

Las ventanas, Edward Hopper, Concha Piquer y Carmen Martín Gaité

Windows, Hopper, Concha Piquer and Carmen Martín Gaité

Mercedes Carbayo-Abengózar
 Maynooth University, Condado de Kildare, Irlanda
 Mercedes.abengozar@mu.ie
<https://orcid.org/0000-0001-9193-6303>

ISSN-0185-4259; e- ISSN: 2007-9176
 DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/ri/942023/aoti/carbayoabengozarm>

Resumen:

Las ventanas han sido un recurso narrativo fundamental en el mundo ficcional de Carmen Martín Gaité. La música y la pintura, presentes siempre en su escritura, son herramientas para explorar su proceso creativo. Estos elementos permiten apreciar un cambio de mirada: desde dentro en sus primeros trabajos hasta *El cuarto de atrás* (1978), y en ambas direcciones (de dentro afuera y viceversa) a partir de su primer viaje a Nueva York en 1980. De la mano de Edward Hopper recorre la ciudad ya como una *flâneuse*, transformando esa mirada y reflexionando sobre un pasado en el que las canciones populares abrieron ventanas por donde soñar a mujeres que vivían en espacios privados. A partir de su estancia neoyorkina, a la doble mirada de las ventanas se une la fragmentada de los espejos que, como ocurre con las pinturas de Hopper, ofrecen distintas perspectivas desde donde mirar y mirarse.

Palabras clave: collage, coplas, género, poesía, cuentos infantiles.

Abstract:

Windows are a key narrative element in the fictional work of Carmen Martín Gaité. Music and painting have always been present in her narrative as tools to explore her creative process. These elements allow us to appreciate a change in her gaze: from the inside of her older narrative until *El cuarto de atrás* (1978), and in both directions (from inside to outside and vice versa) from her first trip to New York in 1980. She wanders along the city by the hand of Edward Hopper, as a *flâneuse* transforming that gaze and reflecting on her past where popular songs opened windows to dreams for women who occupied private spaces. After her trip to New York, to the double gaze of the windows she adds the fragmented one of mirrors, which as in the case of Hopper, offer different perspectives from where to look out and inside.

Key words: collage, copla, gender, poetry, children's stories.



IZTAPALAPA

Agua sobre lajas

Se han casado sus amigas, se han casado sus hermanas,
y ella compuesta y sin novio se ha quedado en la ventana.

(“A la lima y al limón” de Rafael de León y Horacio Quiroga.
Compuesta en 1940 para Concha Piquer)

Introducción

La relación de Carmen Martín Gaité con la pintura es bien conocida y ha sido ampliamente estudiada. Ester Bautista, en su investigación sobre los elementos visuales en la obra de la autora afirma que esta relación se hizo pública a través de una serie de charlas que impartió en 1990 con motivo de una exhibición organizada por el Ministerio de Cultura español llamada *El espacio privado. Cinco siglos en siete palabras*. Para dicha exposición Martín Gaité presentó un ensayo sobre la función de la ventana en los siguientes trabajos: *Figura en una ventana* de Salvador Dalí, *Gallegas en la ventana* de Bartolomé Esteban Murillo, *Sin tarea* de Maura Montaner y *Horas de labor* de Salvador Tuset (Bautista, 2019: 3). En estos cuatro lienzos, las mujeres ocupan espacios privados desde donde miran (hacia afuera, o bien al mar como en *Figura* de Dalí, o a nosotros, como en *Gallegas* de Murillo), o hacen labores junto a la ventana, labores relacionadas con el mundo femenino, en particular la costura, algo a lo que sabemos que la autora era aficionada, como en los lienzos de Montaner y Tuset. La ventana ya había sido objeto de estudio para la autora antes de estas charlas. En 1986 la Fundación Juan March la invitó a dar cuatro conferencias sobre el punto de vista femenino en la literatura española. La conferencia con la que abrió la serie llevaba el título *Mirando a través de la ventana*, y fue recopilada un año más tarde junto a otros trabajos relacionados en su ensayo *Desde la ventana* (1987), cuya portada llevaba el citado cuadro de Dalí. En este ensayo resalta, sobre todo, la crítica que históricamente se ha atribuido a las mujeres ventaneras al considerarlas ociosas. Varones como Luis Vives o Antonio

de Guevara “daban por supuesto que una mujer no podía asomarse a la ventana más que movida por un aliciente pecaminoso, para atender a los requerimientos de algún enamorado” (Martín Gaité, 1987: 35). Carmen respondía que nunca se pensó que esa ventana representara un gran deseo de abandonar los interiores a los que siempre se las había confinado, y añadía que la ventana “es el punto de enfoque, pero también el punto de partida” (1987: 37), refiriéndose al uso de la ventana como una herramienta para viajar con la imaginación a lugares a donde de otra manera no les era permitido acceder. De ahí que “toda la pintura y la literatura de interiores nos haya acostumbrado al protagonismo de la mujer como alma del espacio doméstico” (1987: 133).

Para María Alejandra Zanetta (2002) también existe una estrecha relación entre pintura y música en la obra de Martín Gaité. Menciona en concreto a Remedios Varo como consecuencia de la utilización de su pintura *Armonía* (1956) en la portada de la undécima edición de *El cuarto de atrás* (1993). Tanto *Armonía* como *El cuarto de atrás* hablan del proceso creativo, que en ambos casos se presenta como un ejercicio de reflexión personal e histórica mediante la utilización de distintas combinaciones de elementos artísticos, siendo la música uno de los más relevantes. En las dos obras el proceso creativo está instigado por un personaje imaginario, espiritual, exterior. En *Armonía* es la mujer quien toca los elementos del pentagrama, indicando a la protagonista, encerrada en una habitación desordenada, la importancia de la música en el proceso creativo. En el caso de *El cuarto de atrás* es el hombre de negro quien incita a la protagonista, también encerrada en un lugar desordenado, a hablar de su pasado y de la importancia que las coplas y sus cantantes tuvieron en la infancia de C.

