

Universidad de Zagreb
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Departamento de Estudios Románicos
Cátedra de literatura hispánica

DEL NEORREALISMO A LA LECTURA POSMODERNA EN LOS
CUENTOS DE CARMEN MARTÍN GAITE

Estudiante: Ivana Tepeh

Tutor: Dra. Mirjana Polić-Bobić

Zagreb, septiembre de 2017

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za romanistiku
Katedra za hispanistiku

OD NEOREALIZMA DO POSTMODERNIZMA U
PRIPOVIJETKAMA CARMEN MARTÍN GAITE

Studentica: Ivana Tepeh

Mentorica: dr. sc. Mirjana Polić Bobić, red. prof.

Zagreb, rujan 2017.

Sažetak

Cilj ovoga rada je pokazati kako se stvaralaštvo Carmen Martín Gaité, španjolske autorice druge polovice XX. stoljeća, može interpretirati kroz feminističku teoriju i kritiku te uočiti prisustvo elemenata neorealizma u njezinim pripovijetkama. Martín Gaité obrađuje odnose pojedinca s društvom te teme kao što su otuđenje, marginaliziranost, samoća, položaj žene u društvu. Iako se sama autorica izjasnila kao antifeministica, brojni kritičari nalaze u njezinim pripovijetkama tragove feminizma.

Poznato je da je autorica pisala u razdoblju kada dolazi do pojave drugog vala feminizma te da je mogla biti pod utjecajem feminističkih teorija. Upravo zato smo odlučili istražiti mogu li se pripovijetke te autorice proučavati kroz feminističku teoriju i kritiku. Istraživanje se temelji na pričama koje smo detaljno obradili pridajući pozornost, ne samo značajkama neorealizma ili prisustvu feminističke kritike, već i narativnoj strukturi priča, karakterizaciji likova, ulozi pripovjedača i simbolizmu naslova priča.

Rad je podijeljen na tri dijela. Uvodni dio se bavi španjolskom kratkom pričom iz pedesetih godina prošlog stoljeća te političko-književnim kontekstom u kojem je stvarala Carmen Martín Gaité, a posebna se pozornost pridaje generaciji 50ih godina unutar koje je djelovala. U drugom dijelu se obrađuje ukratko sama biografija autorice te recepcija njezinih književnih djela. U trećem dijelu naglasak je stavljen na analizu samih pripovjedaka, to jest, na prisutnost neorealističkih elemenata u pripovijetkama kao što su objektivan način pripovijedanja, društvena nepravda, kolektivni junaci kao glasnici zbilje. Osim toga, vidjet će se kako postupno u pripovijetkama šezdesetih godina dolazi do emancipacije ženskih likova i subverzije kulture.

Ključne riječi: Carmen Martín Gaité, pripovijetka, poslijeratna književnost, neorealizam, feministička kritika

Resumen

El propósito de esta tesina ha sido observar si los cuentos de Carmen Martín Gaité, la escritora española de la segunda mitad del siglo XX, se podrían interpretar a través de la crítica y teoría feministas e identificar la presencia de los elementos neorrealistas en sus cuentos. Martín Gaité narra sobre las relaciones del individuo con la sociedad y trata los temas como alienación, marginalidad, soledad y otros. Aunque la misma autora se ha declarado como antifeminista, muchos críticos han encontrado en sus cuentos las huellas del feminismo.

De hecho, la autora ha empezado a publicar en una época en la que aparece la segunda ola del feminismo y ha podido estar bajo la influencia del mismo. Precisamente por eso hemos decidido investigar si los cuentos de la autora se podían ver bajo el prisma de la teoría y crítica feministas. Analizaremos su libro de cuentos, *Cuentos completos*, observando no solamente las características del neorrealismo o la presencia de la crítica feminista, sino también su estructura narrativa, la caracterización de los personajes, el papel del narrador y el simbolismo de los títulos.

El presente trabajo está dividido en tres partes. En primer lugar, explicaremos las características principales de la narrativa breve en la España de la posguerra y el contexto político y literario en el que escribía Carmen Martín Gaité. La segunda parte trata los datos biográficos de la autora y la recepción de su narrativa. En la tercera parte vamos a centrarnos en la presencia de los elementos neorrealistas en los cuentos como el enfoque objetivo, la denuncia de las injusticias sociales, el personaje colectivo como el portavoz de las condiciones sociales. Además, vamos a ver como los personajes femeninos en los cuentos de finales de los cincuenta se van emancipando poco a poco.

Palabras clave: Carmen Martín Gaité, cuento, la literatura de posguerra, el neorrealismo, la crítica feminista

Contenido

INTRODUCCIÓN.....	1
1. LA NARRATIVA BREVE DE LA POSGUERRA.....	2
2. EL CONTEXTO HISTÓRICO Y LITERARIO.....	6
2.1. La Generación del Medio Siglo.....	7
3. CARMEN MARTÍN GAITE.....	9
3.1. Datos biográficos.....	9
3.2. La trayectoria narrativa.....	11
4. LA RECEPCIÓN DE LA NARRATIVA DE CARMEN MARTÍN GAITE.....	13
5. NEORREALISMO EN LA ESPAÑA DE POSGUERRA.....	17
5.1. Los cuentos de Carmen Martín Gaité.....	22
5.2. Las características del neorrealismo	27
5.2.1. La denuncia de las injusticias y la oposición entre las clases sociales...28	
5.2.2. La reducción temporal y la herencia del cine neorrealista.....32	
5.2.3. El interés por los problemas sociales e íntimos de los personajes y el deseo de transformación social.....35	
5.2.4. El escenario como el reflejo de la realidad.....37	
6. HACIA UNA LECTURA POSMODERNA EN LOS CUENTOS DE CARMEN MARTÍN GAITE.....	40
6.1. Feminismo y la crítica literaria feminista.....	42
6.1.1. La emancipación de los personajes femeninos.....	46
CONCLUSIONES.....	52
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	56

INTRODUCCIÓN

Carmen Martín Gaité, salmantina de nacimiento, ha sido escritora de la Generación del Medio Siglo y una de las figuras femeninas más destacadas de las letras hispánicas. Este trabajo se centra en la evolución literaria de sus cuentos ya que en ellos está el origen de toda su narrativa posterior. Además, siendo un género infravalorado, la crítica literaria dedicó muy poco interés a los cuentos en general y lo que nosotros pretendemos es conocer a Martín Gaité precisamente como la autora de cuentos.

El trabajo está dividido en tres partes. En la parte introductoria aclararemos la noción del cuento como género y veremos cómo se ha desarrollado esa narrativa breve en la España de la posguerra. Además, vamos a explicar el contexto social y político de la época y la importancia de la Generación de los 50. En la segunda parte vamos a presentar los datos biográficos de la autora y su trayectoria narrativa, observando la recepción de sus obras literarias.

La tercera parte se va a centrar en el análisis de los cuentos de Martín Gaité recogidos en un único volumen intitulado *Cuentos completos* en el que la autora, con un total de diecisiete textos, se centra en la cuestión de la incomunicación, de la soledad, del tedio. En primer lugar, veremos las características neorrealistas presentes en los cuentos de la primera década de los años cincuenta, para pasar a la lectura posmoderna de los cuentos de finales de los cincuenta. Lo que el posmodernismo trajo a la literatura fue la nueva manera de concebir la obra literaria. Ahora las obras tienen un fin abierto y lo que cambia es el papel del lector. Vamos a ocuparnos de la distinción entre las nociones de posmodernismo y posmodernidad, de los importantes teóricos del posmodernismo y por último se va a presentar la crítica feminista como una de las posibles maneras de interpretar los cuentos de Martín Gaité. En resumen, veremos hasta qué punto las características de la crítica feminista están presentes en los cuentos y si por eso la autora se puede considerar como una de las precursoras del feminismo.

1. LA NARRATIVA BREVE DE LA POSGUERRA

Aunque hoy en día el cuento corto es considerado un género literario en todas sus formas, ha pasado un poco desapercibido por la crítica si lo comparamos con otros congéneres como la novela, la poesía o el drama hasta el punto que el crítico Piña-Rosales lo ha denominado "la Cenicienta de los géneros literarios"¹. Anderson Imbert ha analizado cómo el cuento en los principios había aparecido dentro de la tradición oral, la conversación, y su propósito era el de divertir al oyente para romper la rutina diaria². Ese tipo de conversaciones existía desde las literaturas de la antigüedad hasta las medievales y modernas.

Con el paso del tiempo los narradores empezaron a anotarlos y desde ese momento el cuento empezó a mezclarse con otras formas narrativas como la leyenda, la anécdota, el bestiario, la crónica de viaje, entre otros³. En España ese proceso empezó con la publicación de los cuentos de Fernán Caballero, el pseudónimo que utilizó Cecilia Böhl de Faber. Sin embargo, hay que advertir que esa escritora no solía transcribir los cuentos tal y como los oía narrar, sino que los usaba para comentar la situación política⁴. Aquí hay que destacar que en Hispanoamérica el cuento aparece mucho antes, ya en la época colonial.

Durante el siglo XIX el cuento adquirió independencia como género literario, según afirma Baquero Goyanes:

Confundido inicialmente con el mito, con las viejas creencias y las seculares tradiciones, el cuento alcanza configuraciones literarias en el siglo XIX y se convierte así en el más paradójico y extraño de los géneros: aquel que tal vez fuera el más antiguo del mundo y, a la vez, el que más tardó en adquirir forma literaria⁵.

Fue el siglo del desarrollo y perfeccionamiento del cuento europeo y americano y cuando se formó la conciencia del cuento como género y ese auge continuó también a principios del siglo XX. Sin embargo, la situación en España iba a cambiar con el estallido de la Guerra Civil dada la precariedad económica que sufría el país. Muchos escritores españoles tuvieron que exiliarse y las editoriales no publicaban muchos cuentos. Tampoco los lectores tenían dinero suficiente para comprar asiduamente las revistas literarias en las que se publicaban

¹ Gerardo Piña-Rosales: "El cuento: Anatomía de un género literario" En *Hispania* 92 (2009), 3, p. 476.

² Enrique Anderson Imbert: *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Ediciones Marymar, 1979, p. 20.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁵ Mariano Baquero Goyanes: *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1998, p. 109.

estos cuentos.

A pesar de la difícil situación económica, en España en los primeros años de la posguerra se pudo sentir un nuevo clima literario. El desarrollo industrial, la apertura de las fronteras y la influencia de la literatura extranjera de los años cincuenta hizo que el cuento resurgiera. En los años cincuenta del siglo pasado surgieron las revistas literarias como *ABC*, *Índice*, *Ínsula* y otros que ayudaban a la promoción del cuento⁶. Las editoriales empezaron a publicar los libros de cuentos que fueron más asequibles que las novelas. También se abrían los concursos de cuentos en los cuales se podían obtener premios literarios. El crítico Barrero Pérez ha calificado esos años cincuenta como "la edad de oro del cuento contemporáneo español"⁷ no sólo por la cantidad de cuentistas, sino también por una multiplicidad de enfoques y temas escogidos. Había muchos cuentos en los que no pasaba nada o casi nada. Los cuentistas trataban de delinear un trozo de vida humana sin la necesidad de dar un final al cuento. A pesar de esa multiplicidad, existía una cosa que unía a todos los cuentistas de los años cincuenta y fue la tendencia de mostrar los diferentes aspectos de la realidad española de modo testimonial, fragmentario y a veces crítico.

Consultando varias fuentes sobre la obra de Carmen Martín Gaité se puede observar que algunos de sus relatos largos, en especial nos referimos a "El balneario" y a "Las ataduras", que aparecen catalogados como cuentos en *Cuentos completos*⁸, son denominados novelas cortas por varios críticos⁹. Aunque la evidente existencia de ese problema genérico no es nuestro principal punto de investigación, en esta tesina nos limitaremos al análisis de los conceptos genéricos para aclarar el problema que surge en la clasificación de las obras literarias.

Ya a primera vista se puede decir que la sola denominación representa un problema. La existencia de nomenclaturas diversas destaca la indecisión terminológica al tratar una obra que estaría a mitad de camino entre el cuento y la novela. Así nos encontramos con las nociones como 'short story', 'relato', 'nouvelle', 'novela' y otros, todos denotando esta breve construcción literaria. El problema de la nomenclatura se remonta al siglo XVI cuando la

⁶ José Jurado Morales: *Del testimonio al intimismo. Los cuentos de Carmen Martín Gaité*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2001, p. 66.

⁷ *Ibid.*

⁸ Carmen Martín Gaité: *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

⁹ Los críticos que se refieren a esos textos como novela corta son: Carlos Uxó, José María Izquierdo, Ana Victoria Goldberg-Esteba, Manuel Durán, Gloria Hervás, María de los Ángeles Lluch Villalba.

palabra ‘novela’ penetró en el español con el significado de un relato corto, justamente lo que hoy en día sería la ‘novela corta’. Así, según sostiene Baquero Goyanes, las ediciones del Decamerón del siglo XV y XVI han sido traducidas usando la palabra “cien novelas”¹⁰. Esa coexistencia de dos términos para denotar un relato breve ha causado ciertas confusiones no solamente en español sino también en inglés porque en el Medioevo existía una forma literaria llamada ‘romance’ que era “una composición de carácter narrativo en lengua vulgar que trataba de temas legendarios e ideales”¹¹. De ese modo en las lenguas europeas, excepto el español y el inglés, se usaba esa palabra ‘romanzo’ para denotar narraciones largas y ‘novela’ para las narraciones breves. En italiano el vocablo ‘novella’ era y sigue siendo el sinónimo de una breve noticia o historia. En cambio, en español la palabra ‘novela’ ha asumido el significado de una narración extensa, pero en el pasado claramente ha sido usada como diminutivo para el cuento.

Sin embargo, en el pasado no fue tan fácil distinguir si se trataba de un cuento corto o una novela porque las dos denominaciones se utilizaban indistintamente. Así, Lope de Vega en sus *Novelas a Marcia Leonarda* usaba la palabra ‘novela’ para designar una narración breve. No obstante, existía la diferencia en el uso de las dos palabras¹². Esto se ve bien si observamos la aplicación de las palabras novela/cuento en el *Quijote* de Cervantes. Cervantes hablaba del cuento cuando se refería a las historias narradas por ciertos personajes, como es el caso en el episodio con Grisóstomo y la pastora Marcela. El título de ese capítulo lleva el nombre “Donde se da fin al cuento de la pastora Marcela con otros sucesos”. Por otro lado, el famoso escritor utilizó ‘la novela’ para las historias escritas como la *Novela del curioso impertinente*¹³. El problema que surgió en el siglo XVI se reflejó también en el caso de Cecilia Böhl de Faber del siglo XIX quien utilizó el vocablo ‘relación’ que en francés sería ‘nouvelle’ en vez del cuento, la palabra que consideraba apropiada solamente para las narraciones populares¹⁴. Tampoco utilizó la palabra ‘novela’ porque en ese siglo esa denotaba ya una narración extensa. Eso demuestra como en el siglo XIX el cuento todavía no ha sido considerado como un verdadero género literario.

¹⁰ Mariano Baquero Goyanes: *¿Qué es la novela?...*, op. cit. p. 103.

¹¹ Norma Klahn: “La problemática del género novela corta” en *Texto Crítico* (1980), 18-19, p. 204.

¹² Mariano Baquero Goyanes: *¿Qué es la novela?...*, op. cit. p. 104.

¹³ *Ibid.*, pp. 105-106.

¹⁴ *Ibid.*, p. 130.

La denominación ‘novela corta’ apareció probablemente en el siglo XIX. Su equivalente inglés sería ‘short story’ y es lo que los franceses llaman ‘nouvelle’. Baquero Goyanes no ve ningún impedimento porque novela corta no podría ser lo mismo que cuento largo. Hasta Pardo Bazán empleaba las voces ‘cuento largo’ a menudo¹⁵. Sin embargo, esa voz no ha predominado. No obstante, Baquero Goyanes admite que se trata de dos nociones diferentes. La novela corta se acerca a la categoría de una novela de menos extensión, con más personajes e detalles. En cambio, en un cuento largo esos detalles no importan tanto, aunque el número de páginas es más extenso del cuento tradicional.

La novela corta no es, por consiguiente no debe ser, un cuento dilatado; es un cuento largo, cosa muy distinta, ya que el primero se refiere a aumento arbitrario—con personajes secundarios, interferencias propias de la novela extensa—, y el segundo alude a un asunto para cuyo desarrollo no son necesarias digresiones, pero sí más palabras, más páginas¹⁶.

Fuera como fuera, es importante decir que el número de páginas no define un género y que existen otros aspectos que permiten especificar cada género. Incluso Unamuno ha insistido en la necesidad de diferenciar la novela del cuento y decía a punto “[...] así un cuento que no sea más que un núcleo de novelas, como cuento es imperfecto, como es imperfecta la novela que no sea más que estiramiento de un cuento”¹⁷. Por lo tanto, una novela corta, o *nouvelle* en francés, *short-story* en inglés, no se puede definir como una simple extensión de un cuento. Es un género en sí mismo en el que se presenta la evolución de la historia. Sobre la diferencia entre el cuento largo y la novela corta ha escrito también Mario Benedetti quien ha advertido que el cuento y la novela corta se basaban en su empleo de efecto¹⁸. La novela, tanto como el cuento, se centra en un instante de la vida. Sin embargo, visto que tiene mayor espacio a disposición, en la novela se explican los pormenores, las consecuencias. En cambio, en el cuento ese efecto no es tan visible porque los hechos y la trama aparecen de un instante. En otras palabras “el efecto del cuento es la sorpresa, el asombro, la revelación; el de la *nouvelle* es una excitación progresiva de la curiosidad o de la sensibilidad del lector, quien, desde su sitial de preferencia, llega a convertirse en el testigo más interesado”¹⁹.

¹⁵ *Ibid.*, p. 131.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Julio Peñate Rivero: “El relato breve en Miguel de Unamuno. Una aproximación” En *Actas del XXXIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español* (1999), p. 136.

¹⁸ Mario Benedetti: “Cuento, *nouvelle* y novela: tres géneros narrativos” En *Sobre arte y oficios*, Montevideo, Editorial Alfa, 1968 [1953], pp. 14-29.

¹⁹ *Ibid.*

En conclusión, hoy en día es difícil definir cuáles serían las fronteras de los géneros literarios porque estos compenentran de modo que las características de uno llegan a ser también las del otro. Aunque en esta tesina el objetivo no ha sido el de escoger un término genérico debido a que, como hemos visto, los dos son válidos, a continuación se va a usar el término ‘cuento’ porque así ha clasificado sus relatos la misma autora en cuestión.

2. EL CONTEXTO HISTÓRICO Y LITERARIO

Carmen Martín Gaité empezó a publicar en los años cincuenta junto con un grupo de escritores. Los denominaron Generación del Medio Siglo o Generación del 50. Esa generación fue determinada por varios factores, entre los cuales podemos destacar la Guerra Civil como uno de los primordiales y más sobresalientes, tanto en marcar su escritura como su vida privada. Aunque eran niños cuando empezó la guerra y no participaron directamente en ella, es indiscutible que las consecuencias de la guerra dejaron huella en sus vidas.

