



Comunicación e intertextualidad
en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (2^a
parte):
de lo (neo)fantástico al Caos.

Antonio Pineda Cachero
(Universidad de Sevilla)

Este artículo es la segunda parte de un trabajo dedicado al estudio de la comunicación y la intertextualidad en El cuarto de atrás, de Carmen Martín Gaité (1925-2000). En la primera parte se introdujo un estudio transtextual de la obra, además de discutir las dimensiones de la comunicación y la propaganda en la trama y estructura de la novela. Ahora nos centramos en la influencia del género fantástico en la misma. El presente texto también pretende debatir la incidencia que los parámetros de caos y orden tienen en la novela.

Utilizamos el sistema Harvard de citas (autor, año: página). En las citas extraídas de la novela se apunta sólo el número de página, según la edición de El cuarto de atrás de Destino, 1996.

Nota. En la primera parte de este trabajo, publicada en el número 16 de *Espéculo*, se apuntaba que el trabajo se dividía en tres artículos. Para evitar que la publicación del mismo se prolongase demasiado debido a la edición cuatrimestral de la revista, hemos unido los dos últimos artículos en uno solo, que aquí se presenta.

1. Viaje a lo (neo)fantástico.

1.1. Género fantástico e intertextualidad.

Lo
fantástico
es la
vacilación
experimentada por un
ser que no
conoce

sino las
leyes
naturales y
se
enfrenta,
de pronto,
con un
acontecimi
ento de
apariencia
sobrenatur
al.

(Tzvetan
Todorov,
*Introducción
a la
literatura
fantástica*)

Daría lo
que fuera
por revivir
aquella
sensación,
mi alma al
diablo (...).

(Carmen
Martín
Gaité, *El
cuarto de
atrás*)

En *El cuarto de atrás* hay "una relación muy íntima (...) entre los elementos

realistas y los fantásticos: se nutren unos de otros, se complementan y se afianzan mutuamente" (Durán, 1981: 237). Desde esa perspectiva, la importancia del *fantastique* en esta novela es fundamental, y merece un estudio independiente para dilucidar las operaciones de asimilación textual que se ejecutan sobre sus parámetros. Lo fantástico se introduce en la vida de la protagonista con la misma fuerza con la que la muerte de Franco detona los recuerdos de tantas décadas de totalitarismo: igual que era *imposible* pensar durante la inmutable autocracia franquista en otra configuración sociopolítica o en mundos no acuciados por la necesidad (según se nos presenta en la novela), gracias al género fantástico

el prodigio se vuelve (...) una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo *imposible*, sobreviniendo de improviso en un mundo donde lo imposible está desterrado por definición (Roger Callois, citado en Alazraki, 1983: 18) (Subrayado nuestro).

El tiempo congelado y aburrido de la infancia de la protagonista parece sufrir una situación paralela al totalitarismo racionalizado de la "realidad" de la vida adulta; totalitarismo que vuela en pedazos con la irrupción de lo fantástico en la novela.

El género fantástico clásico está presente en la novela tanto en el subgénero de la literatura de misterio como en lo tocante al género de terror fantástico. Al ya citado Kafka se unen las influencias de Melville o Conrad, cuya lectura ha declarado Martín Gaité. No obstante, lo misterioso es canalizado básicamente a través del formato de la literatura detectivesca (cuyo padre, Edgar Allan Poe, lo es también del cuento de horror en su configuración moderna). La estructura de novela policíaca se refleja en la conversación telefónica del capítulo V: hay un misterio (¿quién es el hombre de negro en realidad? ¿qué hay en la maleta de doble fondo?), se intenta reconstruir los hechos y se atan cabos, mediante un enfoque racional que persigue dilucidar la verdad (la lógica de las

"piedrecitas blancas", presente en toda la novela), y que supone la única concesión al orden y al tiempo lineal en todo el discurso de *El cuarto de atrás*.

