

# **LOS RECURSOS FORMALES EN LA OBRA NARRATIVA DE CARMEN MARTIN GAITE**

LUIS GÓMEZ CALDÚ  
Instituto de Bachillerato «Ramón y Cajal». Huesca.

## **1. NARRACION OMNISCIENTE DESDE LA 3.<sup>a</sup> PERSONA**

La obra narrativa de Carmen Martín Gaité adopta las más variadas perspectivas desde el punto de vista de la utilización de recursos formales. Ella se confiesa escritora de cuño antiguo, con lo cual quiere significar, entre otras cosas, que domina a sus personajes, que conoce perfectamente sus motivos y reacciones para actuar, que sabe más de ellos que ellos mismos. En este sentido, es una autora tradicional, que relata desde la tercera persona, es el dios que maneja a su antojo a sus criaturas literarias. Pero sería falso afirmar que toda su obra está escrita de la misma manera. Ya en su primer relato importante, *El balneario*, hay una alternancia de la 1.<sup>a</sup> con la 3.<sup>a</sup> persona utilizadas para captar el mundo interior de Matilde y para la descripción objetiva del paisaje, respectivamente, aunque más de la mitad del episodio está centrado en la pesadilla de la señorita solitaria y, por lo tanto, descrito desde su punto de vista, en 1.<sup>a</sup> persona.

Otros relatos en los que el autor omnisciente domina a los seres creados por su imaginación son: *Los informes*, *La oficina*, *La chica de abajo*, *La trastienda de los ojos* y *Variaciones sobre un tema*, todos ellos pertenecientes a la antología que encabeza *El balneario*.

Siguiendo cronológicamente su producción nos encontramos con la novela *Entre visillos*. (Hay que advertir que en 1955 surgió *El balneario*, seguido de *Los informes*, *Un día de libertad* y *La*

*chica de abajo*. También es de 1954, fecha en que fueron escritos los anteriores, *La trastienda de los ojos*, pero, por ejemplo, *Variaciones sobre un tema* es de 1967. Con ello quiero señalar que sigo la obra en bloque, aunque algún cuento no pertenezca a la misma fecha.) Esta obra repleta de diálogo se divide en dos partes. La primera parte va desde el capítulo primero al capítulo once inclusive, y en ella se produce la típica alternancia de la 1.<sup>a</sup> persona con la 3.<sup>a</sup>. Aquí la particularidad estriba en que hay dos personajes distintos que narran en 1.<sup>a</sup> persona: Natalia Ruiz y Pablo Klein. Así, en esta primera parte, en el capítulo primero escuchamos las voces de la novelista en 3.<sup>a</sup> persona y de Natalia en 1.<sup>a</sup> persona, aunque su intervención sea breve. La omnisciencia de la autora se desarrolla en los capítulos 3, 5, 7, 9 y 10. El resto nos lo transcribe Pablo Klein desde la 1.<sup>a</sup> persona. En la segunda parte son tres los narradores: la novelista desde la 3.<sup>a</sup> persona (capítulos 12, 14 y 17) y Pablo Klein y Natalia al alimón, dos cada uno, en 1.<sup>a</sup> persona los restantes, siendo el profesor de alemán quien cierra la obra.

Del volumen de cuentos *Las ataduras*, sólo dos están narrados en 1.<sup>a</sup> persona, los restantes en 3.<sup>a</sup>, con algunos monólogos intercalados y con una abundancia de diálogos, riquísimos en matices, extraordinaria. Estos son los relatos en los que la autora interviene visiblemente, sin tratar de ocultar su presencia: *Las ataduras*, *Tendrá que volver*, *Un alto en el camino*, *La tata* y *La conciencia tranquila*.

Sus dos restantes novelas, *Ritmo lento* y *Retahílas*, presentan una estructura narrativa semejante. En la primera, entre un prólogo y un epílogo narrados en 3.<sup>a</sup> persona, se desarrolla toda la acción retrospectiva contada por David Fuente en 1.<sup>a</sup> persona, con mezclas de tiempo pasado y presente. La autora parece querer presentarnos solamente el inicio y el final de la historia, y el resto de la misma que sea el propio protagonista quien nos la cuente hablando libremente, sin interferencias de la novelista. Similar artificio emplea en la segunda, que se abre con un Preludio escrito en 3.<sup>a</sup> persona con la única finalidad de enmarcar, de centrar el lugar de la acción, y se cierra con un Epílogo, también en 3.<sup>a</sup> persona, que sirve para hacer volver a la realidad a unos seres que se habían evadido de ella. En medio de este principio y final se produce la alternancia de monólogos en 1.<sup>a</sup> persona entre Eulalia y su sobrino Germán, que constituyen en esencia el corpus central de la novela y en donde hay que buscar los mayores aciertos de calidad literaria y humana.

