores. Sus instrumentos son el estudio, el planteamiento narrativo, el recurso articulado a los paratextos y la búsqueda tenaz y creativa de soluciones expresivas

que respeten en cada lugar del texto las intenciones complejas del autor y el derecho a entender del lector. Estos instrumentos pueden estar al alcance de cualquier traductor dispuesto a enfrentarse con la práctica, mucha práctica, y con la teoría, cuya función no es normativa, ni exclusivamente descriptiva, sino de proporcionar estructuras conceptuales y ejemplos que sintetizan, organizan y orientan el quehacer del traductor, abreviando a veces parte del camino.

Porque también traducir, como escribir, es un viaje, un andar de la palabra, “lenta, torpe y endeble como una oruga que reptase en zigzag sobre un árbol infinito, tratando de abarcar toda la superficie” (CNA-OC v [1983] 2016: 258).

CONCLUSIONES (ES)

Para tratar de justificar el carácter un tanto híbrido y heterodoxo de esta tesis doctoral, pido, ante todo, permiso para decir unas palabras acerca de mi trayectoria universitaria. (AP-OC V [1993] 2016: 985)

Con estas líneas empezaba Carmen Martín Gaité, el 11 de junio de 1972, la presentación, ante el tribunal de tesis de la Universidad Central de Madrid (hoy Complutense), de su trabajo sobre *Lenguaje y estilo amorosos en los textos del siglo XVIII español*, que sería publicado en aquel mismo año en el libro *Usos amorosos del dieciocho en España*. Sin embargo, la escritora decidió reproducir las poco más de cuatro páginas de este texto de presentación en su recopilación *Agua pasada*, publicada en 1993, como testimonio de la actitud ‘global’ a la que siempre, y siempre más, había ido inspirando su actividad.

Habiendo llegado a mi vez al término del largo recorrido que supone redactar una tesis doctoral, y a la exposición de sus conclusiones, creo que es este el momento de explicitar mi presencia, asumir la responsabilidad del trabajo realizado y, sobre todo, reconocer mi deuda con Carmen Martín Gaité por como su obra ha orientado y apuntalado mi reflexión, permitiéndome dialogar con ella.

En primer término, me parece importante señalar las “coincidencias” y los “hilos invisibles” que me han acercado a la autora, suscitando aquel interés personal que es una base necesaria, aunque no suficiente, para llevar a cabo cualquier tipo de estudio. Yo también soy una lectora incansable, desde la infancia y, como Carmen Martín Gaité, he encontrado siempre en los libros una realidad que con la memoria, los encuentros y las experiencias sigue contribuyendo a la formación de mi identidad. Asimismo, comparto con la escritora haber llegado tarde a enfrentarme con los estudios doctorales, después de haber desarrollado otras actividades profesionales, entre las cuales coincidimos en el oficio de traductoras, y creo que ambas ocurrencias son significativas: la primera por la experiencia de vida, es decir por la madurez y la mayor amplitud de mirada que conlleva, y la segunda porque investigando el traducir de Carmen Martín Gaité tenía la motivación suplementaria de buscar pistas e indicaciones para mi propio traducir. Además, tenemos en común la competencia en cuatro lenguas: italiano, español, francés e inglés, lo que me ha permitido acceder a la mayoría de los textos originales que ella tradujo (veintiuno de veinticinco son italianos, ingleses o franceses), o mejor dicho a su totalidad, si tenemos

en cuenta que consigo leer también el gallego y el portugués. Por último, para acabar la exploración de las casualidades gracias a las cuales he llegado a conocer a Carmen Martín Gaité, quiero recordar que la ‘descubrí’ en mi etapa universitaria asistiendo a un curso sobre su ensayo histórico *Usos amorosos de la postguerra española*. El poder de evocación de aquella lectura hizo surgir en mí el deseo de conocer también la obra narrativa de la escritora, y posteriormente sus reflexiones literarias, para acabar con el proyecto de investigación cuyo resultado es esta tesis.

Sin embargo, el diálogo y las coincidencias a mis ojos más llamativos se han desarrollado en el curso del trabajo, y con esto llego a la deuda y a la responsabilidad que siento hacia la escritora. Mis objetivos de investigación daban por supuesta la asunción de diferentes puntos de vista: el cronológico, para fijar la obra traductora de Carmen Martín Gaité en el marco de su vida y de su producción literaria; el literario, para explorar las relaciones entre estos diferentes aspectos de su “obra total” (cfr. Calvi 2014: 127); el traductológico, para enfocar el alcance de su “simbiosis con la literatura” (Calvi, en prensa 2) en la práctica (y la teoría) de la traducción. Ahora bien, justamente en la presentación de su tesis doctoral, remitiendo al recuerdo de las investigaciones llevadas a cabo para otra obra suya, *El proceso de Macanaz*, Carmen Martín Gaité así explica su adopción de diferentes planteamientos ‘disciplinares’:

Después de haberse internado durante años por el caos lingüístico, anecdótico y psicológico del viejo Macanaz, pieza, a su vez, del complicado puzzle social e histórico de principios del siglo XVIII, ¿quién iba a declararse filólogo, novelista o historiador sino, en todo caso, una mezcla desbarajustada de las tres cosas?

De este asalto conjunto a mi interés por la triple vía de lo histórico, lo lingüístico y lo literario se resiente en gran medida el presente trabajo. (AP-OC v [1993] 2016: 987)

El parecido entre los tres planteamientos no es en realidad la cosa más importante, pero sí lo es la indicación metodológica (que yo he interpretado como una legitimación) y su ulterior elaboración en las últimas líneas del mismo texto, donde la escritora justifica sus “frecuentes escapadas por los cerros de Úbeda”:

[...] algunas veces solamente de excursión por Úbeda y sus cerros, se encuentra, a través de la confusión, algún cabo de coherencia y de orden. Desearía muy de veras que ése hubiera sido mi caso. (AP-OC v [1993] 2016: 989)

Intentando ordenar muchos materiales de proveniencia heterogénea, desde las obras de Carmen Martín Gaité hasta los artículos de prensa sobre el mundo editorial español, desde los perfiles críticos y biográficos de los autores traducidos, hasta las fichas bibliográficas de la Biblioteca Nacional, no han sido pocas las veces en las que alguna observación de la escritora me ha enseñado claramente donde estaban las correlaciones que iba buscando y, en un plano más personal, ha reavivado y alentado el interés por la investigación en curso.

Después de esta excursión por los cerros de Úbeda, y volviendo a los tres objetivos iniciales, en los párrafos que siguen los examinaré uno por uno resumiendo los resultados obtenidos:

1) Fijación cronológica de las obras traducidas y de los otros datos de publicación

Este trabajo me ha permitido corregir algunos datos, en particular la fecha de publicación de la traducción de *Al faro* de Virginia Woolf, que resultaba cuatro años anterior, y establecer definitivamente la editorial que publicó la primera edición de cada obra. En los casos en que no coincidían, he averiguado en cuáles ediciones se publicaron por primera vez los relativos prólogos de Carmen Martín Gaité. Asimismo, he dado cuenta de la variación del título en ediciones sucesivas de *A Grief Observed*, de Clive Staples Lewis, y de *Tutti i nostri ieri*, de Natalia Ginzburg. Por último, gracias a la recolección de todos los paratextos de las traducciones, he podido rescatar ambas versiones de la breve nota que acompaña las dos ediciones de la traducción de *El marinero*, de Fernando Pessoa: la primera es prácticamente igual al programa de sala del estreno, mientras que la segunda, de pocos meses posterior e integrada por otro texto de presentación de Carmen Martín Gaité, es más sintética y presenta una organización del texto bastante diferente.

Si se excluyen los tres poemas de Tudor Arghezi, que fueron publicados en dos revistas universitarias, las traducciones de encargo y publicadas de Carmen Martín Gaité son, por lo tanto, veinticuatro, a las que se puede añadir la traducción de la obra teatral

La secretaria de Natalia Ginzburg, conservada en el Archivo Carmen Martín Gaité de la Biblioteca de Castilla y León de Valladolid, que le fue encargada por la compañía teatral que estrenó la obra, pero no fue publicada.

Los datos obtenidos por la investigación bibliográfica, puestos en relación con las fechas de publicación de las obras de Carmen Martín Gaité y con sus *Cuadernos de todo*, me han permitido en algunos casos determinar con suficiente precisión los períodos de elaboración de las traducciones, y su simultaneidad o superposición con los otros proyectos literarios de la escritora.

2) Significado de la labor traductora de Carmen Martín Gaité en su biografía intelectual

La presentación comentada de las traducciones de Carmen Martín Gaité ha sido sin duda la parte más fructífera y estimulante de la investigación, y además de confirmar la hipótesis inicial de la estricta relación entre su labor traductora y sus otras actividades literarias, ha ido configurando un recorrido, una evolución, en su actitud hacia el traducir, que refleja a cada momento su planteamiento para con su propia arte.

Las innumerables relaciones establecidas entre las traducciones y las demás obras de Carmen Martín Gaité, incluyendo naturalmente aquel diario de sus reflexiones que son los *Cuadernos de todos*, ponen en evidencia que sí, al comienzo, la escritora consideró su actividad traductora como una fuente de ingresos y como una especie de diversión para superar los “baches de desgana”, pronto se dio cuenta del importante potencial creativo y de reflexión que el traducir pone en movimiento, y empezó a aprovecharlo insertándolo en el circuito de su compromiso, o simbiosis, con la literatura.

El primer elemento que es necesario considerar es la pasión de Carmen Martín Gaité por la lectura, el valor de experiencia de vida que siempre le reconoció, y su identificación con ‘el lector’, cuyos derechos procuró siempre respetar. Toda la atención de Carmen Martín Gaité al tema del interlocutor, que más tarde o más temprano acaba siendo el lector, surge de su experiencia de lectora que quiere encontrar en los libros una puerta para entrar, y un paisaje amplio en el que trazar su propio rumbo. Carmen Martín Gaité traductora fue antes que nada una Carmen Martín Gaité lectora, ansiosa de compartir con otros lectores el placer y las reflexiones suscitados por los libros. Siempre

como lectora, Carmen Martín Gaité se sintió interpelada por los autores de aquellos textos que, enseñándole el mundo desde su perspectiva, despertaban en ella, por contraste, la conciencia de su propia mirada. La actitud dialógica de la escritora nace del contacto con unos textos que “dan pie” a la construcción negociada del significado, y que convierten al lector en interlocutor.

De ahí que la escritura, otro placer cuyo acicate es darle un sentido al mundo gracias a la propia mirada, no pueda prescindir de la lectura y del lector, la primera por su papel en la construcción de la mirada misma, y el segundo como destinatario y término de parangón del acto comunicativo implícito en toda escritura. Por esto, en sus obras, Carmen Martín Gaité aprovecha todos los recursos y los matices de la intertextualidad (y de la intratextualidad), reconociendo estar hecha de lo que ha vivido, de lo que ha leído y de lo que ha escrito, y proponiendo al lector ‘su’ lectura de los textos que le han dicho algo, que el lector a su vez podrá leer según su perspectiva. La escritura de la autora, pues, es ética sin proponerse, ni proponer, objetivos morales predeterminados. Simplemente, se hace responsable de su eslabón de la cadena infinita de la comunicación, enlazando en su mirada la de quien la ha precedido, y ofreciendo a quien la sigue unas mallas abiertas para continuar.

Las traducciones son, o por lo menos llegaron a ser para Carmen Martín Gaité, el punto ideal de encuentro entre lectura y escritura. A veces, por ejemplo en las versiones de *Madame Bovary* y de *Jane Eyre*, son una manera de dar forma cumplida a lecturas y reflexiones repetidas a lo largo del tiempo; en otros casos, como los libros de Primo Levi y de Clive Staples Lewis, responden a la urgencia de dar cuenta de unos descubrimientos que en la misma labor traductora se van definiendo con mayor profundidad. Pero siempre dejan rastro en la escritura propia, antes o después, bien sea en las obras narrativas, bien sea en las reseñas o en los textos de reflexión literaria, con las que forman una red de conexiones, retroacciones y reelaboraciones en continua evolución.

En este sentido, las traducciones forman parte no solo de la biografía intelectual de Carmen Martín Gaité, sino de su obra, y de hecho en sus últimas entrevistas la escritora ponía al tanto los periodistas de sus proyectos de traducción y literarios sin marcar diferencias, por ejemplo comentando su trabajo crítico y de traducción sobre las *Cartas portuguesas* a la luz de las reflexiones sobre el interlocutor recogidas en los ensayos de

La búsqueda de interlocutor, del que estaba editando en el mismo período una tercera edición aumentada con doce nuevos artículos.³²⁷

En la presentación de las traducciones tuve también que enfrentarme, sin haberlo previsto, con el progresivo protagonismo de algunos aspectos pragmáticos, en particular los paratextos, cuya conexión con el planteamiento literario de la escritora resultaba evidente. Prólogos, notas y títulos forman un todo único con las traducciones de Carmen Martín Gaité, en las que desempeñan a la vez funciones de auxilio interpretativo o información, de estrategia traductora, y de recurso literario para matizar las relaciones entre autor, traductor y lector. Por esto he señalado también en las presentaciones de las traducciones las variaciones de títulos, el uso de la primera persona en las notas, la referencia a recuerdos y experiencias personales, las reelaboraciones de estilo y contenido, que de alguna manera remiten a las reflexiones y preocupaciones de la escritora en aquel momento de su trayectoria literaria.