La estructura clásica del cuento de horror y misterio enmarca la novela, sobre todo al principio:

En una noche de tormenta; una mujer está sola en su apartamento. De repente, suena el teléfono. Es la llamada de un desconocido, que pronto aparece a la puerta de la mujer, todo vestido de negro. Si bien una imaginación convencional fuera capaz de transformar esta escena inicial en novela de detectives o cuento de horror, muy pronto descubre el lector que se trata de algo totalmente diferente. Pues la protagonista, la mujer que está sola, es escritora que se parece mucho a Carmen Martín Gaité, y el hombre misterioso no viene a matarla ni a violarla, sino a entrevistarla y más a inspirarla a que medite en el significado de su escritura y creatividad (Gould Levine, 1990: 14).

La observación de Linda Gould Levine es acertada, pero creemos que las estructuras de misterio y terror se mantienen durante toda la novela. Aunque no estamos en el mundo de Lovecraft, los elementos del cuento fantástico se explotan desde perspectivas nuevas, como hemos apuntado en el apartado anterior. Pensemos, por ejemplo, en la condición mefistofélica del hombre de negro o en el ambiente claustrofóbico. Además, si consideramos los aspectos extratextuales, la propia Martín Gaité ha confesado que *El cuarto de atrás* nació de un momento inquietante en su vida: en una noche de tormenta, la escritora se encontraba muy nerviosa porque su hija tardaba más de lo normal en volver a casa (situación reflejada parcialmente en el texto). Este hecho, y el insomnio que le provoca, le hace anhelar una conversación para eliminar la angustia; y esta angustia, creemos, se transmite, de algún modo, al texto (cfr. Gazarian Gautier, 1981).

Los juegos de identidades divididas también suponen una concesión a un tema clásico del fantástico de todos los tiempos: el *alter ego*, *Doppelgänger* u "otro yo", tan tratado en la literatura desde Poe a Borges, pasando por Wilde o Stevenson. El hombre de negro parece un *Doppelgänger* genuino: es muy interesante, por ejemplo, el hecho de que este personaje contacta con la protagonista llamándola desde un bar; el mismo bar (p. 133) donde la protagonista presencié algo (el entierro de Franco) que detonaría todos los recuerdos enterrados y generaría la concepción de esta novela autobiográfica. Así, la *conciencia* revitalizada de la protagonista se desdobra, y vuelve para rendirse cuentas a ella misma.

Como mencionábamos antes, la temática terrorífica, por su parte, está notablemente matizada, aunque la atmósfera pesadillesca que impregna la novela tiene como referente básico la temática demoníaca. En un ambiente marcadamente romántico, Alejandro, el hombre de negro, exclama "¡Qué noche tan infernal!" (p. 199), refiriéndose a la tormenta que sacude el exterior; no obstante, la frase también puede leerse como una alusión al mefistofélico pacto mediante el cual la protagonista regresa a su juventud (aunque sea mediante la revitalización de la memoria), o al soterrado ambiente de pesadilla que subyace al diálogo.

Algunos críticos han señalado que el hombre de negro simboliza al Diablo; indicios, por otro lado, no faltan: es un ser mefistofélicamente inquietante y misterioso, que despliega una conversación hipnotizante con continuas apologías del caos y el sensualismo, por no hablar de la pregunta que le hace a Carmen en el capítulo IV: "¿Cree usted en el diablo?" (p. 99). El dormitorio de Lutero es el dormitorio de Carmen (cfr. p. 99), y el visitante no es otro que el Maligno. Fausto y Dorian Gray se dan la mano en la cita que encabeza este artículo: "daría (...) mi alma al diablo" (p. 10). Por otro lado, ¿es también el hombre de negro el joven del balneario, o el amante de Esmeralda (la protagonista de la novela rosa inventada por la protagonista en su niñez, y situada en la isla de Bergai)? Puede que sí, puede que, en realidad, todos los personajes sean el mismo: pliegues disímiles de la conciencia desatada de la

protagonista, con todas sus luces y sombras.