Esta relación de Martín Gaité con la música está menos estudiada a pesar de la importancia que le dio la autora. En un documental realizado por Televisión Española en febrero de 2021 que lleva por título el de una de sus novelas, *La reina de las nieves* (personaje que nos recuerda a la mujer de la pintura de Remedios Varo), Martín Gaité afirma que siempre tuvo talento para cantar y que le gustaban las canciones folclóricas gallegas, sobre todo la poesía de Rosalía de Castro, tanto como las tonadillas de la Piquer. La mención de estas dos mujeres es interesante porque reúnen dos formas distintas de poesía popular, y muestran un gusto por la poesía en su faceta tanto de producción oral como de texto interpretativo y musical. La elección de dos mujeres alude a su conocimiento del folclore y de la relación que siempre ha existido entre mujeres y música: “the art of music may have begun in the singing of magic by women [...] women were the first musicians and perhaps for some time, the only ones” (Drinker 1995: 63). Referencias musicales las podemos encontrar en toda su narrativa, pero fue su trabajo sobre la importancia de las can-

ciones populares durante el franquismo, en especial las coplas, lo que me gustaría resaltar aquí por la importancia que les dio como ventanas para viajar con la imaginación y acceder a lugares que de otra manera serían inaccesibles. Ambas, música y pintura, se convierten en ventanas que crean un espacio narrativo muy personal

Edward Hooper y las ventanas

Las ventanas, sin embargo, van a adquirir una función distinta desde su encuentro con Edward Hopper. Hasta ese momento representaban una mirada desde el interior, como hemos visto en su interpretación de los cuatro lienzos anteriores y en las novelas de la primera etapa de la autora, sobre todo *Entre visillos*, publicada por primera vez en 1957. Las mujeres miraban desde dentro, desde el espacio privado hacia afuera, y desde esas ventanas imaginaban, soñaban y creaban mundos alternativos. Hopper y su estancia en Nueva York van a añadir a las ventanas una mirada también desde fuera, desde un mundo en el que las mujeres también ocupan el espacio público, como muestran las novelas posteriores a *El cuarto de atrás*.

En 1996, seis años después de la exhibición de 1990, el museo Thyssen-Bornemisza de Madrid organizó una serie de conferencias bajo el título de *El cuadro del mes*, invitando a diversos escritores a comentar una pintura determinada. El 14 de diciembre de 1996, Carmen Martín Gaité impartió una conferencia sobre el cuadro de Hopper *Habitación de hotel* a la que llamó “El punto de vista”, aludiendo a las distintas interpretaciones que pueden hacerse al mirar a la mujer que aparece ahí, o bien desde dentro o bien desde fuera. Para Martín Gaité, las pinturas de Hopper son en sí novelas, ya que quien mira un cuadro de Hooper necesita imaginarse el antes y el después del momento que representa el lienzo, crear su propia historia, imaginarse lo que piensan y lo que sienten los que están en el cuadro, crear, a raíz de un mundo ficticio, un mundo real y *Habitación de hotel* es una de esas novelas:

La mujer del cuadro busca algo que, sea lo que sea, no ha encontrado. Ni siquiera ha abierto el equipaje. Está harta. Es joven y no sabe qué hace ahí, ni a qué ha venido. *Probablemente no tiene a nadie a quién llamar y, aunque lo tuviera, a esas horas no se puede llamar a nadie. Eso es algo que también conozco bien.* La mujer está esperando a que pase la noche, quiere que sea de día para poder irse. Quiere escaparse, y por eso en las manos tiene una guía de horarios de tren (dato que aportó, antes de morir, la mujer de Hopper). Está decidiendo hacia dónde escapar (Elisa Fernández Santos, 1996) [las cursivas son mías].

El texto resaltado nos recuerda al principio de *El cuarto de atrás* donde una mujer sola en su habitación, de noche, abrumada por el insomnio está deseando hablar con alguien. Como la mujer del cuadro, sabe que no son horas, y que probablemente no haya nadie a quien llamar, así que se inventa un interlocutor ideal en forma de entrevistador junto al cual, y a medida que avanza la conversación, verá crecer los papeles en los que luego se convertirá la novela. La ventana en el lienzo de Hopper es un cuadrado negro, indicando que fuera solo hay oscuridad, como la que hay en la habitación donde C. intenta dormir. Sin embargo, a diferencia de C. la mujer está estática, en una habitación despersonalizada, sin cuadros, sin objetos personales, solo el equipaje sin deshacer. La mujer del cuadro está en un hotel al que ha llegado desde un desconocido espacio exterior, mientras que C. todavía habita los interiores, su casa familiar, cuyos objetos darán pábulo a disquisiciones sobre la cultura y la sociedad franquista. Ambas escenas rezuman intimidad, nos invitan a compartir esos espacios, nos abren una ventana hacia el mundo de esas mujeres solitarias. Como dice Guillermo Solana, director artístico del Thyssen, los cuadros de Hopper “plantean una historia que queda en suspenso, no resuelta. Su ambigüedad es atractiva y su atmósfera está ligada a los géneros del cine, desde el terror y el suspense al drama. Sus cuadros son ventanas al mundo y eso es lo que la gente ama” (Solana 2012: 64). *El cuarto de atrás* es una novela fantástica, según la definición de Todorov (1970), en la que todo es ambigüedad y, como el cuadro, es una ventana al mundo de la posguerra, sobre todo al olvidado mundo de las mujeres.

La relación de Martín Gaité con Edward Hopper comienza en Madrid, de la mano de su amigo Ignacio Álvarez Vara:

Nacho fue la primera persona que me habló de Salinger y también en su casa de Nuncio nueve vi por primera vez la reproducción de un cuadro de Hopper, que me impresionó mucho. Un pintor al que luego, en mi viaje del año pasado a N. York seguí la pista por los museos y llegué a adorar. Como homenaje a Hopper, y en recuerdo de Nacho, he decidido, pues, empezar este cuaderno de recortes de prensa, esmaltado de vez en cuando con algún comentario. Porque Nueva York es una ciudad que no se puede captar ni transferir solo con la pluma, se necesitan imágenes (Martín Gaité, 2005: 19-20).

Este texto, fechado el 17 de setiembre de 1980, acompaña al primer collage del volumen publicado por Siruela en 2005 titulado *Visión de Nueva York*, texto que lleva el nombre del volumen que recoge todos los collages que hizo durante su carrera, recopilados por su hermana Ana María. Siguiendo su norma de utilizar distintos

cuadernos para apuntar retazos de novelas, impresiones, pensamientos, ideas sobre escritura o collages, Martín Gaité fue plasmando sus primeras impresiones sobre la gran manzana en un pequeño *Memo Book* de tapas rojas que corresponde al Cuaderno 25 de la colección de sus *Cuadernos de todo* (2002). Ambos volúmenes, publicados después de su muerte, son una herramienta imprescindible para comprender su proceso creativo.

