
CHIARA LICCI

“AHORA LO HE ENTENDIDO”. LECTURA METALITERARIA DE “DE SU VENTANA A LA MÍA” (1987)

Universität Zürich**Resumen**

En este artículo se propone una lectura metaliteraria del texto que cierra *Desde la ventana* (1987), titulado “De su ventana a la mía”, cuya ambigüedad de género resulta típicamente martingaitana. Se evidenciará cómo dialoga con las conferencias que lo preceden en el citado volumen y, en general, con el pensamiento literario que Martín Gaité desarrolla en sus ensayos. Mediante un análisis discursivo de cuña semiótica se intentará demostrar que el desdoblamiento de la madre y sus “fugas” ventaneras son una *mise en abyme* tanto del proceso de escritura como de aquel de lectura.

palabras clave: Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana*, “De su ventana a la mía”, escritura femenina, metaliteratura.

Abstract

“I have finally understood it”. Metaliterary reading of “De su ventana a la mía” (1987)

This article proposes a metaliterary reading of the final text in the volume Desde la ventana (1987), entitled “De su ventana a la mía”, whose genre ambiguity is evocative of Martín Gaité’s work. It will be shown how it dialogues with the preceding conferences in the aforementioned volume and, in general, with the literary thought that Martín Gaité articulates in her essays. By means of a semiotic discursive analysis, we will attempt to demonstrate that the unfolding of the mother and her window “escapes” are a mise en abyme both of the writing process and of the reading process.

keywords: Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana*, “De su ventana a la mía”, women’s writing, metaliterary.

Acerca del contexto y de la poética martingaitiana

“De su ventana a la mía” es el único texto de “Apéndice arbitrario”, el postrer apartado del volumen de ensayos *Desde la ventana* (1987). Según explica la autora en el prólogo, este texto procedía de uno de sus *Cuadernos de todo* y “trata de la interpretación de un sueño dentro del cual mi madre y yo nos comunicábamos a través de ventanas distantes, mediante un código secreto” (Martín Gaité 1987: 17-18). Lo define como “un texto inédito y de carácter muy personal”, que constituye un buen “remate” a “las consideraciones que lo preceden” (17), dedicadas a las peculiaridades de la escritura femenina. Tanto es así que un amigo le llega a comentar: “¿Pero te das cuenta de que eso sólo podría haberlo escrito así una mujer?” (18). Cerrar el libro ensayístico con un texto “distinto” al resto es un tipo de estructura que ya encontramos en la primera edición de *La búsqueda del interlocutor* de 1973, donde al final se incluye el cuento “Tarde de tedio”. En el prólogo de este volumen la autora también justifica su inclusión, utilizando palabras casi idénticas a las del libro de 1987: “un remate muy adecuado a las consideraciones acerca de la desazón femenina que sirven de tema a los escritos que le preceden” (1973: 8).

El texto-remate que nos ocupa aquí, sin embargo, a pesar de la analogía estructural entre los dos volúmenes ensayísticos, no es declaradamente un cuento¹, aunque a veces haya sido definido como tal². Pero es difícil excluir esta definición ya que nuestra autora en toda su producción ficcional y no ficcional “nunca depuso su condición de narradora: convirtió cualquier asunto en narración. Todo para ella era un cuento que tenía que estar bien contado”, se aleja, por lo tanto, “de la enconada tendencia de la preceptiva literaria a segregar netamente unos géneros de otros” (Teruel 2020: 62). En nuestro análisis veremos cómo, amén de ser un buen ejemplo de la ambigüedad genérica, “De su ventana a la mía” representa un texto prototípicamente femenino, según se define en los ensayos de *Desde la ventana*. Encarna a la vez varios de los principios narrativos de la autora salmantina asociados a la calidad de los agentes de la comunicación literaria, enunciador y enunciatario, narrador y narratario. A continuación –y con el fin de tenerlos bien presentes en el análisis que llevaré a cabo en el siguiente apartado– recordaremos

1 Nótese que la autora misma en el prólogo lo define como “texto” (1987: 17) sin encasillarlo en ningún género concreto.

2 A saber, “dentro del cuento *De su ventana a la mía*” (Torres 2019: 199); “*De su ventana a la mía* es un cuento breve en el que evoca a su madre en Nueva York” (Instituto Cervantes 2018); “cuento autobiográfico *De su ventana a la mía*” (Trouillhet 2006: 161).

brevemente algunos de los aspectos más relevantes y conocidos de la poética martingaitiana así como sus figuraciones narrativas (la ventana, la comunicación, el juego o la mezcla de géneros).

Desde la ventana reúne las cuatro conferencias presentadas en la Fundación Juan March en noviembre de 1986 (Martín Gaité 1987: 17), donde la autora se propone contestar a la pregunta de “si las mujeres tienen un modo particular de escribir” (9), surgida después de la lectura en Nueva York de *Una habitación propia* de Virginia Woolf³. Y, de hecho, en su *Cuaderno de todo* número 25, entre las anotaciones sobre su estancia en la Gran Manzana en otoño de 1980, Martín Gaité deja constancia de esta lectura: “Pensar en Woolf [...]. Es mi amiga ahora, desde el verano, me tiende la mano y yo se la recojo” (2003: 638). Evidencia, sobre todo, el estilo no académico de la autora británica que logra argumentar que un espacio propio y la independencia económica constituyen los pilares de la emancipación femenina con un “humor y temple narrativo” distinto de la “patriarcal metodología de los varones doctos” (1987: 13). Es un estilo que interpela directamente a su lector, dirigiéndose a él con un “tú” concreto, explicándole “cómo cuándo y dónde ha ido ella pensando en esos asuntos” (12). Un estilo muy acorde al encuentro con el interlocutor que promulga nuestra autora en toda su ensayística, incluida *Desde la ventana*. Comenta así su experiencia al leer el libro de Woolf:

El deslumbramiento del lector ante ese texto que cae en sus manos milagrosa y casualmente, en el momento más oportuno para recibirlo, proviene de eso: de que le ha hecho sentirse destinatario y cómplice de un mensaje que se diría dedicado en exclusiva a él, que se adapta como un guante a su piel de ese día (10)⁴.