Terminada la Guerra Civil, España estaba sumida en un estado de pobreza y fuerte represión. Durante un período de casi cuarenta años el país estuvo bajo la dictadura del general Francisco Franco, quien controlaba todo el Estado, hizo encarcelar a muchos oponentes políticos, ‘depuró’ las universidades y la Administración Pública de sus adversarios e impuso una dura censura. En la primera década del franquismo, o sea, en los cuarenta, fue instituido el sistema autárquico y el país sufrió un aislamiento internacional. El gobierno rechazó toda ayuda externa y quiso la independencia del resto del mundo. Franco quería potenciar la producción española y reducir las importaciones del extranjero.

El gobierno de Franco se basaba en dos postulados: el autoritarismo y el tradicionalismo²⁰. Para organizar el estado según estos postulados el gobierno introdujo una serie de medidas para controlar al pueblo como “la enseñanza de la religión católica en todos los colegios, la abolición del divorcio [...], la condena del concubinato, y la supresión del matrimonio civil en favor del canónico”²¹. Las más afectadas por todo esto fueron las mujeres a quienes se daba poca importancia en la vida pública. Su principal tarea era la de estar en casa y servir al esposo. El régimen represivo produjo el exilio de miles de personas. España quedó apartada

²⁰ José Jurado Morales: *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Gredos, 2003, p. 31.

²¹ *Ibid.*, p. 35.

del Plan Marshall que tenía como objetivo la recuperación de la economía europea. Este sistema atrasado de autosuficiencia resultó poco beneficioso para el gobierno por lo cual, entre 1947 y 1951, España decidió cambiar su estrategia política²². Empezó el proceso de adhesión del país a varias organizaciones internacionales como la ONU, la FAO, la OMS entre otras. El año decisivo fue 1959 cuando se promulgó el Plan de Estabilización²³ con el que se inició la modernización de la sociedad española.

3.1. La Generación del Medio Siglo

Ese fue el contexto político en el que comenzaron a publicar los autores como Carmen Martín Gaité, Ignacio Aldecoa, Luis Martín Santos, Medardo Fraile, Ramón Nieto y otros y en el que se formó la Generación del 50. Según Martínez Cachero, "se trata de quienes eran niños cuando la guerra civil española, cuyas peripecias y consecuencias padecieron, y que, al mediar el siglo, van haciendo acto de presencia con su peculiar talante, no unánime ni mucho menos"²⁴. Ha repartido esos escritores en dos grupos, siendo el primero "un grupo homogéneo, de amigos de formación universitaria, rebelde, pero no politizado, y que son los primeros cronológicamente"²⁵. Los que formaban parte de ese grupo fueron Ana María Matute, Rafael Sánchez Ferlosio, Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos y Carmen Martín Gaité. El otro fue "un grupo caracterizado por el realismo crítico, que busca una concreta eficacia político-social, de denuncia"²⁶ e incluía a Jesús López Pacheco, Juan García Hortelano, Antonio Ferres, Armando López Salinas y José Manuel Caballero Bonald.

La mayoría de los críticos piensa que se puede hablar de una verdadera generación literaria porque existen varios factores que los unen²⁷. Antes que nada, se trata de los escritores nacidos en torno a los años veinte y treinta del siglo pasado. Además, en la adolescencia les tocó vivir una vida de opresión, miseria e injusticia social de la posguerra. El tercer factor aglutinante sería la proximidad de la publicación de sus obras y la colaboración con las mismas revistas literarias como *Índice*, *El ciervo*, *La Hora*, *Laye*, *Revista Española* entre otros. Aún más, las editoriales como Destino y Seix Barral desempeñaron un papel muy

²² *Ibid.*, p. 30.

²³ *Ibid.*

²⁴ José María Martínez Cachero: *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*, Madrid, Editorial Castalia, 1979, p. 154.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ José Jurado Morales: *Del testimonio al intimismo. Los cuentos de Carmen Martín Gaité*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2001, p. 27.

importante en la publicación de las obras literarias de esa generación. Entre otras actividades compartidas, la Generación del Medio Siglo se reunía en algunas ocasiones donde podían compartir sus ideas acerca del papel de la literatura en la sociedad. Todos esos autores tenían una cierta actitud crítica frente a la sociedad, trataban los temas relacionados con la condición precaria del hombre como pobreza, soledad, vida y muerte.

Sin embargo, no se puede hablar de un grupo uniforme porque a pesar de compartir algunas características semejantes, dentro de esa generación se formaron dos grupos diferentes unidos a dos revistas mayores, *Revista Española* y *Laye*²⁸. En la primera revista bajo el mecenazgo de Antonio Rodríguez Moñino, un importante bibliófilo, se publicaban las obras del grupo literario de Madrid de que formaban parte Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité, Josefina Rodríguez, Alfonso Sastre, Rafael Sánchez Ferlosio, entre otros. Por otro lado, estaba el grupo de Barcelona que giraba en torno a la revista *Laye* patrocinada por el crítico José María Castellet. Sus miembros fueron Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, Juan Goytisolo, entre otros²⁹.

Todos ellos querían presentar la realidad como la veían, pero tenían puntos de vista diferentes en su percepción de esa realidad. Así podemos dividir sus tendencias narrativas en tres categorías: la tendencia neorrealista, la realista social y la metafísica. La primera tendencia tuvo éxito en el primer quinquenio de los cincuenta. Según Jurado Morales esa ha sido la tendencia principal de la que evolucionaron el realismo social y la novela metafísica. Dice el autor a propósito: "[...] la tendencia neorrealista, con Fernández Santos, Aldecoa, Ferlosio y Martín Gaité al frente, ha funcionado [...] como raíz madre de la que se desarrollan dos ramificaciones, el Realismo social y la Novela metafísica"³⁰. Los neorrealistas querían mostrar cómo la realidad inmediata había influido en las personas. Ese término apareció en Italia a mediados de los años cuarenta. Con la popularización del cine italiano en Europa, el término entró en España e influyó mucho en el teatro español. La segunda tendencia ejerció su influencia a finales de los años cincuenta y fue la que puso más énfasis en los problemas sociales al aproximarse al naturalismo. La tercera emergió también a finales de los cincuenta y principios de los sesenta. A diferencia de los sociales que se interesaban por el aspecto exterior de la vida, o sea, por los eventos sociales, los autores metafísicos querían indagar más

²⁸ José Jurado Morales: *La trayectoria narrativa...op. cit.* p. 45.

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ José Jurado Morales: *Del testimonio al intimismo... op.cit.* p. 31.

en los problemas íntimos del ser humano³¹. Lo que todos esos escritores tenían en común, sin mirar a cuál de las tendencias narrativas pertenecían, fue la mirada testimonial que ofrecían los protagonistas de sus cuentos. Sus historias no tenían un final feliz ni una moraleja, sino que ofrecían al lector un final abierto para poder formarse una opinión propia. Y lo más importante es que esos narradores empezaron a ensayar su oficio de escritores en el género del relato corto y "[...] casi nadie que se sintiera picado por la vocación de las letras se atrevía a meterse con una novela, sin haberse templado antes en las lides del cuento [...]"³².

3. CARMEN MARTÍN GAITE

3. 1. Datos biográficos

Carmen Martín Gaité nació en el diciembre del 1925 de madre gallega, María Gaité, y padre vallisoletano, José Martín, en una casa grande en la Plaza de los Bandos en Salamanca³³. Su padre era un hombre culto e inteligente que había estudiado la carrera de Leyes en Madrid y visitaba las tertulias de escritores de su época. El especial interés que luego Martín Gaité sintió por la literatura se debe a su padre que era muy aficionado a la poesía y poseía una enorme biblioteca. Carmen Martín Gaité pasó toda su adolescencia en Salamanca junto a su hermana mayor. Un hecho curioso es que Carmen, al igual que su hermana, fue autodidacta por el gran liberalismo de los padres según los cuales los colegios de monjas y frailes en Salamanca impartían una educación muy rígida. Por eso las dos fueron instruidas por profesores seleccionados y por sus propios padres. Cabe destacar la relación que los Martín Gaité, en especial Carmen, tenían con Galicia donde iban a pasar el verano, concretamente en el pueblo de San Lorenzo de Piñor situado en el municipio interior de Galicia³⁴. Ese lugar no aparecerá tanto en sus cuentos como en sus novelas "Retahílas" y "Las ataduras".

Con el estallido de la Guerra Civil, la vida de Martín Gaité iba a cambiar de rumbo. En vez de acompañar a su hermana a Madrid, Carmen se quedó en Salamanca donde en 1943 comenzó los estudios de Filología Románica en la Universidad de Salamanca³⁵. Y fue precisamente allí

³¹ José Jurado Morales: *La trayectoria narrativa...op. cit.* pp. 45-46.

³² Carmen Martín Gaité: "Una generación de posguerra" En *Diario 16. Culturas* (1990), p. 2. [fecha de consulta 21/3/2016] Disponible en: http://www.mediosiglo.es/docs/cmga_una_generacion_postguerra.pdf.

³³ José Jurado Morales: *La trayectoria narrativa...op. cit.* p. 15.

Esta casa y la plaza a la que daban los balcones van a ser el principal lugar de acción en el cuento "La chica de abajo".

³⁴ *Ibíd.*, p. 21.

³⁵ María de los Ángeles Lluch Villalba: *Los cuentos de Carmen Martín Gaité: temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta*, Pamplona, EUNSA, 2000, p. 29.

donde conoció a uno de los mejores cuentistas Ignacio Aldecoa, quien sería un gran amigo y cuya influencia se podrá observar en la trayectoria narrativa de la autora. Aldecoa le enseñó a mirar la vida de otra manera y a diferencia de otros estudiantes que discutían sobre la política, ellos dos pasaban las tardes hablando de literatura. En una de las conferencias impartidas en homenaje a Aldecoa en 1994 Martín Gaité declaró que "la reciente y cuidadosa relectura de su obra espero que me sirva de modelo, como me sirvieron siempre de guía sus opiniones y críticas. Porque de pocas personas he aprendido tanto, aunque supongo que él sonreiría poniendo cara de interrogación si me oyera decir esto"³⁶. Iban a encontrarse unas décadas después y a colaborar en las publicaciones periódicas.

En esa época publicó sus primeros poemas y empezó a interesarse por el teatro, el cual luego iba a abandonar definitivamente, pero la influencia del teatro se puede observar en su trayectoria narrativa. Gracias a la beca ofrecida por la Universidad de Coímbra, por primera vez salió del país³⁷. La fascinación con Portugal y la predilección por la literatura portuguesa la llevaron a escoger como el tema para su tesis doctoral no finalizado, los cancioneros galaico-portugueses del siglo XIII. Una vez terminada la carrera en Salamanca, a los finales de los años cuarenta decidió trasladarse a Madrid para realizar una investigación sobre la poesía medieval, pero por haberse encontrado con su viejo amigo Aldecoa su tesis no fue terminada hasta varios años después. Gracias a él, Martín Gaité entró en contacto con jóvenes escritores que, al igual que ella, provenían de las provincias. Todos ellos colaboraban en publicaciones periódicas como *La Hora*, *Índice*, *Clavileño* y otros para poder seguir con sus estudios³⁸. Un momento decisivo para su producción literaria fue la fundación de la Revista Española en la cual se iban a publicar unos de sus primeros cuentos como "La chica de abajo" y "Un día de libertad". La importancia de esa revista fue marcada por la misma Martín Gaité que dijo a propósito

[...] lo que necesitábamos era un amigo mayor, alguien de fundamento y responsabilidad que creyera en nosotros, en lo que estábamos haciendo por libre, casi a tientas. Y ese amigo apareció, como en los cuentos de hadas. Y se embarcó en la aventura de fundar una revista para nosotros. Se llamaba Antonio Rodríguez Moñino. [...] Le habían impresionado los primeros cuentos de Ignacio, el Alfanhuí, de Sánchez Ferlosio y el estreno de [...] Alfonso Sastre³⁹.

³⁶ Carmen Martín Gaité : "Ignacio Aldecoa y su tiempo" En *Cursos universitarios*, p. 28. [fecha de consulta 2/2/2016] Disponible en: <http://recursos.march.es/culturales/documentos/conferencias/resumenes-bif/617.pdf>.

³⁷ José Jurado Morales: *La trayectoria narrativa...op. cit.* p. 23.

³⁸ *Ibid.*, p. 24.

³⁹ Carmen Martín Gaité : "Ignacio Aldecoa y su tiempo" *...op.cit.*, p. 30.

Después de un año, la revista guía de esos escritores dejó de ser publicada y los escritores esperaron un porvenir mejor. Aparte del trabajo en los periódicos, Martín Gaité colaboró algunos meses en la elaboración del diccionario de la Real Academia Española anotando palabras en su contexto. En 1953 Martín Gaité se casó con Rafael Sánchez Ferlosio con quien tuvo dos hijos⁴⁰. Después de la boda dejaron el país para viajar a Italia. Allí la autora entró en contacto con la literatura contemporánea italiana y los dos autores que más iban a influir en ella iban a ser Italo Svevo y Cesare Pavese. Al regresar del viaje, se dedicó a su rutina diaria, la de escribir.

Escribió prólogos a unos libros, guiones de películas, ensayos, artículos, cuentos cortos, por los que obtuvo varios premios literarios y novelas, una bajo el pseudónimo de Sofía Veloso, nombre de su abuela materna. Se dedicó a la investigación de las costumbres amorosas del siglo XVIII, dando así por concluida su formación universitaria. Impartió algunas conferencias en los colegios norteamericanos y en las universidades alemanas. Fue proclamada "Salamantina del año 1997" por la Institución Alfonso X El Sabio y recibió numerosos premios literarios⁴¹. Murió de cáncer en 2000.

3.2. La trayectoria narrativa

Cualquiera que se acerque a Carmen Martín Gaité puede notar la diversidad de géneros cultivados por la autora. Además de escribir catorce novelas, contribuyó al panorama literario con un libro de poemas, dos obras dramáticas, quince cuentos, siete ensayos, guiones de cine y televisión y vasta cantidad de traducciones y artículos⁴².

En 1954 Martín Gaité obtuvo el premio Café Gijón de Relato Corto con su obra "El balneario" que se publicaría el año siguiente junto a otros tres cuentos. "El balneario" va a marcar el intento de la autora de pasar del cuento a la novela y se trata de una obra en la que se plantea precisamente el problema del género cuentístico. Algunos críticos van a denominarla novela corta y otros cuentos largos. En septiembre de 1957 escribió bajo el pseudónimo de Sofía Veloso su primera novela *Entre visillos*, que traza la vida de unas muchachas en una ciudad de la posguerra, por la que fue premiada con Nadal, el galardón más

⁴⁰ José Jurado Morales: *La trayectoria narrativa...op. cit.* p. 36.

⁴¹ *Ibid.*, p. 51.

⁴² María de los Ángeles Lluich Villalba: *Los cuentos de Carmen Martín Gaité...op.cit.* p. 32.

prestigioso de la época⁴³. Dicho premio le abrió las puertas para nuevas publicaciones de otros libros. La editorial Destino, que publicó su primer libro, iba a publicar en 1960 un segundo volumen de cuentos *Las ataduras*. Dos años más tarde con su segunda novela *Ritmo lento* llegó a ser finalista del premio Biblioteca Breve de Narrativa que al fin ganó Mario Vargas Llosa por la novela *La ciudad y los perros*⁴⁴.

En los años sesenta comenzó a analizar la historia española del siglo XVIII y descubrió la existencia de un personaje llamado Don Melchor de Macanaz que decidió investigar a fondo. La biografía de Don Melchor de Macanaz se publicó en 1970 con el título *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento*. Martín Gaité la dedicó a su suegro quien la empujó a hacer la investigación y desafortunadamente no logró leerla⁴⁵. Sin embargo, su labor de investigadora no terminará aquí. Leyendo sobre el contexto histórico en el que vivía Macanaz se sintió atraída por las costumbres amorosas españolas del siglo XVIII, especialmente el fenómeno del cortejo, es decir, la moda de ser el acompañante de las señoras acomodadas. Estas investigaciones van a ser presentadas como su tesis doctoral y después serán editadas en forma de libro bajo el título *Usos amorosos del dieciocho en España* por el cual recibió el Premio Anagrama de Ensayo. Mientras tanto, tradujo la novela de Italo Svevo del italiano, escribió varios prólogos y colaboró en la elaboración del guion para la serie basada en su novela *Entre visillos*.

En los años setenta se publicaron sus artículos con el título *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Además de contener los artículos publicados en diversas revistas, la compilación incluyó también el cuento “Tarde de tedio”. En 1974 salió su tercera novela *Retahílas* que narra el problema de la comunicación. Dos años más tarde apareció otra novela basada en el problema de la incomunicación entre los personajes, *Fragmentos de interior*⁴⁶. Ese mismo año los lectores tuvieron la oportunidad de conocer la actividad poética de Martín Gaité y su poemario *A rachas* que contenía sus treinta y seis poesías de juventud. Escribió también el libro *El conde de Guadalhorce*, su labor sobre Rafael Benjumea Burín. A los finales de los setenta Alianza Editorial editó todos sus cuentos en un volumen intitulado *Cuentos completos*. Recibió el Premio Nacional de Literatura, premio que hasta entonces sólo había sido otorgado a escritores, por la novela *El cuarto de atrás* publicada en 1978. Martín

⁴³ José Jurado Morales: *La trayectoria narrativa...op. cit.* p. 36.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 39.

Gaite decidió acercarse a la literatura infantil y en 1981 apareció su cuento *El castillo de las tres murallas* y unos años más tarde la obra *El pastel del diablo*. Esos cuentos fueron la base para su primera novela infantil *Caperucita en Manhattan*⁴⁷ publicada en 1990.

Diez años después terminó de redactar la novela *Nubosidad variable* que fue el segundo libro más vendido de la feria del libro de Madrid. Durante el periodo de 1992 a 1998 escribió una novela cada dos años. Salen a luz sus novelas *La Reina de las Nieves*, *Lo raro es vivir*, *Irse de casa* y *Los parentescos*, siendo ésta una novela inacabada que aparece póstuma⁴⁸.

4. LA RECEPCIÓN DE LA NARRATIVA DE CARMEN MARTÍN GAITE

La producción literaria de Carmen Martín Gaité ha sido extensa y varia y los lectores, tanto como los críticos, han sabido reconocer la calidad de sus obras. A pesar de que haya obtenido los prestigiosos premios por sus cuentos cortos y por su primera novela, *Café Gijón* y Premio Nadal respectivamente, en el panorama literario de los autores de la posguerra el nombre de Carmen Martín Gaité casi no aparece. Su presencia dentro del canon literario está muy limitada y si los teóricos escriben de ella, la describen como la autora de las novelas por excelencia. Pocos teóricos la han definido como una excelente cuentista y eso resulta extraño si pensamos que precisamente gracias a los cuentos, en los que ha aprendido que quería decir escribir, se debe su éxito de novelista.