Sus primeras impresiones de Nueva York están influidas por el pintor: “Sí, New York (Hooper lo supo ver mejor que nadie) es una mezcla de agobio y libertad. Se refleja en la actitud de la gente, en la presencia que imponen los objetos, en cómo se relacionan objetos y personas, en la luz y los espacios” (Martín Gaité, 2002: 495). Esta es precisamente la impresión que le provoca la mujer del cuadro, agobio ante la noche y la espera, y libertad para ir donde la maleta y el horario del tren la lleven.

Para ella Nueva York significó sobre todo el espacio de libertad que había buscado y necesitaba para escribir. En Nueva York pudo encontrar y ocupar su propia habitación como ella misma admite:

Es un tiempo precioso este de América. Acordarme de las condiciones tan adversas en que escribí *Entre visillos*, de las ganas que tenía de que dieran las ocho para subirme a aquella buhardilla. Pensar en la Woolf (*A Room of one's own*, p.70). Es mi amiga ahora, desde el verano, me tiende la mano y yo se la recojo (Martín Gaité, 2002: 496).

Fue precisamente durante su primer viaje a Nueva York cuando Martín Gaité tuvo por fin la oportunidad en cuanto a tiempo y espacio para leer *Una habitación propia* de Virginia Woolf, un libro que compró en una librería de la Quinta Avenida y que según ella llevaba esperándola desde 1929:

Era una tarde luminosa de otoño. Acerqué la butaca a la ventana y Virginia Woolf se dirigió a mí (ya que el *you* inglés puede oírse como “tú” o como “vosotros”) en los siguientes términos: “Pero bueno — me dirás —, te he pedido que me hables sobre mujer y literatura. ¿Y eso qué tiene que ver con una habitación propia? Voy a tratar de explicártelo”. Nada me podía agradar más que aquella explicación (Martín Gaité, 1987: 12).

Este primer encuentro con Virginia Woolf también aparece en los apuntes que acompañan al collage *Homenaje a Virginia Woolf*, creado a raíz de la lectura de *Una habitación propia*, y según la autora, uno de sus mejores collages (Martín Gaité, 1987:

11). Leer a Virginia Woolf le ayudó a poner en práctica su ensayo sobre la escritura femenina ya mencionado *Desde la ventana* “como homenaje a todas las mujeres ventaneras que en el mundo han sido” (1987: 17). El Nueva York contradictorio entre libertad y enclaustramiento que representan las mujeres de Hooper, todas ventaneras, todas solas, todas con una historia que contar es el que le proporciona el espacio que le faltaba en el Madrid feo y sin luz (Gaité, 2002: 505) que dejaba atrás. Por una parte, encontró el enclaustramiento en forma de habitación propia desde donde mirar por la ventana e inventar historias, poner en orden el caos, reflexionar sobre su vida y su obra y proyectar su futuro, y por otra encontró la libertad para pasear y perderse, para convertirse en una *flâneuse* visible invirtiendo las palabras de Janet Wolff (1985: 37) cuando habla de la invisibilidad de las mujeres en la literatura de la Modernidad y la imposibilidad de poseer visualmente la ciudad al ser esta un espacio público. En ese espacio contradictorio hopperiano van a vivir sus protagonistas a partir de su viaje a Nueva York y la publicación de *El cuarto de atrás*, novela cuya traducción al inglés acababa de salir cuando llega, en el otoño de 1980. Es precisamente su novela más estudiada, una novela con nombre de habitación, de espacio privado donde se guardan recuerdos de infancia, una novela autobiográfica donde la autora reflexiona sobre su Salamanca natal, magníficamente descrita en su novela *Entre visillos*, donde las mujeres, como las de Dalí, Murillo o Montaner, tenían que mirar el mundo desde dentro de una ventana en aquellos años cincuenta españoles, escondidas tras los visillos para no ser vistas. Eran mujeres que, sujetas al Código Civil de 1889 y recluidas en casa para así ser más fácil el control sobre ellas (Carbayo-Abengózar 1998: 34), ocupaban el espacio privado desde el que imaginaban escapadas a lugares recreados, como la Isla de Bergai: “A Bergai se llegaba por el aire. Bastaba con mirar a la ventana, invocar el lugar con los ojos cerrados y se producía la levitación” (1998: 180). Su Bergai imaginado tomó forma en un viaje al Mount Desert Rock. Animada por la visita, creó un collage en el que se le ve a ella junto a una máquina antigua de fotos, una foto de la isla, unas focas y unas palabras: “Yo, cuando la inventé, no sabía que en la isla de Bergai había focas” (Martín Gaité, 2005: 61).

Concha Piquer y las ventanas

En *El cuarto de atrás*, la autora relata que las mujeres en el franquismo no solo se escapaban a islas imaginarias desde los espacios privados que ocupaban, sino también se fugaban a Cúnigan, un lugar “mágico y único” (Gaité, 1988: 79) que

solo conocían a través de una canción: “Ven pronto a Cúnigan, si no has estado en Cúnigan, lo encontrarás espléndido, mágico, único, magnífico de verdad” (1988: 79). Las canciones de la época evocaban, según la autora, un mundo distinto, sobre todo las coplas, apoyadas por el régimen como parte de la tradición cultural española y por esa razón, pasaban inadvertidas a los ojos y oídos de los implacables censores:

The censors did not just cut and suppress texts; they rewrote texts, added to texts, issued their own texts. Their interference on the trivia of everyday life –from menus (in the 1940s the Russian salad served in Spanish bars was renamed “imperial” or “national salad”) to matchboxes (as late as 1972 Forforera General Española was fined for a design that, upside down, could be read as a woman masturbating) - shows that they saw all forms of social communication as a “text” (Jo Labanyi 1995: 207).

Las canciones populares, y en especial las coplas, que se convirtieron en canciones nacionales, lograban burlar la censura por referirse a asuntos que erróneamente, desde mi punto de vista, se consideraban menores, no politizados, a “asuntos de mujeres” como, por ejemplo, el desamor. Estas canciones hablan de algo que también se le ha atribuido a la sensibilidad de Hopper, y es la cotidianidad: “his sensitivity to what social critic Lewis Mumford called ‘the sacredness of everyday fact’” (Carol Troyen 2008: 140). En su estudio *La copla sabe de leyes* (2000), Rosa Peñasco analiza la relación entre las coplas y el derecho de familia, una rama del derecho intrínsecamente asociada con las mujeres, ya que toca temas como el matrimonio, la separación, el divorcio, la custodia de los hijos o el parentesco. Como también afirma Rita Felski, la vida cotidiana en su relación con la rutina, lo habitual y lo ordinario está intrínsecamente ligada al género:

“Everydayness is not an intrinsic quality that magically adheres to particular actions or persons (women, the working class)” and she goes on to equate the everyday with the routine and the process of routinization. The main advantage of Felski’s work is that emphasizes that everydayness is a concept with a strong ideological significance, one tied specifically to the issue of gender (Berger y Del Negro, 1996: 9).