Sin embargo, en Carmen Martín Gaité la conciencia del valor de la labor traductora en su quehacer literario no es inmediata, y por lo que se puede deducir de sus testimonios se desarrolla a lo largo del tiempo, en concomitancia con su siempre mayor libertad de elección entre los encargos. En particular, después de la publicación de *El cuarto de atrás*, que no casualmente se sitúa entre dos de los periodos en los que he organizado las presentaciones, las traducciones de Italo Svevo, Virginia Woolf, Gustave Flaubert, Emily Brontë, etc., se ajustan a las reflexiones literarias que desembocarán en *El cuento de nunca acabar*; y de la misma manera, después de la muerte de la hija, que constituye otro punto de demarcación, se centran en autores, como Clive Staples Lewis, Natalia Ginzburg y Primo Levi, que la escritora define como “amigos”, ratificando con esta expresión su experiencia de la literatura como recurso para la vida. No faltarán, más adelante, en los tiempos menos dolientes de su última estación creativa, nuevas pruebas de agudeza crítica y de estudio minucioso, cultivados ambos con disciplina desde los tiempos de la universidad, como se observa en los prólogos y las notas de sus últimas

³²⁷ Me refiero a la entrevista de 1999 publicada por *El Cultural* el 22 de julio de 2010 y a la entrevista de Trinidad de León-Sotelo publicada en *ABC Cultura* el 13 de mayo del 2000, pág. 46. La primera está disponible en: <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Carmen-Martin-Gaite-Es-preferible-equivocarse-a-callar/729> [fecha de consulta: 17-8-2017]; la segunda se puede encontrar en la hemeroteca del periódico: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2000/05/13/046.html> [fecha de consulta: 18-10-2017].

traducciones, pero todo esto resulta ya indisolublemente unido a su habilidad de narradora y a su buen oído de lectora.

3) Significado del recorrido intelectual y literario de Carmen Martín Gaité en su práctica y en su teoría implícita de la traducción

Lo dicho hasta aquí podría valer también, cambiando de perspectiva, como explicación de la influencia de la literatura en la práctica traductora de Carmen Martín Gaité. El carácter circular y las ramificaciones múltiples de los influjos recíprocos son justamente lo que confirma la hipótesis inicial de la organicidad global de la obra de la escritora, imposibilitando por otro lado una rigurosa división del trabajo en secciones correspondientes a los diferentes objetivos enunciados. Sin embargo, el planteamiento traductológico del último capítulo ha sido útil para resaltar la organicidad del trabajo de Carmen Martín Gaité también en los aspectos específicos de la traducción, es decir, su actitud hacia el ‘qué’ y el ‘cómo’ del traducir.

Sobre el ‘qué’, he contrastado el estudio de sus observaciones sobre la traducción, en particular un artículo de 1978 y un inédito rescatado por José Teruel de entre los papeles de la escritora, con algunas de las teorías contemporáneas, y con las reflexiones de dos importantes intelectuales de lengua española que se han enfrentado con los temas del traducir y que Carmen Martín Gaité conocía y apreciaba: Octavio Paz y José Ortega y Gasset. Gracias a este trabajo he llegado a la conclusión de que para Carmen Martín Gaité traducir era, sobre todo, narrar lo leído sin resumir ni parafrasear, esto es, ‘contar’, en su lengua narrativa y con la partitura del texto. Esto resuelve (o supera) de manera literaria los infinitos dilemas sobre la ‘fidelidad’ al texto original y la posibilidad del traducir, dejando al traductor la libertad de escoger en cada situación, a cada ‘escollo’, los recursos que mejor expresan su percepción de la obra por traducir.

Por otra parte, y esto tiene que ver con el ‘cómo’, la libertad y el eclecticismo reivindicados por Carmen Martín Gaité para los traductores tienen su límite en las exigencias de la dimensión pragmática y comunicativa, y en las implicaciones éticas y hasta sociales, de cualquier discurso, que la escritora demuestra conocer y tener muy presentes en su práctica. La atención al lector como destinatario de la comunicación se expresa en las estrategias de domesticación y de implicación a él dirigidas. La visibilidad

de la traductora, con su ‘yo’ en primera persona, sus comentarios, y la confesión de sus dudas, cumple una función ética y dialógica, otorgando al lector la legitimación y las herramientas necesarias para conectar, más allá de la traducción, con el autor de la obra, y establecer sus propias pautas de interpretación. Por último, desde el punto de vista social en sentido amplio, las traducciones seleccionadas por Carmen Martín Gaité, con todo su cortejo de paratextos, reseñas y citas, reflejan el compromiso de la escritora como animadora cultural en los varios momentos históricos que atravesó su país a lo largo de su vida: desde el franquismo hasta la Transición, desde los fastos del consumismo de importación estadounidense, hasta la corrupción de pura marca ibérica. Carmen Martín Gaité, desde el “amplio perímetro de una cultura que podemos definir europea a pleno título” (Calvi, en prensa 2), promociona por ejemplo la descuidada literatura portuguesa con sus traducciones de Fernando Pessoa y Eça de Queiroz; explora entre los primeros los pagos del *fantasy*, antes de su comercialización; introduce nuevos escritores como Natalia Ginzburg, Primo Levi, Clive Staples Lewis; y recrea inolvidables ‘clásicos’ demostrando su valor en la actualidad.

En el plano práctico, he elegido algunos ejemplos, o mejor dicho algunas clases de ejemplos, principalmente extraídos de las traducciones de Natalia Ginzburg, para poner en relación dialógica las estrategias y técnicas que describen las teorías de la traducción con el planteamiento marcadamente literario de Carmen Martín Gaité. De hecho, la escritora soluciona los clásicos problemas de la traducción poética y de otros géneros, de la distancia cultural, de la traducción del dialecto en los textos originales, de la oralidad y de los rasgos estilísticos del autor, empleando en muchos casos técnicas y estrategias ya bien conocidas, pero también creando combinaciones originales (por ejemplo con los paratextos) y renunciando a menudo a mantener la coherencia entre determinados problemas y sus soluciones en pos de una mayor eficacia expresiva y de una relación más honesta y directa con el lector.

A la luz de estas consideraciones, se puede intentar definir la contribución de Carmen Martín Gaité al oficio del traducir, destacando antes que nada que a pesar de considerarlo ‘literario’, y por añadidura muy difícil, la escritora no lo juzga de ninguna manera un quehacer para ‘iniciados’. Su enfoque literario, la libertad y la creatividad de sus soluciones, indican una posible dirección a seguir para evitar las hipercorrecciones y la estandarización de las que adolecen muchas traducciones literarias formalmente

irreprochables³²⁸. Por otro lado, Carmen Martín Gaité ha mostrado en algunos casos, por ejemplo con su uso de los paratextos y en el tratamiento de los dialectos del original, que el reconocimiento explícito del texto como traducción, y la visibilidad del traductor, pueden ampliar el repertorio de recursos disponibles sin menoscabo de la calidad literaria y de la comprensibilidad.

Para el traductor profesional las ‘traducciones de autor’, y las reflexiones de los escritores sobre el traducir, son una moneda que tiene dos caras, estimulante y enriquecedora la primera, y frustrante la segunda, cuando, no siendo un autor conocido, el traductor se da cuenta de no tener el prestigio y el poder necesarios para imponer orientaciones divergentes respecto a las políticas editoriales de las que depende. Natalia Ginzburg, por ejemplo, en la “Postfacción” de su versión, defiende con ahínco las ‘incorrecciones’, fruto de juventud, pasión e inexperiencia, de su traducción al italiano del primer volumen de la *Recherche* de Marcel Proust (Ginzburg 1990: 557-564)³²⁹. Y de la misma manera Italo Calvino, en la “Nota del traductor” que acompaña *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau (Calvino 1984: 263-274), confiesa haberse entregado con entusiasmo al vertiginoso juego lingüístico e intertextual que el texto, y la amistad con el autor, le iban sugiriendo. Este tipo de reflexiones son fuente de inspiración para los traductores, así como las traducciones mismas, pero no cesan de ser actitudes traductorales que solo unos escritores conocidos pueden permitirse. Carmen Martín Gaité, por el contrario, y sin casi hablar de sus traducciones, no pierde ocasión de alabar el trabajo de los traductores ‘normales’, poniéndolo en un plan de igualdad con su quehacer de escritora, y de esta manera, intencionalmente, los va legitimando³³⁰. No solo promueve en los traductores, desde un punto de vista lingüístico, el ejercicio de una creatividad análoga a la del escritor, por ejemplo con los cambios de registro que se han señalado, sino que insiste sobre el rigor de las elecciones léxicas y la necesidad de adecuarse a criterios de eficacia expresiva y comunicativa orientados hacia el lector, esto es, haciendo

³²⁸ Véase, sobre esta cuestión, el tercer capítulo de Garzone (2015).

³²⁹ A inicios de los 80, el editor italiano Einaudi empezó a reeditar una serie de traducciones ‘de autor’ titulada “Scrittori che traducono scrittori” a la que pertenecen también las traducciones de Natalia Ginzburg y de Italo Calvino a las que me refiero. Para cada volumen de la serie, el editor encargó al traductor-escritor una nota inicial o final con sus reflexiones sobre el trabajo hecho.

³³⁰ Un ejemplo contrario de esta actitud es el brillante ensayo de Vladimir Nabokov sobre la traducción (Nabokov [1941] 1981: 195-198), cuyas tres primeras páginas (sobre cuatro) se ensañan sobre los defectos de una articulada tipología de traductores.

hincapié en la dimensión pragmática, lo que desemboca en una escritura incisiva sin manierismos.

La generosidad y la rectitud intelectual de Carmen Martín Gaité son la consecuencia inevitable de su concepción de la vida como narración y de la relación como diálogo, pero al final lo inestimable de su contribución es haber dado forma integrada, concreta y coherente a su visión en todos los ámbitos de expresión que cultivó, y en esta dirección se pueden orientar las ulteriores investigaciones sobre su actividad traductora.

En primer lugar, habría que seguir profundizando, con medios digitales, en el trabajo de análisis y comparación lingüística entre originales y traducciones, para investigar la influencia de variables como la lengua, el género, el estilo del original, y el contexto literario y existencial de la traducción, sobre las soluciones escogidas. También sería interesante la investigación de los fragmentos de traducción insertados por Carmen Martín Gaité en sus textos, por ejemplo las citas en las reseñas y los extractos de cartas, diarios y documentos en *El proceso de Macanaz*, que se podrían contrastar, en sentido inverso, con la evolución en el uso de extranjerismos en la obra narrativa, y con la cita de fragmentos en lengua original en la escritura privada³³¹. Otro campo posible de estudio al que apunta el presente trabajo son los paratextos de las traducciones, que sería aconsejable analizar en el marco general de toda su producción paratextual (Calvi, en prensa 1).

Por último, y no por ello menos importante, merecería igual atención el papel de las traducciones en el tejido intertextual que caracteriza la obra de Carmen Martín Gaité, no solo como cita exacta de fragmentos narrativos de otros autores, sino también, y quizás sobre todo, como reelaboración de temas, técnicas narrativas y hábitos lingüísticos con los que la escritora, parafraseando su símil de la oruga, intenta abarcar toda la superficie del libro infinito de la literatura.

Sin olvidar que cuando eligió la oruga como emblema de una labor lenta, ciega e interminable, Carmen Martín Gaité tenía también presente el éxtasis de la mariposa, que es su destino.

³³¹ El tema de los extranjerismos, en particular, ha sido señalado por José Teruel en su “Nota a esta edición” del volumen II de las *Obras completas* (OC II 2009: 48-49).

CONCLUSIONI (IT)

Para tratar de justificar el carácter un tanto híbrido y heterodoxo de esta tesis doctoral, pido, ante todo, permiso para decir unas palabras acerca de mi trayectoria universitaria. (AP-OC V [1993] 2016: 985)

Con queste parole Carmen Martín Gaité iniziava l'11 giugno del 1972 la presentazione alla commissione dottorale della Universidad Central de Madrid (oggi Complutense) del suo lavoro su *Lenguaje y estilo amorosos en los textos del siglo XVIII español*, che avrebbe pubblicato quello stesso anno in volume con il titolo di *Usos amorosos del dieciocho en España*. In seguito, la scrittrice decise di inserire le poco più di quattro pagine della presentazione nella raccolta di scritti non narrativi *Agua pasada*, pubblicata nel 1993, a testimonianza dell'approccio 'globale' che sempre, e sempre più, aveva ispirato la sua attività.

Essendo giunta a mia volta al termine del lungo percorso di redazione di una tesi dottorale, e all'esposizione delle sue conclusioni, credo che sia questo il momento di esplicitare la mia presenza, di assumere la responsabilità del lavoro compiuto e, soprattutto, di riconoscere il debito contratto con la stessa Carmen Martín Gaité, la cui opera mi è servita di orientamento e sostegno e mi ha permesso di dialogare con lei.

In primo luogo credo sia importante segnalare le "coincidenze" e i "fili invisibili" che mi hanno avvicinato all'autrice, suscitando quell'interesse personale che costituisce la base necessaria, seppur non sufficiente, per condurre in porto qualsiasi genere di studio. Anch'io, come Carmen Martín Gaité, sono una lettrice instancabile sin dall'infanzia, e come lei ho sempre trovato nei libri una realtà che, unita alla memoria, agli incontri, alla vita vissuta, è confluita nella formazione della mia identità. Inoltre, come la scrittrice, io pure giungo piuttosto tardi agli studi dottorali, dopo aver svolto altre attività professionali, tra le quali, di nuovo in parallelo con Carmen Martín Gaité, quella di traduttrice, e credo che entrambe queste circostanze siano significative: la prima per avermi assicurato un certo bagaglio di esperienza, cioè una maggior maturità e uno sguardo più ampio; la seconda perché allo studio del ruolo delle traduzioni nell'opera della scrittrice si è aggiunta l'ulteriore motivazione di voler trovare piste e indicazioni per la mia propria attività di traduttrice. Inoltre, avendo in comune anche la conoscenza di quattro lingue

(italiano, spagnolo, inglese e francese), ho potuto accedere agli originali di gran parte delle sue traduzioni (ventuno su venticinque sono dall'italiano, dall'inglese o dal francese), o per meglio dire alla quasi totalità, se a questo si aggiunge che sono in grado di leggere anche il portoghese e il gallego. Infine, volendo completare l'esplorazione delle casualità che mi hanno avvicinato a Carmen Martín Gaité, desidero ricordare di averla 'scoperta' nella mia tappa universitaria, seguendo un corso sul suo saggio storico *Usos amorosos de la postguerra española*. La potenza evocativa di quella lettura fu tale da spingermi a voler conoscere anche l'opera narrativa della scrittrice, e poi le sue riflessioni letterarie, approdando in ultimo al progetto di ricerca di cui questa tesi è il risultato.