## 2. NARRACION EN 1.<sup>a</sup> PERSONA. AUTOBIOGRAFISMO

Comienza *El balneario* con un viaje en un autobús de Carlos y la protagonista, de quien ignoramos el nombre y cuya acción va relatando ella en 1.<sup>a</sup> persona. Así ocurre con las 54 primeras páginas que son las que componen el sueño-pesadilla de Matilde, la señorita que reposa sola en el citado lugar. A través de sus sensaciones e intuiciones vemos cuáles son los deseos más perentorios de esta mujer solitaria. La protagonista toma el hilo de la historia y sentimos cercana su presencia, su vida y sus inquietudes. El contacto con la adversa realidad hace que la ficción acabe y la acción se distancie, tomando el pulso de la narración la novelista en 3.<sup>a</sup> persona.

De la antología que toma el título del relato anterior hay dos cuentos narrados en 1.<sup>a</sup> persona: *Un día de libertad*, donde J. cuenta la historia de su liberación producida en un día de calor al interrumpir a su jefe y soltar todo aquello que lleva acumulando en su interior día tras día. La evasión por la imaginación hace que pierda su empleo y en el transcurso de ese tiempo en que no tiene ninguna obligación hace un profundo autoanálisis de su vida y de su situación actual, sobre todo en lo referente a las relaciones con su mujer, a la que no le dice nada de su incidente en la oficina; y *Ya ni me acuerdo*, donde el narrador es Juanjo. La estructura del relato viene dada por la alternancia de la relación Juanjo-Amparo, la maestra, recordada ahora en tiempo pasado y la relación actual de Juanjo con Silvia, la amiga de turno, contada en presente. Hay, pues, por una parte, vivencias pasadas, y, por otra, hechos actuales que se contrastan y de donde sale malparada la figura de Silvia, una caprichosa insustancial. La primera persona comunica emoción y patetismo al recuerdo de esa mujer verdadera a la que Juanjo no tuvo la suficiente valentía para llevarse consigo.

Del volumen *Las ataduras* también son dos los cuentos escritos en primera persona: *Lo que queda enterrado* y *La mujer de cera*. En el primero es patente el componente autobiográfico, pues la novelista y su marido atravesaron una situación idéntica ocasionada por la muerte de un hijo. Del matrimonio Lorenzo-María, es ésta precisamente quien narra la historia. Viven también en Madrid y ella sólo tiene una hermana, aunque en el relato esté casada y con hijos y en la realidad sea soltera. Las escenas contadas poseen un fuerte dramatismo y llevan la impronta, el sello, de lo auténtico, haciendo mucho más humano el tono general del relato.

En el segundo asistimos a la historia medio real-medio fantástica de un hombre alucinado e inmerso en un estado semialcohólico como consecuencia de una riña con su mujer y el posterior abandono de ésta del domicilio conyugal. Las pesadillas atormentan a este ser que cuenta su propia aventura, llena de misterios y apariciones.

*Entre visillos* está narrada desde diferentes perspectivas, concretamente desde tres puntos de vista distintos: el de la novelista, en 3.<sup>a</sup> persona, en los capítulos señalados; el de Natalia, en 1.<sup>a</sup> persona, en el capítulo 1 de la primera parte y en el 13 y 16 de la segunda; y el de Pablo Klein, en 1.<sup>a</sup> persona, que narra los capítulos 2, 4, 6, 8 y 11 de la primera parte y el 15 y 18 de la segunda. En la joven Natalia podemos observar algunos rasgos autobiográficos de la autora, ya que ella nació y vivió durante bastante tiempo en la ciudad donde se desarrolla la intriga, Salamanca, asistió al mismo Instituto que aparece descrito en la novela, paseó por las mismas plazas y calles y respiró el mismo ambiente tradicional y cerrado que se refleja a lo largo de las páginas de su obra. Por otro lado, Carmen Martín Gaité ha confesado:

«Siempre había pensado en escribir una novela cuyo tema fuera el deseo de escapar de provincia a la capital, la llevaba conmigo desde los tiempos del Instituto, desde que bailé con un chico en el Casino por primera vez, desde que soñé con irme sola de viaje; está confundida y mezclada con todos mis deseos de adolescencia. Cuando, por fin, me puse con ella en serio, vi que era algo que me liberaba; nunca he escrito nada con menos dudas acerca de si debía escribir aquello o sería mejor otra cosa. Es mi novela.

..., cuando digo que es mi novela, me refiero a que el mundo que uno vive durante su primera juventud —sea acogedor o ingrato—, aquél en que has crecido, donde se han incubado tus primeras rebeliones y conflictos, es el más novelable y a él se remiten casi siempre las mejores narraciones o, por lo menos, las más genuinas.»<sup>1</sup>

Creo que con estas palabras queda más que suficientemente explicado el autobiografismo de la novela. Natalia, con ojos inexpertos, va registrando los distintos matices de su ciudad y de sus costumbres, no comprendiendo una serie de hechos que se desarrollan a su alrededor. A su vez, también en primera persona, Pablo Klein es el cronista de fuera que va anotando todo lo que sucede,

---

<sup>1</sup>CAMPBELL, Federico, *Infame turba*. Ed. Lumen. Colec. Palabra y gente, n.º 2. Barcelona, 1971, pág. 358.

contrastando su crónica con la de Natalia y la de la novelista. Desde luego, son más intuitivas las apreciaciones de su alumna que las suyas, que tratan de ser más objetivas, más distanciadas de la realidad. Con todo, son los dos personajes más insatisfechos y que mayores esfuerzos realizan para conseguir su libertad, siendo su modo de actuar visiblemente diferente *al resto de personas que viven en la misma ciudad*.

En *Ritmo lento* asistimos al relato autobiográfico de David Fuente, relato en 1.<sup>a</sup> persona con multitud de vueltas atrás entremezcladas. Esta técnica de literatura sin autor, la autobiografía, se usa muy poco en la actual narrativa española. De las novelas importantes, sólo *Tormenta de verano* del madrileño Juan García Hortelano, presenta la acción a través de una primera persona limitada, Javier, el narrador, aunque sea mucho más conductista que *Ritmo lento*. Aquí la novelista interviene en 3.<sup>a</sup> persona en el prólogo y en el epílogo. El resto es la rememoración de su vida por parte de David, aunque no de una manera ordenada, pues el tiempo cronológico no tiene demasiada importancia para este personaje.

### **3. EL MONOLOGO INTERIOR. DESDOBLAMIENTO EN UN TU NARRATIVO**

Desde algunos párrafos introspectivos, verdaderos monólogos, del niño Juan o el señorito Tiqui en el relato *Tendrá que volver* hasta llegar a *Retahílas*, Martín Gaité no había vuelto a utilizar esta técnica novelesca. Formalmente, el libro consta de tres partes: el preludio y el epílogo narrados en tercera persona y el cuerpo central de la novela compuesto por los diálogos de los dos personajes, únicos que hablan a través de 11 capítulos, en realidad 10, porque el denominado E. 6 consta de siete líneas. El preludio sitúa el escenario de la acción, pero sin aclarar muchos datos de la peripécia central, datos que se nos revelan a través de la conversación Eulalia-Germán. El epílogo viene a justificar la figura de Juana, a clarificar sus relaciones con Eulalia y a destruir la armonía de una situación desconectada de la realidad y en la que no han participado, como tampoco participaba en los juegos juveniles de Eulalia y su hermano Germán, de quien Juana estaba enamorada.

El corpus central de la obra está formado por la alternancia de capítulos en los que perora un solo protagonista. Son a la vez mo-

nólogos alternados dirigidos a una persona concreta, aquí estriba su originalidad, y diálogos distanciados. Precisamente porque van dirigidos a una persona no son tan asépticos y fríos como los monólogos interiores al uso, sino que la presencia de la otra persona hace que sea un monólogo escuchado, dirigido y cálido.