Sin embargo, estar excluida de las mayores antologías literarias no es solo el caso de esta autora. Ser mujer en España en los años cincuenta no ha sido seguramente fácil y a pesar de la gran calidad de sus obras, la recepción marginada de las mujeres escritoras dentro del canon literario occidental es una cosa recurrente en la mayor parte de las historias literarias. Este hecho puede resultar extraño porque a partir de los años ochenta en España se empieza a hablar del auge de la literatura escrita por las mujeres que se diferenciaba de la literatura escrita por los hombres. Fernando Valls concluye que "en otras épocas también han existido buenas escritoras y también se ha utilizado la narrativa para difundir ideas feministas. [...]Por consiguiente, no es una cuestión de novedad, sino de oportunidad histórica, de sensibilidad epocal"⁴⁹. Por lo tanto, hemos decidido de estudiar la presencia de Carmen Martín Gaité en

⁴⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 49-51.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 277.

las historias literarias como las de Francisco Rico, Torrente Ballester, Ramoneda Arturo y otros. Vamos a ir comparando la presencia y la ausencia de Martín Gaité en la construcción de la historia literaria, desde los manuales en los que le ha sido dedicado un mayor espacio hasta los que reducen la figura de la autora a la insignificancia.

En el *Panorama de la literatura española contemporánea* Gonzalo Torrente Ballester adscribe la obra de Martín Gaité al realismo social. Es uno de los pocos autores que explícitamente la denomina cuentista porque casi todos los críticos la presentaban como novelista. Sin embargo, no menciona los premios que ha obtenido con los cuentos y elogia solamente el éxito de sus novelas. Lo interesante es ver cómo define su estilo de escribir en relación con su esposo, Rafael Sánchez Ferlosio. Otra cosa que salta a la vista es la escasa presencia de las autoras novelistas dentro de ese manual así que parece que las novelas han sido escritas por los hombres. Torrente Ballester nombra solamente a Ana María Matute y a Carmen Martín Gaité, dejando más espacio a los autores de las novelas que a sus autoras. Y además, cuando se refiere a Martín Gaité se refiere a ella como a la esposa de un escritor muy exitoso⁵⁰.

También Santos Sanz Villanueva anota los escritores de la posguerra que han desarrollado el género del cuento como Cela, Delibes, Matute, Martín Gaité y otros. Señala a propósito el autor:

A pesar de todos los obstáculos descritos, llama la atención la voluntad de nuestros escritores de cultivar el cuento. Así lo han hecho, y con fortuna, los más destacados novelistas tanto de la primera promoción como de la generación del medio siglo [...] Todos ellos, no obstante, tienen predicamento como novelistas y por esta razón ocupan un lugar en las canónicas historias de la novela de postguerra. Otros escritores, sin embargo, han desafiado el olvido que acecha al autor consagrado el cuento y lo han cultivado de modo preferente con asiduidad⁵¹.

En otras palabras, aunque las historias literarias dedican más atención a la novelística, algunos destacados escritores de novela se han ejercitado también en el cuento y lo han hecho con mucho éxito. Según Sanz Villanueva esos exitosos escritores de cuento serían Jorge Campos, Alonso Zamora Vicente, Félix Grande, José María de Quinto, Medardo Fraile y otros más. Como puede observarse, no se menciona a ninguna mujer en el panorama de la producción de

⁵⁰ Gonzalo Torrente Ballester: *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1965, pp. 524-531.

⁵¹ Santos Sanz Villanueva: *Historia de la literatura española. El siglo XX. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 2011, p. 145.

cuentos. Sanz Villanueva da muy poco espacio a la cuentística de Martín Gaité enumerando sus dos cuentos "El balneario" y "Las ataduras". La considera una escritora no tan importante, cuya obra no se puede comparar a la de los más destacados escritores de su generación.

Otro libro en el que observamos la presencia de Martín Gaité es *La novela española del siglo XX: 2-de la posguerra a nuestros días*⁵² de José Domingo. Uno de los capítulos del manual está dedicado a los cuentistas y a los narradores. El criterio del que se ha servido el autor para escoger a las cuentistas, ha sido el de seleccionar sólo a aquellos cuya actividad narrativa era la de escribir principalmente cuentos cortos. De nuevo, ninguna mujer ha sido incluida en esta lista. En el prólogo al capítulo "Las poetisas novelistas y la sensibilidad femenina" José Domingo elogia la escritura femenina como digna de ser incluida en el panorama de la novela actual. Y continúa con una citación muy extraña, y diríamos casi ofensiva para las autoras novelistas, "entre las novelistas que vamos a presentar– y no con carácter exhaustivo– hay algunas a las que sólo falta una labor más constante para encaramarse en primeros lugares de nuestra narrativa"⁵³. Parece que todo lo que han escrito esas autoras no ha sido suficiente para ponerlas en el primer lugar de las clasificaciones literarias. Fuera como fuera, el autor nombra a Martín Gaité como una de las figuras más firmes en el ámbito literario, dejando media página a sus obras, entre las cuales menciona el libro de cuentos *El balneario*, concentrándose más en sus novelas⁵⁴.

Una clasificación más limitada nos ofrece José García López en *Historia de la literatura española*⁵⁵ en la que no incluye a Martín Gaité en el ámbito de las novelistas con Matute, Quiroga, Laforet y otras, sino en una categoría aparte, junto a los escritores novelistas. La obra de la autora se reduce a la trivialidad porque según el autor es más importante el hecho de que sea la esposa de Sánchez Ferlosio. Resulta interesante el caso de la ausencia de las mujeres en el índice de la *Antología de la literatura española del siglo XX*⁵⁶. En el capítulo "La novela desde 1939" ningún párrafo está dedicado a las escritoras. En este manual el nombre de Carmen Martín Gaité se relaciona solamente con la Generación del Medio Siglo. Ni una sola palabra de sus cuentos ni de sus novelas.

⁵² José Domingo: *La novela española del siglo XX: 2-de la posguerra a nuestros días*, Barcelona, Editorial Labor, 1972, pp. 131-137, 149-153.

⁵³ *Ibid.*, p. 134.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ José García López: *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens Vives, 1999, pp. 731-757.

⁵⁶ Arturo Ramoneda: *Antología de la literatura española del siglo XX*, Madrid, SGEL, 2001, pp. 724-730.

En la *Historia de la literatura española: Desde el 98 a nuestros días*⁵⁷ Ramón Nieto describe a las escritoras en relación con los escritores famosos, entorno a la relación sentimental entre los escritores. Así menciona a las tres escritoras de la Generación del Medio Siglo: Matute, Martín Gaité y Rodríguez de Aldecoa, todas descritas como novelistas. En cuanto a Martín Gaité, Nieto cita sus primeras novelas y no se refiere a la autora como a una buena cuentista.

El anexo con las fichas de autores de Fernando Lázaro y Vicente Tusón⁵⁸ incluye a Martín Gaité entre las novelistas de los años 40 e 50. Además, los autores la califican como la autora de importantes ensayos y estudios históricos y literarios. No cabe mencionar que tampoco aquí se reconoce su labor de cuentista. Lo mismo ocurre en *Historia de la literatura española: volumen III: siglos XVIII, XIX y XX* coordinada por Menéndez Peláez, Arellano, Caso Gonzales y Martínez Cachero⁵⁹, en el volumen de Brown *Historia de la literatura española: el siglo XX*⁶⁰ y en el libro al cuidado de Francisco Rico *Época contemporánea: 1939-1980 de Yndurain*⁶¹.

Si observamos solamente el índice de varias historias literarias españolas se puede concluir que la mayor parte de los autores de esos libros escoge los hombres como figuras más prominentes de cada periodo histórico y deja poco espacio a la presencia femenina. El hecho es que los cánones han sido escritos por los hombres y que las mujeres no entraban por lo tanto a formar parte de él. ¿Y después de tantos años se podría decir que las mujeres han establecido su canon literario? Es difícil responder unívocamente a esa pregunta, pero se puede ver el progreso. En las últimas décadas la situación está mejorando y ya tenemos estudios femeninos en muchas universidades, el feminismo y el post colonialismo han hecho que se despierte la noción de que existe la historia cultural femenina colonizada por el género y el color, y de esa manera doblemente oprimida.

⁵⁷ Ramón Nieto: *Historia de la literatura española IV: Desde el 98 a nuestros días*, Madrid, Acento, 2001, pp. 114-118.

⁵⁸ Fernando Lázaro, Vicente Tusón: *Literatura del siglo XX*, Madrid, Anaya, 1989, pp. 290-291.

⁵⁹ Jesús Menéndez Peláez et al.: *Historia de la literatura española: siglos XVIII, XIX y XX*, Madrid, Editorial Everest, 1995, pp. 751-752.

⁶⁰ Gerald G. Brown: *Historia de la literatura española: el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 2002, pp. 234-246.

⁶¹ Gonzalo Sobejano: "Ante la novela de los años setenta" En Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española, VIII, Época contemporánea: 1939-1980*, al cuidado de Francisco Yndurain, Barcelona, Crítica, 1981, pp. 501-506.

5. NEORREALISMO EN LA ESPAÑA DE LA POSGUERRA

A principios de los años cincuenta surgió en España un movimiento literario designado con varias denominaciones por los críticos: neorrealismo según los críticos como José Jurado Morales y Luis Miguel Fernández Fernández, realismo testimonial según Juan Carlos Curutchet, behaviorismo según Santos Sanz Villanueva⁶². Por distintos que sean esos nombres, se trata de una misma postura de interpretar la realidad desde una actitud crítica y testimonial. El neorrealismo fue un movimiento artístico nacido en Italia a partir de 1945 con el fin de la Segunda Guerra Mundial y fue el fenómeno que comenzó a difundirse gracias a la contribución de dos directores de cinematografía, Roberto Rossellini y Vittorio De Sica. Uno de los directores del cine y también el representante del neorrealismo italiano, Giuseppe de Santis afirmaba que "el padre y la madre del Neorrealismo son la caída de la dictadura y la lucha de liberación. Sin estos dos grandes acontecimientos históricos italianos, el Neorrealismo italiano no podía nacer, no era posible que naciera"⁶³. Ese movimiento aparece en España en la primera mitad de los años cincuenta y empieza a difundirse primero como fenómeno filmico y después como literario⁶⁴. El neorrealismo inicia a enriquecer el panorama cinematográfico español en el que desde la Guerra Civil se iban produciendo, por un lado, el cine de raíz imperialista y nacionalista con las películas como *Frente de Madrid* de Edgar Neville Romrée y por el otro, el cine de raíz folklórica o histórica de carácter evasivo con las películas como *La Lola se va a los puertos* de Juan de Orduña o *Currito de la Cruz* de Luis Lucía⁶⁵.

Ese carácter evasivo y la importancia del cine fueron objeto de las investigaciones de una de las autoras de la Generación de los 50, Carmen Martín Gaité:

En la primera posguerra, cuando no existían ni barruntos del invento revolucionario que iba a meternos las imágenes en casa por la pequeña pantalla, ir al cine era la gran evasión, la droga cotidiana, y constituía una ceremonia que hoy ha perdido toda magia; tenía algo de excursión

⁶² Xiaojie Cai: *El mundo de la infancia y otros temas alusivos en la narrativa realista y fantástica de Ana María Matute*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, p. 53.

⁶³ Luis Miguel Fernández Fernández: *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1992, p. 17.

⁶⁴ Según Fernández, el cine tuvo el papel de pionero en la introducción de las literaturas de otros países en España. Cita a Fernández Santos según el cual "el cine hizo mucho por la difusión de la literatura norteamericana. Otro ejemplo de este tipo es que el neorrealismo italiano trae la literatura italiana" en Luis Miguel Fernández Fernández: *El neorrealismo en la narración española...* op.cit. p. 88.

⁶⁵ Son-ung Kim: *La narrativa neorrealista de Jesús Fernández Santos (1954-1964)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002, p. 163.

a parajes más o menos exóticos, donde se entraba a vivir por delegación una historia que abría brecha en la rutina de la propia existencia⁶⁶.

Se estrenaban también algunas películas neorrealistas de raíz católica que servían al Estado. Frente a las represiones impuestas por el régimen franquista y su visión de ocultar la cotidianidad dura presentando solamente el contexto positivo, el objetivo primario de los autores de los años cincuenta será "la revelación de lo ocultado porque, como sostiene Ignacio Aldecoa, lo primero, lo que importa es la verdad"⁶⁷.

En 1947 se fundó en Madrid la Escuela Oficial de Cine. El interés por el cine italiano se desarrollaba cada vez más y empezó a tener notables resonancias en la narrativa española. Sin embargo, la llegada del neorrealismo en España fue tardía con respecto a otros países occidentales y no fue hasta 1950 cuando los españoles obtuvieron la oportunidad de ver dos películas clásicas del neorrealismo italiano, *Roma, città aperta* de Rossellini y *Ladri di biciclette* de De Sica. Hay que tener presente las tres fechas importantes para la introducción del neorrealismo en España: el año 1951 cuando fue inaugurada la I Semana de Cine Italiano y muchos de los escritores de los cincuenta estaban allí presentes; el año 1953 cuando se celebra la Segunda Semana de Cine Italiano y el público español entra en contacto con la figura de Cesare Zavattini y el año 1955 cuando tienen lugar las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca, el encuentro de toda la gente que se ocupaba del cine español que quería dar el nuevo rumbo a la cinematografía española⁶⁸. En esas dos semanas se iban a proyectar, entre otras, las películas como *Paisà* de Rossellini, *Ossessione* de Visconti, *Miracolo a Milano* de De Sica y Zavattini de forma casi clandestina⁶⁹. Empezaron a publicarse las revistas cinematográficas como *Objetivo* y *Cinema Universitario*. Jurado Morales ha indicado que se había producido "una serie de películas con claras diferencias respecto a las realizadas en los cuarenta"⁷⁰ como *Bienvenido, Mr. Marshall* de 1952 de Luis García Berlanga con guión de Juan Antonio Bardem, la película satírica que demostraba la realidad española desde una postura crítica y en la que se veía la influencia del cine neorrealista.

⁶⁶ Carmen Martín Gaité: *Pido la palabra*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2002, p. 224.

⁶⁷ Itziar López Guil: "Escuchar por los ojos: a propósito de un cuento de Carmen Martín Gaité" En *Versants*, 55(3), p. 88.

⁶⁸ Luis Miguel Fernández Fernández: *El neorrealismo en la narración española...* op.cit. p. 96.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 79.

⁷⁰ José Jurado Morales: *Del testimonio al intimismo...* op.cit. p. 33.

En 1955, en la revista *Objetivo*, redactada por uno de los hombres clave en la introducción del neorrealismo italiano en España, Ricardo Muñoz Suay, apareció un artículo en el que se observaba la diferencia entre el cine español que se apoyaba en los temas del pasado y el cine de los otros países que representaba la realidad cotidiana.

El cine español vive aislado. Aislado no solo del mundo, sino de nuestra propia realidad. Cuando el cine de todos los países concentra su interés en los problemas que la realidad plantea cada día, sirviendo así a una esencial misión de testimonio, el cinema español continúa cultivando tópicos conocidos y que en nada responden a nuestra personalidad nacional. [...] Hay que dar expresión contemporánea a un nuevo arte, mediante un contenido que existe en nuestra más antigua tradición humanística. Y la clave, al fin de cuentas, es el hombre. [...] Sólo atendiendo a la realidad de nuestro pueblo, dando de ella fe notarial, los intelectuales y hombres de letras pueden satisfacer este compromiso⁷¹.

Lo que Muñoz proponía fue hacer un cine basado en la realidad nacional que tuviera el neorrealismo italiano como modelo. Es importante añadir que algunos escritores como Ignacio Aldecoa y Fernández Santos han participado en la escritura de los guiones. Tanto Jurado Morales como De la Puente Samaniego han evidenciado cómo algunas de las características del cine neorrealista se reflejaban también en la literatura de la Generación del Medio Siglo. Se trataba de las técnicas utilizadas por los cineastas como el empleo del gris en vez del blanco y negro, la representación de la vida colectiva de un pueblo, la crítica de la realidad social, la utilización de un escenario real y la solidaridad con los oprimidos. Luis Miguel Fernández afirmaba que ese grupo del que formaba parte también Martín Gaité se sentía atraído por el neorrealismo italiano y en su escritura se podían evidenciar las características como

el interés por narrar los acontecimientos cotidianos, una literatura del subdesarrollo, el tratamiento de los problemas universales partiendo de los aspectos más triviales de la existencia, la preocupación por la infancia, el humanitarismo, la visión populista, la superación de la técnica objetivista mediante el acercamiento poético a la realidad, el lenguaje coloquial y el uso de procedimientos cinematográficos⁷².

En la escritura de los neorrealistas predomina el objetivismo, o sea, el acto de describir el ámbito, los personajes y sus movimientos de la manera más objetiva posible⁷³. Ese objetivismo es visible sobretodo en la perspectiva del narrador que, en vez de injerir en la trama, concede la palabra a sus personajes con el uso de los diálogos que parecen ser fieles

⁷¹ Luis Miguel Fernández Fernández: *El neorrealismo en la narración española... op.cit.* pp. 97-98.

⁷² Luis Miguel Fernández Fernández: "El tratamiento cinematográfico en la literatura del neorrealismo español" En *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 8, 1990, p. 122.

⁷³ Xiaojie Cai: *El mundo de la infancia...op.cit.* p. 54.

imitaciones de las conversaciones reales. De ese modo, el narrador trata de registrar con extrema verosimilitud todos los niveles lingüísticos que son particulares en el entorno del que los protagonistas llegan. Uno de los personajes de Martín Gaité insiste propio en la importancia de representar la realidad sin falseamientos y anota que la mejor manera para hacerlo es a través de un documental:

[...] Dijo que el documental era tan interesante o más que las películas con argumento, que, o bien eran incapaces de dar la sensación de realidad, o la camuflaban [...] Pero en un documental se pueden sacar las cosas que no cambian. Las que están siempre ahí, a la vista, como cuando éramos pequeños. Y si está bien hecho es arte. Es verdad⁷⁴.

La objetividad se puede observar también en manera en la que el narrador cuenta lo que sus protagonistas ven. Jurado Morales ha usado el término ‘novelista-cámara’ para describir ese nuevo tipo de narrador que “recoge las acciones y los diálogos de los personajes sin mediatizarlos, como si se tratara de una cámara cinematográfica”⁷⁵. De este modo, el narrador no ofrece su visión propia, sino que deja hablar a los protagonistas. Lo que importa no es lo que los personajes dicen o hacen, sino que se pone énfasis en lo que ellos son capaces de ver.

Los héroes de las obras neorrealistas son la gente sencilla del pueblo, la gente de baja clase social que en la mayoría de los casos se resigna con las condiciones en las que vive y trata de sobrevivir en un mundo violento. La presencia de los protagonistas anti heroicos y marginados, el aspecto constante en las obras neorrealistas, fue reconocida también por Martín Gaité:

En 1948 se estrenaba en España la película italiana ‘Ladrón de bicicletas’, dirigida por Vittorio de Sica. El neorrealismo italiano, que saltaba con ella a nuestras pantallas había de introducir el cultivo de los personajes anti heroicos, fijando la atención en la pobre gente de los bajos fondos y en los problemas de los marginados⁷⁶.