Tuttavia, il vero dialogo, e le coincidenze ai miei occhi più significative, hanno avuto luogo nello svolgimento del lavoro di ricerca e nella redazione della tesi, e con questo giungo al debito e alla responsabilità che avverto nei confronti della scrittrice. Gli obiettivi che mi ero posta davano per scontata l'assunzione di differenti punti di vista: quello cronologico, per fissare le coordinate delle traduzioni di Carmen Martín Gaité nel quadro della sua vita e della sua opera; quello letterario, per esplorare le relazioni tra i diversi aspetti della sua "obra total" (cfr. Calvi 2014: 127); e quello traduttologico, per mettere a fuoco le ricadute della sua "simbiosis con la literatura" (Calvi, in stampa 2) nella pratica, e nella teoria, della traduzione. Ebbene, proprio nella presentazione della sua tesi dottorale Carmen Martín Gaité così raccontava le ragioni per cui aveva adottato diversi approcci 'disciplinari' nella composizione di un'altra sua opera precedente, *El proceso de Macanaz*:

Después de haberse internado durante años por el caos lingüístico, anecdótico y psicológico del viejo Macanaz, pieza, a su vez, del complicado puzzle social e histórico de principios del siglo XVIII, ¿quién iba a declararse filólogo, novelista o historiador sino, en todo caso, una mezcla desbarajustada de las tres cosas?

De este asalto conjunto a mi interés por la triple vía de lo histórico, lo lingüístico y lo literario se resiente en gran medida el presente trabajo. (AP-OC V [1993] 2016: 987)

La somiglianza dei tre punti di vista considerati dalla scrittrice con quelli appena esposti non è in realtà importante quanto l'indicazione metodologica, dalla quale ho tratto

un senso di legittimazione, e la sua ulteriore elaborazione nelle ultime righe dello stesso testo, dove Carmen Martín Gaité giustifica le sue frequenti digressioni, o “escapadas por los cerros de Úbeda”:

[...] algunas veces solamente de excursión por Úbeda y sus cerros, se encuentra, a través de la confusión, algún cabo de coherencia y de orden. Desearía muy de veras que ése hubiera sido mi caso. (AP-OC v [1993] 2016: 989)

Tentando di riordinare i molti materiali di provenienza eterogenea, dalle opere dell'autrice agli articoli sulle dinamiche del mondo editoriale spagnolo, dai profili critici e biografici degli autori tradotti alle schede bibliografiche della Biblioteca Nacional, mi sono spesso imbattuta in qualche osservazione della scrittrice che mi indicava con chiarezza dove trovare le correlazioni che stavo cercando, o che contribuiva, su un piano più personale, a motivarmi e a rinnovare il mio interesse per la ricerca in corso.

Torno ora, dopo questa “excursión por los cerros de Úbeda”, ai tre obiettivi iniziali della ricerca, che esaminerò uno a uno nei seguenti paragrafi riassumendo i risultati raggiunti:

- 1) Fissazione cronologica delle opere tradotte da Carmen Martín Gaité e degli altri dati di pubblicazione

Il lavoro di ricerca mi ha permesso di correggere alcuni dati, in particolare di postdatare di quattro anni la pubblicazione della traduzione di *To the Lighthouse* di Virginia Woolf, e di stabilire in modo definitivo quale casa editrice spagnola pubblicò la prima edizione di ogni traduzione. Inoltre, ho ricostruito anche la vicenda editoriale dei prologhi, che non sempre coincide con quella delle relative traduzioni, così come ho reso conto dei cambiamenti di titolo intervenuti in edizioni successive delle traduzioni di *A Grief Observed*, di Clive Staples Lewis, e di *Tutti i nostri ieri*, di Natalia Ginzburg. In ultimo, grazie alla raccolta di tutti i paratesti di traduzione redatti da Carmen Martín Gaité, ho potuto recuperare due versioni differenti della breve nota che accompagna le due edizioni della traduzione dell'opera teatrale *O Marinheiro*, di Fernando Pessoa: la prima è praticamente uguale al programma di sala distribuito in occasione della rappresentazione

d'esordio, mentre nella seconda, più breve perché integrata anche dal discorso di presentazione della traduttrice, il testo è modulato e organizzato in maniera differente.

Se si escludono i tre poemi di Tudor Arghezi, che furono pubblicati a titolo gratuito e volontario in due riviste universitarie negli anni della giovinezza, le traduzioni commissionate a Carmen Martín Gaité e pubblicate sono in totale ventiquattro, alle quali si può aggiungere la versione del lavoro teatrale *La secretaria*, di Natalia Ginzburg, conservata presso l'Archivo Carmen Martín Gaité della Biblioteca de Castilla y León di Valladolid, che le fu commissionata dalla compagnia teatrale che mise poi in scena la *pièce*, e che fu dunque rappresentata, anche se non pubblicata.

Le informazioni ottenute dalla ricerca bibliografica, poste in relazione con le date di pubblicazione delle opere di Carmen Martín Gaité e con i suoi *Cuadernos de todo*, mi hanno inoltre permesso, in alcuni casi, di determinare con sufficiente precisione i periodi di elaborazione delle traduzioni e la simultaneità o sovrapposizione con altri progetti letterari della scrittrice.

2) Significato dell'attività traduttiva di Carmen Martín Gaité nella sua biografia intellettuale

La presentazione ragionata delle traduzioni di Carmen Martín Gaité è stata senza dubbio la parte più fruttifera e stimolata della ricerca, e oltre a confermare l'ipotesi iniziale della stretta relazione esistente tra le traduzioni e le sue altre attività letterarie, ha permesso di ricostruire un percorso, un'evoluzione, del suo atteggiamento rispetto al tradurre, che riflette in ogni momento l'evolversi delle questioni che la scrittrice si poneva riguardo alla propria arte.

Gli innumerevoli collegamenti riscontrati tra le traduzioni e le altre opere di Carmen Martín Gaité, incluso naturalmente quel diario delle sue riflessioni che sono i *Cuadernos de todo*, mostrano con chiarezza che se, all'inizio, la scrittrice considerò il lavoro di traduzione come una semplice fonte di guadagno, o come una possibile attività alternativa durante i "baches de desgana" (come la scrittrice chiamava i suoi ricorrenti blocchi di scrittura), presto si rese conto del grande potenziale critico e creativo che le traduzioni riuscivano a mobilitare, e cominciò a sfruttarlo inserendolo nel circuito della sua vocazione letteraria.

A questo proposito, il primo elemento da considerare è la passione di Carmen Martín Gaité per la lettura, il valore di esperienza di vita che alla lettura riconobbe sempre e, di conseguenza, la sua identificazione con ‘il lettore’, dei cui diritti si fece paladina. Tutta l’attenzione rivolta dalla scrittrice al tema dell’interlocutore, che prima o dopo finisce sempre per essere il lettore, nasce dalla sua esperienza di lettrice determinata a trovare nei libri una porta d’accesso a un vasto territorio, nel quale tracciare poi da sé la propria rotta. Carmen Martín Gaité traduttrice fu innanzitutto una Carmen Martín Gaité lettrice, ansiosa di condividere con altri lettori il piacere e le riflessioni suscitati in lei dai libri. E sempre come lettrice, Carmen Martín Gaité si sentiva interpellata dagli autori di quei testi che, mostrandole il mondo dalla loro prospettiva, risvegliavano in lei, per contrasto, la coscienza del suo stesso sguardo. Lo spirito dialogico della scrittrice nasce proprio dal contatto con testi che “dan pie”, che incoraggiano, la costruzione negoziata del significato, e che trasformano il lettore in interlocutore.

Da tale premessa discende che la scrittura, altro piacere il cui stimolo consiste nel dare un senso al mondo attraverso il proprio sguardo, non può prescindere dalla lettura e dal lettore, la prima per il suo ruolo nella costruzione dello sguardo stesso, e il secondo come destinatario e termine di paragone dell’atto comunicativo implicito in ogni scrittura. Per questo, Carmen Martín Gaité sfrutta nelle sue opere tutte le sfumature e le risorse dell’intertestualità (e dell’intratestualità), riconoscendo di essere il risultato di quanto ha vissuto, letto e scritto, e proponendo al lettore la ‘sua’ lettura dei testi che hanno saputo dirle qualcosa, per poi lasciarlo libero di leggerli a sua volta secondo la propria prospettiva. In questo senso, dunque, la scrittura di Carmen Martín Gaité è etica pur senza proporsi, né proporre, alcun obiettivo morale predeterminato. Semplicemente, l’autrice si assume la responsabilità dell’anello che le compete nell’infinita catena della comunicazione, aggiungendo il suo sguardo a quello di chi l’ha preceduta, e offrendo a chi seguirà una maglia aperta dalla quale continuare.

Le traduzioni sono, o comunque divennero per Carmen Martín Gaité, il punto di incontro ideale tra lettura e scrittura. A volte, per esempio nelle versioni di *Madame Bovary* o di *Jane Eyre*, le procurarono il modo di dare forma compiuta a letture e riflessioni ripetute nel tempo; in altri casi, come per i libri di Primo Levi o di Clive Staples Lewis, risposero all’urgenza di trasmettere quelle intuizioni e scoperte che lo stesso lavoro di traduzione le permetteva poi di definire e approfondire meglio. Ma sempre

lasciarono tracce nella sua scrittura, sia prima sia dopo, nelle opere narrative come nelle recensioni o nei testi critici, formando con esse una rete di connessioni, retroazioni e rielaborazioni in continua evoluzione.

In questo senso le traduzioni sono parte non solo della biografia intellettuale di Carmen Martín Gaité, ma della sua opera, e infatti nelle ultime interviste la scrittrice aggiornava i giornalisti sui propri progetti letterari e di traduzione senza fare distinzioni, commentando ad esempio il lavoro di traduzione e critica svolto sulle *Lettere portoghesi* alla luce della riflessione sull'interlocutore affrontata nel saggio *La búsqueda de interlocutor*, di cui stava approntando nello stesso periodo una terza edizione arricchita di dodici nuovi articoli³³².

Nella presentazione delle traduzioni di Carmen Martín Gaité ho dovuto inaspettatamente tener conto anche del crescente protagonismo di alcuni aspetti pragmatici, in particolare i paratesti, le cui connessioni con l'approccio letterario della scrittrice saltavano all'occhio. Prologhi, note e titoli formano un tutt'uno con le traduzioni, svolgendo le diverse funzioni di ausilio interpretativo, strategia di traduzione e risorsa letteraria, e permettendole così di modulare le relazioni tra autore, traduttore e lettore. Ho quindi ritenuto necessario segnalare sin dalle presentazioni delle traduzioni le variazioni nei titoli, l'uso della prima persona nelle note, i riferimenti a ricordi ed esperienze personali, e le rielaborazioni stilistiche e di contenuto che in qualche modo rimandano alle riflessioni e alle preoccupazioni della scrittrice nei diversi momenti della sua traiettoria letteraria.

Tuttavia, in Carmen Martín Gaité la coscienza del valore della sua attività traduttiva non fu immediata, e dalle sue stesse testimonianze è possibile dedurre che si sviluppò in un lungo arco di tempo, in concomitanza con la sua sempre maggior libertà di scelta rispetto ai testi da tradurre. In particolare dopo la pubblicazione di *El cuarto de atrás*, che non a caso si colloca tra i due primi periodi nei quali ho organizzato le presentazioni, le traduzioni di Italo Svevo, Virginia Woolf, Gustave Flaubert, Emily Brontë ecc., si accordano alle riflessioni letterarie che confluirono nel saggio *El cuento*

³³² Mi riferisco all'intervista del 1999, pubblicata da *El Cultural* il 22 luglio 2010, e all'intervista di Trinidad de León-Sotelo pubblicata da *ABC Cultura* il 13 maggio 2000, p. 46. La prima è disponibile in rete alla pagina web: <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Carmen-Martin-Gaite-Es-preferible-equivocarse-a-callar/729> [data di consultazione: 17-8-2017]; la seconda è reperibile nell'archivio online della rivista: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2000/05/13/046.html> [data di consultazione: 18-10-2017].

de nunca acabar; e allo stesso modo, dopo la morte della figlia, che costituisce un altro punto di demarcazione, le versioni si focalizzano su autori come Clive Staples Lewis, Natalia Ginzburg e Primo Levi, che la scrittrice definisce come “amici”, ratificando con questa espressione la sua percezione della letteratura come risorsa esistenziale. Non mancheranno, più avanti, nei tempi meno dolenti della sua ultima stagione creativa, nuove prove di acume critico e dello studio disciplinato e minuzioso coltivato sin dai tempi dell’università, come si vede nei prologhi e nelle note delle sue ultime traduzioni, ma tutto questo sarà ormai indissolubilmente unito alla sua maestria di narratrice e al suo fine orecchio di lettrice.

3) Significato del percorso intellettuale e letterario di Carmen Martín Gaité nella sua pratica e nella sua teoria implicita della traduzione.