En esta novela hay un momento en que Eulalia se dirige a sí misma su perorata, introduciendo un autodiálogo, unas palabras de las cuales es emisora y receptora, y que marcan perfectamente su estado de ánimo en el momento indeciso en que no se atreve a llamar a su marido:

«Le llamo... no, no, no le llamo..., pero qué disparate, ¿para qué?... y es que ¿por qué no?...», pues nada, porque no, que me llame él si quiere... pero después de todo, qué más da, me lo estoy tomando demasiado por lo trascendente..., sí, le voy a llamar, le llamo...»<sup>2</sup>

Esto no es la utilización verdadera de la 2.<sup>a</sup> persona desdoblada en un tú narrativo, hecho que se ha repetido insistentemente en las últimas novelas de autores jóvenes y menos jóvenes de nuestro panorama literario y cuyas fuentes podrían ser dos novelas diferentes: *La modificación*, de Michel Butor, o *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes. Cela, Delibes, Juan Goytisolo, J. M. Segarra, Antonio Ferres, Juan Cruz Ruiz, Ana María Moix y Antonio Rabinad, entre otros, han utilizado este desdoblamiento de la 2.<sup>a</sup> persona. En *Retahílas*:

«La autora ha estado usando de un tú no propiamente reflexivo, sino más bien de tipo generalizador y admonitorio, y esto con insistencia. La obra está constituida por largos parlamentos de dos personajes, en que se entrecruza lo dialógico y el monólogo interior, singularmente en los momentos más cargados por la emoción, en las evocaciones y los recuerdos.»<sup>3</sup>

Ahora bien, hay un momento en que por boca de Germán la autora se introduce en la novela e irónicamente deja constancia y comenta este caso de la abundancia de autores que emplean este recurso narrativo. Germán se autodirige las siguientes palabras, pero se nota enseguida la presencia de la escritora:

«Una cosa que hacía, por ejemplo, era mandarme a mí mismo estar relajado y tranquilo, decir: 'Es una pausa que ha hecho ella en el cuento, tú quieto, Germán, paciencia, ahora vuelve a hablar, verás',

---

<sup>2</sup>MARTÍN GAITE, Carmen, *Retahílas*. Ed. Destino. Colec. Ancora y Delfín, n.º 448. Barcelona, 1974, pág. 198.

<sup>3</sup>GULLÓN, Germán y Agnes, *Teoría de la novela* (Aproximaciones hispánicas). Ed. Taurus, Colec. Persiles, n.º 75. Madrid, 1974, pág. 226.

que ahí aprendí yo, ya ves, a hablar conmigo mismo, la cosa de la triquiñuela verbal, 'Germán, esto', 'Germán, aquello', como si me lo dijera otro, ese desdoblamiento que ahora andan explotando tanto en literatura, y me ha servido en muchas ocasiones.»<sup>4</sup>

A pesar de los casos apuntados, la novela presenta una linealidad coherente y cada capítulo enlaza con el siguiente tomando las últimas palabras del interlocutor o tratando de los conceptos expuestos al final. Ahí está la clave de su particularidad, que no son monólogos surgidos a borbotones y sin un orden prefijado, sino que dentro de su aparente chorro verbal están enlazados lógicamente, no se pierde el hilo de su desarrollo. Tanto Eulalia como Germán, en su largo caminar por la senda del recuerdo y del presente, pasan revista a todas las situaciones, en especial a las que afectan al ámbito de las relaciones familiares, y aquí se encuadran desde el matrimonio hasta el trato dispensado a la criada. Que no es demasiado espontáneo el monólogo se nota en el tratamiento reiterado de unos temas, quizás sólo uno, que surgen y vuelven a aparecer a lo largo de la novela, convirtiéndose en obsesiones, tal como la preocupación por Juana manifestada por Eulalia y que le impide actuar libremente en su presencia, aunque en estas horas consiga aislar, en parte por medio de la palabra, la problemática social que esta criada entraña.