Ya no hay un héroe tradicional único. Ahora el personaje colectivo está en el centro de la acción así que los problemas individuales llegan a ser colectivos y el protagonismo se da al pueblo. En otras palabras, los escritores toman a un grupo social y profundizan los problemas que sufre esa clase de gente. Lo mismo ocurre en la producción cinematográfica. Los personajes están protagonizados por los actores no profesionales y las películas ruedan en un

⁷⁴ Carmen Martín Gaité: *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 86.

⁷⁵ José Jurado Morales: *Del testimonio al intimismo...* op.cit. p. 35.

⁷⁶ Carmen Martín Gaité: *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2007, p. 215. Es importante notar que la fecha del estreno de la película italiana es equivocada.

ambiente natural. Según Carlos Saura, el cineasta y escritor español, los directores de cine se dan cuenta de que pueden hacer cine en la calle con cualquier ciudadano: "Y entonces surgió el neorrealismo: fue un 'shok'. De repente nos dimos cuenta de que se podía hacer cine en la calle y con la gente normal"⁷⁷. Todo ello hace posible que los cinematógrafos ofrezcan a los espectadores una sensación de verosimilitud.

Cabe destacar que el cine neorrealista ha traído la reducción temporal y espacial que los escritores de los años 50 empleaban a menudo⁷⁸. Es decir, ellos utilizaban los procedimientos como flash-back, elipsis, simultaneidad de acciones para reducir al máximo el tiempo y el espacio. Lo mismo ha notado Jurado Morales afirmando que "si en el cine neorrealista se pretende que lo narrado dure lo mismo que dura la producción de una película (unos noventa minutos), en la literatura lo ideal es que lo narrado sea equivalente al tiempo de lectura"⁷⁹. Se prefieren sencillez, concisión, y concentración del tiempo.

En definitiva, se puede ver lo importante que ha sido el cine neorrealista para los escritores de los cincuenta que de allí sacaban su inspiración. Tanto los escritores como los cinematógrafos han intentado reflejar problemas y cuestiones de la España de la posguerra y para hacerlo usaban técnicas similares entre las cuales destacan la reducción espacio-temporal, el objetivismo, el uso del personaje colectivo y del narrador discreto, el interés por los problemas sociales e interiores del ser humano. Esa corriente neorrealista ofrecerá a la Generación del Medio Siglo un punto de partida desde el que ellos mismos empezarán a crear sus obras literarias.

5.1. Los cuentos de Carmen Martín Gaité

Muchos cuentos de la autora aparecieron por primera vez en las páginas de las revistas como *La Hora*, *La Estafeta Literaria* y *Revista Española*. *Cuentos completos* fueron publicados en 1978 por la editorial Alianza. Sin embargo, según Lluçh Villalba, los cuentos que ahora forman parte de los *Cuentos completos* originariamente pertenecían a dos colecciones diferentes⁸⁰. En 1955 se publicó la novela *El balneario* junto con el homónimo cuento y 3 cuentos más, "Un día de libertad", "La chica de abajo" y "Los informes". La segunda edición,

⁷⁷ Luis Miguel Fernández: "El tratamiento cinematográfico en la literatura"...*op.cit.* p.82.

⁷⁸ Luis Miguel Fernández Fernández: *El neorrealismo en la narración española...* *op.cit.* p. 254.

⁷⁹ José Jurado Morales: *Del testimonio al intimismo...* *op.cit.* pp. 34-35.

⁸⁰ Pilar de la Puente Samaniego: *La narrativa breve...* *op. cit.* p. 101.

la de 1968, contenía otros cuatro cuentos, "La oficina", "La trastienda de los ojos", "Ya ni me acuerdo" y "Variaciones sobre un tema". La tercera edición, la de 1977, contenía dos cuentos más, "Tarde de tedio" y "Retirada". El segundo libro de cuentos llamado *Las ataduras* fue publicado en 1960 y recogía los siguientes cuentos: "Tendrá que volver", "Un alto en el camino", "La tata", "Lo que queda enterrado", "La conciencia tranquila" y "La mujer de cera". En 1978 se iban a publicar esas dos colecciones de cuentos bajo el mismo título *Cuentos completos*.

La misma autora en el "Prólogo" a los cuentos ha dicho que los cuentos no estaban catalogados según el año de la publicación, sino que ha tratado de agruparlos por los temas que trataban. Martín Gaité lo ha explicado así "[...] diré que he comenzado por los cuentos que podrían llamarse «de la rutina»⁸¹ y he terminado por aquellos en que predomina una especie de alegato contra la injusticia social, pasando por otras gamas que el propio lector descubrirá [...]". No obstante, los críticos como Lipman Brown y de la Puente Samaniego han insistido en el hecho que los cuentos se podían dividir siguiendo un criterio cronológico. Pilar de la Puente Samaniego ha analizado las historias en el contexto basándose en los temas y estilos narrativos. Su mayor interés ha sido el análisis de "El balneario". En cambio, Brown ha analizado las historias en el orden en el que han sido escritas para seguir la etapa evolucionaria de Martín Gaité.

Así, según Jurado Morales, Brown divide las historias en tres etapas⁸². En la primera etapa, de 1953 hasta 1954, aparecen los cuentos que incluyen una cierta componente de misterio en los que los personajes son anónimos, por excelencia, y trabajadores. Esta etapa coincide con la de Samaniego y se caracteriza por los temas como incomunicación, rutina, el tema del tiempo. La segunda etapa, según Brown, incluye los cuentos publicados en la segunda mitad de los cincuenta hasta los finales de los sesenta. Esos cuentos tratan los temas sociales. Samaniego, por otra parte, no divide de la misma manera la segunda etapa en la producción cuentística de Martín Gaité⁸³. Según ella, este periodo va desde 1954 hasta 1959 e incluye ocho cuentos que tratan el tema de la mujer, de la injusticia social, y exploran lo subconsciente. La tercera etapa engloba los años setenta e incluye cuentos en los que la mujer se presenta como un ser infravalorado. Samaniego ha destacado que Martín Gaité incorporaba allí nuevas técnicas

⁸¹ Carmen Martín Gaité: *Cuentos completos...op.cit.* p. 9.

⁸² José Jurado Morales: *Del testimonio al intimismo... op.cit.* p. 75.

⁸³ Pilar de la Puente Samaniego: *La narrativa breve...op. cit.* p. 57.

narrativas, abandonando el mundo onírico y denunciando la desigualdad entre hombre y mujer.

Jurado Morales no está de acuerdo con el criterio escogido por los dos críticos porque se trata de los cuentos heterogéneos, más bien, no se puede decir que en los cuentos de la segunda etapa hay surrealismo porque solo algún que otro cuento presenta esa característica. Los personajes anónimos están presentes también en los cuentos de otras etapas. Por lo tanto, vamos a seguir el criterio adoptado por la misma autora en el prólogo, el de clasificar los cuentos según el tema que aborda concentrándose en el enfoque dado al ser humano, como lo define Jurado Morales⁸⁴. Cabe decir que la mayor parte de los cuentos ha sido escrita en la década de los cincuenta. Eso los encaja dentro del Neorrealismo, "dentro de esa línea literaria de equilibrio entre la búsqueda artística y el testimonio de la realidad"⁸⁵.

Estos cuentos son el testimonio del contexto social e histórico de la España de los años 50, pero son también la crítica a la vida de los personajes, sobre todo de las mujeres que han sido condicionadas por el régimen franquista y marcadas por la presencia de las dos guerras, la civil y la mundial, que unidas a la vivencia en un país en guerra y en posguerra ha determinado su modo de escribir. En las palabras de Pilar de la Puente Samaniego, esa experiencia trágica ha marcado para siempre la vida de Ana María Matute, personal y profesional:

[...] cuando tan jóvenes aún asistimos a la tragedia de una guerra entre hermanos [...] Entre la ruina de las viejas enseñanzas, entre cuarteados muros, los que luego fuimos escritores, difícilmente nos desprenderemos de ese recuerdo. Ello sospecho, nos indujo a una misma actitud ante la vida y la literatura⁸⁶.

Para superar ese vacío, los escritores de los años 50 han tomado una postura crítica hacia el mundo en general y creían que con la denuncia social podían resolver las injusticias. Aunque no han participado directamente en la Guerra Civil, han decidido denunciar las consecuencias de la misma a través de su escritura realista que unas veces era más extremista, y otras menos. En el segundo grupo, el de los menos extremistas está Martín Gaité. Jurado Morales ha definido el estilo de sus cuentos como un estilo más bien testimonial que social, en el que se describían momentos inhumanos y "denunciadores de la situación española en la posguerra,

⁸⁴ José Jurado Morales: *Del testimonio al intimismo...* op.cit. p. 78.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁸⁶ Pilar de la Puente Samaniego: *La narrativa breve...* op. cit. p. 21.

sin embargo la deuda literaria neorrealista de la primera Martín Gaité aleja su narrativa de una postura hostil y una determinación política a favor de una actitud humanitaria y testimonial⁸⁷. Se puede decir que este estilo predomina en los cinco cuentos de los *Cuentos completos* ("Los informes", "Un día de libertad", "La oficina", "La conciencia tranquila", "La tata") y nosotros vamos a analizar las características neorrealistas. Para empezar, vamos a presentar brevemente la trama de los cinco cuentos. Luego, vamos a estudiar característica por característica apoyándonos en las citas del texto para poder comprobar la presencia de los elementos neorrealistas dentro de la escritura de Carmen Martín Gaité.

El cuento "La oficina" fue escrito en 1954 en Madrid y publicado ese mismo año por primera vez en la revista *Clavileño*. Aunque a primera vista se podría decir que el personaje principal fuera Matías Manzano, un oficinista de 33 años, un poco introvertido y ensimismado que trabaja en una oficina de la inmobiliaria Tortosa de Madrid, la verdad es que junto a Mercedes García, una mecanógrafa de 30 años, forma la pareja protagonista. Se trata de dos personajes anodinos que no dejan mucho impacto en el lector. Son los personajes descritos de la manera neorrealista que están delineados por su rutina diaria, son solteros y pertenecen a la clase trabajadora.

"Un día de libertad" fue escrito en junio de 1953 en Puerto de Navacerrada y publicado por primera vez en *Revista Española*. El cuento inicia con la llegada del protagonista J., nombre que recuerda mucho al de Joseph K. de Kafka, a su casa tras haber perdido el trabajo en una oficina. J. es un hombre que trabaja y está casado con un ama de casa con la que vive en una humilde casa. J. se despide del trabajo dispuesto a tomar un nuevo rumbo en la vida. El protagonista no sabe cómo dar la noticia a su esposa y puesto que no la encuentra en casa (porque se fue al cine para ver una película del Oeste), empieza a imaginar la conversación con ella. En vez de un monólogo interior, podría tratarse de un flujo de conciencia, como destacó de la Puente Samaniego, porque de esa manera el punto de vista de J. se sitúa en el primer plano⁸⁸. Al final, el miedo a la esposa le hace recapacitar y volver a pedir disculpas al jefe.

"La tata" fue escrita en 1958 en Madrid y junto con "Un día de libertad" y "La oficina" forma el ciclo de los cuentos en los que el tema principal gira en torno al problema de la

⁸⁷ José Jurado Morales: *Del testimonio al intimismo... op.cit.* p. 79.

⁸⁸ Pilar de la Puente Samaniego: *La narrativa breve... op. cit.* p. 58.

incomunicación, de la rutina y de la soledad. El personaje principal es, como dice el título, la tata de un pueblo que ha venido a la ciudad para servir a los niños de unos señoritos. Después de dar de cenar a los niños, se mete en la cama.

El cuento "Los informes" que empieza *in medias res* fue publicado en marzo de 1954 en Madrid y narra la historia de una huérfana campesina en busca del empleo de la sirvienta en una casa de la capital. Concha Muñoz es atendida por una doncella "alta, bien plantada y limpia"⁸⁹, puro contraste de Concha, una muchacha vergonzosa, asustada, muy mal vestida. Después de esperar un cuarto de hora, la señorita de la casa la invita a hacerle una entrevista y al final decide pedir informes sobre ella. Debido a una equivocación, Concha está acusada de ser una ladrona y la señora decide correrla de la casa sin darle la oportunidad de explicar la situación.

"La conciencia tranquila" es un cuento escrito en 1956 en Madrid y forma parte de la primera edición de *Las ataduras*. Es uno de los pocos relatos que inicia con el diálogo entre la madre y la tía del doctor Mariano del Valle, uno de los protagonistas del cuento, un soltero de la familia burguesa cuyo carácter evoluciona a lo largo de la historia. Él recibe una llamada telefónica de Milagros Quesada pidiéndole que venga a visitar a su hija Andrea que se está muriendo. Al principio el doctor se opone porque la niña no es un paciente suyo y tampoco es la hora adecuada de hacer visitas (eran las ocho de la tarde). Aún así, Milagros logra convencerle y el doctor llega al barrio donde viven las mujeres. Allí descubre la extrema pobreza en la que vive la protagonista, se compadece de la niña que está en el lecho de muerte y decide llevarla al hospital para que le operen urgentemente. En el coche la niña se muere y la madre, dándose cuenta de que ya no tiene a nadie, quiere irse con el médico a su casa. Finalmente, el médico no acepta las propuestas de Milagros, la deja en su barrio y se marcha a su casa para llamar a su prometida.

"Lo que queda enterrado", publicado en 1958, empieza *in medias res* con la frase "La niña se había muerto en enero"⁹⁰. La protagonista es María que perdió a su hija y ahora está embarazada de nuevo. Es un ama de casa que vive junto a su marido Lorenzo que trabaja en una academia. Ellos dos ya no tienen nada en común, cuando hablan discuten mucho. Un día por la tarde María se queda dormida y sueña con su primer amor, Ramón. Al despertar quiere

⁸⁹ Carmen Martín Gaité: *Cuentos completos...op.cit.* p. 300.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 55.

hablar de su sueño con el marido, pero él no la escucha. Llena de rabia, María no consigue dormir esa noche y se marcha de casa. Regresa el día siguiente por la noche y encuentra al marido todo preocupado. La historia termina con una escena en la que el marido trata de tranquilizar a María.

"La chica de abajo" es el cuento publicado en 1953 en *El Español* del que la misma autora ha dicho que se trataba de uno de los cuentos más valiosos en el que ha abordado los temas y elementos que luego se irían elaborando más adelante: "Mi cuento *La chica de abajo* es seguramente mi primera narración estimable y en ella ya están muchos de los elementos y temas que posteriormente elabore mejor"⁹¹. La trama del cuento gira en torno a la relación de dos chicas, Paca, la hija de la portera que vive en la planta baja y Cecilia, la hija de unos señoritos acomodados de la planta superior. Las dos viven en el mismo edificio y pasan casi todos los días juntas. El cuento tiene la estructura circular y empieza con la llegada de un camión para mudar los muebles de un piso. Luego el lector advierte que el piso en cuestión era el de Cecilia que un día se ha ido de la ciudad y del edificio sin despedirse de su mejor amiga. La llegada del camión provoca tristeza en Paca porque le recuerda a su mejor amiga Cecilia. Paca empieza a acordarse de la amiga y durante toda su rememoración, parece que la está idealizando, pero también subestima los propios valores. Eso va a cambiar al final del cuento porque Paca va a madurar y el lector podrá ver su paso de infancia a la adolescencia.

El cuento "Las ataduras" fue escrito en octubre de 1959 en Madrid y junto a "El balneario" es el cuento más largo de la colección tanto que algunos teóricos lo calificaron de novela corta⁹². El tema principal es la oposición entre la dependencia de la mujer casada y la independencia de las solteras. El personaje principal es Alina, una joven mujer casada con dos hijos y un marido que no la entiende. El relato tiene una estructura circular porque une el principio con el final. El cuento empieza con la escena de Benjamín y Herminia, los padres de Alina, que están en su casa en San Lorenzo, el pueblo nativo de Alina, no pueden dormir y en medio de la noche empiezan a discutir sobre el problema que agobia a Benjamín y es el viaje que ha hecho en París para ver a la hija y su familia. Paralelamente, en París, al mismo tiempo Alina y Philippe tampoco pueden dormir porque el niño estaba tosiendo toda la noche, ellos dos empiezan a discutir sobre la preocupación de Alina por los padres de ella. Como ha destacado

⁹¹ José Jurado Morales: *Del testimonio al intimismo... op.cit.* p. 86.

⁹² Pilar de la Puente Samaniego cita a Elizabeth Espadas y a Janet Pérez como dos teóricas que preferían considerar esos cuentos unas novelas largas. Más sobre la distinción de los dos términos en el capítulo V de la tesina intitulado *¿Cuento largo o novela corta?*

de la Puente Samaniego, ese paralelismo de acciones "sirve de recurso para destacar la identidad padre-hija, ambos abocados a la dependencia recíproca"⁹³ que luego va a servir de fondo para mostrar cómo Alina se ha liberado de las ataduras familiares.

5.2. Las características del neorrealismo

El interés de Martín Gaité no ha sido en presentar solamente los aspectos sociales, sino que se ha centrado también en cada individuo, en sus sentimientos, sus preocupaciones, en su vida íntima. Ese es uno de los legados del neorrealismo en el que los problemas de cada ser humano, sea rico o pobre, son lo que importa. La autora ha tratado de presentar de la manera más objetiva los problemas con los que se enfrentaba España en los años de la posguerra. Y para hacerlo se servía de algunas técnicas narrativas típicas del neorrealismo como el uso del narrador en tercera persona, omnisciente y externo a la historia para crear un ambiente de mayor verosimilitud, el tratamiento de los temas como la falta de la comunicación, el chabolismo, el problema de la soledad, el éxodo rural, la crítica de los abusos sociales y otros.⁹⁴ Aunque en algunos cuentos sí que hay indicación del lugar de la acción, en la mayoría de los casos se trata de lugares comunes que se pueden encontrar en cualquiera ciudad. Sin embargo, queda bien reflejada la diferencia entre los interiores y exteriores. El exterior quiere decir libertad, posibilidad de cambiar y el interior significa rutina, aburrimiento, imposibilidad de huir. Existen también los lugares como las terrazas y las ventanas que son como el pasillo hacia la libertad. No se hace jamás explícito el tiempo de la acción porque en la sociedad de la posguerra parece como si el tiempo se hubiera detenido⁹⁵. Esto se ve en los cambios sociales que prácticamente no existen. Las mujeres siguen siendo amas de casa, y no ingenieras ni doctoras. Los hombres son los que ocupan los puestos de trabajo prestigiosos. En casi todos los cuentos se insiste en algunas oposiciones como centro y periferia, vida y muerte, hombre y mujer, sirvientas y señoritas porque uno de los grandes "motivos neorrealistas fue el de los marginados de todo tipo, desde los parados hasta el lumpen proletariado (delincuentes, vagabundos, chulos...) o los colectivos más desfavorecidos (viejos, mujeres, niños, enfermos)"⁹⁶. Finalmente, estos cuentos son el testimonio único de la

⁹³ Pilar de la Puente Samaniego: *La narrativa breve...op. cit.* p. 185.