Estas canciones, por ser de mujeres para mujeres, se consideraban inocuas, y por ello se escuchaban sin cortapisas, permitiendo a muchas cantantes, como Concha Piquer, usarlas como una herramienta comunicativa y reivindicativa sobre la propia situación de las mujeres:

La Piquer, que cantaba que prefería vivir soñando a conocer la verdad, estaba a todas horas en la radio¹ y, a su manera, ofrecía recetas para hacer la vida más soportable a esas mujeres que otras coplas mostraban, casi como reclamo turístico: “sol, vino, mujeres y cantares” (Margarita Rivière 1998: 55).

También Martín Gaité explora esta relación entre lo cotidiano y el género en su collage *La visión de lo cotidiano en la narrativa femenina*, creado a partir de una conferencia en el Massachusetts Institute of Technology de Boston. En este collage aparecen diferentes esculturas masculinas subidas a pedestales y una femenina a ras de suelo con las siguientes palabras manuscritas: “A espaldas de los hombres y de sus pretenciosos pedestales, la mujer ‘ventanera’ siempre ha sabido observar por su cuenta, escaparse de lo interior a lo exterior y meter dentro lo de fuera, a su modo, ni alharacas (Martín Gaité, 2005: 57). Edward Hopper, Carmen Martín Gaité y Concha Piquer comparten así su interés por la cotidianidad, y de ahí que las pinturas, los escritos y las canciones de estos tres artistas estén llenos de referencias al mundo femenino, y sean ventanas al mundo.

Concha Piquer, como Carmen Martín Gaité, encontró también en Nueva York una ventana para saltar por ahí al éxito, ya que su carrera artística comenzó en el Park Theatre de Nueva York en 1922 donde actuó como tonadillera cantando *El Florero* durante el intermedio a la ópera *El gato Montés* de Manuel Penella cuando solo tenía catorce años. Su actuación tuvo tanto éxito que grabó veintidós canciones con la entonces importante compañía de grabación *Record*, conocida hoy como CBS. Permaneció en América hasta 1927 actuando en los teatros y espectáculos de variedades más importantes (Martín de la Plaza 2001). Cuando volvió a España lo hizo como reconocida artista internacional en un contexto político muy diferente del que había dejado atrás, pero dispuesta a triunfar a pesar de las restricciones. Lo primero que hizo fue aprender castellano, ya que su lengua materna era el valenciano y la segunda era el inglés, y llenar su ropero de complementos andaluces como abanicos, flores y vestidos de cola. Con todo este bagaje, se convirtió en la estrella de la copla y elevó la canción andaluza a canción nacional. Esta aparente transformación de mujer internacional y *flâneuse* en mujer española y local la utilizó el

¹ Hay que resaltar la importancia de la radio durante el franquismo como medio de comunicación y, sobre todo, de adoctrinamiento para el público en general y las mujeres en particular, como explora el estudio “Al oído de las mujeres españolas. Las emisiones femeninas de Radio Nacional de España durante el primer franquismo” (Gil Gascón y Gómez García, 2010).

régimen para definir sus canciones como apolíticas, y le abrió las puertas del medio de comunicación más importante de la época, la radio. Según Vázquez Montalbán, “la radio, la enseñanza, los cantantes callejeros y rurales, la prensa, la literatura de consumo, se aprestaron a despolitizar la conciencia social” (1998: 29). A pesar de las críticas que las coplas recibieron de feministas como Alcalde, para quien eran solo canciones “andalucistas y aflamencadas aptas para censores y protectores de la familia” (Alcalde 1996: 129) y estudiosos como Salaün para quien las canciones no contribuyeron a hacer progresar el estatuto de la mujer en España, sino que “la mantiene en una situación de dependencia que las mismas protagonistas no intentan ni mellar” (Salaün 1990: 135), para Martín Gaité y Vázquez Montalbán, dos escritores de ficción y ensayo (“nos creemos más lo ficticio”, Martín Gaité, 2002: 532), las coplas tienen una lectura distinta. Martín Gaité en *El cuarto* recupera y respeta las coplas de Concha Piquer, ya que:

En el mundo de anestesia de la posguerra, entre aquella compota de sones y palabras —manejados al alimón por los letristas de boleros y los camaradas de Sección Femenina— para mecer noviazgos abocados a un matrimonio sin problemas, para apuntalar creencias y hacer brotar sonrisas, irrumpía a veces, inesperadamente, un viento sombrío en la voz de Conchita Piquer, en las historias que contaba. Historias de chicas que no se parecían en nada a las que conocíamos, que nunca iban a gustar las dulzuras del hogar apacible con el que nos hacían soñar a las señoritas, gente marginada, a la deriva, desprotegida por la ley. No solían tener nombre ni apellido aquellas mujeres, desfilaban sin identidad, enredadas en los conflictos de no tenerla, escudadas en su apodo que enarbolaban agresivamente: La Lirio, La Petenera, La Ruiseñora, la niña del quince mil, cuerpos provocativos e indefensos, rematados por un rostro de belleza ojerosa; la copla investigaba a través de distintos rumores y versiones, el motivo de aquellas ojeras (Martín Gaité 1988: 151-52).

Este interés por las cantantes aparece ya desde su novela *Entre visillos* en la creación del personaje de Rosa, la “animadora” del casino, una mujer rechazada por el grupo de chicas burguesas de la ciudad “Gente de esa no queremos” (Martín Gaité 1989: 105), que junto a Natalia, formarán el pequeño grupo de “chicas raras”, inconformistas, que no encajan en la visión social de la mayoría, siguiendo el modelo de Andrea en *Nada* de Carmen Laforet, y ahondando en todas las protagonistas de su narrativa: Natalia, Eulalia, Águeda, Mariana... Estas canciones, y sus protagonistas, como la de *Tatuaje*, la canción tal vez más emblemática de Concha Piquer, abrían venta-

nas a los sueños a mujeres, que, como apunta la autora en la cita anterior, no eran solo mujeres agotadas de trabajar y solas, sino también las ociosas de clase media, sumergidas todas en el discurso de la alegría y la entereza de la Sección Femenina. La protagonista de la canción recorre incansable puerto tras puerto en busca de un hombre “alto y rubio como la cerveza y más dulce que la miel” (*Tatuaje*, León, Valerio y Quiroga) tatuado por la vida y tatuada ella también por él. Manuel Vázquez Montalbán, a diferencia de Alcalde o Salaün, la entiende como una canción de protesta:

Era una canción de protesta no comercializada, su protesta contra la condición humana, contra su propia condición de Cármenes de España a la espera de maridos demasiado condenados por la Historia, contra una vida ordenada como la cola ante el colmado, cartilla de Abastos en mano y así uno y otro día, sin poder esperar al marino que llegó en un barco, al que muy bien hubieran podido encontrar en el puerto al anochecer (Vázquez Montalbán, 1998: 40).