El grabado de Lutero que cuelga en la pared de la habitación, y que muestra al reformador protestante con el demonio, es el vértice entre Carmen y el hombre de negro, que desarrolla una seducción verdaderamente diabólica, según los cánones del catolicismo en que se inscribe la educación de la protagonista (y que se plasma en la salvaguarda apolínea y casta que recita en distintos momentos: "Cabecita, cabecita/tente en tí, no te resbales/y apareja los puntales/de la paciencia bendita"). "Me gustaría no hablar más, atreverme a apoyar la cabeza en su hombro", dice Carmen (p. 39). La satisfacción dionisiaca del deseo (o, más bien, su intento: "caer en la tentación siempre ha sido más difícil que vencerla" –p. 39-) preside esta subversión de la renuncia; a la atracción sexual inicial, vigorizada por el deseo de la protagonista de vivir un romance pasional, se une el acercamiento corporal progresivo (aunque frustrado al final) y la perversa escena del diablo metiéndole una pastilla en la boca a Carmen. Aunque no se especifica la naturaleza de la pastilla, queda bastante claro que se trata de un alucinógeno que rompe definitivamente las barreras del tiempo y el espacio: el caos de la memoria, liberado, se exhibe ahora con total libertad, de modo perfectamente paralelo a los constantes elogios que el hombre de negro profesa al desorden, la desorientación, la ausencia de justificación. En el apartado "Caos y orden" veremos que la liberación dionisiaca se expande a todos los ámbitos de la novela; por ahora, baste apuntar que elementos como el sexo y las drogas representan suficientemente el lado salvaje de la existencia, y (potenciados por la figura diabólico-dionisiaca del misterioso hombre de negro)¹ subvierten la gris existencia de la protagonista en un retorno despreocupado a la infancia, la libertad, la alegría. Es, en suma, la noción del viaje a otros mundos, que en *El cuarto de atrás* se plasma con referencias más o menos explícitas a Carroll (Alicia, el espejo, los mundos posibles) o Rabelais (ese país de Jauja, del "haz lo que desees" en el cuarto de atrás).

"Mi imagen se desmenuza y se refracta en infinitos reflejos" (p. 167). Estamos en la antítesis del mundo clásico: la noción shakespeariana del arte como

espejo de la humanidad cede terreno, desde Wilde, a un universo fragmentado donde la obra estética refleja, ya a duras penas, sólo al espectador, o, más bien, a su imagen fragmentada. Entramos en el universo también fragmentado y proteico del siglo XX, abierto por Joyce, Pessoa o las Vanguardias históricas, tras la pérdida de la unidad del yo preconizada ya en el siglo XIX por Stevenson. Personajes como el hombre de negro son, como ya hemos apuntado, decididamente proteicos: es "Alejandro" (personaje de la novela rosa que la protagonista escribió con una compañera del Instituto) y es un seductor entrevistador anónimo, pero también es el Diablo y un *alter ego* de la protagonista, igual que "Carola" (presunta compañera del hombre de negro) es la parte instintiva, interior y hasta sombría de la protagonista (cfr. Alemany, 1990: 54). En todo caso, está claro que "lo más excitante son las versiones contradictorias, constituyen la base de la literatura, no somos un solo ser, sino muchos" (p. 167). A este respecto, Anne Paoli (cfr. 1998) ha señalado la importancia del espejo (un tópico de la literatura fantástica, desde Carroll a Borges) en la novela, unida a la cuestión del desdoblamiento de la personalidad. Paoli observa que la recomposición de un espejo fragmentado es una idea común en varias novelas de Carmen Martín Gaité, partiendo de una vida también fragmentada. La recuperación de fragmentos pretéritos, la reconstrucción del pasado, en suma, es la herramienta para recomponer un rostro unitario en el espejo. Esta idea, a su vez, nos lleva al deseo de espejo, de alguien que nos refleje; surge así el interlocutor, que, además, es en *El cuarto de atrás* un posible *alter ego* de la protagonista. La propia identidad, lo reflejado en el espejo y la figura del Otro se funden en uno, pues "decir ``yo`` es convocar al interlocutor e instaurar el espejo" (cfr. Paoli, 1998. Nota 10).