⁹⁴ Luis Miguel Fernández Fernández: *El neorrealismo en la narración española... op.cit.* 141.

⁹⁵ José Jurado Morales: *Del testimonio al intimismo... op.cit.* p.81.

⁹⁶ Luis Miguel Fernández Fernández: *El neorrealismo en la narración española... op.cit.* 141.

situación de la época y el propósito de los autores de la posguerra fue el de "narrar la verdad"⁹⁷.

5.2.1. La denuncia de las injusticias y la oposición entre las clases sociales

En "La oficina" la autora critica las oficinas. En la oficina llegan dos tipos de personas. No se trata de los personajes del cuento, sino de dos grupos de gente que proporcionan al texto un valor testimonial necesario para criticar la sociedad española. El primer grupo se compone de las personas que pasaban libremente al despacho del jefe, con un paso seguro y mirada arrogante. Se sentaban sin pedir permiso, sacaban sus tarjetas de visita, dejaban propinas y eran "personas correctas e insolentes, exhibidas detrás de sus apellidos que les protegían de cualquier contacto, como fanales de cristal"⁹⁸. Los clientes del segundo grupo se quedaban en la puerta sin entrar, no miraban a los ojos, tenían miedo y no dejaban propina. Martín Gaité ha utilizado el sistema de propinas para criticar una vez más la injusticia del sistema: "las propinas de los clientes buenos se recogían y repartían con arreglo a los sueldos; es decir, que al que tenía mayor sueldo le tocaba mayor parte de propina, no al contrario"⁹⁹. Además, el personaje principal Matías, es el primer personaje que se muere en los cuentos de Carmen Martín Gaité. Según Jurado Morales, la autora ha utilizado ese recurso para "denunciar el modo de vivir de mucha gente del medio siglo y para proclamar la necesidad de vivir"¹⁰⁰. Matías se ha muerto muy joven y no ha disfrutado de la vida. Puede que se trate de la manera de denunciar los horrores de la guerra que arrebató la vida a muchos jóvenes cuando todavía apenas habían gozado de ella.

En "La conciencia tranquila" el lugar de acción son las chabolas pobres en las que vive la pequeña Andrea con su madre. Más que nada, en este cuento el énfasis está en esa España de miserias, de la falta de electricidad, de los mendigos, de la gente pobre. Y qué mejor que denunciar una situación social que el retrato de los mismos arrabales:

Estaba llegando a los bordes de la ciudad, por donde se desintegra y se bifurca. Todavía por la cuesta arriba, las casas tenían una cierta compostura, no delataban nada: pero de todas las bocacalles salían hombres y mujeres y él los conocía, conocía sus covachas y perdederos, sabía que les estaba entrando el agua por los zapatos y que les seguiría entrando en

⁹⁷ *Ibíd.*, p.120.

⁹⁸ Carmen Martín Gaité: *Cuentos completos...op.cit.* p. 27.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 28.

¹⁰⁰ José Jurado Morales: *Del testimonio al intimismo... op.cit.* p. 95.

diciembre [...] A la luz del candil de carburo se vio un pequeño fogón, y a la derecha la cama donde estaba acostada la niña¹⁰¹.

Para dejar un testimonio todavía más fuerte de una España atrasada, la autora decidió introducir los personajes típicos de la realidad circundante como el tabernero, los taxistas, el chico que trabaja en un bar, las vecinas que pasan la vida chismeando.

La protagonista de "La tata" es una muchacha joven de la que no se sabe ni la edad, ni el físico, ni el estado civil. Asunción es la portadora de las características de la sociedad de posguerra y por lo tanto su tarea es la de testimoniar la época. En ese cuento, la autora denuncia la conducta social hacia las mujeres pobres como Asunción. Jurado Morales ha notado la condición de la mujer en la posguerra: "Dadas las limitaciones sociales y mentales de la época, la casa, con todo su universo (interior siempre) y su servidumbre, es el lugar apropiado para la mujer"¹⁰². El destino de la mujer estaba dentro de la casa, si no en su propia lo máximo podría trabajar como sirvienta en la casa de otros. Pero tenía que ser siempre dentro de la casa. Esas costumbres tan retrasadas las indagaba Martín Gaité en los *Usos amorosos de la posguerra española* donde llegó a algunas conclusiones por qué a las mujeres era prohibido trabajar fuera del hogar:

Creo, de todas maneras, que dentro de las cortapisas que se ponían a la independencia femenina latía un recelo fundamentado también en razones de tipo económico. En la España de postguerra había mucho paro, y si se estimulaba a las mujeres a trabajar fuera de casa y no dentro de ella, podrían llegar a estar capacitadas para disputarle al hombre sus puestos laborales¹⁰³.

El personaje de la señorita crea oposición social respecto a la tata. Aunque en la sociedad se presenta como una persona generosa, en realidad se trata de una señora de mucho genio que quiere tener control absoluto de cada situación. Por eso, algunas veces maltrata a la tata y no sabe su nombre (nos enteramos de eso en una conversación telefónica entre las dos). Esa falta de respeto por parte de la señorita demuestra las relaciones sociales entre las clases de los años 50. La sirvienta es presentada como un ser minusválido cuya única tarea es la de ser casi invisible y humilde.

¹⁰¹ Carmen Martín Gaité: *Cuentos completos...op. cit.* pp. 321-324.

¹⁰² José Jurado Morales: *Del testimonio al intimismo... op.cit.* p.111.

¹⁰³ Carmen Martín Gaité: *Usos amorosos de la posguerra...op.cit.* p. 47.

La oposición señora-criada se observa también en el cuento "Los informes". Concha está de luto por su madre y su abrigo raído, teñido y heredado es lo único que tiene en la vida. Es el típico ejemplo de una muchacha joven que ha tenido que exiliarse de su pueblo para buscar empleo en la capital. Ese éxodo rural motivado por la pobreza y por la falta de las perspectivas laborales es una de las características de la posguerra española¹⁰⁴. Fernández ha reconocido como esa emigración desde el campo hacia el interior de España se podría vincular a la "dificultad de encontrar trabajo, a los oficios menos cualificados y más duros, y al chabolismo"¹⁰⁵. Al contrario de Concha que nunca mira de frente al hablar, la señorita tiene mirada alta. Es rubia, huele a colonia y se ve muy frívola y distanciada. Esa relación de sumiso y dominante demuestra las diferencias entre las clases sociales.

La crítica de la situación de las mujeres pobres se puede notar en el cuento "La conciencia tranquila". En general, en los cuentos de Martín Gaité las mujeres trabajadoras se relacionan con los trabajos en el servicio doméstico (así son las protagonistas de "Los informes", de "La tata", de "La conciencia tranquila"). Por otro lado, si no trabajan como amas de casa, se los presentaba "en su papel de víctima de prostitución"¹⁰⁶. Milagros, a pesar de su juventud y de los cortejos de los señores acomodados, escoge fregar suelos para mantener a la hija enferma. No obstante, no se da por vencida y va a hacer todo lo posible para salvar a su hija menor. Hasta está dispuesta a dar dinero al doctor para que venga a visitar a la niña. Dado que al principio el médico se niega a hacerlo, Milagros le reprocha por ser un aprovechado: "Tiene que ser ahora, verla ahora. Usted a un cliente de pago que le llamara ahora mismo no le pediría explicaciones, ¿no?"¹⁰⁷. Las palabras de Milagros son un ataque directo a la situación económico-social de los personajes y llevan el mensaje de que la salud se puede comprar con dinero. Hay que destacar que la pobreza, la dureza de los trabajos y las condiciones precarias de la vida están vinculadas con la enfermedad. Al igual que el protagonista de "La oficina" que muere probablemente por la malnutrición y las condiciones penosas en las que vivía, la niña de "La conciencia tranquila" y el niño de "Tendrá que volver" mueren uno por la pobreza y el otro por la negligencia. Fernández ha observado que los niños son los seres más desprotegidos y cuando la enfermedad "va unida a la pobreza, como es el caso más frecuente, no hay más que la muerte como final"¹⁰⁸.

¹⁰⁴ Luis Miguel Fernández Fernández: *El neorrealismo en la narración española... op.cit.* p.141.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p.142.

¹⁰⁶ Luis Miguel Fernández Fernández: *El neorrealismo en la narración española... op.cit.* p. 145.

¹⁰⁷ Carmen Martín Gaité: *Cuentos completos...op.cit.* p. 318.

¹⁰⁸ Luis Miguel Fernández Fernández: *El neorrealismo en la narración española... op.cit.* p.144.

"La chica del abajo" es uno de los cuentos en el que más bien se ve la injusticia social. Ya el título del relato tiene el doble sentido. En primer lugar, la chica de abajo realmente vive en la planta baja respecto a su amiga de la planta superior. En segundo lugar, en sentido figurado ese sintagma 'chica de abajo' alude a su posición social humilde y rebajada. Los personajes principales son dos parejas de mujeres, dos madres y sus hijas, por un lado Paca y su madre Engracia, por el otro Cecilia y su madre, cuyo nombre no se indica. Además, aparecen otros personajes femeninos como Aurora, Chati y Encarna que son las típicas niñas pobres frente a las niñas burguesas cuyo nombre no se menciona en el cuento. La madre de Paca, señora Engracia, representa la pobreza de la posguerra. Trabaja como portera, vive sola con su hija en un piso humilde y en el tiempo libre suele coser. Ya en las primeras páginas del cuento la señora advierte a la hija de la diferencia social entre ella y Cecilia. Hasta le dice en un instante de no andar tanto en la casa de Cecilia y de no correr a cada llamada porque no son "criadas tuyas"¹⁰⁹. El primer momento en el que se ve la infravaloración de Paca es cuando la madre de Cecilia confiesa al marido que es la hora de que Cecilia deje de jugar con Paca porque es mala influencia para la conducta moral de esa niña burguesa. Es la primera vez que llaman a Paca la chica de abajo. Cecilia, por lo tanto, empieza a frecuentar una nueva compañía de chicas más apropiadas para su nivel social y termina por jugar con sus primas y las hijas del médico. La segunda vez que Paca se siente ofendida es cuando una de la primas en una conversación con Cecilia la llama chica de abajo: "No sé cómo eres tan amiga de esa chica de abajo, con lo sosa que es"¹¹⁰. Desde ese momento la misma Cecilia empieza a cambiar su conducta hacia Paca hasta que un día llega una tarjeta postal que Cecilia envió a las hijas del doctor en la que les describía cómo era la vida que llevaba entonces y al final, en letra menuda, estaba escrito "recuerdos a Paca la de abajo"¹¹¹.

Como ha observado Zatlín Boring, los matrimonios y las amistades solamente podían ser posibles si ocurrían entre las personas de la misma clase social. Esta tradición ha sido impuesta por los padres, las amigas, la educación: "as the young girl grows up, she is forced into a particular mold by her education, her parents and peer-group pressure. She is denied the freedom to choose her own friends, to explore the world on her own, or to choose her own

¹⁰⁹ Carmen Martín Gaité: *Cuentos completos...op.cit.* p. 284.

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 286.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 297.

path in life"¹¹². Es un cuento en el que se pueden ver también otras herencias del neorrealismo como la presencia de los personajes marginales como albañiles, hombres de mudanza, aprendiz de zapatero, hombres que cada día podemos ver en la calle y a los que no se deja mucho espacio en la narrativa. Sin embargo, Martín Gaité ha decidido describir también esa parte de la moneda y es una de las deudas que tiene con el neorrealismo, particularmente con ese de Zavattini. Al igual que el neorrealismo de tipo zavattiniano que hablaba de la miseria, del paro, de la mendicidad, los cuentos de Martín Gaité retratan la vida real de los seres humanos manifestando así su clara intención social, la de reflejar la realidad de la posguerra. Otros temas, como la enfermedad y la emigración son el influjo, no tanto de Zavattini, sino del neorrealismo en general¹¹³.

5.2.2. La reducción temporal y la herencia del cine neorrealista

El cuento "La oficina" está narrado en tercera persona. El narrador es omnisciente y externo a la historia. Es un cuento bastante lineal, con muy pocas alternaciones del orden cronológico y la mayoría de los verbos usados están en el pasado, tanto el imperfecto cuanto el pretérito indefinido. Es interesante observar como dentro del cuento no hay ninguna especificación del tiempo y del lugar, solamente al final la autora añade el año en el que fue escrita la historia y el lugar. Eso indica que puede tratarse de cualquier período de la posguerra y cualquier ciudad. Sin embargo, sí hay mención de la época del año como el verano cuando hace mucho calor u otoño cuando Matías, el protagonista, se enferma. Este relato demuestra la costumbre de ir al cine y la importancia del mismo. En los años de la posguerra existían dos tipos de las películas, folclóricas o estadounidenses y películas que favorecían el régimen. Para Mercedes ir al cine significaba huir de la realidad anodina, de ese mundo insensible y soñar con una vida diversa. El narrador deja en un párrafo el testimonio del cine de la posguerra. La siguiente cita demuestra cómo era el cine de esos años, "se extasiaba con las películas en tanticolor, de caballos rojizos vadeando ríos [...] historia de tiros, de indígenas [...] Cuando el más alto escapaba de todos los peligros y llegaba por fin a besar a la muchacha, se encendían las luces [...]"¹¹⁴.

¹¹² Phyllis Zatlin Boring: "Carmen Martín Gaité, feminist autor"...*op. cit.* p. 327.

¹¹³ Luis Miguel Fernández Fernández: *El neorrealismo en la narración española...* *op.cit* p. 146.

¹¹⁴ Carmen Martín Gaité: *Cuentos completos...**op.cit.* p. 25.

"Un día de libertad" es un cuento que está narrado en primera persona por el protagonista, J. Es el único cuento en el que la autora ha decidido no optar por un narrador externo en tercera persona. Aquí el narrador es el protagonista del cuento y de esa manera J. se autoanaliza. Sin embargo, hay momentos en los que el narrador escoge usar la tercera persona y lo hace a través de la focalización tras el personaje. De ese modo, la historia se quiere mostrar como más testimonial y objetiva. Así como en "La oficina", también en este cuento aparece el motivo del cine. No hay una clara referencia al tiempo de acción ni a un lugar concreto. La única alusión es la alusión a la Segunda Guerra Mundial: "[...] Parece que pronto tendremos una guerra, mejor dicho, la guerra, esa guerra que siempre tiene que venir cuando hace unos meses que se ha acabado la anterior"¹¹⁵. El narrador-protagonista describe su entera jornada desde el momento en el que se levanta hasta cuándo se va a dormir. De este modo el tiempo de la duración de la acción es una jornada entera.

"La tata" es otro de los cuentos en los que no hay indicación del momento de la historia ni tampoco del lugar, solamente se sabe que la acción ocurre de noche. Esta neutralidad en especificar el año o el lugar es el "reflejo de la falta de perspectiva cronológica en la posguerra"¹¹⁶ y sirve para testimoniar la época de la posguerra. Toda la acción está restringida a lo largo de una hora y lo podemos comprobar en el mismo cuento porque al principio de la narración está indicado que "son mucho más de las nueve"¹¹⁷ y hacia el final el narrador señala que "eran más de las diez cuando los pudo meter en la cama"¹¹⁸. El cuento se desarrolla en forma del diálogo. Sin embargo, existen algunos instantes en los que el narrador en tercera persona apunta los pensamientos y sentimientos de los personajes. La acción, a pesar de ser lineal, se interrumpe con dos retrospectivas. En un primer momento la portera de la casa cuenta a Asunción, la tata, que se ha ido a hacer unas fotos a la hija. En el segundo momento la tata cuenta el episodio del hombre que ha visto a un muerto en la calle, al que ha tratado de ayudar y debido a ello ha quedado regañada por llegar tarde a la casa. Es un cuento en el que el narrador omnisciente en tercera persona nos presenta a los personajes socialmente marginados que viven su vida aburrida soportando las injusticias sociales.

La historia de "Los informes" está narrada por un narrador en tercera persona que como un narrador-cámara observa su entorno. Por lo tanto, conocemos solamente lo que el narrador ve,

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 41.

¹¹⁶ José Jurado Morales: *Del testimonio al intimismo... op.cit.* p. 81.

¹¹⁷ Carmen Martín Gaité: *Cuentos completos...op. cit.* p. 260.

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 266.

como las personas con las que Concha se cruza, los objetos que ella ve, y también sus pensamientos. Hay muy poca acción dentro del cuento, casi se podría decir que no la hay porque Concha se mueve por el salón en la espera de la señorita. En cuanto a la técnica narrativa, Jurado Morales ha advertido como Martín Gaité había empleado lo que "Anderson Imbert denominaba análisis interior directo"¹¹⁹ con lo que el narrador en tercera persona, utilizando un verbo introductorio para presentar el estado interior del personaje. Toda la acción transcurre en una hora y en un único escenario que es la casa, como en "La tata", y los hechos se presentan de manera lineal.

Un caso interesante es el cuento "La conciencia tranquila". Martín Gaité ha decidido contarlo utilizando a un narrador externo y omnisciente, en tercera persona. Es un procedimiento natural en los cuentos que retratan la realidad que da una sensación de objetividad a la historia. Ya al principio se ve la influencia del cine neorrealista. La autora nos presenta simultáneamente dos historias paralelas como si estuviéramos mirando una película en la que se alternan las escenas con dos espacios diferentes. La acción ocurre en un par de horas en las que nos enteramos de la enfermedad de la niña y de su muerte. Jurado Morales ha notado que ese paso del día, mejor dicho de la tarde, a la noche podría interpretarse como el paso de la vida a la muerte¹²⁰. Si miramos la biografía de la autora, uno se puede percatar del hecho trágico que ha marcado su vida y es la muerte del hijo en 1955. "La conciencia tranquila" fue publicada un año después, así que se podría decir que es un hecho autobiográfico el de incluir el motivo de la niña muerta.

Conviene decir que en estos cuentos aparentemente no acontece nada importante. No hay una acción dentro de los cuentos, sino que se presenta la cotidianidad y los hechos triviales de los protagonistas sin importancia retratados paseando por las oficinas, por las calles idénticas de una ciudad en provincia. Fernández reconoce en este procedimiento la influencia del cine neorrealista de Zavattini: "No se narran hechos únicos e irrepetibles, sino hechos de todos los días, repetidos hasta el aburrimiento, en la línea en la que Zavattini había orientado el cine neorrealista y que constituía uno de los rasgos más relevantes de su obra [...]"¹²¹. Sin embargo, esa trivialidad, esas preocupaciones tienen el carácter universal porque los que "las

¹¹⁹ José Jurado Morales: *Del testimonio al intimismo... op.cit.* p. 98.

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 105.

¹²¹ Luis Miguel Fernández Fernández: *El neorrealismo en la narración española... op.cit* p. 150.

sufren son los humildes y desvalidos de un país que ha pasado una guerra civil"¹²². Y precisamente esa universalidad es uno de los legados que el neorrealismo deja a los escritores de la Generación del Medio Siglo.