Concha Piquer consiguió convertir sus puestas en escena en una negociación con los discursos que oprimían a las mujeres, sobre todo durante el franquismo, interpretando las palabras que los escritores habían redactado para ella en una clave que era entendida por la audiencia, mayoritariamente femenina, de mujeres ventaneras, incluida Martín Gaité. Al recrear esas letras con su inconfundible voz, su mirada, su atuendo y el uso que conscientemente hacía de su persona pública conseguía romper barreras entre la clase media que escribía para ella y que la escuchaba, y la clase obrera que ella representaba, entre lo “local” de su presencia y lo “universal” de los temas de sus canciones. Sin embargo, tendremos que esperar muchos años para que las ideas de Carmen Martín Gaité y Manuel Vázquez Montalbán fueran abrazadas y celebradas como esas ventanas de Hopper, como indican las dos recientes novelas gráficas *Cosas nuestras* (2020) de Ilu Ros y *Doña Concha. La rosa y la espina* de Concha Berrocal (2021).

Carmen Martín Gaité y las ventanas

La influencia que pintura y música, en concreto Edward Hopper y Concha Piquer, van a tener en Carmen Martín Gaité va a ser la clave de su trabajo después de su primer viaje a Nueva York y de la publicación de *El cuarto de atrás*. Con esa novela y su primera experiencia neoyorkina se cierra una etapa no solo desde el punto de vista literario, sino también personal:

Pero es que tengo miedo, ahora es verdad, ahora no es literatura, cuando escribí *El cuarto de atrás* y *Retabílas* tenía pared, no se había muerto mi madre ni había venido a América, intuía esas cosas y también la locura en *Ritmo Lento*, pero no su parte descarnada e irreversible, no sabía lo que eran los papeles de los muertos lloviendo sobre tu vida ni que el cuerpo realmente adquiriera pliegues de inequívoca vejez (Martín Gaité 2002: 532).

En esta nueva etapa los recuerdos dan paso a un presente narrado de forma fragmentada en el que los espejos van a ser un objeto constante en su narrativa: “El vocablo espejo sustituye ahora al de ‘ventana’ (pero, ¿qué es el espejo sino la ventana por la que asomarse a uno mismo?)” (Torre Fica 2001: 71). Son normalmente espejos rotos que nos devuelven esa imagen fragmentada de la realidad que explorará en sus novelas. Sin embargo, me gustaría destacar la poesía y la literatura infantil, entrelazadas una vez más con la música y la pintura, ya que la poesía comparte muchos elementos inherentes a los cuentos infantiles, sobre todo lo fragmentado y las imágenes, dos elementos explorados desde su experiencia neoyorkina:

Poetry and the world of children their grasps of language and of reality and its transmission have always been closely associated. Poetry allows for the expression of a fragmentary perception of simultaneous fragments and images, a world of images never quite grasped in which meaning remains ambiguous, multiple, indeterminate and therefore pregnant with vital possibilities (Jennifer Wood 2014: 124).

Para la autora, lo poético o “poemático” es la cosa más difícil de transmitir (Martín Gaité 2002: 268), y por ello recurrió a ella como recurso para explorar el miedo al que hace referencia, e indagar en lo contradictorio. En su poema *Todo es un cuento roto en Nueva York*, publicado en Hiperión en 1983, reproducido en la conferencia *La libertad como símbolo* y recogido más tarde en su volumen *Pido la palabra* (2002a), la autora indaga una vez más sobre la mujer del cuadro de Hopper, una mujer clavada a una ventana en un hotel de Nueva York, donde todo es un cuento roto, intermitente, lleno de espejismos.

Todo es un cuento roto en Nueva York
 Donde ninguna trama se ha de tener por cierta,
 Recitado de forma intermitente
 Ente guiños de flash
 En el gran escenario giratorio

Al que afluyen en mezcla simultánea
La basura y el oro,
Gente que tira y gente que recoge
Pero si continuáis en vuestro empeño
De perseguirle el rastro a un espejismo,
A una silueta vaga, fugaz y discutible
Que llevabais soñada en la retina
Tal vez porque la visteis en un film,
Yo puedo revelaros una pista
¿Por qué no entrar un rato en el Museo Whitney?
Cansada de rodar,
De soñar apariencias,
De debatirse en vano
Ensayando posturas de defensa o de ataque
De convertirse en otra,
Esa mujer perdida por Manhattan
Se ha escondido en un cuadro de Edward Hooper,
Se ha sentado en la cama de una pensión anónima
Y ya no espera nada.
Sin abrir tan siquiera la maleta,
Acaba de quitarse los zapatos
Porque los pies le duelen,
Y se ha quedado sola entre cuatro paredes,
Condenada a aguantar a palo seco
Esa luz de la tarde ya en declive
Que se filtra en la estancia
Veteada de brillos engañosos,
Con los brazos caídos y la mirada estática,
Clavada eternamente de cara a una ventana
Que de tan bien pintada parece de verdad (Martín Gaité 2002a: 145-146).