En las conferencias de la Fundación Juan March Martín Gaité también reflexiona sobre la existencia de espacios propiamente “femeninos” y determina “los espacios interiores [...] como espoleta de fantasía para la mujer recluida en ellos” (1987:

3 Este aspecto se tematiza también en los artículos de Torres (2019) y de Morales Ladrón (2001).

4 En *El cuento de nunca acabar* también atestigua esa empatía, esa complicidad entre autor y lector a través del texto, recordando la trascendental experiencia de su lectura del capítulo XXXI del *Quijote*: “De repente, desde aquel mismo texto que de pequeña me había arrojado el primer anzuelo de provocación y oscuridad, Cervantes en persona me hacía un guiño y me daba el espaldarazo de caballero andante de las letras al confiarme a mí directamente, sin que ningún intermediario estorbara el mensaje, que el castillo se identificaba con la casa de placer, esa que venía yo desde hacía días habitando. Hasta el momento en que me consideró realmente capacitada para entenderlo, no me lo había dicho” (2009: 149).

17)⁵. Tanto es así, que en el capítulo “Mirando a través de la ventana” (1987: 20-39) el espacio liminal de la ventana⁶ acaba presentándose como emblema de la literatura femenina, “la única brecha por donde [la mujer] puede echar a volar sus ojos” (1987: 36), elemento que cobra un aspecto central en nuestro texto.

Trouillhet (2006) define el viaje ventanero que se desarrolla en “Desde su ventana a la mía” como “un espacio utópico femenino” (161), analizándolo desde las teorías feministas de Irigaray (1981) y Kristeva (1977) que subrayan los beneficios de la relación madre-hija para su afirmación como sujetos femeninos. Pero a mi juicio, además, el texto martingaitiano asocia al acto de lectura el espacio liminal de la ventana como “punto de embarque” (Martín Gaité 1987: 114), encarnando una vez más la idea de “simbiosis” (2009: 280) entre literatura y viaje. Esta asociación arraigada en el símbolo de la ventana figura el texto narrativo mediante el espacio de la *casa*⁷. También Pittarello (1994) evidencia este aspecto, equiparando la ventana a un “umbral”, ‘soglia’, en la que se solapa “la topografía della percezione e dell’affabulazione” (71) y lo considera como espacio fundamental del cual se sirve Martín Gaité para reivindicar la voz de las mujeres.

En *Desde la ventana* nuestra autora enumera y define varias características de la escritura femenina. Entre ellas, “la forma epistolar”, que “ha debido ser para las mujeres la primera y más idónea manifestación de sus capacidades literarias” (Martín Gaité 1987: 47). Y aquí subraya también la importancia de la presencia de un receptor: “es la búsqueda apasionada de ese ‘tú’ el hilo conductor del discurso femenino, el móvil primordial para quebrar la sensación de arrinconamiento” (47). Martín Gaité insiste, pues, en el tema del interlocutor-*buen espejo* (1973: 13) que es pilar de su poética, a la vez que se pone así de manifiesto el sentido metaliterario de su obra ensayística, donde reivindica la fruición del texto como una cualidad intrínseca de la literatura entendida como acto de comunicación. Nuestra autora, por lo tanto, construye en el propio acto de escritura el receptor ideal de sus textos, aquellos “oídos que tendrían que oír[os]” (1982: 26).

5 La cursiva es siempre mía.

6 En *Agua pasada* cita una frase del diario de Kafka que evidencia la importancia de la ventana como medio de conexión con el mundo: “Aquel que vive solo y que, sin embargo, desea de cuando en cuando vincularse a algo, tendrá que renunciar a ello si no tiene una ventana que dé a la calle” (1993: 145). Carbayo-Abengózar (2023) analiza la ventana martingaitiana en diálogo con los cuadros de Edward Hopper.

7 Al recordar su experiencia infantil con la lectura la autora evidencia que: “Viajábamos en barcos amenazados por la tormenta, entrábamos en habitaciones donde la gente se contaba sus conflictos [...] nadie nos daba un manotazo para bajarnos de la ventana sobre cuyo alféizar nos acomodábamos para no perder detalle de la historia” (Martín Gaité 2003: 593).

Otro componente esencial de la creación literaria es, para nuestra escritora, su aspecto lúdico. Define la narración como “juego por excelencia”, “acertijo a descifrar” (2009: 84). En el acto de lectura se desata un “[a]fán por entender los misterios” que se manifiesta en los niños como “primer ingrediente de curiosidad literaria inyectado en la sangre” (2009: 236). La conexión entre texto y lector solo se crea, por lo tanto, si se da una voluntad de *entendimiento*⁸: “Cuando al narrador y al oyente les une la pasión previa por acercarse a colaborar en el *entendimiento* de aquello mismo que la narración designa, el acercamiento entre uno y otro será una consecuencia natural” (246)⁹.

Además del género epistolar, también el autobiográfico es considerado típicamente femenino: “es más de mujeres que de hombres en términos de sentido, de significado” (Rivera Garretas 2000: 85). “[S]e convierte en una poderosa arma femenina para manifestar la auténtica realidad de sus vidas” (Conde Guerri 1997: 33), ya que “[a]l escribir [...], al leer obras autobiográficas, se vibra. [...] No se vibra porque la escritura, el relato, sea ni subjetivo ni objetivo. Se vibra porque se produce el fenómeno llamado empatía” (Rivera Garretas 2000: 86), resultando en una “epifanía de la realidad” (87). Precisamente a esta empatía entre emisor y receptor, que vimos en las citas de arriba, es a la que apunta la labor artística de Martín Gaité, caracterizada por “la convivencia entre ficción y escritura del yo” (Teruel 2020: 63):

Martín Gaité valora la conversación y el interlocutor que sabe escuchar porque es solamente en esa circunstancia que el yo se ve reconocido y apreciado como irremplazable [...]. [C]uenta la verdad de la vida que solamente el yo que escribe ha vivido. En [...] todos los [textos] suyos marcadamente autobiográficos lo que se afirma y rescata es ese antes de ser historia, el momento de ser, y el ser se encuentra conversando (Pope 2015: 666-667).

En una entrevista con Francisco Nieva sobre *El cuento de nunca acabar* que se encuentra en *You Tube*, la propia autora comenta lo siguiente: “La vida y la literatura no están tan separadas [...] son dos campos que están continuamente en [diálogo]. Hay una osmosis” (Cinelacion 2022: 18m03s). Como resume Calvi (2020), para Martín Gaité la literatura y el escribir bien se condensan en “la potencia creadora de la palabra, capaz de restituir, aunque solo sea a través de destellos

8 Un aspecto estrechamente relacionado con la frase final de nuestro texto “Ahora lo he entendido”, central para la interpretación que proponemos en este artículo.