5.2.3. El interés por los problemas sociales e íntimos de los personajes y el deseo de transformación social

En "La oficina" el problema de la incomunicación se hace muy evidente cuando la muerte de Matías pasa casi desapercibida por sus compañeros del trabajo. Algunos le recordaban como el hombre del traje marrón con bufanda, otros lo recordaban como uno pálido con gafas. Pero nadie sabía nada de Matías y eso lo demuestra la misma intervención del narrador "Con que Matías Manzano, el muerto, tenía una madre...Y también una edad. Era mucho más sorprendente enterarse de estas cosas que de su muerte misma"¹²³. Martín Gaité, con ese recurso narrativo, ha decidido criticar el estado de la incomunicación entre las personas en general. Ese procedimiento muestra lo superficiales que eran las relaciones personales entre Matías y sus compañeros del trabajo. Solamente Mercedes nota la ausencia de su compañero de mesa enfrente. Su muerte provoca en Mercedes una angustia porque, al regresar a casa, se mira en el espejo y ve que está envejeciendo, de que todavía está sola y de que la vida es pasajera y que todos somos reemplazables. Asimismo, el problema de la incomunicación surge en el cuento "Un día de libertad" en el que el personaje principal decide tomar un café con un amigo y pasar bien el rato. Sin embargo, el amigo resulta ser mala compañía porque habla solamente de la guerra y J. no obtiene la posibilidad de contarle sus preocupaciones. La portadora de la falta de individualidad y del deseo de cambiar algo es la protagonista de "La tata", Asunción. En vez de cambiar de trabajo, ella decide quedarse en la casa de los señoritos que no la tratan bien. En otras palabras, ella no está dispuesta a alzar su voz y protestar contra las injusticias sociales, sino que se ha reconciliado con su destino.

En "Un día de libertad" Marta, la esposa, con su falta de estímulo se nos presenta como la portadora de la rutina. Ella es el motivo principal por el que J. no cambia de trabajo, es la causa de su conformismo. Dice a propósito el narrador "¿Qué diría ella si lo supiera? Seguramente nada, durante un largo rato. Le parecería mentira y no llegaría a entenderlo.

¹²² *Ibid.*, p. 161.

¹²³ Carmen Martín Gaité: *Cuentos completos...op. cit.* p. 36.

Volvería los ojos alrededor como buscando amparo y confianza en las cosas conocidas¹²⁴. Al contrario de otros cuentos, Martín Gaité no se pone al lado de la mujer, sino que critica su inercia y pasividad. Jurado Morales la ha calificado de "verdugo en su relación matrimonial al representar el orden, lo monótono, la sumisión, los parámetros tradicionales: cualidades impuestas, pero también aceptadas"¹²⁵. Sin embargo, el lector se halla frente a la evolución de los sentimientos de J. Al principio vemos a un protagonista alegre, lleno de vida y deseoso de unos cambios radicales "Me miran sin esforzarse, resbalando, sólo porque me parezco al que han visto otros días, todos los días. Pero yo, desde ayer, soy un poco distinto"¹²⁶. Hasta se ve una chispa de rebeldía en su conducta por lo que decide proponer a la esposa (mejor dicho al retrato en la casa porque la esposa todavía está ausente) de abandonar todo y hacer un largo viaje. Cuando por fin decide romper con la rutina, se siente inseguro, perdido, desprotegido. La última etapa en su evolución de los sentimientos sucede por la noche cuando ya no tiene fuerzas para decir la verdad a su mujer. Se arrepiente de todo lo hecho y decide dar otra oportunidad a su viejo empleo: "Tengo que arreglarlo. Mañana mismo. Iré a pedir perdón. Es lo mejor"¹²⁷. Con ese final abierto se concluye la tentativa de un hombre de dar otro rumbo a su vida mediocre.

En "Los informes" el paso del tiempo está marcado por las campanas del reloj. Ese batido del reloj tiene otra simbología: es el símbolo de la eterna espera de Concha que desea un cambio, pero ese cambio no se produce dentro del cuento. Primero, espera que la señora la reciba. Después, espera que le dé la respuesta sobre los informes. En conclusión, toda esa espera ha sido inútil porque lo único que se produce es sufrimiento y agobio. En vez de encontrar una nueva familia tras haber perdido la propia, encuentra solamente humillaciones. El honor de Concha queda manchado porque ha sido acusada de algo que no había hecho. Nos encontramos frente a una historia en la que la autora ha querido de la manera muy neorrealista pintar a los personajes en su ambiente diario con todas las dificultades con las que se encontraban y los abusos que sufrían. Es la típica historia que retrata la vida de la época en la que la sirvienta, como un ser marginado, no obtiene la oportunidad de explicar el equívoco y padece las injusticias.

¹²⁴ Carmen Martín Gaité: *Cuentos completos...op. cit.* p. 40.

¹²⁵ José Jurado Morales: *Del testimonio al intimismo... op.cit.* p. 84.

¹²⁶ Carmen Martín Gaité: *Cuentos completos...op.cit.* p. 39.

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 53.

Finalmente, Fernández ha notado que uno de los rasgos principales de la narración neorrealista española es "la búsqueda de la transformación social desde una posición humanitaria"¹²⁸ y que la misma característica se podía encontrar en el arte de Zavattini que presentaba lo humano desde una postura cordial. Así mismo Martín Gaité mostraba su simpatía por los personajes que se sentían solos como la señorita Mercedes y Matías Manzano de "La oficina" o Paca de "La chica de abajo". En otras ocasiones, narraba los pequeños momentos de satisfacción de sus protagonistas como es el caso con la señora Matilde de "El balneario" que al mirarse al espejo se veía todavía guapa, o el orgullo que sentía el protagonista de "Un día de libertad" cuando se enfrenta a su jefe¹²⁹. Por otro lado, intenta a comprender a los personajes egoístas como el médico de "La conciencia tranquila" que trata de tranquilizar su conciencia después de no haber ayudado lo suficiente a la madre de la niña muerta o como la señorita de "Los informes" que no da trabajo a la muchacha acusada del robo¹³⁰.

5.2.4. El escenario como el reflejo de la realidad

La acción principal de "La oficina" se desarrolla en una oficina que es el centro del agobio, de la rutina, de la incomunicación. Sin embargo, a la oficina no se dedica mucha atención en la descripción. Se trata de un lugar que para Matías significa una cárcel de la que quiere escapar, pero no tiene bastante fuerza. Mucha más atención se dedica a la presentación de los espacios exteriores y eso es una de las características del neorrealismo. Por un lado están las calles de Madrid en las que se puede encontrar todo lujo de detalles.

Eran calles de altivos edificios iluminados con luz fluorescente, edificios sin risas ni descarnaduras, sin muchachas asomadas, sin persianas verdes ni jaulas de canarios. Edificios valorados en millones de pesetas, gravados con hipotecas, descritos en expedientes y legajos [...] ¹³¹.

Por otro lado se describe el barrio periférico de Matías, "un barrio destartado, incorrecto y alegre. Un barrio de tabernas y solares, de taxis en descanso. Las casas se levantaban a

¹²⁸ Luis Miguel Fernández: «El acercamiento humanitario a la realidad: Un aspecto del neorrealismo literario español», en *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 16, núm. 3, 1991, p. 262.

¹²⁹ Luis Miguel Fernández Fernández: *El neorrealismo en la narración española... op.cit* p.184.

¹³⁰ *Ibíd.*

¹³¹ Carmen Martín Gaité: *Cuentos completos...op.cit.* p. 24.

empujones y hacían montar a las calles unas sobre otras de cualquier manera"¹³². El narrador reflexiona sobre los barrios españoles en general y denuncia su mal estado.

En "La tata" el interior de la casa presenta un lugar de tristeza, de lucha diaria con los niños, del miedo. Casi no hay descripción del exterior porque toda la acción transcurre en la casa de los señores. El único consuelo para la tata es la presencia de una pequeña terraza que la lleva hacia la tranquilidad: "Salió a la terraza y se estuvo un rato allí mirando a la calle [...] consolaba mucho mirar las otra terrazas de las casas, y bajo los anuncios verdes y rojos de una plaza [...]"¹³³.

El lugar de acción en "Un día de libertad" es de nuevo la oficina, pero esta vez ésta no sirve como punto de referencia en el que ocurre todo, sino como el símbolo de la vida rutinaria, del ahogo, del agobio. Un nuevo espacio que presenta algo rutinario es la casa. Nuevamente se trata de un espacio interior que es el centro de incomunicación, de presión. A diferencia de los espacios internos que simbolizan la falta de libertad, los espacios externos como el río y la calle representan un lugar de la felicidad y diversión¹³⁴. Por primera vez el protagonista se siente feliz, libre de todo tipo de cadenas. Después de licenciarse deambula por las calles a las ocho de la mañana y mira ese entorno como un niño asombrado quien guarda su nuevo juguete. Todo le resulta nuevo y bonito. Eso va a cambiar a mediodía cuando ve la gente pasando deprisa con sus carteras como unos robots y se siente desprotegido y desilusionado.

A diferencia de otros cuentos, en "Los informes", la casa ya no es el símbolo de la vida rutinaria, sino el reflejo de la riqueza de la señora con sus sillas en terciopelo, puertas de cristal esmerilado, suelo de baldosas, numerosos cuadros y todo tipo de ornamentación posible. Comparada con ese edificio lujoso, la pequeña casa de Concha parece una choza por la que no le darían más de cuatro perras¹³⁵.

En "Lo que queda enterrado", Martín Gaité aborda temas ya expuestos anteriormente como el problema de la incomunicación, la soledad, el problema del matrimonio fracasado. El tiempo de la acción no está especificado, sólo sabemos que se sitúa en un fin de semana de junio. En cuanto a los espacios, la autora juega una vez más con la oposición exterior-interior en la que

¹³² *Ibid.*, pp. 29-30.

¹³³ *Ibid.*, p. 268.

¹³⁴ José Jurado Morales: *Del testimonio al intimismo... op.cit.* p. 81.

¹³⁵ Carmen Martín Gaité: *Cuentos completos...op.cit.* p. 304.

la casa es como la proyección del marido, es un lugar de la incompreensión. Lo que resulta nuevo es el tratamiento del exterior. En otros cuentos, las calles, las terrazas no se presentan como agobiantes. Aquí, para la protagonista toda la ciudad parece como una atadura:

En el tren, ya de vuelta, me volvió la atadura de Madrid, la preocupación por Lorenzo, y me parecía, al contrario de lo que me pareció allí, que el tren andaba despacísimo. Iba lleno hasta los topes, y, a medida que nos acercábamos a Madrid, se notaba más el ahogo, el aire denso y quieto, aumentada esta sensación por las aperturas del pasillo y por el sudor de la gente que bebía en sus botijos y botellas, sin dejar de cantar¹³⁶.

En "La chica de abajo" algunas escenas se desarrollan en una plaza provinciana, la plaza de los Bandos de Salamanca donde la misma autora pasó su niñez. Otra vez se trata del lugar que simboliza la libertad: "En la plazuela tenía más ocasiones de estar con Cecilia, sin tener que subir a su casa, y los juegos de la calle eran más libres, más alegres [...]"¹³⁷. Al contrario, el edificio del barrio, tanto como la casa, porta una atmósfera asfixiante y monótona.

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 70.

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 287.

6. HACIA UNA LECTURA POSMODERNA EN LOS CUENTOS DE CARMEN MARTÍN GAITE

Cuando observamos la sociedad de finales del siglo XX se nos presentan muchos términos imprescindibles como modernidad, posmodernidad, paradigmas. Son los términos que se han convertido en el eje del discurso contemporáneo. Uno de los objetivos de esta tesina ha sido indagar a las posibilidades de una lectura posmoderna, más precisamente la crítica feminista que se ha ido desarrollando en la posmodernidad, en los cuentos de Carmen Martín Gaité.

Para definir la posmodernidad hay que definir primero la modernidad porque ese prefijo post-alude que viene después de la modernidad. Queda claro a primera vista que no va a ser una tarea fácil porque se trata de dos conceptos distintos, pero similares. ¿Y por qué similares? Porque según unos estudiosos la postmodernidad es pura continuación de la modernidad. Según los otros, como el filósofo francés Jean-François Lyotard, se trata de una época que se contrapone a la modernidad y que significa la ruptura con el período anterior. Y según otros más, como el filósofo alemán Jürgen Habermas, la posmodernidad no se puede considerar como una época en sí misma porque la modernidad todavía no ha terminado¹³⁸. El concepto filosófico de la modernidad se refiere a un periodo histórico, al igual que el concepto de la posmodernidad, que dura hasta los tiempos modernos, o sea, hasta el presente. La modernidad ha empezado con la transformación de la sociedad rural y tradicional a la urbana e industrial. Por otro lado, el modernismo, que aparece dentro de la modernidad, se refiere a una corriente estética, tanto como el posmodernismo, que ha emergido en la literatura. La palabra se utiliza en el campo de las artes y se refiere a las tendencias surgidas en el siglo XIX.

Para Linda Hutcheon, posmodernismo es un fenómeno contradictorio que construye y luego destruye todo¹³⁹. Se trata de un concepto de difícil definición, de un término impreciso. A pesar de que existe una vasta bibliografía sobre la posmodernidad, no existe consenso acerca de lo que implica el concepto. Lo que sí puede constatarse es su presencia a lo largo del siglo XX en los ámbitos culturales más diversos. Como en el caso de todas las épocas, es muy difícil establecer la fecha del comienzo y el final de una época. Es importante decir que posmodernismo no implica necesariamente una nueva era ni la ruptura con el modernismo. Es

¹³⁸ Theo D'haen, Pieter Vermeulen: *Cultural Identity and Postmodern Writing*, Amsterdam, Editions Rodopi, 2006, p. 3.

¹³⁹ Linda Hutcheon: *A poetics of postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 2004, p. 9.

la reacción a los límites del modernismo porque el posmodernismo ya no se puede gobernar con las reglas preestablecidas.

Los posmodernistas se enfrentan a un mundo privado de orden, cuestionan la sociedad y las corrientes culturales principales, pero no intentan destruirlas. Rechazan los principios preestablecidos¹⁴⁰. Ya no existe una verdad absoluta porque todo es relativo.

En la literatura posmoderna se usan las técnicas narrativas como la fragmentación y la parodia que en este caso no significa burlarse, sino criticar¹⁴¹. El posmodernismo critica el sistema social, político, mejor dicho, critica todo. El centro ya no existe y por eso la perspectiva tiene que cambiar. Existen varios centros. Lo marginal llega a ser narrado. No se pone a los marginados en el centro, sino que se les da la oportunidad de hablar, de presentar su visión. Lo que importa es la realidad más inmediata. Desaparece el sujeto tradicional a favor de los personajes anónimos, sobreestimados. Los temas predilectos son la crítica del hombre contemporáneo y de la sociedad, la hegemonía del primer mundo, la incomunicación dentro de la familia, el problema de la alienación y de la soledad.

Las historias que se cuentan son historias pequeñas sin pretensión de ser universales. El mundo es el texto y se puede leer de varios modos. El texto es un fondo para explorar y crear nuevos significados y muchas veces el texto no tiene un final. En otras palabras, el significado del texto se crea entre el escritor y el lector. La obra posmodernista no se puede considerar una obra cerrada. Ya no existe un punto de vista, sino el punto de vista de los lectores. El lector ya no es una figura pasiva sino que forma parte de la creación del cuento, él mismo crea su cuento¹⁴². Aparte del texto, ahora importa también el para-texto, o sea, los títulos, epígrafes, citas que ayudan en la interpretación. Según Hutcheon, ya no hay límites entre los géneros porque un género narrativo penetra libremente en otro¹⁴³. El arte posmoderno tiende a dismantelar todos los discursos autoritarios, a saber: la religión, la ideología, incluso la ciencia. El arte posmoderno cuestiona y jamás ofrece simples respuestas. Lo mismo hace la crítica literaria feminista.

¹⁴⁰ Julie Armstrong: *Experimental Fiction: An Introduction for Readers and Writers*, London, Bloomsbury Publishing, 2014, p. 102.

¹⁴¹ Linda Hutcheon: *A poetics of postmodernism...op.cit.* p. 133.

¹⁴² Julie Armstrong: *Experimental Fiction...op.cit.* p. 102.

¹⁴³ Linda Hutcheon: *A poetics of postmodernism...op.cit.* p. 9.

6.1. Feminismo y la crítica literaria feminista

El feminismo, como un conjunto de movimientos e ideologías, aparece a principios del siglo XX. Es una forma diversa de entender el mundo, sus relaciones del poder y las estructuras sociales. Según la RAE, es la "ideología que defiende que las mujeres deben tener los mismos derechos que los hombres". La mera palabra apareció a finales del siglo XIX, pero la conciencia de la desigualdad de las mujeres existe desde la Antigüedad. Así siempre se pensaba que la tarea del hombre era la de trabajar para mantener a la familia. En cambio, la mujer tenía que ser una esposa humilde cuya tarea eran los asuntos domésticos y los niños. El feminismo exige la libertad de cada persona en crear su propia identidad. Apareció en el siglo XVIII en Europa y en EE.UU. como movimiento político¹⁴⁴. El concepto de feminismo incluye la base de la que luego se van a desarrollar diferentes teorías feministas.

La primera ola de feminismo se desarrolló en Inglaterra y EE.UU. Las feministas pidieron la abolición de los privilegios masculinos, derecho al voto, derecho a la educación. Unas décadas más tarde Mary Wollstonecraft, llamada la madre del feminismo, publicó en 1792 su famosa obra *Vindicación de los derechos de la mujer* en la que escribía en contra de la política de Rousseau que excluía a las mujeres de la vida social¹⁴⁵. Es la primera obra clásica del feminismo. Para Wollstonecraft la clave para superar la subordinación femenina era la educación de las mujeres. No obstante, no habló en su obra acerca del derecho a voto. Sea como sea, hay que decir que a partir de esta obra empieza el discurso feminista. Hay que tener presente que este discurso no fue creado solamente por las mujeres. Los libros que ejercieron más influencia en fortalecer la conciencia del feminismo fueron escritos por los hombres como Stuart Mill y Friedrich Engels. La segunda ola del feminismo tuvo como objetivo el derecho al voto y a la educación¹⁴⁶. En realidad, fue la lucha de las mujeres de la clase media que encontró sus mayores aliados en los partidos socialistas.

Resulta interesante que toda la lucha de las sufragistas de principios del siglo XX no hizo mucho por cambiar la posición de la mujer en el Oeste. Los mayores cambios radicales ocurrieron con la Primera Guerra Mundial cuando los hombres fueron llamados al frente y las mujeres, entre otras cosas, tuvieron que ocupar sus puestos de trabajo¹⁴⁷. Gracias a ese hecho

¹⁴⁴ Neeru Tandon: *Feminism: A Paradigm Shift*, New Delhi, Atlantic, 2008, p. 1.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 3.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 1.