La poesía, que la autora cultivó desde el principio de su carrera literaria, no solo explora la pintura, como vemos en el poema anterior, sino que se convierte en música, e incluso es escrita para ser musicada. Junto al cantautor Amancio Prada descubrió e interpretó canciones gallego-portuguesas y colaboró con él recopilando coplas populares gallegas para el disco *Caravel de caraveles* (1976). También colaboró con su cuñado Chicho Sánchez Ferlosio en un CD grabado en 1978, justo

el año de publicación de *El cuarto de atrás*, y reeditado en 2007, titulado *A contra-tiempo*. Este trabajo, como tantos otros elaborados durante la transición española a la democracia, recogía, creaba o musicaba poemas o bien de poetas proscritos por el régimen de Franco, o por nuevos poetas que cantaban a la vida y la libertad. En este caso Chico pone música a un poema de Carmen Martín Gaité, *Ni aguantar ni escapar*, recogido en su volumen *Después de todo. Poesía a rachas* (1993) en el que hace un llamamiento a lo que siempre defendió, huir de los extremos, ser rebelde, pero también modosa: “Mi rebeldía no es de alharaca, soy muy gallega en eso, le doy una vuelta a todo y acabo haciendo lo que quiero sin gritar [...] Yo no sé si es táctica, pero procuro rechazar lo que veo que no me gusta, rechazándolo dentro de mí... pero no levantando una bandera y gastando pólvora en salvas... es que soy modosa, muy modosa (Aznárez, 1981: 14).

Ni aguantar ni escapar
 Ni el luto ni la fiesta
 Ni designio ni azar
 Ni puro ni perverso
 Ni denso ni vacío
 Ni en uno mismo inmerso
 Ni extroverso
 Ni abrasador ni frío
 Ni de ida ni de vuelta
 Ni al margen ni en el ajo
 Ni pasión ni desdén.
 Vacilación resuelta:
 Con el suelo debajo
 Por entre el mal y el bien.

 Por donde pisa el buey,
 Pero en la cuerda floja,
 Mientras llega la muerte (Martín Gaité, 1993: 55-56).

El editor de este volumen de poesía, Jesús Munárriz, afirma que Martín Gaité escribía poesía sin mucho ánimo de publicarla, sino más bien de difundirla:

Ella escribía, de vez en cuando, unos versos, motivada generalmente por algo o por alguien, y si no iban a parar directamente al cajón o a la papelera, se los enviaba a

sus destinatarios, cuando los había, sin molestarse siquiera en hacer copias. O bien se los pasaba a su cuñado Chicho para que los cantara, si le parecían oportunos y les encontraba alguna música apropiada (Munárriz, 1993: 10).

También de recitarla y cantarla como afirma el mismo Munárriz en su descripción de una ya laureada escritora yendo por las noches al café de barrio Manuela a recitar “haciendo más por la poesía que un batallón de funcionarios culturales” (1993: 13).

En el origen de una de sus más famosas recreaciones de los cuentos infantiles, el cuento de Perrault que ella titula *Caperucita en Manhattan*, hay también una canción. El tema principal de este cuento es la libertad, que para una niña salmantina de los años cincuenta se encontraba en aquella ciudad retratada en las películas en blanco y negro de la época. Cuenta la autora que la primera vez que fue a Nueva York les cantaba a sus amigos una canción que había escuchado en un teatro infantil en Salamanca, canción que se convirtió en realidad durante su primera estancia en la ciudad, por lo que creyó oportuno plasmar la experiencia en forma visual, en un collage al que llamó *New York* (Martín Gaité, 2005:43)

Soñé que era una artista singular
 Que estaba trabajando en Nueva York,
 Soñé que me aplaudían sin cesar
 Con Micky, con la Betty y con Charlot.
 Soñé que en un palacio de cristal
 Un negrito tocaba el saxofón,
 Soñé que me aplaudían a rabiar
 Pero yo me escapé bailando un fox (Martín Gaité 2002a: 140).

Durante su estancia en la gran manzana, la autora fue aplaudida, visitó un palacio de cristal, un *music hall* donde tocaban jazz. Cinco años habían pasado desde su primera visita al Nueva York del poema en 1980, cuando una Martín Gaité, llena de vida y ganas de libertad, veía a través de los ojos del pintor la ciudad que le iba a servir de inspiración, hasta su visita en 1985, cuando una Martín Gaité destrozada por la muerte de su hija vuelve invitada por la universidad de Vassar para intentar recomponer su espíritu a través de lo que sabía hacer mejor, escribir. Durante ese otoño de 1985, descrito en su penúltimo Cuaderno, el 35, Martín Gaité va a imaginar, ya que su creación fue posterior en 1990, *Caperucita en Manhattan*. Así lo explica ella misma en un cuadernillo que utilizó en su último viaje a Italia en 1999 con motivo del estreno de la versión teatral de *Caperucita en Manhattan*:

Durante mi primera visita a New York hace veinte años, no puedo olvidar cómo me miró la Estatua de la Libertad, desde el barco que hace el giro de Manhattan. Nunca había mirado tan de cerca la estatua de la Libertad y ella se convirtió en algo distinto de una estatua. Fue un sentimiento tan fuerte que se escondió. Tuvieron que pasar varios años antes de que resucitara para dar vida a este libro (Martín Gaité, 2002: 669).

Tuvieron que pasar esos años y esa gran pérdida para crear a Miss Lunatic, la representación de carne y hueso de una versión muy singular de Madame Bartholdi, la bella madre en la que se inspiró el escultor alsaciano Frederic Bartholdi para crear la famosa estatua. Miss Lunatic siguiendo la estética de Hopper donde priman “la soledad, la vejez, el desarraigo y lo feo” (Martín Gaité 2002: 532), es “una mujer muy vieja, vestida de harapos y cubierta con un sombrero de grandes alas que le tapaba casi enteramente el rostro. La cabellera, muy abundante y blanca como la nieve, le colgaba por la espalda, unas veces flotando al aire y otras, recogida en una gruesa trenza que le llegaba a la cintura” (Martín Gaité, 1990: 85). Es una mujer libre para quien: “Vivir es saber estar solo para aprender a estar en compañía, y vivir es explicarse y llorar... y vivir es reírse...” (1990: 92).

En el primer encuentro con Sarah Allen, una joven *flâneuse* deseosa de deambular sola por la ciudad, Mis Lunatic le da una serie de consejos para saber vivir y sobre todo para aprender a ser libre:

Procura encontrar tu camino en el laberinto —le dijo ella—. Quien no ama la vida, no la encuentra. Pero tú la amas mucho. Además, aunque no me veas, yo no me voy, siempre estaré a tu lado. Pero no llores. Cualquier situación se puede volver al revés en un minuto. Esa es la vida [...] Y no olvides una cosa. No hay que mirar nunca para atrás. En todo puede surgir una aventura. Pero ante las ansias de la nueva aventura, hay como un miedo por abandonar la anterior. Plántale cara a ese miedo (1990: 158-59).

Sarah Allen sigue sus consejos encontrando así la tan ansiada libertad en las alcantarillas de la ciudad: “Metió la moneda en la ranura, dijo: ‘¡Miranfú!’, se descorrió la tapa de la alcantarilla y Sarah, extendiendo los brazos, se arrojó al pasadizo, sorbida inmediatamente por una corriente de aire templado que la llevaba a la Libertad” (1990: 205).