9 Recuérdese el aspecto transformador que nuestra autora confiere al acto de lectura: “al acabar de leer, salimos un poco transformados, miramos lo de fuera de otra manera, tal como nos han enseñado a mirarlo esos hombres del relato” (Martín Gaité 2003: 594).

momentáneos, la voz originaria del relato oral” (Calvi 2020: 11). Que es algo que parece cumplirse de manera más lograda¹⁰ en los *Cuadernos de todo*: encarnan su voluntad de huir “de ese artificio que todos los géneros literarios (incluido el diario íntimo) le suponían. La escritora deseaba que entre el lector y ella no hubiera trucos de novela, efectos de poema, trampas del oficio” (Teruel 2020: 63).

La ambigüedad entre realidad y ficción se presenta asimismo en la clasificación de los textos de la autora salmantina en un género u otro, visible también en su ensayística donde se establece “un espacio limítrofe entre la narración y el ensayo” (Calvi 2020: 10). Añade Calvi que “Martín Gaité aprovecha la condición fronteriza del género [ensayístico]” (2020: 16) que se yergue sobre la base de la “escritura del yo” (Pozuelo Yvancos 2007: 239) “para poner en discusión sus fundamentos, aportando algunas innovaciones [...] recurrentes en el ensayo femenino” (Calvi 2020: 16). Entre ellas, la “[i]ncorporación del diálogo, entendido como interacción entre el yo y la palabra ajena [...]”; la “[i]ntrospección autobiográfica y aportación de la experiencia personal”; la “[p]ermeabilidad a otros géneros [...]” (16-17). Pues bien, ese deseo de heterogeneidad y permeabilidad genérica martingaitiana que Calvi destaca en las citas de más arriba, está bien presente en “Desde su ventana a la mía”. Presenta rasgos tanto autobiográficos, como epistolares, dado que trata de cómo la hija “le estaba escribiendo una carta muy larga a [su] madre” (1987: 113) y, como veremos en breve, el mismo texto, con la dedicatoria y la datación, parece emular en su estructura la forma epistolar. Además, enlazando con los ensayos que lo preceden, me propongo analizar el papel protagonista del espacio de la ventana, puesto que se describe cómo se convierte en portal para las fugas abstractas de las mujeres. El texto aprovecha la anécdota del sueño para luego desarrollar consideraciones generales sobre las mujeres que le permitirán reconstruir las experiencias ventaneras durante la infancia de la madre. Entre ellas un viaje a Nueva York, que se revela como lugar enunciativo desde el cual la madre comunica desde su ventana a la de la hija. Como espero demostrar en el siguiente apartado, el texto presenta indicios que sugieren la existencia de un nivel de sentido implícito en el que se tematizan y reivindican algunos de los

10 En la siguiente cita la autora salmantina explica el estilo conversacional y sencillo que adopta en los *Cuadernos de todo*: “Todo acompañando el otro fluir paralelo y más abstracto de mis comentarios a lecturas y mis notas sobre la narración, el amor y la mentira, que, gracias a la peculiaridad de los cuadernos que las contienen, no han quedado relegadas al plano de los olimpos académicos, donde se reniega de toda geografía, sino que reclaman su derecho de bajar a revolcarse en la yerba y fragmentarse contra las esquinas de la calle, a respirar el aire del campo o la contaminación de la ciudad en un atardecer determinado y a espejarse en los ojos de la gente que va recogiendo mi discurso y en los vasos de vino que van ayudando a entretener el viaje” (Martín Gaité 1983: 60-61).

pilares literarios martingaitianos que acabo de exponer.

Análisis discursivo de “De su ventana a la mía”

La metodología de análisis del discurso que emplearé se ha ido elaborando a lo largo de décadas con las aportaciones de distintos especialistas en semiótica discursiva de la Universidad de Zúrich. Parte de las conclusiones de Jacques Geninasca en *La parole littéraire* (1997), donde el teórico suizo demuestra que, en los textos literarios, el sentido se construye mediante oposiciones binarias jerárquicamente organizadas. Tras analizar la evolución de diferentes demarcadores textuales como el espacio, el tiempo, la narración, etc., pueden determinarse las oposiciones discursivas esenciales del enunciado. Según López Guil¹¹, a través del estudio de la iconicidad del texto literario es posible aislar los *embragues textuales* que conectan *enunciado* (“enoncé”) y *enunciación* (“enonciation”) (Greimas 1982), dando lugar a un *efecto autorreferencial implícito*, definido por esta autora como:

el efecto de una peculiar forma de interacción entre el plano de la expresión y el del contenido del enunciado –a menudo, cobra cuerpo en forma de una iconicidad espacio-temporal– que, a través de paralelismos tácitos, también establece una correspondencia entre el enunciado y la enunciación. Como resultado, el texto hace lo que dice, habla de sí mismo, se vuelve autorreferencial implícitamente (López Guil 2025a: 7).

La iconicidad y su efecto, la *autorreferencialidad implícita*, según López Guil, constituyen un punto de anclaje objetivo para una lectura figurada del texto, pues a partir de este primer paralelismo certero entre enunciado y enunciación pueden deducirse de forma empírica los demás paralelismos sobre los que se sustentan los sentidos implícitos inscritos en el texto; sentidos que, dado el carácter autorreferencial de la interacción icónica, son, en primer lugar, de naturaleza metaliteraria, aun cuando el sistema de valores del texto –unívoco– también pueda estar aludiendo simultáneamente a otras perspectivas (social, histórica, política, etc.). Antes de proceder al análisis, retomaré algunos aspectos contextuales que nos ayudan a entender mejor la función de los paratextos en la obra que nos ocupa.

“De su ventana a la mía” está encabezado por dos paratextos, además del título: una dedicatoria (“*Para Paco Nieva*”) y el lugar y fecha en los que se escribe “New York, 21 de enero de 1982”, emulando la forma epistolar. El título por

11 Para profundizar en la metodología y en ejemplos adicionales de su aplicación, véanse, entre otros, los estudios de López Guil (2021), (2024), (2025a), (2025b).