#### 4. TRIMEMBRACIONES

En este apartado incluyo las secuencias de tres verbos, la aplicación de tres adjetivos a un mismo sustantivo y la aplicación de tres elementos a un concepto único o a realidades diferentes. En cuanto a la triple adjetivación hay que destacar que me parece un recurso de la primera etapa de la novelista, ya que sólo en el volumen de *El balneario* aparecen 30 casos, cifra que representa el doble de los que surgen en sus otros cuatro libros. He aquí unos ejemplos de esta proliferación adjetiva en la citada obra. Entre paréntesis indico la página donde se encuentran:

«Eran de un verde intenso, intenso, adormecedor» (19); «Ojos juntos, escrutadores, inexorables» (22); «La señorita sigue emitiendo sonidos inarticulados, que se le abortan sin salir del todo, angustiosos, tercos, confusos» (57); «El, que era un hombre de pocos recursos, confuso, inseguro» (169); «Le arrastraban a dar vueltas debajo de una luz fastidiosa, quebrada, intermitente» (170).

---

<sup>4</sup>MARTÍN GAITE, Carmen, *Retahílas*, pág. 157.

Una cuarta parte de esta trimembración adjetiva, curiosamente, está compuesta por el mismo o por varios adjetivos de color, bien por presencia, bien por ausencia:

«el niño vuelve a pintar de amarillo aquel trozo de mapa por donde debe estar su pueblo; amarillo el suelo y el cielo; amarilla la casa vendida» (93); «y parecían lágrimas verdes, rojas, azules, a punto de resbalar» (105); «el cielo es hondo, inmenso, sin color» (153).

Un solo caso de triple adjetivación he encontrado en *Entre visillos*:

«Oyendo cómo le dicen a uno desde la mañana hasta la noche pobrecilla, pobre, pobrecilla» (55).

Cinco en *Las ataduras*, oscilando desde una adjetivación habitual hasta otra casi inédita que llega a los límites de la personificación, pasando por esa constante de los adjetivos de color:

«y los golpes de los obreros abriendo las masas de granito, tallándolas en rectángulos lisos, grandes y blancos» (48); «llevando de la mano al hermanito o al hijo. Cargadas, serias, responsables» (53); «Reflejada en la luna del armario, gris, acuosa, soñolienta, fui reconociendo la habitación» (191).

Dos ejemplos hallo en *Ritmo lento*:

«Era una mano pequeña, izquierda, delgada» (45). «Un hombre rico, generoso y optimista» (200).

Finalmente, en *Retahílas* aparecen siete casos de trimembración adjetiva, con la particularidad de que sólo una vez aparece en el monólogo de Germán y cuatro en el de Eulalia, que utiliza un lenguaje más rico y preciso, aunque no por ello signifique que la abundancia lleve consigo la exactitud de lo descrito. Los otros dos casos están en el Preludio:

«y se me destacaba del contexto de aquella otra función, auténtico, mediocre, desvalido» (41); «el regodeo en dar por cortado el cordón umbilical que me ataba a Louredo, se me mudó por dentro en un acíbar raro, taimado, traicionero» (110); «porque si hay una persona en este mundo a la que no le había sospechado fallos, ése era papá, autoritario, injusto, desigual» (124).

Un especial modelo de trimembración es la verbal, ya sea por un infinitivo que se repite tres veces, intensificando el concepto que se quiere expresar, ya sea por unos verbos que marcan una acción de movimiento o por tres estructuras similares. La mayoría de los ejemplos pertenecen a *El balneario*:



«había un hombre tendido comiendo una manzana; había dos niños parados, cogidos de la mano; había un espantapájaros con la chaqueta llena de remiendos» (14); «a lo mejor esta misma noche ya puede dormir aquí. Dormir. Dormir» (83); «los niños corren, se pegan, se montan en la grupa de los tranvías» (153).

En el resto de la producción literaria de Carmen Martín Gaité tan sólo hallo dos casos de trimembración, uno de los cuales presenta una estructura simétrica encabezada por el relativo «que»:

«Daban la vuelta cuando se acababa la canción. Niño y niña. Brincaban, crecían, volaban» (123) «Me preguntó que si me gustaba pasear. Que si me gustaba la ciudad, que si me gustaba el río» (135).