Los cruces dimensionales y los puntos de contacto entre mundos distintos, ajenos aparentemente al nuestro, se han convertido en un lugar común del género fantástico contemporáneo. Los ambientes de irrealidad, entre el sueño y lo cotidiano, remiten a Cortázar, mientras que los aspectos metaficcionales vertebrados sobre estructuras de ficción (neo)fantástica parecen adoptar la fórmula de Borges y sus cuentos de autorreflexión literaria. En el apartado siguiente desarrollaremos el tema de la irrealidad, muy asociado a este

aspecto; aquí nos limitaremos a constatar que, ya desde Poe o Lovecraft, el género de terror fantástico ha participado de la inclusión de elementos ultraterrenos en nuestra realidad cotidiana. El cine fantástico contemporáneo (pensemos en Carpenter y su *En la boca del miedo*, donde un mundo literario de pesadilla suplanta a la realidad) ha explorado notablemente esta vertiente, y lo mismo ocurre con la literatura. En concreto, el texto de Carmen Martín Gaité introduce todo un universo subjetivo que modifica y moldea, como un mundo posible más, las características del nuestro. Desde esa perspectiva, la propia historia o la biografía personal se leen a la luz del discurso literario: la imaginación, las palabras y la literatura son el filtro por el que se ficcionalizan e introyectan los acontecimientos históricos y los actos de la protagonista. La metaficción es el resultado de todo ello: "trasladando el presente de la narración al límite de lo fantástico, anula el tiempo por completo, fundiendo lo real, lo fantástico, el sueño, y transformándolo instantáneamente en materia novelable. Con esto rebasa los límites de la novela psicoanalítica y se inscribe en la metaficción" (Ciplijauskaité, 1988: 115). "*El cuarto de atrás*", observa Julián Palley, "no es otra cosa que una metanovela, novela que va más allá de la novela misma, novela sobre el arte de novelar" (1980: 22).

La presencia de una cucaracha en la habitación donde transcurre la acción, y la atmósfera en ocasiones claustrofóbica con que se caracterizan los espacios del mundo real (por no hablar de la claustrofobia introyectada a partir de las pautas culturales del sistema social) son indicios de la presencia de un escritor básico (y clásico) del neofantástico contemporáneo: Franz Kafka. Carmen Martín Gaité ha declarado la influencia determinante de este escritor², y su huella es bien patente en el profundo análisis introspectivo o el enfrentamiento con mundos y situaciones extrañas, parecidas y, al mismo tiempo, radicalmente distintas a las "reales". La renovación que los textos de Kafka suponen en el género fantástico (ya *neofantástico*) también se plasma en *El cuarto de atrás*, en virtud de la nueva postulación de la realidad que Alazraki elucida en su delimitación de la "poética de lo neofantástico" (cfr. 1983): nos encontramos (y Kafka es un ejemplo inmejorable) en una nueva realidad, donde lo sobrenatural acaba viéndose como algo natural (a diferencia del

fantástico tradicional, donde, en un contexto natural, acontece algo sobrenatural que acaba viéndose con horror). Esta nueva realidad, que transgrede la razón y la causalidad con una *naturalidad* nunca vista en la literatura preternatural clásica (Lovecraft), puede verse en el ambiente íntimo establecido entre la protagonista y el atractivo periodista-diablo, o en la cotidianeidad con que se rompen las barreras espacio-temporales. "Kafka", dice Tzvetan Todorov (uno de los ejes intertextuales básicos de *El cuarto de atrás*), "trata lo irracional como parte del juego: todo su mundo obedece a una lógica onírica que nada tiene que ver con lo real (...); lo que era una excepción en el cuento fantástico deviene la regla en Kafka" (citado en Alazraki, 1983: 26). Esta "regla" se aplica a la novela de Martín Gaité: toda la historia, como veremos más adelante, adolece de una irrealidad que acabará viéndose como algo natural y hasta aconsejable, en tanto que liberación de unos parámetros socioculturales opresivos. Finalmente, la importancia de lo humano (las nuevas corrientes de la literatura fantástica han sido denominadas "antropocentrismo fantástico": el hombre y su situación en el mundo son el nuevo objeto de lo fantástico), presente en Kafka, y también en Borges o Cortázar, es otra característica de las analogías que comparte *El cuarto de atrás* con el escritor checo: todo gira en torno a un individuo y sus avatares en un mundo que se deshace.