Quanto detto sinora potrebbe valere, rovesciando la prospettiva, come spiegazione dell’influenza della letteratura nella pratica traduttiva di Carmen Martín Gaité. Il carattere circolare e le numerose ramificazioni degli influssi reciproci sono infatti ciò che conferma l’ipotesi iniziale dell’organicità globale dell’opera della scrittrice, pur rendendo impossibile la rigorosa divisione del presente lavoro in sezioni corrispondenti ai diversi obiettivi enunciati. In ogni caso, l’impianto traduttologico dell’ultimo capitolo ha permesso di porre in evidenza l’organicità di cui sopra anche negli aspetti specifici della traduzione, cioè l’approccio di Carmen Martín Gaité al ‘cosa’ e al ‘come’ del tradurre.

Riguardo al ‘cosa’, ho messo a confronto le sue osservazioni sulla traduzione, in particolare un articolo del 1978 e un inedito successivo recuperato tra le sue carte da José Teruel, con alcune teorie contemporanee e con il pensiero di due importanti intellettuali di lingua spagnola, entrambi ben conosciuti e apprezzati da Carmen Martín Gaité, che si sono interrogati sugli stessi temi: Octavio Paz e José Ortega y Gasset. Da questo studio ho tratto la conclusione che per l’autrice tradurre era, sopra a tutto, narrare ciò che aveva letto senza riassumere né parafrasare, cioè ‘raccontare’ la partitura del testo nella propria lingua narrativa. Questo approccio risolve (o supera) in modalità letteraria gli infiniti dilemmi sulla ‘fedeltà’ al testo originale e sulla possibilità del tradurre, lasciando al traduttore la libertà di scegliere in ogni occasione, per risolvere ogni “escollo” o difficoltà, le risorse che meglio esprimono la sua percezione dell’opera a cui sta lavorando.

D'altro canto, e questo ha a che vedere con il 'come', la libertà e l'ecllettismo rivendicati da Carmen Martín Gaité per i traduttori trovano un limite nelle esigenze della dimensione pragmatica e comunicativa, oltre che nelle implicazioni etiche, e persino sociali, di ogni discorso, che la scrittrice mostra di conoscere e di tener presenti nella pratica traduttiva. L'attenzione per il lettore in quanto destinatario della comunicazione si esprime nelle strategie di domesticazione e di coinvolgimento a lui dedicate. La visibilità della traduttrice, con il suo 'io' in prima persona, i suoi commenti, la confessione dei suoi dubbi, assolve a una funzione etica e dialogica insieme, offrendo al lettore la legittimazione e gli strumenti necessari per entrare in contatto, al di là della traduzione, con l'autore dell'opera, e stabilire i propri schemi interpretativi. In ultimo, dal punto di vista sociale in senso ampio, le traduzioni selezionate da Carmen Martín Gaité, con tutto il loro apparato di paratesti, recensioni e citazioni, riflettono l'impegno della traduttrice come animatrice culturale nei vari momenti storici che nel corso della sua vita attraversò la Spagna: dal franchismo alla Transizione, e dai fasti del consumismo di importazione statunitense alla corruzione di pura marca iberica. Carmen Martín Gaité, dal vasto "perímetro de una cultura que podemos definir europea a pleno título" (Calvi, in stampa 2), promuove per esempio la trascurata letteratura portoghese con le traduzioni di Fernando Pessoa ed Eça de Queiroz; esplora tra i primi i territori del *fantasy* non ancora commercializzato; introduce nuovi scrittori come Natalia Ginzburg, Primo Levi e Clive Staples Lewis; e ricrea indimenticabili 'classici', mostrando il loro valore nell'attualità.

Sul piano pratico ho scelto alcune classi di esempi, in particolare dalle traduzioni di Natalia Ginzburg, per porre in relazione dialogica le strategie e le tecniche descritte dalle teorie della traduzione con l'approccio marcatamente letterario di Carmen Martín Gaité. In effetti, la scrittrice risolve i classici problemi della traduzione poetica e di altri generi, della distanza culturale, della traduzione di sequenze in dialetto negli originali, e della resa del parlato e dei tratti stilistici dei vari autori, impiegando tecniche e strategie già ampiamente collaudate, ma anche creando combinazioni originali (per esempio con l'uso dei paratesti), e rinunciando spesso a mantenere la coerenza tra determinati problemi e le relative soluzioni per ottenere una maggiore efficacia espressiva e preservare una relazione più onesta e diretta con il lettore.

Alla luce di queste considerazioni si può tentare di definire il contributo di Carmen Martín Gaité al mestiere del tradurre, segnalando in primo luogo che pur considerandolo

un'attività 'letteraria', e per di più assai difficile, non la giudica in alcun modo riservata agli 'iniziati'. Il suo approccio letterario, la libertà e la creatività delle sue soluzioni, indicano piuttosto la via da seguire per evitare gli ipercorrettismi e la standardizzazione di cui peccano molte traduzioni letterarie formalmente impeccabili³³³. D'altro canto, Carmen Martín Gaité ha mostrato in certi casi, per esempio con il suo uso dei paratesi o nel trattamento del dialetto negli originali, che il riconoscimento esplicito del testo come traduzione, e la visibilità del traduttore, possono ampliare il repertorio delle risorse disponibili senza intaccare la qualità letteraria e la comprensibilità della traduzione.

Per i traduttori di professione le 'traduzioni d'autore', e le riflessioni degli autori su questo tema, sono una moneta a due facce, l'una arricchente e di grande stimolo, la seconda invece frustrante, quando, non essendo essi stessi autori conosciuti, si rendono conto di non disporre del prestigio e del potere necessari a imporre nuovi orientamenti rispetto alle politiche editoriali dalle quali dipendono. Natalia Ginzburg, per esempio, nella "Postfazione" della sua versione, difende con veemenza gli "sbagli", frutto di gioventù, passione e inesperienza, della sua traduzione in italiano del primo volume della *Recherche* di Proust (Ginzburg 1990: 557-564)³³⁴. E allo stesso modo Italo Calvino, nella "Nota del traduttore" che accompagna *Le fleurs bleues di Raymond Queneau* (Calvino 1984: 263-274), confessa di essersi abbandonato con entusiasmo al vertiginoso gioco linguistico e intertestuale che il testo, e l'amicizia con l'autore, gli suggerivano via via. Questo tipo di riflessioni è fonte di ispirazione per i traduttori, così come le traduzioni stesse, ma rimanda ad approcci traduttivi che solo gli autori consacrati possono permettersi. Carmen Martín Gaité, al contrario, non perde occasione per lodare il lavoro dei traduttori 'normali', ponendolo su un piano di parità con il proprio impegno di scrittrice e in questo modo, intenzionalmente, legittimandolo³³⁵. Non solo promuove nei traduttori, sul piano linguistico, l'esercizio di una creatività analoga a quella dello scrittore, per esempio con i cambi di registro cui si è accennato, ma insiste anche sul rigore delle scelte lessicali e sul criterio dell'efficacia comunicativa ed espressiva

³³³ Vedere, in proposito, il terzo capitolo di Garzone (2015).

³³⁴ All'inizio degli anni '80 l'editore Einaudi iniziò a ripubblicare una serie di traduzioni 'd'autore', intitolata "Scrittori che traducono scrittori", della quale fanno parte anche le traduzioni di Natalia Ginzburg e Italo Calvino qui richiamate. Ogni volume della serie era accompagnato da una nota iniziale o finale del traduttore-scrittore, con le considerazioni di quest'ultimo sul lavoro svolto.

³³⁵ Un atteggiamento diametralmente opposto è invece quello di Vladimir Nabokov nel suo brillante studio sulla traduzione (Nabokov [1941] 1981: 195-198), le cui tre prime pagine (su quattro) formano un nutrito compendio dei più comuni errori attribuiti a un'articolata tipologia di traduttori.

orientata al lettore, in una parola sulla pragmatica, additando così la via per una scrittura priva di manierismi e tuttavia incisiva.

La generosità e l'onestà intellettuale di Carmen Martín Gaité sono la conseguenza inevitabile della sua concezione della vita come narrazione, e della relazione come dialogo, ma in ultima istanza ciò che rende inestimabile il suo contributo è l'aver saputo dare una forma integrata, concreta e coerente alla sua visione in tutti gli ambiti espressivi che coltivò, e in questa direzione potrebbero orientarsi le ulteriori ricerche sulla sua attività di traduzione. In primo luogo, sarebbe necessario approfondire, con mezzi digitali, il lavoro di analisi e comparazione linguistica tra originali e traduzioni, per studiare l'influenza sulle soluzioni adottate di variabili come la lingua, il genere e lo stile dell'originale, e del contesto letterario ed esistenziale della traduzione. Di uguale interesse potrebbe essere l'indagine sui frammenti di traduzione inseriti da Carmen Martín Gaité nei propri testi, per esempio nelle citazioni delle sue recensioni o negli estratti di lettere, diari e documenti di cui è inframmezzato *El proceso de Macanaz*, che potrebbero essere comparati, in senso inverso, con l'evoluzione nell'uso di stranierismi nella sua opera narrativa, e con la citazione di frammenti in lingua originale nella scrittura privata³³⁶. Un altro auspicabile campo di approfondimento del presente lavoro sono i paratesti delle traduzioni, da analizzare nel quadro generale di tutta la produzione paratestuale della scrittrice (Calvi, in stampa 1). Infine, ma non meno importante, uguale attenzione meriterebbe il ruolo svolto dalle traduzioni nel tessuto intertestuale che caratterizza l'opera della scrittrice, non solo nel caso di citazioni esatte di frammenti narrativi di altri autori, bensì anche, o soprattutto, per quanto riguarda la rielaborazione di abitudini linguistiche, tecniche narrative e temi con i quali la scrittrice, parafrasando la sua similitudine del bruco, tentava di coprire l'intera superficie del libro infinito della letteratura.

Senza dimenticare che quando scelse il bruco come emblema di una fatica lenta, cieca e interminabile, Carmen Martín Gaité doveva avere ben presente anche l'estasi della farfalla, che è il suo destino.

³³⁶ Il tema degli stranierismi, in particolare, è stato segnalato da José Teruel nella sua "Nota a esta edición" del secondo volume delle *Obras completas* di Carmen Martín Gaité (OC II 2009: 48-49).

BIBLIOGRAFÍA

Convenciones gráficas y criterios generales de referencia bibliográfica y de cita

Las comillas dobles se emplean solo para delimitar las citas y los títulos de artículos, poemas, etc., mientras que las comillas simples sirven para los casos en los que se quieren destacar términos o secuencias.

La bibliografía final, organizada según el sistema autor-fecha, está dividida en tres secciones de las que se detallan a continuación las particularidades:

- A) Obras de Carmen Martín Gaité: en orden cronológico de publicación, con la indicación de la acotación establecida para la primera mención de la obra (acrónimo y fecha edición original), y, si es el caso, para las citas extraídas cuando es posible de las *Obras Completas*. Ejemplos de citas en las que se prescinde del apellido de la autora: (CNA-OC V [1983] 2016: 280) significa que el fragmento está extraído de *El cuento de nunca acabar*, publicado en 1983 y recogido en el quinto volumen de las *Obras completas* de 2016, a cuya edición se refiere el número de página; (TH 2006: 192) significa que la cita ha sido extraída de la recopilación póstuma de artículos de Carmen Martín Gaité *Tirando del hilo* de 2006. En el caso de citas de artículos de Carmen Martín Gaité aparecidos en revista o periódico, posteriormente recogidos en alguna compilación, y por último incluidos en algún volumen de las *Obras completas*, se han puesto entre paréntesis el acrónimo de la recopilación y del volumen de las *Obras completas*, la fecha de publicación original de la recopilación entre corchetes, y la fecha de publicación en las *Obras completas*. La fecha y otras informaciones sobre la publicación original en revista o periódico se proporcionan en nota a pie de página en la primera aparición del artículo. No se han incluido en la bibliografía final los datos bibliográficos y los enlaces de artículos de prensa citados una sola vez, y de las entrevistas a Carmen Martín Gaité, que son proporcionados en cada ocasión en una nota a pie de página. Tampoco se han incluido en la bibliografía final y en las notas los datos de

publicación de obras mencionadas de pasada (por ejemplo, el *Don Quijote* o la *Recherche*).

- B) Traducciones de Carmen Martín Gaité: en la bibliografía final se han puesto en primer término los datos de publicación de la traducción, seguidos de los datos de publicación de la obra original y de todas las otras ediciones mencionadas, en lengua original o en traducción. Ejemplos de cita: (Flaubert 1982: 50) significa que la cita ha sido extraída de la primera edición de la traducción de Carmen Martín Gaité; (C. Brontë [1999] 2003: 9) significa que la cita ha sido extraída de la edición de 2003 de la traducción de Carmen Martín Gaité, cuya primera publicación se remonta a 1999; (Flaubert 1975: 44) significa que la cita ha sido extraída de otra traducción al español de *Madame Bovary*, en concreto de la traducción de Consuelo Berges de 1975, a la que se refiere el número de página; (Svevo [1898, 1927] 1979: 8) significa que la cita ha sido extraída del prólogo a la segunda edición italiana de 1927 de la novela *Senilità* de Italo Svevo, cuya primera edición remonta a 1899, y que el número de página se refiere a la edición de 1979 consultada.
- C) Bibliografía general de las obras citadas o consultadas, imprimidas y en línea: sistema autor-fecha (fecha original entre corchetes si no es la misma de la edición consultada); también los prólogos y notas redactados por diferentes autores y el editor a los volúmenes de las *Obras completas* de Carmen Martín Gaité siguen el sistema autor-fecha. Ejemplos de cita: (Nida [1964; 1969] 2012: 58) significa que la cita ha sido extraída de la traducción consultada de partes de dos obras del autor de 1964 y 1969, publicada en 2012, a la que se refiere al número de página; (Ortega y Gasset [1937] 1970: 449) significa que la cita ha sido extraída de la obra *Miseria y esplendor de la traducción*, publicada en 1937, y que el número de página se refiere a la edición consultada de 1970; (Pittarello 2009: 45) significa que la cita ha sido extraída del prólogo de Elide Pittarello al segundo volumen de las *Obras completas* de Carmen Martín Gaité publicado en 2009 al que se refiere el número de página.