“establece[r] una relación de equivalencia semántica con aquello que designa” (Fröhlicher 2020: 239) constituye un segmento discursivo (A) diferente del resto del texto (B). De hecho, como espero poder demostrar con mi análisis, amén de designar de forma explícita en el enunciado la comunicación que se establece desde la ventana de la madre a la de la hija, el título, en un nivel de sentido implícito, apunta a la comunicación que se da entre el texto –que en su forma recuerda la de una carta– y el lector, receptor de la misiva martingaitiana. A diferencia del título, en negrita, los paratextos restantes (B1) forman parte del discurso, pero se diferencian tipográficamente de lo que denominaré B2, a saber: la narración del sueño y la interpretación que de ella hace la narradora.

La dedicatoria en letra de menor tamaño, cursiva y entre paréntesis, acentúa su posición enunciativa diferente del resto del texto, B2. Se dirige con el apelativo familiar de “Paco” a su amigo, dramaturgo, narrador y pintor, Francisco Nieva que en sus memorias *Las cosas como fueron* recuerda a “Carmita” (2002: 551), con la que menciona haber trabado “una gran amistad ‘conversacional’, porque era una conversadora brillante y profunda por demás” (551). Nieva es, además, el ilustrador de la primera edición de *El cuento de nunca acabar*. La protagonista de sus dibujos, *Miss Mady*, por ser “excéntrica, solitaria, audaz y desligada [...] parec[iendo] estar tomando nota de todo desde fuera” representa para la autora salmantina “la personificación más poética que quepa imaginar del narrador testigo” (1983: 19). En el prólogo a *El rayo colgado*, libro *cómic* de Nieva, Martín Gaité subraya su “deseo irreprimible de transgresión, de desacato, de ruptura con las barreras convencionalmente establecidas para separar géneros y nociones de distinto signo” (1989) –características que distinguen también la obra de la autora–, señalando cómo “Paco Nieva se escapa por el portillo de sus cuadernos a un mundo dislocado, a un reino de fantasía, donde no tienen vigencia las leyes de la gravedad ni las de la lógica” (1989). Son cuadernos que rellenaba con escritos, comentarios y dibujos “como si vistiera de ropajes insólitos a un maniquí apolillado para convertirlo en cómplice [...] de sus viajes [...] hacia lo onírico” (1989). La elección de dedicarle este texto tan peculiar a su amigo Nieva no debió de ser casual, ya que para nuestra autora “la dedicatoria es una cuestión fundamental para marcar el tono y el contenido de lo que va a decirse” (Aimeur 2020: 0m23s). Y como señala Calvi “Carmen Martín Gaité aprovechó sistemáticamente las dedicatorias para crear una especial sintonía con el lector” (Calvi 2018: 223). Además, si se tiene presente la importancia que Martín Gaité concedía al interlocutor en el acto de escritura, la dedicatoria a Nieva parece querer anticipar y enfatizar el carácter onírico y abstracto del texto propio del estilo artístico del autor manche-

go¹². Como si sugiriera que adoptar la perspectiva transgresiva de Nieva ayudaría a entender el texto.

Los paréntesis, “signo ortográfico [...] que delimita las unidades lingüísticas insertadas incidentalmente en un mensaje y aquellas con una función complementaria o aclaratoria [...]” (Real Academia Española 2024), iconifican, con esta diferencia gráfica, esa especie de ventana comunicativa que se abre desde otro nivel enunciativo, con la que se produce un acto comunicativo ajeno al discurso narrativo y en el que se ven implicadas dos personas históricas, dos sujetos biográficos: la emisora del “para Paco Nieva” es Martín Gaité. La ambigüedad del género, entre ficción y realidad, se explicita mediante la inserción de este otro nivel comunicativo —entre Carmen Martín Gaité y Francisco Nieva—, jerárquicamente superior al del texto por su condición paratextual, situándose, en consecuencia, por encima del nivel narrativo en lo referente a la enunciación y también a las coordenadas espacio-temporales en que esta se produce (la dedicatoria, como el título, se escriben *a posteriori*, una vez redactado el ensayo)¹³.

En el prólogo la autora comenta el lugar y el tiempo enunciativos de nuestro texto:

Lo escribí durante otra de mis estancias en Nueva York y trata de la interpretación de un sueño dentro del cual mi madre y yo nos comunicábamos a través de ventanas distantes, mediante un código secreto. Mi madre había muerto dos años atrás y era rara la noche que no soñaba con ella. Pero aquella vez, la estela dejada por el sueño era tan fuerte que en cuanto me desperté a la mañana siguiente, me senté a escribir de corrido, para que no se me escaparan todas las cosas que acababa de entender (Martín Gaité 1987: 17-18).

Es interesante señalar que “Desde su ventana a la mía” muestra ciertas afinidades temáticas con otra anécdota que Martín Gaité describe en el capítulo “Retahíla con nieve en Nueva York—(Para mi madre, *in memoriam*)” (1993: 26-32) en *Agua pasada*, datado en “Nueva York, noviembre de 1980” (32). Aquí la autora narra cómo reaccionaba la madre durante uno de sus bloqueos creativos:

cuando [mi madre] me veía callada o con poco apetito o le sacaba a relucir que tenía la tensión baja o fastidios domésticos, se sonreía sin mirarme, sabía que eran pretextos [...]. Se limitaba a decir, como al desgaire, como si no estuviera diciendo nada im-

12 No parece desacertado sospechar, pues no se puede refrendar con pruebas contundentes, que Nieva podría ser el “amigo” que Martín Gaité menciona en el prólogo de *Desde la ventana*.

13 Repite, además, la misma estructura comunicativa del nivel enunciativo inferior entre texto y lector. Retomaremos este punto en nuestro análisis.

portante: “En cuanto te pongas a escribir otra cosa, se te pasará: ten paciencia.” [...] cuando me veía de nuevo locuaz y animosa, interrumpía cualquier conversación que estuviéramos manteniendo para preguntarme inopinadamente [...] “¿Lo ves, mujer? ¿Lo ves?” Y claro que lo veía, era como volver a ver, a través de sus ojos que lo veían todo (1993: 30-31).

Después comenta su posición enunciativa que, como veremos más adelante, es similar, o idéntica a la que dice adoptar en el texto-remate de *Desde la ventana*:

Estoy escribiendo estas líneas en Nueva York la noche del 17 de noviembre de 1980, y de repente he mirado a la ventana y he visto que ha empezado a nevar: los copos menudos giran sobre el fondo oscuro de la fachada de enfrente, en torno al resplandor de una farola que parece soplarlos ella misma, como si fueran palabras pequeñitas saliendo de una boca desconocida y dándole vueltas a la canción de siempre.