¹⁴⁷ Zdenko Lešić: "Feminizam, feminička teorija i kritika (Historiografska skica)" En *Nova čitanja-Poststrukturalistička čitanka*, Sarajevo, 2003, p. 32.

histórico, empezó la emancipación de las mujeres. Después de la guerra, las inglesas obtuvieron el derecho al voto. Las feministas de la segunda ola obtuvieron el derecho al libre acceso a los estudios superiores y a todas las profesiones, salario igual y derechos civiles. Como continuación, se formó la Organización Nacional de las Mujeres para ayudar a mujeres a sentirse plenas como madres y trabajadoras. Se empezó a celebrar sexualidad como algo positivo. Fue el momento de la tercera ola del feminismo que luchaba contra la imagen de la mujer como objeto sexual.

En los años setenta del siglo XX la ‘cuestión de la mujer’ no dejaba de estar en el centro de interés de los críticos porque precisamente en estos años aparecieron muchos estudios y libros en los que las feministas trataron de investigar y explicar en qué modo la subversión de las mujeres había sido institucionalizada. Y entre las instituciones que fueron importantes para moldear el pensamiento de las masas, muchas vieron la literatura, lo que llevó al auge de la teoría y crítica feminista. Las obras literarias eran como las fábricas de los estereotipos que los hombres tuvieron de las mujeres y las mujeres de sí mismas. Y la crítica feminista decidió descubrir los mecanismos ideológicos gracias a los que la mujer fue marginada. Según María del Carmen Riddel, esa crítica partió de la frase de Simone de Beauvoir en su libro *El segundo sexo* en el que ella proponía a las mujeres como deberían alejarse de las definiciones que la fueron impuestas por los hombres en la historia: “Todo cuanto sobre las mujeres han escrito los hombres debe tenerse por sospechoso, puesto que son juez y parte a la vez”¹⁴⁸. La crítica literaria apuntaba cómo la escritura masculina había construido la imagen ideal de la mujer modificando su posición en la sociedad. Phyllis Zatlin Boring cita a Miguel Delibes quien notó que la mayor culpa de esa imagen idealizada la tenían los hombres:

...si la mujer española es así, los responsables de que la mujer española sea así somos los hombres españoles en buena medida y, desde luego, la sociedad española. La discriminación, la tendencia de relegar a la mujer a la cocina, el convertirla en un relicario de virtudes domésticas, es un error que ha esterilizado a muchas y ha castrado, en todo caso, su iniciativa, inteligencia e imaginación¹⁴⁹.

Fue así hasta finales de los años setenta cuando la crítica feminista decidió cambiar el punto de vista. En vez de investigar la imagen masculina del mundo femenino, la crítica se orientó hacia la visión femenina del mundo. Ha dicho a propósito María del Carmen Riddel:

¹⁴⁸ María del Carmen Riddel: *La escritura femenina en la posguerra española*, New York, Peter Lang Publishing, 1995, p. 6.

¹⁴⁹ Phyllis Zatlin Boring: “Carmen Martín Gaité, feminist author” En *Revista de estudios hispánicos* (1977), XI, 3, p. 327.

Las mujeres escriben porque, al igual que los hombres, tienen algo que contar y ese algo es su versión y su visión de la realidad cultural que las rodea. Lo que consiguen escribiendo, además de aportar otra dimensión a la realidad, es una aseveración de lo femenino que, aunque algunas veces coincide con lo que tradicionalmente se ha dicho de la mujer, en otras lo contradice¹⁵⁰.

Esa crítica feminista estudia a la mujer como autora y se interesa por los temas, los géneros, los estilos narrativos escogidos por las mujeres que presentan un punto de vista diferente y opuesto al masculino. Y quiere recuperar el desprestigiado mundo de las mujeres a través del análisis de las experiencias femeninas.

Hay que subrayar que la crítica feminista ha dedicado mucho interés al tema del tratamiento de la mujer en las novelas de Martín Gaité. Sin embargo, pocos lo han hecho respecto a sus cuentos en los que se pueden ver los gérmenes de las teorías posmodernas. Ángeles Encinar se ha centrado en el tema del género, en particular en los personajes femeninos, en los cuatro cuentos de Martín Gaité, "Lo que queda enterrado", "Las ataduras", "Tarde de tedio" y "Retirada", para demostrar que sus cuentos eran "una prueba fehaciente del feminismo anticipado"¹⁵¹. Además, ha sostenido que la repetición de las características de las protagonistas, como frustración, deseo de escapar de la soledad y del tedio, falta de la comunicación en el matrimonio, es una manera de la subversión en la que la autora desacreditaba los papeles sociales destinados a las mujeres de la época.

Para Zatlín Boring¹⁵² y Carbayo Abengózar¹⁵³, no cabe duda de que sea una autora feminista porque se trata de una autora consciente del papel restringido de la mujer dentro la sociedad y de todos los problemas que la mujer tiene que sufrir para independizarse como persona. Por eso, lo que ella hace es subvertir los papeles tradicionales para demostrar que sus protagonistas ya no son personajes desvalidos ni resignados a la suerte sino que buscan su propio destino. En sus obras no demanda la igualdad con los hombres, sino que trata de unir estos dos polos de la sociedad. Precisamente por eso María-José Blanco López de Lerma ha dicho que la podíamos calificar a la autora feminista "in that she defends understanding between genders, proclaiming difference, coexistence and dialogue between men and women

¹⁵⁰ María del Carmen Riddel: *La escritura... op. cit.* p. 11.

¹⁵¹ Catherine O'Leary (Coord.): *A companion to Carmen Martín Gaité*, Woodbridge, Tamesis, 2008, p. 44.

¹⁵² Phyllis Zatlín Boring: "Carmen Martín Gaité, feminista autor"...*op. cit.* p. 325.

¹⁵³ Mercedes Carbayo Abengózar: "Significación social de las novelas de Carmen Martín Gaité en cuanto al desarrollo de la conciencia feminista en la España del siglo XX" En *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX: I Congreso nacional Literatura y Sociedad*, 2001.

as the only solution to the problems"¹⁵⁴. Su feminismo es el feminismo que defiende las diferencias en la sociedad patriarcal. Se tiene que decir que Martín Gaité no ha sido la partidaria del movimiento feminista. Aún así, ha criticado la posición social de las mujeres españolas, y la convención social que exigía su silencio. Ella ha elegido de presentar al lector las inquietudes de los menos privilegiados, sus problemas y preocupaciones dando voz a las mujeres y a los oprimidos.

No pretendemos investigar si Martín Gaité ha sido una autora feminista o no porque ese no es el propósito de nuestra tesina. Sin embargo, queremos ver si es posible aplicar la crítica feminista a algunos de sus cuentos. Es un hecho que se trata de la autora que ha empezado a escribir en la época en la que ha aparecido la segunda ola de feminismo y que podría haber estado bajo las influencias de la teoría feminista. En el prólogo a sus *Cuentos completos* Martín Gaité escribía que sus cuentos se podían llamar cuentos de mujeres porque "suelen ser mujeres desvalidas y resignadas las que presento, pocas veces personajes agresivos, como trasunto literario que son de una época en la que las reivindicaciones feministas eran prácticamente inexistentes en nuestro país"¹⁵⁵.

Sin embargo, no todas las protagonistas de los *Cuentos completos* son sumisas y ese tipo de mujeres va a ser el objetivo de nuestro estudio. Intentando hacer una lectura desde la postura feminista vamos a ver que la autora, presentando diferentes tipos de mujeres estereotipadas como casadera, solterona, sirvienta, deconstruye la feminidad de las mismas mujeres. A diferencia de las normas sociales impuestas por la sociedad, los personajes de Martín Gaité ya no son simples amas de casa o esposas. Ya no son los seres dominados ni marginados. Sus protagonistas quieren romper con las amarraduras y encontrar su camino. La mayoría de las veces no lo consiguen, pero por lo menos lo intentan. Y es una de las mejores formas de luchar contra un mundo estereotipado. Los tres cuentos que mejor demuestran la recuperación del mundo desprestigiado femenino en el que las mujeres deciden romper con las ataduras sociales son "La chica de abajo", "Lo que queda enterrado" y "Las ataduras".

¹⁵⁴ María-José Blanco López de Lerma: *Life-writing in Carmen Martín Gaité's Cuadernos de todo and her novels of the 1990's*, Woodbridge, Tamesis, 2013, p. 62.

¹⁵⁵ Carmen Martín Gaité: *Cuentos completos...op. cit.*, p. 9.

6.1.1 La emancipación de los personajes femeninos

En el cuento "Lo que queda enterrado" tenemos, por primera vez, a una mujer que no corresponde al "esquema común de la mujer ama de casa"¹⁵⁶ y eso se ve no solamente en el comportamiento de la protagonista, sino también en la postura del marido. Durante una discusión entre los dos, María ha empezado a quejarse de la soledad y de su condición de mujer. Lorenzo estaba leyendo los periódicos y ya no podía escuchar tantas lamentaciones cuando le dijo: "Contrólate, por Dios. No hay derecho de ser así, como tú eres ahora, a estarte compadeciendo y analizando durante todo el día. Lee, busca un quehacer, no sé [...] No puedes estar viviendo en función de mí: tú tienes tu vida propia"¹⁵⁷. Es muy sugestiva la decisión de la autora de poner esas palabras en la boca del marido para sugerir que algo está cambiando en relación a las mujeres. Es el marido el que inicia ese proceso de la emancipación de su mujer. Ella ya no está vista como el reflejo de su esposo, como un ser marginado, sino que le viene dada la posibilidad de escoger que hacer en la vida. Ya no tiene que ser el ama de casa que espera todo el día que el marido regrese del trabajo.

El segundo ejemplo que demuestra la posición social invertida de la mujer se ve en el tratamiento que María le da a su hermana. A pesar de ser un personaje secundario en la historia, el papel de la hermana es muy significativo para ver la oposición entre dos tipos de mujeres. La hermana está presentada como la madre de cuatro hijos, como una mujer rutinaria y pasiva que es "incapaz de comprender cualquier problema más allá de los angostos límites de los quehaceres del hogar"¹⁵⁸. La hermana es la típica re-creación literaria de la mujer tradicional que se hace cargo de los hijos. Por otro lado, tenemos a María, una mujer llena de vida que anhela irse de viaje. No es una mujer típica que espera al marido a que regrese a la casa y que cocina todo el día para prepararle algo delicioso. En vez de preparar la cena para su marido, esa sueña con revivir su viejo amor. Una vez despertada por el marido, se disculpa por no haber preparado la cena, pero no se ofrece a prepararle algún bocadillo. Es el marido que propone que salgan a comer algo. Cuando regresan a casa, María quiere contarle a Lorenzo el sueño de la tarde. Lorenzo, en cambio, no recuerda quien era Ramón del que María tanto le había hablado y le confunde con un primo suyo. Es entonces cuando María explota y le reprocha todo a Lorenzo: "¿Ves por lo que me da rabia contarte nunca nada? Lo

¹⁵⁶ Pilar de la Puente Samaniego: *La narrativa breve...op. cit.*, p. 170.

¹⁵⁷ Carmen Martín Gaité: *Cuentos completos...op. cit.*, p. 56.

¹⁵⁸ Pilar de la Puente Samaniego: *La narrativa breve...op. cit.*, p. 170.

oyes como quien oye llover, estas en la luna. De Ernesto te he hablado mil veces, ¿es posible que no te importe nada lo que te cuento?"¹⁵⁹.

En vez de callarse, María escoge decir todo en frente al marido. Ella ya no actúa como una mujer sometida, sino que exige los mismos derechos que su marido. Si ella puede prestar atención a sus problemas, lo menos que quiere es que él la escuche. Un día sugiere al marido de viajar a Zamora. Su sueño queda interrumpido por la negativa de su marido. En vez de reconciliarse con la respuesta negativa del marido, María decide de irse de viaje sola sin avisar a nadie. Al final, cuando regresa a casa no siente ningún remordimiento. A diferencia de otras protagonistas de Martín Gaité, María no espera que algo le suceda, que alguien le diga qué hacer. Ella busca las aventuras por sí misma, no las lee en los libros. Es la creadora de su propio destino.

La protagonista de "La chica de abajo", Paca, produce un discurso significativo en el que por primera vez reconoce su propio valor y dice que, a pesar de vivir abajo, no por eso está debajo de nadie. Ella no se siente como una mujer marginada por su posición social ni se ve como la inferior. Sin embargo, se presenta como una mujer que supera las diferencias sociales. Esa subversión de los papeles es uno de los momentos claves de ese cuento. Por un lado, tenemos a Cecilia que decide obedecer a los padres y dejar de frecuentar a su mejor amiga y, por otro lado, a Paca que no teme enfrentarse a su propia madre para defender la amistad que tanto le importa. A diferencia del personaje principal de "Un día de libertad" que quería romper los lazos con el pasado y con lo monótono, Paca tiene fuerzas suficientes para hacerlo y conseguir su libertad. Es el personaje que madura en todos los sentidos y que advierte que cada ser humano es digno de ser respetado. Con ese cuento la autora moldea una nueva visión del mundo en el que las protagonistas se enfrentan a todos para defender su libertad.

Paca la de abajo, sí, señor; Paca la de abajo, la hija de la portera. ¿Y qué? ¿Pasaba algo con eso? Vivía abajo, pero no estaba debajo de nadie. Tenía sus apellidos, se llamaba Francisca Fernández Barbero, tenía su madre y su vida, con un rayo de sol por las mañanas; tenía su oficio y su vida; suyos, no prestados, no regalados por otro. No necesitaba de nadie; si subía a las casas de los otros era porque tenía esa obligación¹⁶⁰.

Aunque "Las ataduras" no es el relato típico en el que la protagonista al final se independiza, sí es un cuento en el que Martín Gaité demuestra la tentación de la protagonista de liberarse

¹⁵⁹ Carmen Martín Gaité: *Cuentos completos...op. cit.*, p. 64.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, p. 297.

de las ataduras familiares y es por eso que vamos a tratar de analizar el cuento usando los postulados de la crítica feminista. La protagonista Alina es una niña que va a la escuela del pueblo. Todo su tiempo libre lo pasa junto a su padre Benjamín, el viejo maestro, que de pequeña la llevaba por todos los lugares cercanos. Era una niña activa, decidida, independiente y todo eso gracias al padre que "a ella la hizo andarina y salvaje"¹⁶¹. Ya desde niña, Alina se mostraba diferente de las demás chicas del pueblo. Los mayores decían que iba a salir maestra como el padre que lo único que quería era que su hija se quedara a vivir en el pueblo, junto a él, sin casarse con nadie. Sin embargo, a ella "cada vez le gustaba más alejarse del pueblo"¹⁶². Además de vivir con los padres, Alina compartía casa con el abuelo materno, el viejo aventurero, que siempre decía: "[...] dejarla, que ésta llegará lejos y andará mundo. A mí se parece, Benjamín, más que a ti. Ella será la que continúe las correrías del abuelo. Como que se va a quedar aquí. Lo trae en la cara escrito lo de querer explorar mundo y escaparse"¹⁶³. Y tenía razón el abuelo.

Al cumplir diez años empieza a hacer el bachillerato por su propia voluntad, a diferencia de muchas chicas que se han quedado en el pueblo. Ese hecho la hace aún más independiente, "se había hecho independiente por completo, oriunda del terreno, confiada; y era absolutamente natural verla crecer y desenredarse sola como a las plantas"¹⁶⁴. En esa época se acerca más al abuelo que le contaba sobre sus viajes en América, sus aventuras y anécdotas. Esta relación le aleja un poco de las ideas inculcadas por el padre porque Alina siente que quiere huir del pueblo:

[...] nunca le había llegado a Alina tan viva y estremecedora como ahora la desesperación del abuelo por no poder moverse ya más, por no ir la voz de tantas personas que hay en el mundo contando cosas y escuchándolas, por no hacer tantos viajes como se quedan por hacer y aprender tantas cosas que valdrían la pena; y comprendía que quería legársela a ella aquella sed de vida, aquella inquietud¹⁶⁵.

Es la segunda vez en la que demuestra como una mujer diferente de las demás porque esta sed de la vida le va a llevar a romper los vínculos que tiene con el padre y obtener la propia libertad. El tercer momento en el que se observa el cambio de Alina ocurre en los dos últimos cursos de bachillerato, después de la muerte del abuelo y de la partida de su mejor amigo de infancia para Buenos Aires. Lo único que quería era irse a Santiago para estudiar Letras y era

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 104.

¹⁶² *Ibíd.*, p. 105.

¹⁶³ *Ibíd.*, p. 106.

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 114.

¹⁶⁵ *Ibíd.*, p. 118.

una de las excusas para huir de los lazos del pueblo en el que todo era tan mediocre. Alina "vivía en la aldea, pero con el solo pensamiento de terminar los estudios en el Instituto para irse a Santiago de Compostela. Ya vivía allí con la imaginación [...] Quería escapar, cambiar de vida"¹⁶⁶. De acuerdo con la crítica feminista, Martín Gaité deconstruye el valor tradicional de las mujeres como madres y esposas mostrando cómo esa imagen de la mujer española es la representación predominante en la sociedad de la época. Por un lado, tenemos a Alina, joven estudiante, sin hijos, sin amor pero con grandes planes para el futuro, y por otro lado las mujeres de su edad que ya son madres y que no ven más allá de sus maridos e hijos:

A las niñas que habían jugado con ella de pequeña se les había acercado la juventud, estallante y brevísima, como una huella roja. Vivían todo el año esperando las fiestas del patrón por agosto, de donde muchas salían con novio y otras embarazadas. Algunas de las de su edad ya tenían un hijo. Durante el invierno se las encontraba por la carretera, descalzas, con sus cántaros a la cabeza, llevando de la mano al hermanito o al hijo. Cargadas, serias, responsables. También las veía curvadas hacia la tierra para recoger patatas o piñas. Y le parecía que nunca las había mirado hasta entonces. Nunca había encontrado esa dificultad para comunicarse con ellas ni había sentido la vergüenza de ser distinta¹⁶⁷.

De la Puente Samaniego ha observado la simbología de las flores que Martín Gaité y Josefina R. Aldecoa utilizaban para denunciar la posición social de la mujer que estaba educada solamente para ser madre y mujer. Se trata en particular de la enredadera que según ella es el "símbolo de la condición femenina y vehículo para denunciar un discurso dominante centrado en el hombre"¹⁶⁸.

Es importante decir que Alina de Martín Gaité no está construida según la imagen de la mujer española devota. De nuevo la autora deconstruye el ideal femenino para mostrar las costumbres de la sociedad. Alina no tiene miedo a confesar que no cree en nada y que todo el dogma cristiano le parece mentira: "Se me quita la devoción, mirando ese San Roque—confesaba Alina al cura—. Me parece mentira todo lo de la iglesia, no creo en nada de nada. Me da náusea. —¡Qué cosa más rara, hija, una imagen tan milagrosa!"¹⁶⁹. La ruptura final de los lazos con el padre acontece cuando Alina finalmente va en Santiago para continuar la carrera. Los continuos consejos de padre empiezan a molestarla y "por primera vez en su vida, Alina [...] luchaba contra aquel sentimiento de alivio que le producía el pensamiento de que

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 124.

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 124-5.

¹⁶⁸ Pilar de la Puente Samaniego: *La narrativa breve...op. cit.*, p. 193.