Junto a todos estos ejemplos hay que reseñar la existencia de secuencias compuestas por tres elementos idénticos que se repiten invariablemente o aquellos otros referidos al mismo sujeto o tres elementos que dividen un enunciado. Aquí sólo voy a enumerar los casos en que el mismo elemento se repite tres veces, ya sea un nombre, una locución adverbial, un verbo, un adjetivo o una frase completa. Así, en *El balneario*:

«La hierba se ondulaba y crecía, como una marea, persiguiendo el autobús. Detrás de él, detrás de él, detrás de él... (14); «Más fuerte. Más. Más fuerte. Gritar, gritar, gritar...» (54);

«— Manzano, pásame esos expedientes.

— Manzano, llame al Banco Central.

— Manzano, Manzano, Manzano» (101).

Mientras que son relativamente abundantes las muestras de este tipo de trimembración en el libro arriba citado, en *Entre visillos* sólo hay dos casos y tres en *Retahílas*.

## 5. ENUMERACIONES

Uno de los recursos más habituales y constantes a lo largo de la producción narrativa de nuestra autora es la enumeración en sus más diversas facetas, desde la recopilación de elementos inertes a los animales, pasando por la recolección sentimental o la de materiales artesanos, por la enumeración de aquellas cosas que conforman los recuerdos más entrañables del pueblo, por los componentes esenciales para el regocijo popular en una feria de aldea, por la constatación de diversos temas de películas, por los restos acumulados en una calle para su posterior barrido, por aquellas cualidades humanas que hacen difícil la convivencia, por las cosas que pueden ser quemadas en una hoguera para empezar una nueva vida,

por la anotación de las más diversas profesiones u oficios, por la reseña de distintos árboles frutales, por el detallamiento de los diferentes objetos que emplean las niñas para jugar, por los juguetes de un niño rico, por las cosas situadas encima de la mesa de un comedor en el que haya pequeñuelos, por las actividades que pueda desarrollar una joven a los veinte años, por los utensilios utilizados en una cocina, por las varias clases de barcos y veleros, por las cosas que apasionan a un niño, por las partes del cuerpo, por las asociaciones que produce la palabra verano o por los recuerdos de la infancia. Expongo un ejemplo de enumeración de cada obra en la cual aparece. Así, en *El balneario*:

«Sus apellidos escritos en lápidas de cementerio, en reseñas de la buena sociedad, en dedicatorias de fotografías, en escrituras de compraventa, en viejos fajos de cartas archivadas» (62).

En *Entre visillos* tan sólo hay dos enumeraciones, síntoma de la abundancia de un estilo coloquial cortado, de un diálogo vivo y directo:

«Y muchas chicas venderían flores, serían camareras, mecanógrafas, serían médicos, maniqués, periodistas» (128-129).

En *Las ataduras* vuelve a aparecer el recurso usado con insistencia:

«Más atrás de todo esto había un prado donde estaban los árboles. Ciruelos, perales, manzanos, cerezos y una higuera, en medio de todos» (14).

Con *Ritmo lento* las enumeraciones pasan a ocupar un papel secundario, poco importante, y simplemente son cuatro las veces que aparece este recurso formal:

«Lo que menos tolera Aurora es que la gente no se divierta. Ella, a los veinte años, sabía esquiar, nadar, tocar la guitarra, conducir un coche, hacer buenas fotografías y jugar al tenis» (78).

Que la enumeración no es un fácil recurso de juventud utilizado para rellenar líneas es muestra bien patente la abundancia con que vuelve a surgir en *Retahílas*, con la particularidad de que algunas enumeraciones están sutilmente elaboradas, como aquella que hace referencia al proceso sentimental y a los estados de ánimo que produce un amor no correspondido:

«Y así supe lo que es consumirse de esperanza, amar en la ausencia, recordar peligros y dulzuras recién vividos, palpar acechando una vereda en sombras, apretar con vehemencia una carta de amor imaginaria, llorar desvíos injustificables» (39).

Enumeraciones de todo tipo, lógicas y caóticas, van surgiendo espontáneamente desde la primera hasta la última obra de Carmen Martín Gaité. Recurso amplificador que intenta abarcar todos los elementos del recuerdo o de la realidad en una sucesión coherente, la mayoría de las veces, aunque en otras se mezclen los planos de la existencia, de la mente y de la fantasía. No es un recurso fácil, aunque a primera vista pudiera parecerlo, porque la enumeración no consiste en la acumulación de elementos y materiales, sino en la selección y posterior elaboración de dichos útiles.