Mi madre murió en diciembre de 1978 [...]. Y desde entonces he andado con los rumbos un poco perdidos, aunque parece que ya los voy recobrando. Y al decir esto, a ella se lo digo; tengo un retrato enfrente, pinchado en la pared de mi apartamento neoyorkino, que de repente, al alzar yo la cabeza de la máquina, se ha llenado de la fiesta de la nieve y de la sonrisa de mi madre mirándome escribir.

No sé si se sonrío de lo raro que le parece encontrarse conmigo en esta ciudad tan lejana y en un cuarto tan distinto del cuarto de atrás y de que nos estemos mirando a la luz de la lámpara alquilada, mientras cae la primera nevada sobre la calle 119 West, o simplemente se sonrío de lo de siempre, del milagro de mi resurrección. No sabe lo que estoy escribiendo, pero le da igual. “¿Lo ves? –dice–. ¿Lo ves?” (1993: 31-32).

En nuestro texto, en el segmento B2, también la hija establece una comunicación con la madre a través de la ventana de su habitación en Nueva York y también terminará asumiendo y entendiendo la perspectiva de la madre, *viendo a través de sus ojos*.

El proceso del entendimiento de la hija (B2) se desarrolla en dos partes, a saber: B2.1., la narración del sueño y su sucesiva interpretación¹⁴ y B2.2., la frase final de la narradora (“Ahora lo he entendido” [1987: 117]). Además de condensar en sí todo lo dicho previamente –el referente del pronombre “lo”–, certifica el cumplimiento del proceso de entendimiento del yo gracias al perfecto compuesto “que hace referencia a acciones, procesos o estados, situándolos en un intervalo temporal que se inicia en el pasado y que se prolonga hasta el presente” (Real Academia Española 2024). Se establece así una relación de equivalencia entre B2.1. y B2.2. El segmento B2.1. consta asimismo de dos partes: aquella en imperfecto y

14 Desde “Anoche soñé que le estaba escribiendo una carta muy larga a mi madre” (1987: 113) hasta “Y por eso era el júbilo del sueño” (117).

acontecida “anoche” (1987: 113) en la cual se narra el sueño (B2.1.1)¹⁵, y su interpretación (B2.1.2.), que comienza y se cierra en el “ahora” (114) y “aquí” (116) de la narradora, aunque en este segmento vuelva a utilizar el imperfecto o el indefinido para narrar el pasado de la madre. Y es que la interpretación comprende la formulación de nociones generales sobre la actividad ventanera de las mujeres, su aplicación a la madre de adulta y de niña, y la conclusión interpretativa del sueño.

En B2.1.1. la narradora describe detalladamente el sueño de la noche anterior: “Anoche soñé que le estaba escribiendo una carta muy larga a mi madre” (1987: 113). Explica que el código que permitía esta comunicación “era una forma muy peculiar de escritura” que consistía en “mover los dedos con gestos muy precisos” que hacían reflejar los rayos de luz que provenían de la ventana materna de una “forma determinada en un espejito como de juguete que tenía en la mano” (114). Equipara este “código secreto” a un “juego que [la madre] había estado mucho tiempo tratando de enseñar[le]” (113-114), “un juego secretamente enseñado por ella” (114), y también a la actividad de coser: “(Como cuando me quería enseñar a coser y me decía que era cuestión de paciencia [...])” (114). La prueba de que la comunicación entre madre e hija resulta exitosa por “haber aprendido a mandarle el mensaje de aquella forma tan divertida y tan rara” (114) es que los rayos de la hija “llegan indemnes a su destino”, a la ventana de su interlocutora que “estaba iluminada por el sol poniente y vibraba con destellos de todos los colores cuando mis palabras llegaban a tocar el cristal” (114). La ventana de la madre “era una mezcla de muchas habitaciones, de todas en las que ella se sentó alguna vez a mirar por la ventana” (114).

Adviértase cómo en las descripciones del código secreto se reconocen elementos que asocian la actividad narradora con el espacio de la ventana, el juego y la costura. Y, de hecho, en *El cuento de nunca acabar* se dice “Ponerse a contar es como ponerse a coser. [...] Coser es ir una puntada detrás de otra, sean vainicas o recuerdos. Se trata de una postura correcta del cuerpo frente al desplegarse de la memoria...” (2009: 34)¹⁶. El sueño, además, es una de las fuentes de inspiración de la que bebe el buen narrador: “cuenta de lo vivido, lo que ha presenciado, lo que le han contado, lo *soñado*; lo más frecuente es mezcla de todas las subcategorías lo cual demuestra su habilidad” (2009: 61).

Además, predomina el “imperfecto onírico o de figuración, [...] que se usa

¹⁵ Hasta “ella se sentó alguna vez a mirar por la ventana” (114).

¹⁶ En este pasaje también recuerda las palabras de la madre que enfatizan aquí nuevamente la importancia de la paciencia: “Para las labores –decía mi madre– hay que tener paciencia, si te sudan las manos, te las lavas; si se arruga el pañito, lo estiras. Y siempre paciencia” (2009: 34).

en las oraciones en las que se describen hechos soñados o imaginados”, “cuentos y otros tipos de narraciones” que pertenecen “a un mundo de ficción” (Real Academia Española 2024). Los dos discursos directos de la madre aquí, relacionados con el proceso de aprendizaje del código, coinciden con aquellos presentes en la anécdota contada en “Retahíla con nieve en Nueva York” de 1980 (1993: 31-32), citada arriba, en la que la madre empleaba casi la misma expresión: “¿*Ves* cómo si te pones te sale bien? Mira, el secreto está en no tener prisa [...]” (1987: 114); “Al fin, ¿*lo ves* cómo no era tan difícil?” (114).

En el segmento siguiente, B2.1.2., la narradora empieza a interpretar lo que ha soñado y nombra su posición enunciativa (“ahora, que estoy despierta” (114)), tal como lo hacía Woolf, indicando “cómo cuándo y dónde” (1987: 12). Nuestra narradora abre su análisis, intentando localizar geográficamente la ventana de la madre para luego darse cuenta de que “[e]staba mucho más allá [de Long Island o Queens], en ese más allá ilocalizable adonde precisamente ponen proa los ojos de todas las mujeres del mundo cuando miran por una ventana” (114). Empieza, por lo tanto, a formular nociones de matiz general sobre la actividad viajera de las mujeres y de su relación con la ventana como “punto de embarque [...] desde donde se hacen invisibles para fugarse” (114), haciéndose eco de las nociones desarrolladas en el capítulo “Mirando a través de la ventana” (20-39).