¹⁶⁹ Carmen Martín Gaité: *Cuentos completos...op. cit.* pp. 125-6.

se iba a separar de él"¹⁷⁰. De la Puente Samaniego ha notado que Alina había decidido rebelarse contra "su futura servidumbre y romper con las ataduras familiares porque, aunque el porvenir le asusta, el presente no la satisface"¹⁷¹. A diferencia de las protagonistas de "Lo que queda enterrado" y de "La chica de abajo" que al final logran su propósito, o se cumplen como las mujeres o superan las diferencias sociales, Alina queda para siempre una mujer atada porque al romper las ataduras familiares, se encuentra enredada en el matrimonio con Philippe. De una mujer que sentía pena al ver sus compañeras embarazadas y dependientes de sus maridos, se convierte en una de ellas. Su sueño de volverse libre de todas sujeciones posibles se deshace en el momento en que se queda inesperadamente embarazada y de esa manera atada a Philippe.

María, Paca y Alina no son los únicos personajes que se enfrentan a las normas preestablecidas tratando de invertir su posición social. Andrea de "Variaciones sobre un tema" presenta una mujer diferente respecto a las normas preestablecidas según las cuales la mujer ideal no es una rebelde, es sumisa, no trabaja y se ocupa del hogar. En cambio, Andrea es todo lo contrario. Ella trabaja en una cafetería, no es una simple sirvienta y es algo que le da una cierta modernidad. Es una joven independiente, sin ningún tipo de lazos, ni familiares ni de amor, que vive fuera de su tierra natal. Su único objetivo en la vida ha sido el de dejar el pueblo y llegar en Madrid y lo ha conseguido. Dice el narrador a propósito:

Andrea actualmente podía decir bien alto, y sin que fuera propiamente mentira, "trabajo en una cafetería, salgo a la calle, me pierdo entre la gente, nadie me pide cuentas, me compro trajes y zapatos, no me pudro en un pueblo, les gusto a los chicos, sé un poco de inglés" [...] "soy aquella que soñé"¹⁷².

Andrea es la prueba de que todo es posible si nos esforzamos lo suficiente. Es la primera protagonista que ha conseguido independizarse por completo y que, a diferencia de otras protagonistas, no está descrita en relación a otros personajes.

En "Un alto en el camino" la autora presenta a Patri, la hermana de la protagonista Emilia. Ellas dos son puras contradicciones. Emilia es una mujer casada, infeliz, sumisa que vive en España. Patri se nos presenta como la *femme fatal*, muy bonita, bien vestida, llena de vida. Es una mujer soltera que vive en Francia y tiene una relación libre con un francés. Martín Gaité

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 134.

¹⁷¹ Pilar de la Puente Samaniego: *La narrativa breve...op. cit.*, p. 189.

¹⁷² Carmen Martín Gaité: *Cuentos completos...op. cit.* p. 18.

se sirve del personaje de Patri para exaltar las diferencias y de ese modo liberar la mujer de las ataduras patriarcales. Emilia es un ama de casa que vive en España tradicional y es dependiente del marido en todos los casos. Patri, por su lado, vive en Francia, el país de libertad y progreso, es económicamente independiente y no le importa ser una amante porque así se ve más feliz que Emilia siendo una mujer respetable en los ojos de la sociedad.

Por fin, Isabel de "Tarde de tedio" quiere escapar de su rutina diaria, escapa de la casa y se va a la peluquería donde decide cortarse el pelo. Según Jurado Morales, "por primera vez hay una defensa consciente de la mujer moderna, fuerte, triunfadora" que está en oposición con la insignificante Isabel, como ella misma se proclama¹⁷³. Tenemos la oposición entre la mujer fatal, libre y la mujer sumisa, atada a la rutina. La primera se puede ver en las revistas, son las mujeres como Joan Crawford o Jacqueline Onassis que representan las mujeres fatales de las que Isabel tiene envidia porque "la gente que sale en los periódicos ilustrados continuamente se transforma, estrena vida y amor"¹⁷⁴. A diferencia de Isabel que se presenta como una mujer deseosa de cualquier tipo de cambio, lo más pequeño que sea. Y el único momento en el que va a tratar de cambiar algo, de romper con su papel tradicional de la mujer sumisa es cuando decide cortar el pelo. Sin embargo, ese momento no le ofrecerá felicidad completa porque, por su desgracia, no encuentra el apoyo del marido y regresa a casa en la que de nuevo la esperan la monotonía del matrimonio y la soledad. El relato se concluye con la frase: "Los niños se estarán bañando. Y Jacqueline Onassis, ¿qué hará?"¹⁷⁵.

¹⁷³ José Jurado Morales: *Del testimonio al intimismo... op.cit.* p. 185.

¹⁷⁴ Carmen Martín Gaité: *Cuentos completos...op. cit.* p. 159.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 161.

CONCLUSIONES

El objetivo principal de esta tesina ha sido observar si en la narrativa de Carmen Martín Gaité se podían encontrar las huellas del neorrealismo en los cuentos de la primera década de los cincuenta y si los cuentos de la segunda década de los cincuenta se podían interpretar basándonos en la crítica feminista que se fue desarrollando desde los años sesenta. Para ello, hemos escogido once cuentos con el fin de hacer un análisis interpretativo.

Carmen Martín Gaité ha sido una de las importantes autoras en formar la conciencia sobre lo femenino en un mundo tradicional de mediados del siglo XX. Se ha ido formando como escritora desde los años cuarenta, en el período de la posguerra y ha tenido a su espalda la experiencia de la Guerra Civil. Ha comenzado a publicar sus obras en el momento en el que en España había una fuerte dictadura que promovía las formas de vida tradicionales. Con el final de la Guerra Civil en España se ha producido un desnivel entre hombres y mujeres. Las mujeres no podían desarrollarse en ciertas carreras como abogacía, han perdido su independencia económica y social y se le asignaban papeles tradicionales. En *Usos amorosos de la posguerra española*, Martín Gaité cita un artículo de *New York Post* de los años cuarenta que mejor que nada demuestra el aislamiento social de la mujer:

La posición de la mujer española está hoy como en la Edad Media. Franco le arrebató los derechos civiles y la mujer española no puede poseer propiedades ni incluso, cuando muere el marido, heredarle, ya que la herencia pasa a los hijos varones o al pariente varón más próximo. No puede frecuentar los sitios públicos en compañía de un hombre, si no es su marido, y después, cuando está casada, el marido la saca raramente del hogar. Tampoco puede tener empleos públicos y, aunque no sé si existe alguna ley contra ello, yo todavía no he visto a ninguna mujer en España conduciendo automóviles¹⁷⁶.

Sin embargo, hay que notar que en los años de la posguerra aparecen muchas escritoras que luchan contra el mundo estereotipado y recuperan su voz mediante la escritura. Entre ellas Martín Gaité, que, tratando de escaparse de las definiciones socioculturales impuestas, ha alterado el papel que se le había otorgado. Lo mismo se puede observar en sus cuentos en los que Martín Gaité ha aportado una visión diferente de la realidad social sacando a la luz lo marginal y lo sumiso.

¹⁷⁶ Carmen Martín Gaité: *Usos amorosos de la posguerra...op.cit.* p. 30.

En 1978 publicó sus *Cuentos completos* que han sido nuestro punto de interés y análisis. Se pueden percibir claras diferencias en la escritura de la autora a comienzos de los años cincuenta y a finales de la misma década. En los años cincuenta se inauguraron las primeras muestras cinematográficas y empezaron a establecerse las normas del neorrealismo. Mientras que en los primeros cuentos predomina el carácter testimonial y la clara denuncia social, en los cuentos posteriores Martín Gaité ya no denuncia las injusticias sociales, sino que subvierte los papeles tradicionales sirviéndose de las oposiciones entre los personajes. Sus protagonistas de la segunda década de la época a través su forma de ser a menudo atacan el orden social que desprecian, que les quiere hacer esclavas de la sociedad. Estos cuentos se pueden estudiar aplicando los criterios que se apoyan en la crítica feminista.

En los primeros cuentos, como "Un día de libertad", "La oficina", "Los informes", "La conciencia tranquila" y "La tata", el objetivo principal de la autora ha sido el de dar el testimonio de la época en la que vivía. Allí no hay clara especificación del tiempo y del lugar indicando que se puede tratar de cualquier período de la posguerra. Siguiendo los postulados neorrealistas, la autora pinta los personajes en su rutina diaria. En primer lugar se ve una clara oposición entre distintas clases sociales, entre sirvientas y señoras, entre amas de casa y porteras. Se presentan los personajes socialmente marginados que pasan su vida sufriendo las injusticias sociales. Son gente sencilla, muchas veces de baja clase social que se nos presentan como individuos, pero en realidad son todos como un personaje colectivo que sirve como testimonio de los abusos sufridos. La otra oposición se encuentra en los papeles sociales destinados a las mujeres y a los hombres. Así se nos presentan sirvientas, porteras por un lado y por otro lado, médicos y oficinistas con el propósito de criticar el estado en España de la posguerra. Para sacar a la luz las injusticias sociales, Martín Gaité se sirve de varios procedimientos neorrealistas como la utilización del narrador en tercera persona, un narrador omnisciente y externo a la historia para dar la sensación de mayor objetividad. La objetividad se consigue también con el empleo de los diálogos que imitan fielmente las conversaciones reales.

El tiempo narrado está restringido como en las películas neorrealistas. Toda la acción ocurre en unas horas, como máximo en un día. Pocas veces parece que el narrador esté rodando la escena con una cámara así que aparecen acciones simultáneas dentro de los cuentos. En cuanto al espacio, se describen los barrios pobres de las ciudades por oposición con el centro histórico de la ciudad en el que viven los burgueses. Se presentan los espacios externos e

internos que son el reflejo del estado íntimo de los personajes. El exterior representa libertad, alivio, posibilidad de cambio. Por otro lado, el interior refleja el estado anímico de los personajes, la falta de comunicación y una vida rutinaria. Los temas tratados son unos temas bastante pesimistas de acuerdo con los presupuestos neorrealistas. Son los temas como incomunicación, marginalidad, soledad, rutina, éxodo rural. Martín Gaité no se interesa solamente por los problemas sociales, sino también por los individuales. Al final, presenta la historia de cada ser humano que, no teniendo la oportunidad ni las fuerzas de cambiar su posición en la sociedad, se reconcilia con el estado en el que está viviendo.

Como hemos reiterado, a pesar de no considerarse una autora feminista, muchos estudiosos han visto a Carmen Martín Gaité como una de ellas. Sin embargo, hay que resaltar que la escritora ha vivido en una época en la que se ha iniciado el desarrollo de la conciencia sobre la escritura femenina y precisamente con sus cuentos Martín Gaité ha retado las normas sociales que exigían el silencio a las mujeres. Ella ha decidido escapar de las convenciones sociales que la limitaban como mujer y como escritora y ha dado voz a los seres oprimidos. Es por eso que hemos decidido hacer una aproximación a sus cuentos basándonos en los razonamientos de la crítica feminista porque el objetivo principal de la crítica feminista ha sido el de sacar a la luz las costumbres de la sociedad patriarcal. En sus cuentos la autora "anima a las mujeres a que se dejen tentar, a que se metan en el bosque de noche, pero sobre todo, a que sean dueñas de su propio destino"¹⁷⁷.

A través del discurso femenino, Martín Gaité rechaza encuadrarse en la dominante matriz tradicional y deja a las voces minoritarias construir sus propias historias. De ese modo, sus cuentos funcionan como las historias de las mujeres que se encuentran entre la conducta socialmente deseable y la otra, despreciable. Sus protagonistas rechazan obedecer las reglas sociales y van en contra de los tabúes de la sociedad manifestando así una autonomía rebelde. A diferencia de los personajes de los primeros cuentos que se refugian del mundo, que son pasivos y sumisos, los personajes de las narraciones posteriores quieren ser oídos, rompen con todas las ataduras. Ya no se presentan las sirvientas estereotipadas, las esposas fieles y pasivas, las madres desesperadas, sino las mujeres fatales, las amantes, las mujeres independientes y libres de todos los compromisos. Son cuentos feministas porque consisten en todo aquello que define un texto feminista: el discurso en el que se habla desde la

¹⁷⁷ Mercedes Carbayo Abengózar: "Significación social de las novelas de Carmen Martín Gaité"...*op. cit.* p. 369.

perspectiva femenina, el empleo de una voz fuerte femenina, se describe la experiencia femenina. Los personajes de Martín Gaité no adoptan pasivamente el papel impuesto por la sociedad. Por el contrario, hablan desde su interior para oponerse al discurso masculino hegemónico. Por eso, gracias a sus cuentos en los que se ven los inicios del pensamiento feminista, Martín Gaité se puede considerar como precursora del feminismo español.

Terminaremos esta exposición con palabras de María del Carmen Riddel quien afirma que las autoras como Martín Gaité "han contribuido a establecer la percepción de la mujer como ser humano primero y por lo tanto en un plano de igualdad intrínseca con el hombre. Sin declararse abiertamente feministas han proporcionado una definición de la mujer en su obra que hace concebible la combinación de la femineidad y la independencia"¹⁷⁸.

¹⁷⁸ María Del Carmen Riddel: *La escritura femenina en la posguerra española*, New York, Peter Lang Publishing, 1995, p. 170.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anderson Imbert, Enrique: *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Ediciones Marymar, 1979.

Armstrong, Julie: *Experimental Fiction: An Introduction for Readers and Writers*, London, Bloomsbury Publishing, 2014.

Baquero Goyanes, Mariano: *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1998, [última consulta 20/7/2016] Disponible en: https://alojamientos.uva.es/guia_docente/uploads/2013/457/45484/1/Documento5.pdf.

Benedetti, Mario: "Cuento, *nouvelle* y novela: tres géneros narrativos" En *Sobre arte y oficios*, Montevideo, Editorial Alfa, 1968, [última consulta 20/8/2016] Disponible en: <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/tgnmb.php>.

Brown, Gerald G.: *Historia de la literatura española: el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 2002.

Cai, Xiaojie: *El mundo de la infancia y otros temas alusivos en la narrativa realista y fantástica de Ana María Matute*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.

Carbayo Abengózar, Mercedes: "Significación social de las novelas de Carmen Martín Gaité en cuanto al desarrollo de la conciencia feminista en la España del siglo XX" En *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX: I Congreso nacional Literatura y Sociedad*, 2001, [última consulta 24/7/2016] Disponible en: <http://hdl.handle.net/2183/11021>.

De los Ángeles Lluch Villalba, María: *Los cuentos de Carmen Martín Gaité: Temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2000.

De la Puente Samaniego, Pilar: *La narrativa breve de Carmen Martín Gaité*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 1994.

Del Carmen Riddel, María: *La escritura femenina en la posguerra española*, New York, Peter Lang Publishing, 1995.

D'haen, Theo, Vermeulen, Pieter: *Cultural Identity and Postmodern Writing*, Amsterdam, Editions Rodopi, 2006.

Domingo, José: *La novela española del siglo XX: 2-de la posguerra a nuestros días*, Barcelona, Editorial Labor, 1972.

Fernández Fernández, Luis Miguel: "El acercamiento humanitario a la realidad: Un aspecto del neorrealismo literario español" En *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 16, núm. 3, 1991.

-*El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1992.

-"El tratamiento cinematográfico en la literatura del neorrealismo español" En *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 8, 1990.

García López, José: *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens Vives, 1999.

Hutcheon, Linda: *A poetics of postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 2004.

José Blanco López de Lerma, María: *Life-writing in Carmen Martín Gaité's Cuadernos de todo and her novels of the 1990's*, Woodbridge, Tamesis, 2013.

Jurado Morales, José: *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Editorial Gredos, 2003.

Jurado Morales, José: *Del testimonio al intimismo. Los cuentos de Carmen Martín Gaité*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2001.

Kim, Son-ung: *La narrativa neorrealista de Jesús Fernández Santos (1954-1964)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

Klahn, Norma: "La problemática del género «novela corta» en Onetti" En *Texto Crítico* (1980), 18-19. [última consulta 19/4/2016] Disponible en: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6955/2/19801819P204.pdf>.

Lázaro, Fernando y Tusón, Vicente: *Literatura del siglo XX*, Madrid, Anaya, 1989.

Lešić, Zdenko: "Feminizam, feministička teorija i kritika (Historiografska skica)" En *Nova čitanja- Poststrukturalistička čitanka*, Sarajevo, 2003.

López Guil, Itziar: "Escuchar por los ojos: a propósito de un cuento de Carmen Martín Gaité" En *Versants*, 55(3).

Martín Gaité, Carmen: *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

-*Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2007.

-"Una generación de posguerra" En *Diario 16. Culturas*, 1990, [última consulta 21/3/2016] Disponible en: http://www.mediosiglo.es/docs/cmg_una_generacion_postguerra.pdf.

-"Ignacio Aldecoa y su tiempo" En *Cursos universitarios*, [última consulta 2/2/2016] Disponible en: <http://recursos.march.es/culturales/documentos/conferencias/resumenes-bif/617.pdf>.

-*Pido la palabra*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2002.

Martínez Cachero, José María: *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*, Madrid, Editorial Castalia, 1979.

Menéndez Peláez, Jesús et al.: *Historia de la literatura española: siglos XVIII, XIX y XX*, Madrid, Editorial Everest, 1995.

Nieto, Ramón: *Historia de la literatura española IV: Desde el 98 a nuestros días*, Madrid, Acento, 2001.

O'Leary, Catherine (Coord.): "Short Stories" En *A companion to Carmen Martín Gaité*, Woodbridge, Tamesis, 2008, [última consulta 13/4/2016] Disponible en: <https://books.google.hr/books?id=IhEABQAAQBAJ&pg=PA278&lpg=PA278&dq=A+companion+to+Carmen+Mart%C3%ADn+Gait%C3%A9&source=bl&ots=TltGhXZXG-&sig=4aaVUI0ZZAKpNYW8xh04NAtoX2A&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwiunLaTgvnOAhVIKpoKHSohBw0Q6AEIIDA#v=onepage&q=A%20companion%20to%20Carmen%20Mart%C3%ADn%20Gait%C3%A9&f=false>.

Piña-Rosales, Gerardo: "El cuento: Anatomía de un género literario" En *Hispania* 92 (2009), 3, [última consulta 5/4/2016] Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/40648388>

Peñate Rivero, Julio: "El relato breve en Miguel de Unamuno. Una aproximación" En *Actas del XXXIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español* (1999).

Ramoneda, Arturo: *Antología de la literatura española del siglo XX*, Madrid, SGEL, 2001.

Sanz Villanueva, Santos: *Historia de la literatura española. El siglo XX. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 2011.

Sobejano, Gonzalo: "Ante la novela de los años setenta" En Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española, VIII, Época contemporánea: 1939-1980*, al cuidado de Francisco Yndurain, Barcelona, Crítica, 1981.

Torrente Ballester, Gonzalo: *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1965.

Zatlin Boring, Phyllis: "Carmen Martín Gaité, feminist author" En *Revista de estudios hispánicos* (1977), XI, 3.