Ambas obras, el poema *Todo es un cuento roto en Nueva York*, y la recreación del cuento de Perrault constituyen la entrada en esa nueva etapa vital y literaria en

la que lo importante va a ser explorar esa ansiada libertad tan soñada durante el franquismo, tan buscada entre las calles de Nueva York, y enfrentarse, como dice el poema, “a palo seco” con el miedo que esa libertad lleva asociado. La poesía/música, el collage y los cuentos infantiles que creó, sobre todo después de sus viajes a Nueva York, permiten a la autora desarrollar personajes fragmentados, como añicos de espejo, una de sus metáforas favoritas, ya que para ella lo más sorprendente fue “darme cuenta de hasta qué punto coincidía mi manera de interpretar lo que iba viendo y sintiendo con la visión de alguien tan neoyorquino por los cuatro costados como el artista que acababa de descubrir” (Martín Gaité, 1997: 6-7). En *La reina de las nieves*, dedicado a Hans Christian Andersen y a la memoria de su hija, utiliza el argumento del cuento infantil para desarrollar la trama de Leonardo Villalba, un joven en busca de su identidad. El cuento infantil le sirve para volver una y otra vez a sus obsesiones, como los espejos: “En aquel tiempo, había en el mundo un espejo mágico, fabricado por ciertos diablos. Una noche, el espejo se rompió en pedazos tan pequeños como partículas de polvo que volaron por la atmósfera y se extendieron por todo el mundo. Y una de esas partículas se le metió en el ojo a Kay, el protagonista del cuento” (Martín Gaité, 1994a: contraportada).²

En su novela *Nubosidad variable*, dos amigas se encuentran por casualidad después de muchos años en una exposición de pintura de un tal Gregorio, alguien que, a diferencia de Hopper, no deja huella en la protagonista aunque sí el encuentro con su amiga del que va a salir una novela: “Luego empezaste a decir que la vida está hecha de añicos de espejo, pero que en cada añico se puede uno mirar, y que te daban ganas de mojar pan en los cuadros de Gregorio porque eran huevos fritos estrellados contra el lienzo, y que cuántos mensajes llegan de todas partes sin que los sepamos recoger” (Martín Gaité, 1992: 31). En *Lo raro es vivir*, título que Águeda, la protagonista, da a una de sus piezas musicales a las que llama “entrerocks”, su madre es una pintora famosa y en sus recuerdos de infancia Águeda siempre incluye el espejo:

Aprendí desde edad bastante temprana a mirarme en aquel espejo oblicuo donde mi rostro asomaba a medias tapado por el de ellos, pero no me di cuenta de que estaban torcidas las sonrisas hasta que empezó a reflejarnos solas a mamá y a mí con la sombra de él en el fondo... Y un día dije ¡basta! y rompí aquel espejo. Pero lo rompí mal, porque sus añicos se me siguen clavando (Martín Gaité, 1996: 95-96).

² Hago referencia a las contraportadas precisamente para probar la importancia de la pintura, los espejos rotos que forman el collage y Nueva York.

En *Irse de casa*, Amparo Miranda, diseñadora famosa residente en Nueva York desde hace cuarenta años, vuelve a su ciudad natal, una ciudad de provincias que bien pudiera ser la de *Entre visillos* para recordar su infancia y completar su narrativa vital. Como dice en la contraportada del libro: “Un libro, en fin, que se ofrece a los lectores como un cuadro del Bosco, donde resultaría insatisfactorio aislar un fragmento porque la sabiduría está en el difícil —aunque aparentemente ligero— engarce del conjunto” (Martín Gaité, 1998: contraportada).

Conclusión

En Nueva York, Carmen Martín Gaité encontró un referente, tanto literario como personal, a partir del cual su “geografía narrativa” (Martín Gaité, 2002a: 140) se va a llenar, además de referencias musicales y pictóricas, de fragmentos, fantasías, collages y espejos.

Nueva York y la estética de Edward Hooper abrieron ventanas al mundo estético y narrativo de Carmen Martín Gaité. De igual manera, la experiencia neoyorkina de Concha Piquer le abrió ventanas que luego ella supo abrir a muchas otras mujeres durante una época difícil de la historia de España. Durante una de sus estancias en Nueva York, Martín Gaité tuvo un sueño que escribió al despertarse para que no se le olvidara. Soñó que se comunicaba con su madre a través de ventanas distantes mediante un código secreto. La interpretación de ese sueño la incluye íntegra en lo que ella llama “Apéndice arbitrario” de su libro *Desde la ventana* y que ella titula *De su ventana a la mía*:

Y la felicidad que me invadía en el sueño no radicaba sólo en poderle contar cosas de Nueva York a mi madre y en tener la certeza de que ella, aun después de muerta, me oía, sino también en la complacencia que me proporcionaba mi destreza, es decir, en haber aprendido a mandarle el mensaje de aquella forma tan divertida y tan rara, que además era un juego secretamente enseñado por ella y que nadie más que nosotras dos podía compartir (Martín Gaité, 1987: 114).

Esa nueva destreza para mandar mensajes de forma divertida y rara la convierten en una escritora admirada y leída, no solo en los círculos académicos, sino sobre todo por el gran público, anfitriona de honor de las ferias del libro en Madrid. También en una escritora visionaria que supo ver la importancia de las canciones populares, la poesía cantada y los cuentos infantiles, en la creación de un mundo femenino

desde donde aprender a mirar, como muestran las últimas publicaciones sobre la importancia de las coplas en la construcción de la identidad femenina.

A partir de los años ochenta la autora deja atrás los espacios interiores para lanzarse a deambular de la mano de Edward Hopper, que cambiará su mirada hasta hacerla reconocerse como una de sus mujeres (Martín Gaité, 2002: 532). A las habitaciones cerradas de *Entre Visillos* y *El Cuarto de Atrás*, le van a sustituir los viajes y los espacios abiertos de *Caperucita en Manhattan*, *Nubosidad Variable*, *Lo raro es vivir* y sobre todo *Irse de Casa*. A las ventanas y sus mujeres ventaneras se unen los espejos que ofrecen una mirada fragmentada de esas mujeres abiertamente *flâneuse*.