Además, observamos un cambio de tiempo verbal: esta parte se formula prevalentemente en presente, reforzando el tono generalizante, ya que este tiempo verbal define “una propiedad o una característica de algo o de alguien” (Real Academia Española 2024). Utiliza la metáfora del viaje de los “pájaros en bandada que ningún ornitólogo podrá clasificar” para referirse al periplo que cumple la mirada femenina por la ventana “hacia el reino inconcreto del que sólo se sabe que está lejos [...] y que acoge a todos los pájaros ateridos y audaces, brindándoles terreno para que hagan su nido en él unos instantes” (1987: 115). Luego, en la parte siguiente, aplica las teorías que acaba de desarrollar al ejemplo concreto de la madre, contando cómo la narradora, de niña, la observaba *fugarse* desde “la camilla donde leía o cosía” a través de la ventana durante el “atardecer, esa frontera entre dos luces, cuando ya no se distinguen bien las letras ni el color de los hilos” (115)¹⁷. En esta parte vuelve a predominar el uso del imperfecto distinguiéndose como tiempo en el que la autora narra o bien lo soñado, o bien lo vivido. A partir de esta experiencia imagina cómo viajaba la madre en su juventud: “Y seguro

17 Pittarello (1994) considera esta escena como “la escena-madre” (74) desde la cual se yerguen las narraciones de nuestra autora que, contrariamente a la madre, rompen el silencio, poniendo en palabra “la ‘verità’ narrativa delle visioni catturate alla finestra” (75).

que, antes de conocerla yo, viajó por la ventana mucho más todavía. En aquel tiempo –tan novelesco para mí– de su juventud y de su infancia” (116). Y dado que en esta época ella aún no vivía, la recrea basándose en lo dicho en las partes anteriores: “desde aquellos espacios interiores que yo no conocí, seguro que algún día tuvo que llegar hasta el mismo Nueva York; un viaje arriesgado para la época [...] entre dos luces, al atardecer” (116).

El uso del discurso indirecto libre¹⁸ –en el que la voz narradora se solapa con la de la madre– aquí es ilustrativo de la intención de la hija de asumir literalmente la perspectiva de la madre, emulando su voz: “¡Adiós! Y ahí se quedan las primas feas y la abuela [...]; me voy a América ¡adiós!” (116).

Luego utiliza el condicional y el discurso directo que también refuerzan la intención de la narradora de reconstruir la eventual experiencia de los viajes ventaneros de su madre cuando era niña: “Su padre era catedrático de Geografía y en la casa había muchos atlas. ‘Mira América qué grande –le diría alguna vez–, cuánto espacio abarca. Y eso tan chiquito es Nueva York, con dos ríos, el Hudson y el East River.’ Y ella se quedaría mirando a la ventana” (116). Para nuestra interpretación metaliteraria es interesante considerar que la reconstrucción de este tiempo “tan novelesco para [ella]” (116) parece análoga al propio acto de escritura, que a menudo parte de una experiencia vivida para crear algo nuevo, artístico.

Al final de B1.2.2. vuelve a integrar el discurso indirecto libre, mezclando su voz con la de la madre y terminando con una pregunta retórica: “¿Perderse en Nueva York, la ciudad del dinero y de los rascacielos [...] la ciudad de los sueños! ¿Cómo no iba a llegar mi madre a Nueva York en alguna de aquellas excursiones de joven ventanera [...]?” (116). Y se autorresponde enseguida, concluyendo la interpretación del sueño, posicionándose de nuevo en su *hic et nunc* enunciativos, tal como había abierto este segmento: “Claro que llegaría en alguna ocasión; y ese día, el que fuera, los pájaros errantes de sus ojos construirían *aquí* un nido de cristal tan secreto [...] y tan perenne que hasta ayer por la noche nadie había dado con él” (116-117). Finalmente, resume su interpretación, otorgando una estructura circular al texto al insertar la frase que elige como título: “¿Pues anda que no había camino, vericuetos y laberinto para llegar a eso que se produjo anoche, a esa emisión cifrada entre mi madre y yo, *de su ventana a la mía!* Y por eso era el júbilo del sueño” (117).

La interpretación se despliega, entonces, como un itinerario a través de distintos tiempos: el ahora, el pasado vivido con la madre, y aquel tiempo “novelesco”,

18 Es el discurso en el que la distancia entre narrador y personaje es mínima (Reisz de Rivarola 1989).

reconstruido. Gracias a este proceso logra explicarse el encuentro comunicativo soñado, identificando el “nido” desde el cual la madre emite su mensaje. Porque, aunque el texto comience con el envío de la carta de la hija (“le estaba escribiendo una carta [...] a mi madre” (113)), el título subraya la dirección contraria “De su ventana a la *mía*”. La creadora del código, la que instauro la comunicación, es la madre desde el sueño, y la interlocutora ideal es la hija. Se vuelve *buen espejo*, justamente por haber entendido el “juego secretamente enseñado por [la madre]” (114). En otras palabras, “descifr[a]” su “acertijo” (2009: 84), ese código que logra romper las barreras espaciotemporales normativas por moverse “entre dos luces” (1987: 116).

La última frase del texto, B2.2., “Ahora lo he entendido” (117), al emplear el pretérito perfecto compuesto que, repito, “hace referencia a acciones, procesos o estados, situándolos en un intervalo temporal que se inicia en el pasado y que se prolonga hasta el presente” (Real Academia Española 2024), enfatiza el intervalo temporal del itinerario que la hija ahora como narradora desarrolla a lo largo de B2.1., el propio texto. Así B2.1. y B2.2. quedan equiparados.