A) Obras de Carmen Martín Gaité citadas o consultadas

1948 “Desde el umbral” (DU 1948). *Trabajos y Días* n. 9 de abril-mayo 1948: p. 7. En José Teruel (ed.) *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010, pp. 553-555 (DU [1948] 2010).

1955 *El balneario* (EB 1955). Madrid: Artes Gráficas Clavileño, distribuidor Afrodiseo Aguado (pp. 7-101). En José Teruel (ed.) *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010, pp. 302-355 (EB-OC III [1955] 2010).

1958 *Entre visillos* (EV 1958). Barcelona, Ediciones Destino.

1963 *Ritmo lento* (RL 1963, 2ª ed. 1970, 3ª ed. 1975). Barcelona, Seix Barral; 3ª edición: 1975, Barcelona, Ediciones Destino. En José Teruel (ed.) *Obras completas I. Novelas I (1958-1978)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores 2008, pp. 315-607 (RL-OC I [1975] 2008).

1969 *El proceso de Macanaz* (PM 1969). Madrid, Moneda y Crédito. En José Teruel (ed.) *Obras completas IV. Ensayos I. Investigación histórica*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores, 2015, pp. 45-595 (PM-OC IV [1969] 2015).

1972 *Usos amorosos del deciocho en España* (UADE 1972). Madrid, Siglo XXI de España editores.

1973 *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas* (BI 1973). Madrid, Nostromo. Tercera edición, con título abreviado *La búsqueda de interlocutor*, y aumentada con nuevos artículos, Barcelona Anagrama, 2000. En José Teruel (ed.) *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores, 2016, pp 39-228 (BI-OC V [1973] 2016).

1974 *Retahílas* (RH 1974). Barcelona, Ediciones Destino.

1976 *Fragmentos de interior* (FI 1976). Barcelona, Ediciones Destino.

1976 *A rachas* (AR 1976). Madrid, Peralta Ediciones-Editorial Ayuso. Tercera edición aumentada con nuevos poemas: Madrid, Ediciones Hiperión 1986. Los poemas de las tres ediciones son recogidos, juntos con los de la cuarta edición que tiene un título diferente, en José Teruel (ed.) *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010, pp. 599-672 (AR-OC III [1976] 2010).

1977 *El conde de Guadalhorce, su época y su labor* (CG 1977). Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.

1978 *Cuentos completos* (CC 1978). Madrid, Alianza. En José Teruel (ed.) *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010, pp. 139-425 (CC-OC III [1978] 2010).

1978 *El cuarto de atrás* (CA 1978). Barcelona, Ediciones Destino. En José Teruel (ed.) *Obras completas I. Novelas I (1958-1978)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores 2008, pp. 955-1103 (CA-OC I [1978] 2008).

1981 *El castillo de las tres murallas* (CTM 1981). Barcelona, Editorial Lumen.

1983 *El cuento de nunca acabar* (CNA 1983). Madrid, Trieste. La segunda edición, con una “Nota” añadida, fue publicada en el mismo año por la misma editorial. En José Teruel (ed.) *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores, 2016, pp. 229-529 (CNA-OC V [1983] 2016: 230-529).

1985 *El pastel del diablo* (PD 1985). Barcelona, Editorial Lumen.

1986 *Dos relatos fantásticos* (DRF 1986). Barcelona, Editorial Lumen.

1987 *Usos amorosos de la postguerra española* (UAPE 1987). Barcelona, Anagrama. En José Teruel (ed.) *Obras completas IV. Ensayos I. Investigación histórica*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores, 2015, pp. 1119-1435 (UAPE OC-IV [1987] 2015).

1987 *Desde la ventana* (DV 1987). Madrid, Espasa Calpe. Segunda y tercera edición en 1988 y 1992, misma editorial. En José Teruel (ed.) *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores, 2016, pp. 531-631 (DV-OC III [1987; 1992] 2016).

1988 “Flores Malva” (FM 2010). Cuento suelto. *Extrísimo. Magazine para vivir mejor*, núm. 6, pp. 14-15. En José Teruel (ed.) *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010, pp. 575-577 (FM-OC III [1988] 2010).

1989 “Sibyl Vane” (SV 1989). Cuento suelto. Madrid, cuadernillos sueltos *Esporádicos*, mayo de 1989, s.p. (composición e impresión de Francisco Cumpián y dibujo de Mavi Herrero). En José Teruel (ed.) *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010, pp. 573-574 (SV-OC III, 2010 [1989], 573-574).

1989 “The virtues of reading” (VR 1989). Artículo publicado solo en inglés. En Marcia L. Welles (ed. y traducción), *PMLA*, v. 104, n. 3 (mayo 1989), pp. 348-353.

1990 *Caperucita en Manhattan* (CM 1990). Madrid, Ediciones Siruela. En José Teruel (ed.) *Obras completas II. Novelas II (1979-2000)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2009, pp. 55-190 (CM-OC II [1990] 2009).

1992 *Nubosidad Variable* (NV 1992). Barcelona, Anagrama. En José Teruel (ed.) *Obras completas II. Novelas II (1979-2000)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2009, pp. 191-562 (NV-OC II [1992] 2009).

1992 *Dos cuentos maravillosos* (DCM 1992). Madrid, Ediciones Siruela.

1993 *Después de todo. Poesía a Rachas* (DT 1993). Madrid, Ediciones Hiperión. Cuarta edición aumentada con nuevos poemas. Los poemas de las tres primeras ediciones son recogidos, juntos con los de esta cuarta edición, que tiene un título diferente, en José Teruel (ed.) *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010, pp. 599-672 (DT-OC III [1993] 2010).

1993 *Agua pasada* (AP 1993). Barcelona, Anagrama. En José Teruel (ed.) *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores, 2016, pp. 633-1033 (AP-OC V [1993] 2016).

1994 *La reina de las nieves* (RN 1994). Barcelona, Anagrama.

1994 *Esperando el porvenir* (EP 1994). Madrid, Ediciones Siruela.

1996 *Lo raro es vivir* (RV 1996). Barcelona, Anagrama.

1997 “*La secretaria*, de Natalia Ginzburg” (SNG 1997). En *Minerva* n. 5, febrero de 1997. Reseña de la obra teatral omónima de Natalia Ginzburg (traducida por Carmen Martín Gaité y estrenada el 13 de febrero de 1997). En José Teruel (ed.), *Obras completas VI. Ensayos III. Artículos, conferencias y ensayos breves*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores, en prensa, p. 534 (SNG-OC VI [1997] en prensa)

1998 *Irse de casa* (IC 1998). Barcelona, Anagrama.

1998 “La fuerza de los sueños no cumplidos” (SNC 1998). En *Revista de Libros* n. 13, 1998, pp. 36-37. Reseña de *El camino que va a la ciudad* de Natalia Ginzburg. En José Teruel (ed.), *Obras completas VI. Ensayos III. Artículos, conferencias y ensayos breves*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores, en prensa, pp. 542-546 (SNC-OC VI [1998] en prensa).

<<http://www.revistadelibros.com/articulos/el-camino-que-va-a-la-ciudad-de-natalia-ginzburg>>

2001 *Los parentescos* (LP 2001), Barcelona, Anagrama, 2001. En José Teruel (ed.) *Obras completas II. Novelas II (1979-2000)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2009, pp. 1353-1521 (LP-OC II [2001] 2009: 1353-1521).

2002 *Pido la palabra*. Conferencias. Barcelona, Anagrama (PP 2002).

2002 *Cuadernos de todo* (CT 2002). Maria Vittoria Calvi (ed.), Barcelona, Random House Mondadori. Edición consultada: Barcelona, Debolsillo, 2003 (CT [2002] 2003).

2005 *Visión de Nueva York* (VNY 2005). Cuaderno de *collages*. Madrid, Ediciones Siruela/Barcelona, Círculo de Lectores.

2006 *Tirando del hilo* (TH 2006). José Teruel (ed.), Madrid, Ediciones Siruela.

2007 *El libro de la fiebre* (LF 2007), Maria Vittoria Calvi (ed.), Madrid, Cátedra.

2011 *Correspondencia* (MGB 2011). En Carmen Martín Gaité/Juan Benet, *Correspondencia*, (José Teruel ed.) Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

1970-2000 Cartas de Carmen Martín Gaité a Esther Tusquets del 5 de julio de 1989, 14 de junio de 1990, 9 de abril de 1991, 25 de abril de 1991. Las cartas se conservan en Barcelona en el Fondo Tusquets de la Biblioteca de Cataluña.

En prensa (escrito entre 1993 y 1998) Texto inédito “Sobra la traducción” (ST 1993-1998). Reproducido parcialmente en una nota del editor al artículo de 1978 “Bailar con la más fea: la ingrata condición del traductor” en José Teruel (ed.), *Tirando del hilo*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, p. 193 nota 39 (TH 2006); y por completo, menos el párrafo igual al artículo, en José Teruel (ed.), *Obras completas VI. Ensayos III. Artículos, conferencias y ensayos breves*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores (en prensa), pp. 1246-1247 (ST-OC VI [1993-1998] en prensa).

- 2008-** ... Carmen Martín Gaité (ed. José Teruel) *Obras completas*:
- 2008** José Teruel (ed.) *Obras completas I. Novelas I (1958-1978)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores 2008.
 - 2009** José Teruel (ed.) *Obras completas II. Novelas II (1979-2000)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2009.
 - 2010** José Teruel (ed.) *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010.
 - 2015** José Teruel (ed.) *Obras completas IV. Ensayos I. Investigación histórica*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores, 2015.
 - 2016** José Teruel (ed.) *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores, 2016.
 - En prensa** José Teruel (ed.), *Obras completas VI. Ensayos III. Artículos, conferencias y ensayos breves*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores, en prensa.
 - En prensa** José Teruel (ed.) *Obras completas VII. Cuadernos y cartas*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores, en prensa.

B) Traducciones de Carmen Martín Gaité

1947a ARGHEZI, Tudor (Ion. N. Teodorescu). Poemas "Los muertos" y "Duhovniceasca". *Trabajos y Días*, Salamanca, 1947 n.7, marzo-abril, p. 13.

1947b ARGHEZI Tudor (Ion N. Teodorescu). Poema "El escondite". *Alferez*, Madrid, n. 4, mayo 1947, (s.p.).

Los poemas "De-a v-ati-ascuns..." (El escondite) y "Duhovniceasca" fueron publicados por primera vez en la colección de poemas "Cuvinte potrivite", s.l., Fundația Culturală Principele Carol Bibliofila (1927).

<<http://www.aboutromania.com/arghezi.html>>

Según la indicación de Carmen Martín Gaité que acompaña la traducción, también el poema "Mortii" (Los muertos) fue recogido en la recopilación poética *Versuri*, Bucuresti, Fundatia pentru Literatura si Arta "Regele Carol II", 1936.

<<http://www.poeziile.com/autori/Tudor-Arghezi/mortii.php>>

1968 SILONE, Ignazio. *Vino y pan*. Madrid, Alianza Editorial. Edición original: *Vino e pane*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1955.

1970 SVEVO, Italo. *Corto viaje sentimental*. Madrid, Alianza Editorial. Edición original (póstuma): *Corto viaggio sentimentale*, Milano, Mondadori, 1949.

1972 MARTÍN GAITE, Carmen y RUIZ TARAZONA, Andrés (eds.). *Ocho siglos de poesía gallega. Antología bilingüe*. Madrid, Alianza Editorial.

1972 FIGES, Eva. *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*. Madrid, Alianza Editorial. Edición original: *Patriarchal Attitudes: Women in Society*, London, Faber and Faber, 1970.

1974 EÇA DE QUEIROZ, José María y RAMALHO ORTIGÃO, José Duarte. *El misterio de la carretera de Sintra*. Madrid, Nostromo. Ediciones originales: *O Mistério da Estrada de Sintra*, por entregas en el *Diário de Notícias* de Lisboa, del 24 de julio al 27 de septiembre de 1870; *O Mistério da Estrada de Sintra*, Lisboa, Livraria de A.M. Pereira, 1870.

1980 PERRAULT, Charles y BETTELHEIM Bruno. *Bruno Bettelheim presenta los cuentos de Perrault seguidos de los cuentos de Madame d'Aulnoy y de Madame Leprince de Beaumont*. Barcelona, Editorial Crítica. Edición original de los cuentos de Perrault: *Histoires ou contes du temps passé*, Paris, Barbin, 1697. Edición original la obra traducida: *Bruno Bettelheim presente Les Contes de Perrault. Texte intégral. Suivis des contes de Mme d'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont*, Paris, Seghers, 1978.

1981 WILLIAMS, William Carlos. *Viaje hacia el amor y otros poemas (1954-1962)*. Madrid, Editorial Trieste. Edición original: la traducción es una selección de los poemas de *Pictures from Brueghel and Other Poems (collected poems 1950-1962)*, New York, New Directions.

1982 WOOLF, Virginia. *Al faro*. Barcelona, Edhasa. Edición original: *To the Lighthouse*, London, The Hogarth Press, 1927.

1982 FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Barcelona, Bruguera. Otra edición consultada: Barcelona, Salvat, 1995. En traducción de Consuelo Berges, con prólogo de Mario Vargas Llosa y “Nota sobre esta edición de *Madame Bovary*” de la traductora: *Madame Bovary: una pasión no correspondida*, Madrid, Alianza Editorial, 1975. Ediciones originales: *Madame Bovary. Mœurs de province*, por entregas en *La Revue de Paris*, octubre-diciembre 1856; en volumen: Paris, Lévy, 1857.