Martín Gaité reinterpreta lo visual de Hooper abriendo una ventana a la mirada femenina. A su manera, Concha Piquer interpreta lo auditivo de aquellos músicos que componían para ella abriendo una ventana a las mujeres que la escuchaban. Son las dos mujeres ventaneras, aunque como afirma Martín Gaité en el citado documental, su mirada ventanera es a los dos palos, de dentro afuera y de fuera adentro, de Salamanca a Nueva York y viceversa.

Referencias bibliográficas

Alcalde, Carmen

1996 *Mujeres en el franquismo*, Barcelona, Flor de Viento.

Artiles, Mariela

2021 “Carmen Martín Gaité es ‘La reina de las nieves’ y protagonista en ‘Imprescindibles’”, *Imprescindibles*, 28 de febrero, recuperado de <https://www.rtve.es/rtve/20210225/carmen-martin-gaite-reina-nieves-protagonista-imprescindibles/2079361.shtml>

Aznárez, Malén

1981 “La rebeldía de una mujer modosa”, *El País Semanal*, 225, pp. 11-14.

Bautista Botello, Ester

2019 *Carmen Martín Gaité. Poetics. Visual Elements and Space*, Cardiff, University of Wales Press.

Berger, Harris y Giovanna del Negro

1996 *Identity and Everyday Life*, Wesleyan Uni Press.

Berrocal, Concha

2021 *Doña Concha. La rosa y la espina*, Barcelona, Reservoir Books.

- Carbayo Abengózar, Mercedes
 1998 *Buscando un lugar entre mujeres: Buceo en la España de Carmen Martín Gaité*, Universidad de Málaga.
- Drinker, Sophie
 1995 *Music and Women. The Story of Women in their Relation to Music*, City University of New York, The Feminist Press.
- Fernández Santos, Elisa
 1996 “Carmen Martín Gaité convierte en cuento un cuadro de Hooper”, *El País digital*, 15 de diciembre.
- Gil Gascón, Fátima y Salvador Gómez García
 2010 “Al oído de las mujeres españolas. Las emisiones femeninas de Radio Nacional de España durante el primer franquismo”, *Estudios sobre el mensaje periodístico*, Universidad Complutense de Madrid.
- Graham, Helen y Jo Labanyi (eds.)
 1995 *Spanish Cultural Studies. An Introduction*, Oxford University Press.
- Martín de la Plaza, José Manuel
 2001 *Conchita Piquer*, Madrid, Alianza.
- Martín Gaité, Carmen
 1987 *Desde la ventana*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Martín Gaité, Carmen
 1988 *El Cuarto de atrás*, 4ª ed., Barcelona, Destinolibro.
- Martín Gaité, Carmen
 1989 *Entre visillos*. 10ª ed., Barcelona, Destinolibro.
- Martín Gaité, Carmen
 1990 *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Siruela
- Martín Gaité, Carmen
 1992 *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama.
- Martín Gaité, Carmen
 1993 *Después de todo. Poesía a rachas*, 4 ed., Madrid, Hiperión.
- Martín Gaité, Carmen
 1994 *La reina de las nieves*, Barcelona, Anagrama
- Martín Gaité, Carmen
 1996 *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama.
- Martín Gaité, Carmen
 1997 *El punto de vista*, Madrid, Fundación Colección Thyssen Bornemisza.
- Martín Gaité, Carmen
 1998 *Irse de casa*, Barcelona, Anagrama.

- Martín Gaité, Carmen
2002 *Cuadernos de todo*, Barcelona, Círculo de lectores.
- Martín Gaité, Carmen
2002a *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama
- Martin Gaité, Carmen
2005 *Carmen Martín Gaité. Visión de Nueva York*, Madrid, Siruela.
- Peñasco, Rosa
2000 *La copla sabe de leyes*, Madrid, Alianza Editorial.
- Rivière, Margarita
1998 *Serrat y su época. Biografía de una generación*, Madrid, El País.
- Ros, Ilu
2020 *Cosas nuestras*, Barcelona, Lumen.
- Salaün, Serge
1990 *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Solana, Guillermo
2012 “Los museos son fetichismo”, *El País*, 30 de diciembre.
- Todorov, Tzvetan
1971 *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Soleil.
- Torre Fica, Iñaki
2001 “La mujer ventanera’ en la poesía de Carmen Martín Gaité”, *Acta Hispánica*, pp. 67-75, Szeged, Ádám Anderle.
- Troyen, Carol
2008 “‘The sacredness of Everyday Fact’: Hopper’s Pictures of the City”, en *Edward Hopper*, Londres, Thames and Hudson, pp. 111-145.
- Vázquez Montalbán, Manuel
1998 *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Grijalbo.
- Wolff, Janet
1985 “The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity”, *Theory, Culture, Society*, 2(3), Sage Publications, pp. 37-46.
- Wood, Jennifer
2014 “Poesía a ráfagas: Carmen Martín Gaité’s Early Poetic Voice”, *Especulo*, n.52, Universidad Complutense de Madrid, pp. 123-136, <https://webs.ucm.es/info/especulo/>
- Zanetta, María Alejandra
2002 “Carmen Martín Gaité y Remedios Varo: trayecto hacia el interior a través de la literatura y la pintura” *Anales de la literatura española contem-*

poránea, Society of Spanish & Spanish-American Studies, pp. 565-595,
<https://www.jstor.org/stable/27742162>

MERCEDES CARBAYO-ABENGÓZAR

.....

Profesora titular de español, coordinadora Erasmus y coordinadora de Posgrado en la Universidad de Maynooth, en Irlanda. Su primer grado fue en Literatura y Lingüística Española en la Universidad de Alcalá de Henares, España. Su doctorado fue en la Universidad de Durham, Reino Unido y en la investigación doctoral abordó la obra de la escritora española Carmen Martín Gaité. Estudia la retórica específica sobre las mujeres y la escritura, así como su relación con la cultura popular y particularmente las coplas. Sus intereses siempre han girado en torno a los estudios culturales, siempre con una perspectiva de género. Con esta perspectiva, durante 30 años ha sido profesora titular en distintas universidades del Reino Unido, y desde 2015 se desempeña en la Universidad de Maynooth, Irlanda, donde continúa con su línea de investigación, pero integrando nuevos ejes de análisis, como la representación de la maternidad en la cultura popular..

Citar como: Carbayo-Abengózar, Mercedes (2023), "Las ventanas, Edward Hopper, Concha Piquer y Carmen Martín Gaité", Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, núm. 94, año 44, enero-junio de 2023, ISSN: 2007-9176; pp. 125-146. Disponible en <<http://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/issue/archive>>.