Para concluir, apuntar que la figura de la "metáfora neofantástica", que Alazraki expone en el ensayo sobre Cortázar del que hemos extraído las últimas citas (*En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, 1983), tiene un buen ejemplo en la cajita dorada que reaparece al final de la novela. La caja es un nexo con el mundo fantástico y ambiguo donde ha tenido lugar la conversación, como ambigua y abierta es la posibilidad de semiosis de tales metáforas neofantásticas, dispuestas a un número ilimitado de lecturas. Aunque, probablemente, la mayor metáfora neofantástica de *El cuarto de atrás* sea el propio cuarto de atrás, que responde a una nueva lógica, no causal, sino compleja y multinivel, y que supone "una manera de conocer poéticamente lo racionalmente inconocible, de expresar artísticamente lo que es inexpresable en términos

lógicos" (Alazraki, 1983: 74). El cuarto de atrás y la cajita dorada son símbolos de la memoria y acaso de lo irracional; la memoria deviene escritura, y la escritura puede leerse (siguiendo a Cortázar) como un *exorcismo* o expulsión de demonios internos (nunca mejor dicho, si pensamos en el hombre de negro), que son objetivados mediante el acto creador para desdoblarse a continuación en un juego de *alter egos* y criaturas interiores (¿personajes neofantásticos?) arrastrados desde la memoria al presente mediante la cajita (la metáfora) dorada.

1.2. Irrealidades.

Curiosamente, en literatura, los aspectos más cotidianos son los que, extraídos de su contexto, resultan más sorprendentemente irreales.
(Jorge Urrutia, *La*

*verdad
convenida)*

En el ensayo "La búsqueda de interlocutor", Carmen Martín Gaité ya afirmaba que el discurso literario se basa en materiales distintos al de la realidad para moldear sus historias, como lecturas, sueños e invenciones (cfr. 1973: 18); irrealidades, en suma, o, más bien, dimensiones de la realidad (esa matriz trascendente que la filosofía lleva persiguiendo desde hace siglos) ajenas al análisis positivista que todos los movimientos realistas pretenden desarrollar.

Y es que, si algo caracteriza el género fantástico contemporáneo, es la irrealidad y la superposición de distintos planos de la existencia, en simbiosis con lo que consideramos "normal". De Kafka a Philip K. Dick, pasando por Cortázar, Rulfo o Borges, el relato y la novela fantástica transitan por caminos cercanos a la metafísica, donde el mundo real se evade, donde otras dimensiones invaden nuestra frágil realidad, o donde, pura y simplemente, las fronteras entre lo original y lo soñado se evaden. *El cuarto de atrás* se encuentra en este nuevo canon de lo fantástico: una atmósfera opresiva y kafkiana que enmarca un laberinto borgeano de palabras y recuerdos, admitiendo, no obstante, la herencia de Poe y los maestros del fantástico clásico. El pasado invade el presente, la literatura ocupa la realidad, el sueño absorbe a la vigilia, lo dionisiaco vence a lo apolíneo, los espacios pretéritos (tanto reales como irreales) se enseñorean en el hogar de la protagonista, etc.

Como todo en *El cuarto de atrás*, la irrealidad tiene múltiples caras. Tomemos, por ejemplo, la escena donde se narra la llegada al balneario. Esta escena es, de algún modo, una metáfora de toda la temática tratada en la novela: por un lado, percibimos una notable sensación de irrealidad onírica; por otro, la conciencia de que debajo de la *superficie* (socialmente ordenada y ritualizada) hay una dimensión oculta y, quizá, siniestra. El resto de la estancia en el balneario es rápidamente "literaturizado", con esa plasmación del amor adolescente, el juego erótico y el posterior desencanto, como si de una parodia de las novelas rosa se tratase. Lo importante, sin embargo, es que hay algo en la atmósfera creada por Martín Gaité que nos hace intuir *algo más*. Y esta