1982 SVEVO, Italo. *Senectud*. Barcelona, Bruguera. Primera edición original: *Senilità*, Trieste, Libreria Ettore Vram, 1898. Segunda edición original con prefacio del autor: *Senilità*, Milano, Giuseppe Morreale, 1927. Edición consultada: *Senilità*, Milano, Dall’Oglio 1979.

1984 BRONTË, Emily. *Cumbres borrascosas*. Barcelona, Bruguera. Edición original: *Wuthering Heights*, London, Thomas Cautley Newby, 1847.

1987 RILKE, Reiner Maria. *Cartas francesas a Merline 1919-1922*. Madrid, Alianza Editorial. Edición original: *Lettres françaises à Merline 1919-1922*, Paris, Seuil, 1950.

1987 LEVI, Primo. *El sistema periódico*. Madrid, Alianza Editorial. Edición original: *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 1975.

1988 LEVI, Primo. *Historias naturales*. Madrid, Alianza Editorial. Edición original bajo pseudónimo: Damiano Malabaila, *Storie naturali*, Torino, Einaudi, 1966. Primera edición original sin pseudónimo: Torino, Einaudi, 1979.

1988 POE, Edgar Allan. “El cuervo”. Poema. Madrid, *Cuadernillos de la Merced*, colección al cuidado de Francisco Cumpián. Edición original: “The Raven”, *The American Review: a Whig Journal of Politics, Literature, Art and Science*, vol. 1, 1845, págs. 143-145.

1988 LEWIS, Clive Staples. *Una pena observada*. Madrid, Editorial Trieste. Segunda edición con título diferente: *Una pena en observación*, Barcelona, Anagrama, 1994. Primera edición original, bajo pseudónimo: N.W. Clerk, *A Grief Observed*, London, Faber and Faber, 1961. Primera edición original sin pseudónimo: London, Faber and Faber, 1963.

1989 GINZBURG, Natalia. *Querido Miguel*. Barcelona, Editorial Lumen. Edición consultada: Barcelona, Acantilado, 2003 (Ginzburg [1989] 2003). Edición original: *Caro Michele*, Torino, Einaudi, 1973. Edición original consultada: Torino, Einaudi, 2014 (Ginzburg [1973] 2014).

1990 PESSOA, Fernando. *El marinero*. Obra teatral. Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey (Pessoa 1990a). Segunda edición con prólogo diferente: Madrid, Francisco Cumpián y Maribel Ruiz, 1990 (Pessoa 1990b). Edición original: *O marinheiro*, en *Orpheu*, 1, Lisboa, 1915.

1991 ALFAU, Felipe. *Cuentos españoles de antaño*. Madrid, Ediciones Siruela. Edición original: *Old Tales from Spain*, Garden City, Doubleday Doran, 1929.

1993 RUSKIN J., DE MORGAN M., BROWNE M., MACDONALD G., en Jonathan Cott (ed.), *Cuentos de hadas victorianos*. Madrid, Ediciones Siruela. Edición original: *Beyond the Looking Glass: Extraordinary Works of Fairy Tales & Fantasy*, New York, Stonehill, 1973. Edición en lengua original del cuento “Se busca un rey” consultada en: Maggie Browne, *Wanted-A King*, New York, Cassell Publishing Company, New York, s.d. [1890].

1995 MACDONALD, George. *La princesa y los trasgos*. Madrid, Ediciones Siruela. Primera edición original por entregas: *The princess and the Goblin*, en *Good Words for the Young*, 1870-1871. Primera edición en volumen: London, Strahan & Co., 1871.

1996 GINZBURG, Natalia. *Nuestros ayer*s. Madrid, Debate. Segunda edición, con prólogo: Barcelona, Círculo de Lectores, 1996 (Ginzburg [1996] 1996). Tercera edición, con título diferente: *Todos nuestros ayer*s, Barcelona, Lumen 2016. Edición original: *Tutti i nostri ieri*, Torino, Einaudi, 1952. Edición consultada: Torino, Einaudi, 2007.

1997 ca. GINZBURG, Natalia. *La secretaria*. Obra teatral no publicada. Traducción mecanoescrita conservada en el Archivo Carmen Martín Gaité de la Biblioteca de Castilla y León de Valladolid. Edición original: *La segretaria*, en *Ti ho sposato per allegria e altre commedie*, Torino, Einaudi, 1976.

1999 BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Barcelona, Alba. Segunda edición con prólogo: Barcelona, Debolsillo 2003. Primera edición original bajo pseudónimo: Currer Bell, *Jane Eyre: An Autobiography*, London, Smith, Elder, and Co, Cornhill, 1847.

2000 GUILLERAGUES, Gabriel Joseph, comte de Lavergne. *Cartas de amor de la monja portuguesa Mariana Alcoforado*. Edición original: *Lettres portugaises traduites en Francois*, Paris, Chez Claude Barbin, 1669. Con epílogo de Emilia Pardo Bazán. Barcelona, Círculo de Lectores. Traducción precedente de Francisco Castaño, con epílogo de Reiner Maria Rilke fechado 1908: *Cartas de la monja portuguesa*, Madrid, Hiperión, 1987.

C) Bibliografía general de las obras citadas o consultadas

AA. VV. (2011). *El legado de Carmen Martín Gaité*. En José Teruel (coord.) *Ínsula* 769-770, año LXVI, Madrid, Espasa Calpe.

AA. VV. (2014). *Carmen Martín Gaité: nuevas perspectivas*. En Mercedes Carabayo-Abengózar (coord.) *Especulo, Revista de Estudios Literarios*, n. 52, enero-junio, Madrid, Universidad Complutense.

<http://webs.ucm.es/info/especulo/Carmen_Martin_Gaité_Especulo_52_2014_UCM.pdf>

ARROYO REDONDO, Susana. (2014). “Aproximaciones teóricas al prólogo: su papel en la narrativa española reciente”, en *Revista de Literatura* (pp.57-77), enero-junio, vol. LXXVI, n. 151.

BACHELARD, Gaston. (1957). *Poétique de l'espace*. Paris, Presses Universitaires de France.

BASSNETT, Susan [1980.] *Translation Studies*, London and New York, Methuen. Traducción italiana: *La traduzione teorie e pratica*, Bompiani, Milano, 2009.

BASSNETT, Susan and LEFEVERE, André. (1998). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters.

BAZZOCCHI, Gloria e TONIN, Raffaella. (2015). *Mi traduci una storia? Riflessioni sulla traduzione per l'infanzia e per ragazzi*. Bologna, Bononia University Press.

BERTONI, Federico. (1998). *Romanzo*. Firenze, La Nuova Italia, Firenze.

BORAU, José Luis. (2002). “Prólogo”. En Carmen Martín Gaité, *Pido la palabra* (pp. 7-11). Barcelona, Anagrama.

BOURDIEAU, Pierre. [1979]. *La distinction*. Paris, Les éditions de minuit. Edición italiana consultada: *La distinzione*, Bologna, Il Mulino, 2001. Edición española: Madrid, Taurus, 1998.

BOURDIEAU, Pierre. (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil, Paris.

BROWN, Joan L. (2014). “Carmen Martín Gaité: los años americanos”. En José Teruel y Carmen Valcarcel (eds.), *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité* (pp. 82-93), Madrid, Ediciones Siruela.

CALVI, Maria Vittoria. (1990). *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*. Milano, Arcipelago Edizioni.

CALVI, Maria Vittoria. [2002a]. "Introducción". En Carmen Martín Gaité (Maria Vittoria Calvi ed.), *Cuadernos de todo*, Barcelona, Random House Mondadori. Edición consultada: Barcelona, Debolsillo, 2003: pp. 9-19.

CALVI, Maria Vittoria. (2002b). "La scrittura dell'io in Carmen Martín Gaité". En *Culture*, 16, (pp. 67- 81).

<https://www.academia.edu/460064/LA_SCRITTURA_DELLIO_IN_CARMEN_MARTIN_GAITE>

CALVI, Maria Vittoria. (2004a). "Il Settecento di Carmen Martín Gaité: dal processo di Macanaz agli 'usi amorosi'". En Patrizia Garelli e Giovanna Marchetti (a cura di), *Un 'hombre de bien'. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi* (pp. 147-154), Alessandria, Edizioni dell'Orso.

CALVI, Maria Vittoria. (2004b). "Los *Cuadernos de Todo* de Carmen Martín Gaité: lengua y memoria". En *La memoria delle lingue: la didattica e lo studio delle lingue della Penisola Iberica in Italia*, Actas del XXI Congresso Aispi, Salamanca 12-14 de septiembre de 2002, vol 2, (pp. 37-9).

CALVI, Maria Vittoria. (2007a). "Introducción". En Carmen Martín Gaité (Maria Vittoria Calvi ed.), *El libro de la fiebre* (pp. 9-74), Madrid, Cátedra.

CALVI, Maria Vittoria. (2007b). "El autobiografismo dialógico de Carmen Martín Gaité". En *Turia, Revista Cultural*, n. 83, (pp. 223-235).

CALVI, Maria Vittoria. (2009). "La identidad narrativa en Carmen Martín Gaité: el 'Libro de memoria diaria'". En Margherita Bernard, Ivana Rota y Marina Bianchi (a cura di) *Vivir es ver volver. Studi in onore di Gabriele Morelli* (pp. 83-92), Bergamo, Bergamo University Press – Sestante Edizioni.

CALVI, Maria Vittoria. (2011). “Carmen Martín Gaité y Natalia Ginzburg”. En José Teruel (coord.), *El legado de Carmen Martín Gaité, Ínsula 769-770* (pp. 33-37).

CALVI, Maria Vittoria. (2012). “Un cuento autobiográfico de Carmen Martín Gaité. *El otoño de Poughkeepsie*”. En Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), *En breve – Cuentos de escritoras Españolas (1975-2010) – Estudios y antología* (pp. 73-89), Madrid, Biblioteca Nueva.

CALVI, Maria Vittoria. (2014). “Poética del lugar y actitud autobiográfica en Carmen Martín Gaité”. En José Teruel y Carmen Valcárcel (eds.), *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité* (pp.124-137), Madrid, Ediciones Siruela.

CALVI, Maria Vittoria. (En prensa 1). “Paratexto y narración autobiográfica en la obra de Carmen Martín Gaité”. En José Teruel (ed.) *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2018.

CALVI, Maria Vittoria. (En prensa 2). “Prologo”. En Carmen Martín Gaité (José Teruel ed.) *Obras completas VII. Cuadernos y cartas*. Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores.

CALVINO, Italo. (1984). “Nota del traduttore”. En Raymond Quenau, *I fiori blu* (pp. 263-274), Torino, Einaudi.

CARRILLO ROMERO, María Coronada (2008). *Realidad y ficción en la obra de Carmen Martín Gaité*. Tesis doctoral. Departamento de filología hispánica y lingüística general. Universidad de Extremadura. Cáceres.

CAROTENUTO, Carla. (2003). “Teoria e prassi della traduzione letteraria. Analisi testuale di *Senilità* tradotto da Carmen Martín Gaité”. En Carla Gubert (a cura di), *Frammenti di Europa. Riviste e traduttori del Novecento* pp. 147-180, Fossombrone, Metauro Edizioni.
<<http://circe.lett.unitn.it/attivita/pubblicazioni/pdf/carotenuto.PDF>>

CHIRBES, Rafael. [2002]. "Prólogo". En Carmen Martín Gaité, *Cuadernos de Todo*, Barcelona, Random House Mondadori. Edición consultada: Barcelona, Debolsillo, 2003: pp. 21-28.

CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė. (2000). *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*. Madrid, Ediciones del Orto.

CONTADINI, Luigi. (2000). "Esperienza e scrittura nella narrativa di Carmen Martín (a propósito di *La Reina de las Nieves, Lo raro es vivir, Irse de casa*)". En *Rassegna Iberistica*, n. 70 (pp. 13-21).

CREMADES, Raúl, (2013). "Tras la huella literaria de Carmen Martín Gaité. Estudio biográfico y aproximación didáctica". En *crítica.cl.*, año XX.
<<http://critica.cl/literatura/tras-la-huella-literaria-de-carmen-martin-gaite-estudio-biografico-y-aproximacion-didactica>>

CRUZ-CÁMARA, Nuria. (2008). *El laberinto intertextual de Carmen Martín Gaité: Un estudio de sus novelas de los noventa*. Newark, Juan de la Cuesta.

CUSATO, Domenico Antonio. (1996). «Su alcune fonti di Caperucita en Manhattan di Carmen Martín Gaité». En Emilia Perassi (a cura di), *Tradizione, innovazione, modelli: scrittura femminile del mondo iberico e americano* (pp. 481-500), Roma, Bulzoni.

ECO, Umberto. (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano, Bompiani.

ELEFANTE, Chiara e PEDERZOLI, Roberta (2015). " 'Le parole per dirlo': il tema della morte nel peritesto della letteraura giovanile tradotta". En Bazzocchi e Tonin (a cura di) *Mi traduci una storia? Riflessioni sulla traduzione per l'infanzia e per ragazzi* (pp. 57-101), Bologna, Bononia University Press.

ESCARTÍN GUAL, Montserrat. (2014). “Carmen Martín Gaité: la escritura terapéutica”. En *Revista de Literatura* (pp. 575-603), vol. LXXVI, nº 152, julio-diciembre.

EVEN-ZOHAR, Itamar. [1978] "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem." En James S. Holmes, José Lambert, and Raymond van den Broeck (eds.) *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies* (pp. 117-127), Leuven, Acco. Edición revisada consultada: en *Polysystem Studies* (pp. 45-51), en *Poetics Today International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 11, n. 1, 1990.