En el nivel implícito de sentido, si pensamos en que para nuestra autora viaje y literatura “forman una simbiosis” (Martín Gaité 2009: 280), la actividad viajera de la madre y aquella literaria de la hija Carmen Martín Gaité al escribir este texto, son análogas. Además, la manera en que viaja la madre, a través de “esa frontera *entre dos luces*, cuando ya no se distinguen bien las *letras* ni el color de los *hilos*” (116) es similar al estilo híbrido que adopta la autora en este texto, aprovechando “la condición fronteriza del género [ensayístico]” (Calvi 2020: 16). Aquellos “pájaros atrevidos” equiparables al propio “De su ventana a la *mía*” –y, en general, a toda la labor artística de Martín Gaité– son difícilmente “clasifica[bles]” por “ningún ornitólogo”, que puede entenderse como metáfora para la crítica literaria. La mención de las “letras” y de “los hilos” que “no se distinguen bien” explota la dilogía de los términos también de carácter metaliterario. Porque el primero, lo es de forma explícita y el segundo, implícita, validando la equivalencia entre literatura y costura, que en nuestro texto se subraya desde el inicio, al comparar la acción de aprender el código de la madre con aquella de coser: “(Como cuando me quería enseñar a coser [...])” (114). El sueño, al certificar que la hija ha asimilado y que domina el código de la madre, representa una *mise en abyme*¹⁹ del acto de escritura: la autora Carmen Martín Gaité para escribir este texto adopta el código

19 La *mise en abyme* del acto de escritura y el de lectura se tematiza también en el artículo de Cruz Cámara (1997) al analizar la protagonista de *Lo raro es vivir*; en los cuentos de Martín Gaité en Licci (2023) y (2024); y López Guil (2024) ahonda en los efectos autorreferenciales en la poesía inicial de la autora salmantina.

heterodoxo de la madre, que resulta ser representativo de la escritura femenina. Y esta asimilación se plasma en el texto al utilizarse el discurso indirecto libre donde se solapa la voz de la madre con la de la hija. Desdobra la voz de la madre y logra asumir su perspectiva, *ve* “a través de sus ojos que lo veían todo” (1993: 31). En esto radica el proceso de entendimiento de la hija. Además, “demuestra su habilidad” de buena narradora porque “cuenta de lo vivido, lo que ha presenciado, [...] lo *soñado*” (2009: 61). Y cumple también con otro requisito fundamental para la creación narrativa martingaitiana: crea un interlocutor a pesar de su “ausencia” (2009: 244). Un aspecto que se tematiza explícita e implícitamente en el texto, ya que la comunicación onírica entre madre e hija, en el nivel del enunciado, se produce de forma epistolar: escribe “una carta muy larga a [su] madre” (1987: 113). Y, “De su ventana a la mía” en el nivel formal, por incluir una dedicatoria, fecha y lugar, también se presenta como una carta. Su destinatario explícito es Francisco Nieva, el implícito, el lector.

Luego, el yo, además de encarnar la figura del escritor, asume, a la vez, la del lector ideal. El proceso de entendimiento que se despliega a lo largo de todo el texto, B2.1., y que culmina con la última frase, B2.2., funge de modelo a seguir para el lector del texto. Al colocarse la frase “Ahora lo he entendido” en el cierre, se hace coincidir la culminación del proceso de entendimiento del yo (en el nivel del enunciado) con la culminación del acto de lectura de “De su ventana a la mía” para el lector (en el nivel de la enunciación). La temporalidad que expresa el pretérito compuesto en la última frase es afín a la del acto de lectura que empieza en el pasado (el comienzo del texto) y dura hasta el presente, en el *hic et nunc* del lector. Porque a medida que vamos leyendo el texto, vamos entendiendo al mismo ritmo de la narradora. B2.2. al solapar el nivel del enunciado y aquel de la enunciación constituye un *embrague textual*, creando un *efecto autorreferencial implícito*. Se cumple, por lo tanto, lo que la autora considera como comunicación literaria: “narrador” y “oyente” “[se] acerca[n] [y] colabora[n] en el entendimiento” del contenido del texto narrativo (2009: 246). El lector al final cierra el círculo comunicativo, rompiendo también las barreras espaciotemporales de la *ventana* del texto narrativo martingaitiano a su *ventana* extratextual. Es por eso que el título, A, “Desde su ventana a la mía”, se cumple tanto en el nivel del enunciado como en aquel de la enunciación. El texto representa, por consiguiente, el diálogo entre texto y lector tal como lo había experimentado la misma autora con el texto de Virginia Woolf, donde se había convertido en “destinatari[a] y cómplice de un mensaje que se diría dedicado en exclusiva a [ella]” (1987: 10), mostrándose “realmente capacitada para entenderlo” (2009: 149).

Conclusiones

“De su ventana a la mía” es un buen “remate” (1987: 17) a *Desde la ventana* porque al fusionar elementos autobiográficos y epistolares, y al escenificar la comunicación ventanera entre madre e hija representa un ejemplo emblemático de la escritura femenina, difícilmente clasificable en un solo género. Una cualidad propia de la obra martingaitiana que emite su mensaje a través de un código lúdico e híbrido, que vibra “entre dos luces” (116), en busca del interlocutor ideal que rompa las barreras espaciotemporales entre ficción y realidad. Al narrar el intercambio con la madre en el sueño y al desarrollar su interpretación sucesivamente, “De su ventana a la mía” es una *mise en abyme* del acto de escritura y de aquel de lectura, según como los define Martín Gaité en su ensayística: la protagonista encarna, por un lado, al *buen narrador*, que logra materializar lo vivido, lo soñado y dirigirlo a aquellos “oídos que tendrían que oírlo” (1982: 26), y, por otro, al *interlocutor ideal* curioso y sin prejuicios, con “[a]fán por entender los misterios” (2009: 236) que le plantea el texto. La última frase condensa la culminación del proceso de entendimiento de la hija en el nivel del enunciado, y, a la vez, aquella del acto de lectura del lector en el nivel de la enunciación, constituyendo un ejemplo de *autorreferencialidad implícita*. De modo análogo al yo con el mensaje de la madre en la historia, el lector decodifica a través del acto de lectura la misiva formulada desde la ventana martingaitiana y cierra el círculo comunicativo, volviéndose su “destinatario y cómplice” (1987: 10). Ese es el júbilo de la comunicación literaria para Martín Gaité; ahora yo también lo he entendido.