intuición vertebra todo el discurso de la novela: dedicada sistemáticamente a pulverizar el principio racional de identidad, el texto nunca presenta las cosas de modo unidimensional, equivalente. Una cosa puede ser o encubrir a su contrario, y esta idea es, desde Poe, un tema clásico del fantástico. El Dr. Jekyll que deja de ser el Dr. Jekyll, el William Wilson de Poe desdoblado y acosado por su *Doppelgänger*... los ejemplos son múltiples. Y, ya en nuestro siglo, la cuestión se hace aún más filosófica (pensemos en el planeta idealista del "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" de Borges invadiendo nuestro mundo), y entra en el espacio de la pura especulación metaliteraria. Curiosamente, sólo un par de años después de la publicación de la novela se estrenaría una película de horror que (vía demoníaca incluida) abunda en el mismo tema, aunque desde parámetros culturales muy distintos: hablamos de *El resplandor*, de Stanley Kubrick, donde una dimensión extraterrena, infernal, invade paulatinamente la conciencia del protagonista y el espacio de nuestra realidad.

El cuarto de atrás participa tanto de esta última dimensión como de las notas del fantástico decimonónico. Por un lado, la idea de una realidad (mágica e incluso diabólica, teñida por un pasado a veces irreal donde se confunden sueño y vigilia) que invade el mundo físico, frágilmente "real"; por otro, la propia novela que, en su proceso de ejecución, va absorbiendo paulatinamente lo que leemos, hasta reencontrarse consigo misma al final del texto, ya totalmente escrita. Y, tratándose de un texto tan metaliterario como éste, no es de extrañar que los elementos que ayudan a desintegrar nuestro mundo sean discursos culturales: las novelas rosa, el grabado de Lutero, el libro de Todorov... todos estos textos se proyectan sobre la realidad y la suplantán, al mismo tiempo que la propia novela (que se va construyendo mediante el *flash-back* introspectivo y la conversación) va registrándolos y metamorfoseándolos, como si, de algún modo, se suplantara a sí misma. Al final, el círculo se cierra, y la escritora, que no era *consciente* de estar escribiendo, se reencuentra con el texto y el inicio temporal del mismo.

El espacio y el tiempo también se inscriben en el proceso de disolución. La cita de Todorov que repite la protagonista ("el tiempo y el espacio del mundo

sobrenatural no son los de la vida cotidiana") nos introduce en lo que de veras es este cuarto de atrás: otra dimensión. Otra dimensión donde el tiempo y el espacio se liberan de la linealidad y la causalidad que los caracteriza en el mundo cotidiano, y pasan a desarrollarse como algo simultáneo, aleatorio, fragmentario. Los cruces entre el espacio-tiempo lineal y el espacio-tiempo aleatorio son, por otra parte, continuos: toda la novela es, de hecho, una gran interrupción onírica (desde el momento en que, aparentemente, Carmen no puede conciliar el sueño, y que dura hasta su posterior despertar) que emplaza el discurso en un cronotopo fragmentado. Esta condición de *collage* espacio-temporal enclava la novela de Martín Gaité en la contemporaneidad literaria más absoluta: pensemos en Joyce, por ejemplo, y la importancia de lo caótico en la percepción del tiempo y el espacio. Además, es importante señalar que tanto el espacio como el tiempo desarrollan operaciones paralelas en sus movimientos: el cuarto de *atrás* (espacio) se complementa con el viaje temporal hacia *atrás*, dadas las frecuentes analepsis que se producen. Tras los velos de la razón se esconde la fantasía; tras la escritora de cincuenta años aún pervive la niña que jugaba en el trastero.

La disolución del tiempo responde sobre todo a la destrucción de la linealidad temporal y la coexistencia múltiple de distintos estratos cronológicos; un rasgo común, según Biruté Ciplijauskaitė, en la escritoras actuales. Estructurada (o desestructurada) sobre reversiones y pliegues temporales continuos, la novela es un juego de analepsis y prolepsis que culmina con la disposición circular de todo lo narrado: la novela se ha escrito sin que lo hayamos notado. El inicio del texto vuelve a reproducirse al final, estructurándose una puesta en abismo donde el fin es el principio y, al mismo tiempo, lo contiene y refleja. O, quizá, lo que se sugiere es una congelación absoluta del tiempo, una eternidad onírica donde la novela siempre estuvo escrita, y sólo estaba esperando a que la narradora tuviese la conversación en ese ámbito atemporal del cuarto de atrás. En cualquier caso, lo importante es ese carácter simultáneo del tiempo, plasmado mediante recursos como la narración en presente de hechos ocurridos en el pasado, vía *flash-back*, mientras pocas líneas antes se ha hecho mención a otro hecho del pasado en pretérito imperfecto (cfr. p. 61).