<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990--Polysystem%20studies.pdf>

FARCI, Carola Ludovica. (2014). “*La coscienza di Zeno*: per l’intertestualità di *Ritmo lento*”. En *Cuadernos de Filología Italiana* (pp. 55-81), vol. 21.

<<http://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/47457>>

FARCI, Carola Ludovica. (2016). “*Tra cultura europea e italiana: Carmen Martín Gaité come esempio di letteratura transnazionale*”. En Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pierobon (a cura di), *I cantieri dell’italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell’ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), Roma, Adi editore.

<www.italianisti.it/upload/userfiles/files/2014%20farci.pdf>

FUENTES DEL RÍO, Mónica. (2015). *La concepción de la literatura en la obra de Carmen Martín Gaité: de la teoría literaria a la práctica ficcional. Un modelo comunicativo*. Tesis doctoral. Facultad de Ciencias de la información. Departamento de Filología española III. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

FUENTES DEL RÍO, Mónica. (2016). “El carácter lúdico de la literatura en la obra de Carmen Martín Gaité. El juego dialéctico entre lector y escritor”. En *Espéculo* (pp. 52-70), n. 57, agosto-diciembre, Madrid, Universidad Complutense.

<webs.ucm.es/info/especulo/Literatura_y_Juego_Especulo_57_UCM_2016.pdf>

GARCÍA YEBRA, Valentín (1982). *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid, Gredos.

GARRIGA ESPINO, Ana. (2014). “Leyendo a Teresa de Jesús a través de Carmen Martín Gaité”. En José Teruel y Carmen Valcárcel (eds.), *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité* (pp. 191-206), Ediciones Siruela, Madrid.

GARZONE, Giuliana. (2015). *Le traduzioni come fuzzy set: Percorsi teorici e applicativi*. Milano, LED Edizioni Universitarie.

GENETTE, Gérard. [1982]. *Palimpsestes – La littérature au second degré*. Paris, Seuil. Traducción italiana consultada: *Palinsesti – La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

GENETTE, Gérard. [1987]. *Sueils*, Paris, Seuil. Edición consultada: Paris, Seuil, 2002. Traducción al español: *Umbrales*, México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 2001.

GENTZLER, Edwin. (1998). “Foreword”. En Susan Bassnett and André Lefevere (eds.), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation* (pp. IX-XXII), Clevedon, Multilingual Matters.

GINZBURG, Natalia. (1990). “Postfazione”. En Marcel Proust, *La strada di Swann* (pp. 557-564), Torino, Einaudi.

HOLMES, James. (1975). “The Name and Nature of Translation Studies”. En *APPT, Amsterdam Publications and Prepublications in Translation Series* (pp. 66-80), Amsterdam, Department of General Literary Studies, University of Amsterdam.

HURTADO ALBIR, Amparo. [2001]. *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid, Cátedra, 2017.

JAKOBSON, Roman (1959). “On Linguistic Aspects of Translation”. En Robin A. Brower (ed.), *On Translation* (pp. 232-239), Cambridge, Harvard University Press.

JOHNSON, Roberta. (2011). “El pensamiento feminista de Carmen Martín Gaité”. En José Teruel (coord.) *Ínsula* 769-770, LXVI, (pp. 12-16), Madrid, Espasa Calpe.

JURADO MORALES, José. (2003). *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, n. 428.

LORENZO, Lourdes e RUZICKA, Veljka. (2015). “Pasión por la LIJ: ANILIJ y la traducción de la LIJ desde Galicia”. En Bazzocchi e Tonin (a cura di), *Mi traduci una storia? Riflessioni sulla traduzione per l'infanzia e per ragazzi* (pp. 9-34), Bologna, Bononia University Press.

MAPELLI, Giovanna (2009). “Texto y género”. En Maria Vittoria Calvi, Cristina Bordonaba Zabalza, Giovanna Mapelli y Javier Santos Lopez, *Las lenguas de especialidad en español* (55-74), Carocci, Roma.

MARTINELL GIFRE, Emma. (1995). “Introducción”. En Carmen Martín Gaité, *Hilo a la cometa* (pp. 13-26), Madrid, Espasa Calpe.

MOUNIN, George. [1965]. *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi. Título original en francés (no publicado): *Traductions et Traducteurs*. Edición consultada: Torino, Einaudi, 2002.

NABOKOV, Vladimir. (1981). “The Art of Translation”. En *Lectures on Russian Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovich.

NEWMARK, Peter. [1981]. *Approaches to translation*. Oxford, Pergamon Press. Traducción italiana consultada: *La traduzione: problema e metodi*, Milano, Garzanti, 1988.

NIDA, Eugene (2012). *Sobre la traducción*. Madrid, Cátedra. Ensayos seleccionados y traducidos por el mismo autor y M. Elena Fernandez-Miranda-Nida de *Toward a Science of Translating* [1964] y *The Theory and Practice of Translation* [1969].

O'LEARY, Catherine, and RIBEIRO DE MENEZES, Alison. (2008). *A Companion to Carmen Martín Gaité*. Woodbridge, Tamesis,

ORDÓÑEZ LOPEZ, Pilar. (2006). “*Miseria y esplendor de la traducción*”: *La influencia de Ortega y Gasset en la traductología contemporánea*. Tesis doctoral. Facultad de Traducción e Interpretación. Departamento de Traducción e Interpretación. Universidad de Granada.

<<http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/1308/1/16433373.pdf>>

ORTEGA Y GASSET, José. [1937]. “Miseria y esplendor de la traducción”. En *Obras Completas*, v (pp. 431-452), Madrid, Revista de Occidente, 1970.

Disponibile en formato electrónico en *Texturas* (pp. 7-22), n. 19, 2016. <http://www.tramaeditorial.es/wpcontent/uploads/2016/08/Ortega_y_Gasset_Traduccion_Texturas_19.pdf>

PARDO BAZÁN, Emilia. (1889). “La Eloísa portuguesa”. En *La España moderna* (pp. 63-91), Madrid.

PAZ, Octavio. (1971). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona, Tusquets.

PAZ, Octavio. [1973, 1978, 1981, 2000]. *Versiones y diversiones*. Edición consultada: Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2014.

PITTARELLO, Elide. (1994). “Carmen Martín Gaité alla finestra”. En Susanna Regazzoni e Leonardo Buonomo (eds.), *Maschere. Le scritture delle donne nelle culture iberiche* (pp. 69-76), Atti del Convegno di Venezia e S. Donà di Piave 26-27 gennaio 1993, Roma, Bulzoni Editore.

PITTARELLO, Elide. 2009. “Las últimas novelas de Carmen Martín Gaité”. En Carmen Martín Gaité, *Obras completas II. Novelas II (1958-1978)* (pp. 9-45), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

PITTARELLO, Elide. (2016a). “El cuento de nunca acabar y Visión de Nueva York de Carmen Martín Gaité. Notas en forma de collages”. En Eugenia Sainz González, Inmaculada Solís García, Florencio del Barrio de la Rosa y Ignacio Arroyo Hernández (eds.), *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi* (pp. 351-372), *Rassegna iberistica* 1-23, Venezia, Ca’ Foscari Edizioni, <<http://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/chapter/978-88-6969-080-8/978-88-6969-080-8-ch-23.pdf>>

PITTARELLO, Elide. (2016b). “Omaggio a Virginia Woolf: un collage narrativo di Carmen Martín Gaité”. En *Ermeneutica letteraria*, n. 12, (pp.43-54).

PITTARELLO, Elide. (En prensa). “ ‘Homenaje a Virginia Woolf’ palabras e imágenes en un collage neoyorkino de Carmen Martín Gaité”. En José Teruel (ed.), *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2018.

RAIMONDI, Ezio. (2007). *Un’etica del lettore*. Bologna, Il Mulino.

REIB, Katharina und VERMEER, Hans J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen, Niemeyer. Traducción consultada: London/New York, Routledge, 2013.

REYES, Graciela. (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos.

RICOEUR, Paul. (1990). *Soi même comme un autre*. Paris, Éditions du Seuil.

ROMERO LÓPEZ, Dolores. (2002). “Primeros textos publicados de Carmen Martín Gaité en la revista *Trabajos y Días* (Salamanca, 1946-1951)”. En *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica* (11), (pp. 240-257).

<[SALINAS, Jaime. \(2013\). *El oficio de editor: una conversación con Juan Cruz*. Tres Cantos – Madrid, Alfaguara.](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica-5/html/025dabac-82b2-11df-acc7-002185ce6064_25.html?_ga=2.227851092.853763911.1514563374-491317886.1500214143#I_32_></p></div><div data-bbox=)

SÁNCHEZ MORO, Tamara. (2016). *El hombre y la mujer en la traducción: Análisis del comportamiento de la traducción de Carmen Martín Gaité frente a la de Juan Bravo Castillo en Madame Bovary*. Trabajo de fin de grado. Universidad de Valladolid. Soria.

SARMATI, Elisabetta (2009). “Tessiture intertestuali. Memorie letterarie in Nubosidad variable di Carmen Martín Gaité”. En *Rivista di Filologia e Letteratura ispaniche*, XII (pp. 147-176).

SARMATI, Elisabetta. (2010). “Per una ‘poetica dello spazio’: la frontiera della ventana in *Entre visillos* di Carmen Martín Gaité”, *XXVI Convegno dell’Associazione Ispanisti italiani (Trento, 27-30 ottobre 2010)*. En Alessandro Cassol, Daniele Crivellari, Flavia Gherardi e Pietro Taravacci (a cura di), *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, vol. I (pp. 542-555), Trento, Università degli Studi, 2014.

<https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/25/25_555.pdf>

SARMATI, Elisabetta. (2011). *Desde el umbral. Sulla soglia. La narrativa di Carmen Martín Gaité*, Roma, Carocci.

SARMATI, Elisabetta. (2014a). “Visiones de Nueva York en *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité”. En Mercedes Carabayo-Abengózar (coord.) *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas* (pp. 57-70), monográfico de *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, n. 52, enero-junio, Madrid, Universidad Complutense.

<http://webs.ucm.es/info/especulo/Carmen_Martin_Gaité_Especulo_52_2014_UCM.pdf>

SARMATI, Elisabetta. (2014b) “Mme de Merteuil versus Ana Karenina, Mme Bovary y Ana Ozores: revisión de modelos femeninos en *Retahilas* de Carmen Martín Gaité”. En Margarita Almela, María García Lorenzo y Helena Guzmán (coords.), *Malas*, Madrid, Uned, (pp. 451-464).

SARMATI, Elisabetta. (En prensa). “ ‘Bailar con la más fea’: Carmen Martín Gaité traductora”.

TELLO FONS, Isabel (2010). “Análisis y propuesta de traducción del dialecto en *Cumbres borrascosas*”. En *EntreCulturas* (pp. 105-131), n. 2.

TERUEL, José. (1997) “La ficción autobiográfica de tres mujeres: *Nubosidad variable*”. En *Confluencia. Revista Hispánica de cultura y literatura*, vol. 13, n. 1, fall, (pp. 64-72), Greeley, University Press of Colorado.

TERUEL, José. (2004). “El rescate del tiempo como proyecto narrativo: *El cuarto de atrás* y otras consideraciones sobre Carmen Martín Gaité”. En José Martínez Cachero et al. (eds.), *Mostrar con propiedad un desatino. La novela española contemporánea* (pp. 193-209), Madrid, Eneida, col. Puntos de vista.

TERUEL, José (2005). “Un cuaderno de microcuentos”. En *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura* (pp. 267-268), 21 (1).

TERUEL, José. (2006a). "Carmen Martín Gaité, articulista". En Carmen Martín Gaité, *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)* (pp. 19-31), Madrid, Ediciones Siruela, col. Libros del Tiempo.

TERUEL, José. (2006b). "Un contexto biográfico para *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité". En Ángeles Encinar, Eva Löfquist y Carmen Valcarcel (eds.) *Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas* (pp. 143-151), vol. 2, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

TERUEL, José. (2007). "La expresión poética en Carmen Martín Gaité". *Turia* (pp. 236-245), vol. 83 (junio).

TERUEL, José. (2008). "Nombres y tramos para una vida en obras". En Carmen Martín Gaité, *Obras completas I. Novelas I (1958-1978)* (pp. 9-59), Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, col. Opera Mundi.

TERUEL, José. (2011). "Juan Benet y Camen Martín Gaité: historia de una correspondencia". En Carmen Martín Gaité/Juan Benet, *Correspondencia* (pp. 7-25), Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, col. Biografías, memorias y testimonios.

TERUEL, José. (2012). "Los últimos cuentos de Carmen Martín Gaité". En Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2012). Estudios y antología* (pp. 209-228), Madrid, Biblioteca Nueva.

TERUEL, José. (2013). "*Ritmo lento* and Carmen Martín Gaité's Role in the Renewal of the Spanish Novel of the 1960s". En Joan L. Brown (ed.) *Approaches to Teaching the Works of Carmen Martín Gaité* (pp. 60-70), New York. The Modern Language Association of America (MLA).

TERUEL, José y VALCÁRCEL, Carmen (eds.). (2014). *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*. Madrid, Ediciones Siruela.

TERUEL, José (2015a). “Semblanza de Jaime Salinas (1925-2011)”. En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) – EDI-RED*:

<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/jaime-salinas-maison-carree-argelia-1925-islandia-2011-semblanza/>>

TERUEL, José. (2015b). “El descarrilamiento de Carmen Martín Gaité por los cauces del ensayo: *El cuento de nunca acabar*”. En Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (eds.), *Ondulaciones. El ensayo literario en la España del siglo XX* (pp. 389-409), Madrid, Iberoamericana – Vervuert.