Bibliografía citada

- AIMEUR, CARLOS (2020), “Discurso 1988, *Carmen Martín Gaité, premio Príncipe de Asturias de las Letras*”, *Youtube* [25.07.2024], <<https://www.youtube.com/watch?v=3OktXkbaS-w>>
- CALVI, MARÍA VITTORIA (2018), “Paratexto y narración autobiográfica en la obra de Carmen Martín Gaité”, *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, ed. José Teruel, Madrid, Iberoamericana.
- CALVI, MARÍA VITTORIA (2020), *La palabra y la voz en la narrativa española actual (Carmen Martín Gaité, Luis Mateo Díez)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- CARBAYO ABENGÓZAR, MERCEDES (2023), “Las ventanas, Edward Hopper, Concha Piquer y Carmen Martín Gaité”, *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 94,

44: 125-46.

- CINELACION (2022), “Carmen Martín Gaité y Francisco Nieva sobre *El cuento de nunca acabar* (El arte de vivir, 1983)”, *YouTube*, [20.07.2024], <<https://www.youtube.com/watch?v=JXay-5F0v8w>>
- CONDE GUERRI, MARÍA JOSÉ (1997), “La autobiografía femenina como mecanismo de traducción de la vida fingida”, *Livius. Revista de estudios de traducción*, Universidad de León, 10: 31-39.
- CRUZ CÁMARA, NURIA (1997), “Un aspecto de la metaficción en Carmen Martín Gaité. Funciones de la *mise en abyme* en *Lo raro es vivir*”, *Explicación de textos literarios*, 26: 30-40.
- FRÖHLICHER, PETER (2020), “Virtudes del título en la obra poética de Octavio Paz”, *El título del poema y sus efectos sobre el texto lírico iberoamericano*, eds. Itziar López Guil y Dayron Carrillo Morell, Berna, Peter Lang: 239-56.
- GENINASCA, JACQUES (1997), *La parole littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN (1982), *Semiotics and language. An analytical dictionary*, Bloomington, Indiana University Press.
- INSTITUTO CERVANTES (2018), “Club de lectura. De su ventana a la mía, de Carmen Martín Gaité”, *Blog del Instituto Cervantes Nueva York*, [29.07.2024], <<https://blogs.cervantes.es/nyork/tag/de-su-ventana-a-la-mia/>>
- IRIGARAY, LUCE (1981), “And the one doesn't stir without the other”, *Signs*, 7, 1 (Autumn): 60-67.
- KRISTEVA, JULIA (1977), “Un nouveau type d'intellectuel. Le dissident”, *Tel quel*, 74 (hiver): 3-8.
- LICCI, CHIARA (2023), “Carta al lector. Estrategias autorreferenciales en ‘Lo que queda enterrado’ de Carmen Martín Gaité”, *Tropelias. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 40: 461-71.
- LICCI, CHIARA (2024), “Lectura metaliteraria de ‘La oficina’”, *Versants*, 71, 3: 33-51.
- LÓPEZ GUIL, ITZÍAR (2021), “Iconicidad y autorreflexión implícita en la poesía de Miguel Hernández”, *Versants*, 3, 68: 89-124.
- LÓPEZ GUIL, ITZÍAR (2024), “La poesía inicial de Carmen Martín Gaité: pasos primerizos en la iconicidad y la autorreferencialidad implícita”, *Versants*, 71, 3: 53-78.
- LÓPEZ GUIL, ITZÍAR (2025a), “El hispanismo peninsular zuriqués. Ecdótica medieval y análisis del discurso literario”, en *Hispanismo europeo*, ed. José María Pozuelo Yvancos, Madrid, Iberoamericana.
- LÓPEZ GUIL, ITZÍAR (2025b) [en prensa], “Mujer de verso en pecho. La autorreflexión implícita y otros aspectos metadiscursivos de la obra poética para adultos de Gloria Fuertes”, *Actas Congreso Mujer de verso en pecho. Homenaje a Gloria Fuertes. Zürich 2023*, eds. Itziar López Guil, Nina Kaderk.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1973), *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*, Madrid, Nostromo.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1983), *El cuento de nunca acabar*, Madrid, Trieste.

- MARTÍN GAITE, CARMEN (1987), *Desde la ventana*, Madrid, Espasa.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1993), *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2002), *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2003), *Cuadernos de todo*, Barcelona, Debolsillo.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2009), *El cuento de nunca acabar*, Madrid, Ediciones Siruela.
- MORALES LADRÓN, MARISOL (2001), “Desde el espacio interior: habitaciones propias y ventanas abiertas en Virginia Woolf y Carmen Martín Gaité”, *Babel A.F.I.A.L. Aspectos de filología inglesa y alemana*, 10: 69-84.
- NIEVA, FRANCISCO (1989), *El rayo colgado*, Madrid, Arnao Ediciones.
- NIEVA, FRANCISCO (2002), *Las cosas como fueron. Memorias*, Madrid, Espasa.
- PITTARELLO, ELIDE (1994), “Carmen Martín Gaité alla finestra”, *Maschere. Le scritte delle donne nelle culture iberiche*, eds. Susanna Regazzoni, Leonardo Buonomo, Roma, Bulzoni: 69-76.
- POPE, RANDOLPH D. (2015), “El yo autobiográfico de Carmen Martín Gaité”, *Hispania*, 98, 4, diciembre: 666-67.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (2007), *Desafíos de la teoría. Literatura y Géneros*, Mérida, El otro, el mismo.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2024), *Nueva gramática de la lengua española*, ‘paréntesis’, ‘perfecto compuesto’, ‘presente’, ‘imperfecto’ [29.07.2024].
- REISZ DE RIVAROLA, SUSANA (1989), *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette.
- RIVERA GARRETAS, MARÍA MILAGROS (2000), “La autobiografía, ¿género femenino?”, *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 5-6: 85-7.
- TERUEL, JOSÉ (2020), “El pensamiento narrativo de Carmen Martín Gaité. La autoafirmación de una poética”, *Cuadernos AISPI*, 15: 61-78.
- TORRES, ESPERANZA (2019), “La mujer ventanera en la escritura de Carmen Martín Gaité”, *Pioneras, escritoras y creadores del siglo XX*, ed. Eva María Moreno Lago, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca: 199-212.

Chiara Licci es asistente y doctoranda de la cátedra de Literatura Española de la Prof. Itziar López Guil en la Universidad de Zúrich. En su tesis doctoral se propone analizar los cuentos de Carmen Martín Gaité, intentando evidenciar, sobre todo, las distintas estrategias autorreferenciales con las que la autora construye en ellos un nivel de sentido implícito de naturaleza metaliteraria.
chiara.licci@uzh.ch