TERUEL, José. (En prensa). Prólogo “Carmen Martín Gaité como articulista y conferenciante: su práctica y concepción de la crítica literaria”. En Carmen Martín Gaité, *Obras completas VI. Ensayos III. Artículos, conferencias y ensayos breves* (pp. 9-34), Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores, en prensa.

TOLEDANO BUENDÍA, Carmen. (2010). “¿Qué hay tras las ‘notas del traductor’?”. En Rosa Rabadán, Marisa Fernández López, Trinidad Guzmán González (eds.), *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo* (pp. 637-662), vol. 1, León, Universidad de León, Área de publicaciones.

<<https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/4892/Toledano.pdf?sequence=1>>

TOMASSINI, Giovanni Battista. (1990). *Il racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti d’inserzione narrativa*, Roma, Bulzoni.

TOROP, Peeter. [1995]. *Total'nyj perevod*. Tartu, Tartu University Press. Traducción consultada: *La traduzione totale*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 2010.

TOSOLINI, Giulia. (2015) “Una finestra sul passato: *Irse de casa* di Carmen Martín Gaité”. En *Altre Modernità Rivista di studi letterari e culturali, Numero speciale: Finestre: sguardi, riflessi, trasparenze e opacità* (p. 27-37), Milano, Università degli Studi di Milano.

<<https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/4622/4738>>

TOURY, Gideon. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.

VALCARCÉL Carmen. (2010). “Carmen Martín Gaité: la mirada ética”. En Carmen Martín Gaité, *Obras completas III – Narrativa breve, poesía y teatro* (pp. 9-44), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

VENUTI, Lawrence. (1995). *The Translator's Invisibility*. New York, Routledge.

VENUTI, Lawrence (1998). *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. New York, Routledge.

WANDRUSKA, Mario. [1969]. *Sprachen – Vergleichbar und Unvergleichlich*. München. R. Piper & Co. Verlag, Traducción consultada: *Nuestros idiomas comparables e incomparables*, Madrid, Gredos, 1976.

Tabla de las traducciones de Carmen Martín Gaité

1947 PRIMERAS TRADUCCIONES EN REVISTAS UNIVERSITARIAS						
Año	Lugar y editorial	Autor	Año y título del original	Lengua	Título de la traducción y otras informaciones	Otras obras y eventos biográficos
1947	Salamanca <i>Trabajos y Días</i> (n. 7, marzo-abril)	Tudor Arghezi (Ion N. Teodorescu)	1936 "Mortii" 1927 "Duhovniceasca"	Rumano	"Los muertos" y "Duhovniceasca" -Nota de la traductora sobre el autor.	1946: Viaja a Coimbra con una beca universitaria. 1946: En la universidad aprende el rumano en las clases del profesor Aurelio Rauta.
1947	Madrid <i>Alférez</i> (n. 4, mayo)	Tudor Arghezi (Ion N. Teodorescu)	1927 "De-a v-ati-ascuns"	Rumano	"El escondite"	1947: Primeros artículos y cuentos en revistas universitarias.
(1948-1967) NO PUBLICA TRADUCCIONES						
1948	Viaja a Cannes con una beca universitaria. Se licencia en Filología Románica por la Universidad de Salamanca. Se muda a Madrid.					
1949	Contrae el tifus y vuelve a Salamanca para curarse. Escribe <i>El libro de la fiebre</i> (publicado póstumo en 2007). Vuelve a Madrid.					
1953	Primeros cuentos publicados en <i>Revista Española</i> . Se casa con Rafael Sánchez Ferlosio. Se traslada en la casa de Doctor Esquerdo.					
1954	Primeros viajes a Italia. Nace el hijo Miguel. Premio Café Gijón para <i>El balneario</i> (publicado en 1955 con otros cuentos).					
1955	Muere con seis meses el hijo Miguel.					
1956	Nace la hija Marta.					
1958	<i>Entre visillos</i> (novela ganadora del Premio Eugenio Nadal en 1957).					
1960	<i>Las ataduras</i> (cuentos).					
1961	Empieza a escribir sus 'cuadernos de todo' (publicados póstumos en 2002).					
1963	<i>Ritmo lento</i> (novela). No publicará otras obras narrativas hasta 1974.					

(1968-1974) EL SILENCIO DE LA BÚSQUEDA						
Año	Lugar y editorial	Autor	Año y título del original	Lengua	Título español y otras informaciones	Otras obras y eventos biográficos
1968	Madrid Alianza Editorial	Ignazio Silone	1955 <i>Vino e pane</i>	Italiano	<i>Vino y pan</i> - Única traducción del texto; - 7 N.d.T.	1969: <i>El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento</i> (ensayo).
1970	Madrid Alianza Editorial	Italo Svevo	1949 <i>Corto viaggio sentimentale e altri racconti inediti</i>	Italiano	<i>Corto viaje sentimental</i> - Primera versión española del texto; - “Nota de la traductora”; - 2 N.d.T.	1970: se separa del marido Rafael Sánchez Ferlosio.
1972	Madrid Alianza Editorial	Varios y anónimos	Selección de poesía gallega a cargo de Carmen Martín Gaité (hasta el siglo XV) y Andrés Ruiz Tarazona (desde el siglo XV)	Gallego	<i>Ocho siglos de poesía gallega: antología bilingüe</i> - Prólogo de los traductores; - “Criterio de selección” de los traductores; - 5 N.d.T. de Carmen Martín Gaité	1972: <i>Usos amorosos del dieciocho en España</i> (ensayo).
1972	Madrid Alianza Editorial	Eva Figes	1970 <i>Patriarcal Attitudes: Women in Society</i>	Inglés	<i>Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad</i> - Única traducción española; - 2 N.d.T.	1973: <i>La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas</i> (ensayo).
1974	Madrid Nostromo	José Maria Eça de Queirós y José Duarte Ramalho Ortigão	1870 <i>O mistério da estrada de Sintra</i>	Portugués	<i>El misterio de la carretera de Sintra</i> - Prólogo de la traductora; - 27 N.d.T.	1974: <i>Retahilas</i> (novela).
(1975-1979) NO PUBLICA TRADUCCIONES						
1975	Muere Francisco Franco.					
1976	<i>A rachas</i> (poemas). <i>Fragments de interior</i> (novela). Colaboración semanal con <i>Diario 16</i> hasta 1980 (artículos y reseñas).					
1977	<i>El conde de Guadalhorce, su época y su labor</i> (ensayo).					
1978	Mueren los padres a pocas semanas de distancia uno del otro. <i>El cuarto de atrás</i> (novela). <i>Cuentos completos</i> (cuentos).					
1979	Primera estancia en Estados Unidos, invitada en Nueva York con ocasión de un congreso de literatura española contemporánea.					

(1980-1984) DIALOGAR CON LOS CLÁSICOS						
Año	Lugar y editorial	Autor	Año y título del original	Lengua	Título español y otras informaciones	Otras obras y eventos biográficos
1980	Barcelona Editorial Crítica	Charles Perrault (et al.)	1680 <i>Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités – Contes de ma mère l'Oye</i>	Francés	<i>Bruno Bettelheim presenta los cuentos de Perrault: seguidos de lo cuentos de Madame d'Aulnoy y de Madame Leprince de Beaumont</i> - “Nota de la traductora”	1980: durante una nueva estancia en Nueva York para un semestre en Barnard College; compone <i>Visión de Nueva York</i> , publicado póstumo en 2005 (cuaderno de <i>collages</i>)
1981	Madrid Trieste	William Carlos Williams	1955 <i>Journey to Love</i>	Inglés	<i>Viaje hacia el amor y otros poemas</i> - 8 <i>N.d.T.</i>	1981: <i>El castillo de las tres murallas</i> (cuento).
1982	Barcelona Edhasa	Virginia Woolf	1927 <i>To the Lighthouse</i>	Inglés	<i>Al faro</i>	
1982	Barcelona Bruguera	Gustave Flaubert	1856 <i>Madame Bovary</i>	Francés	<i>Madame Bovary</i> - Contracubierta firmada - 10 <i>N.d.T.</i>	
1982	Barcelona Bruguera	Italo Svevo	1898 <i>Senilità</i>	Italiano	<i>Senectud</i> - Única traducción con este título en vez de <i>Senilidad</i> ; - 2 <i>N.d.T.</i>	1983: <i>El cuento de nunca acabar</i> (ensayo).
1984	Barcelona Bruguera	Emily Brontë	1847 <i>Wuthering Heights</i>	Inglés	<i>Cumbres Borrascosas</i> - Prólogo Círculo de Lectores (1987); - 3 <i>N.d.T.</i>	
(1985-1986) NO PUBLICA TRADUCCIONES						
1985	El 8 de abril muere su única hija, Marta Sánchez Martín, a los 28 años de edad. Escribe en Estados Unidos “El otoño de Poughkeepsie”, publicado póstumo en <i>Cuadernos de todo</i> (2002). <i>El pastel del diablo</i> (cuento).					
1986	<i>A rachas</i> (poemas), tercera edición que incluye “Todo es un cuento roto en Nueva York”. <i>Dos relatos fantásticos</i> (cuentos “El castillo de las tres murallas” y “El pastel del diablo”), el título cambiará en <i>Dos cuentos maravillosos</i> desde la edición de 1992.					

(1987-1990) EMPEZAR DE NUEVO

Año	Lugar y editorial	Autor	Año y título del original	Lengua	Título español y otras informaciones	Otras obras y eventos biográficos
1987	Madrid Alianza Editorial	Rainer Maria Rilke	1950 <i>Lettres françaises à Merline 1919-1922</i>	Francés	<i>Cartas francesas a Merline 1919-1922</i> - Única traducción española; - 1 <i>N.d.T.</i> (a la introducción).	1987: <i>Usos amorosos de la postguerra española</i> (ensayo); <i>Desde la ventana</i> (ensayo).
1987	Madrid Alianza Editorial	Primo Levi	1975 <i>Il sistema periodico</i>	Italiano	<i>El sistema periódico</i> - Única traducción española; - 16 <i>N.d.T.</i>	
1987	Madrid Alianza Editorial	Primo Levi (primera edición italiana con pseudónimo Damiano Malabaila)	1966 <i>Storie naturali</i>	Italiano	<i>Historias Naturales</i> - Única traducción española; - 7 <i>N.d.T.</i>	
1988	Madrid El Árbol de Poe	Edgar Allan Poe	1845 <i>The Raven</i>	Inglés	“El cuervo”	1988: “Flores malva” (cuento).
1988	Madrid Trieste	C.S. Lewis (primera edición inglés con pseudónimo N.W. Clerk)	1960 <i>A Grief Observed</i>	Inglés	<i>Una pena observada</i> - Única traducción española; - Título Anagrama 1994 <i>Una pena en observación</i> ; - 3 <i>N.d.T.</i>	
1989	Barcelona Lumen	Natalia Ginzburg	1973 <i>Caro Michele</i>	Italiano	<i>Querido Miguel</i>	1989: “Sybil Vane” (cuento).
1990	Alcalá de Henares Fundación Colegio del Rey	Fernando Pessoa	1915 <i>O marinheiro</i>	Portugués	<i>El marinero</i> - Prólogo: programa de sala; - Edición Cumpián (1990): texto leído por la traductora y “Nota a la presente versión” firmada.	1990: <i>Caperucita en Manhattan</i> (novela)

(1991-2000) VUELTA A LA NOVELA: HACIA LO MÁGICO						
Año	Lugar y editorial	Autor	Año y título del original	Lengua	Título español y otras informaciones	Otras obras y eventos biográficos
1991	Madrid Siruela	Felipe Alfau	1929 <i>Old Tales from Spain</i>	Inglés	<i>Cuentos españoles de antaño</i> - Única traducción al español; - Prólogo - 8 <i>N.d.T.</i>	1992: <i>Nubosidad variable</i> (novela).
1993	Madrid Siruela	John Ruskin et al. (Jonathan Cott ed.)	1973 <i>Beyond the Looking Glass</i>	Inglés	<i>Cuentos de hadas victorianos</i> - Única traducción al español de algunos cuentos de este texto; - 10 <i>N.d.T.</i> en textos traducidos.	1993: <i>Agua pasada</i> (ensayo). 1994: <i>Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa</i> (ensayo). <i>La Reyna de las Nieves</i> (novela). <i>A palo seco</i> (teatro).
1995	Madrid Siruela	George MacDonald	1872 <i>The Princess and the Goblin</i>	Inglés	<i>La princesa y los trasgos</i> - Prólogo - 1 <i>N.d.T.</i>	
1996	Madrid Debate	Natalia Ginzburg	1952 <i>Tutti i nostri ieri</i>	Italiano	<i>Nuestros Ayeres</i> - Única traducción al español; - Prólogo en Círculo de Lectores (1996); - Cambio título en Lumen (2016): <i>Todos nuestros ayeres</i> ; - 13 notas al prólogo; - 13 <i>N.d.T.</i>	1996: <i>Lo raro es vivir</i> (novela). 1998: <i>Irse de casa</i> (novela).
1999	1999 Barcelona Alba	Charlotte Brontë	1847 <i>Jane Eyre</i>	Inglés	<i>Jane Eyre</i> - Prólogo en Debolsillo (2003); - 4 Notas al prólogo; - 101 <i>N.d.T.</i>	1999: <i>La hermana pequeña</i> (teatro).
2000	Barcelona Círculo de Lectores	Gabriel Joseph de Lavergne	1669 <i>Lettres Portugaises</i>	Francés	<i>Cartas de amor de la monja portuguesa Mariana Alcoforado</i> - Prólogo - Epílogo de Emilia Pardo Bazán.	2000: el 23 de julio muere Carmen Martín Gaité, dejando inacabada su última novela, <i>Los parentescos</i> , que será publicada póstuma en 2001.