Hasta cierto punto, el gran tema de *El cuarto de atrás* es el tiempo y sus relaciones con la memoria y la juventud. Piénsese, por ejemplo, en la importancia de los hechos históricos y su impacto subjetivo, o en el regreso constante de la(s) persona(s) que fuimos en el pasado.

He terminado de limpiar el hule de la mesa, alzo los ojos y me veo reflejada con un gesto esperanzado y animoso en el espejo de marco antiguo que hay a la derecha, encima del sofá marrón. La sonrisa se tiñe de una leve burla al darse cuenta de que llevo una bayeta en la mano; a decir verdad, la que me está mirando es una niña de ocho años y luego una chica de dieciocho, de pie en el gran comedor de casa de mis abuelos en la calle Mayor de Madrid, resucita al fondo del espejo (...) (p. 74).

Este fragmento del capítulo II, obviando la influencia de Lewis Carroll, es un buen ejemplo de la importancia del espejo en la obra y la noción de la identidad humana como sucesión de personas distintas, pero que se unifican al derrumbarse la condición también sucesiva del tiempo. El flujo temporal se presta, aparte de la simultaneidad, a la compresión y la expansión: el capítulo III, por ejemplo, es un largo *excursus* basado en el recuerdo. El tiempo subjetivo invade el marcado por el reloj, heredando las nociones de Jung: la percepción del tiempo como algo cualitativo en la mujer, frente a la progresión lógica del tiempo cuantitativo masculino. La realidad mental se expulsa en años, mientras que en el mundo empírico apenas parecen transcurrir unos minutos. Entre las diez de la noche y las cinco de la madrugada (cfr. Alemany, 1990: 62) se recuperan todos los recuerdos comprimidos durante cuatro décadas de congelación temporal. La sucesión se hace memoria y abandona la linealidad, adaptando la yuxtaposición de la psique humana.

Por su parte, la conformación de espacios de irrealidad responde a la voluntad escapista de la novela, como una reacción al seco realismo de la educación nacionalcatólica. Los espacios se leen, primordialmente, como ámbitos ficticios de búsqueda interior, hasta el punto de que podemos pensar que el "cuarto de

atrás" que da nombre al libro es una dimensión de la protagonista, Carmen. ¿Revisten alguna significación las analogías entre la primera letra de este nombre, la de "cuarto" y la de "Carola"? Quizá sí; quizá todo se basa en distintas manifestaciones de una misma psique. La protagonista, de hecho, se imagina el cuarto de atrás como "un desván del cerebro" (p. 91) y, en el segundo capítulo, ya hemos viajado a ese desván. Estamos, como si de un texto de ciencia-ficción se tratase, en otra dimensión:

Por la parte superior de la máquina asoma un folio empezado, leo de refilón: "...al hombre descalzo ya no se le ve". ¿Cuándo he escrito esto?, tenía idea de haber dejado la máquina cerrada y con la funda puesta, últimamente estoy perdiendo mucho la memoria. Miro, como para tomar contacto con la realidad, la figura de mi visitante, que ha extendido las piernas y está explorando la habitación, desde su asiento, con una mezcla de interés, pausa y lejanía. Trato de concentrarme en lo último que ha dicho, me da la impresión de que lo ha dicho hace demasiado rato (p. 31).

La realidad del cuarto es, ahora, ligeramente distinta a la realidad "auténtica", y comienzan a introducirse posibilidades mínimas que se actualizan, pérdidas de memoria, recuerdos falsos... El tiempo también parece deshacerse.

En todo caso, y obviando lo inquietante del proceso de disolución de lo real, en el discurso de *El cuarto de atrás*, los espacios de irrealidad son vistos positivamente, en tanto en cuanto significan la posibilidad de huir de una realidad alienante. "Cúnigan" es la primera de estas utopías (utopías en el sentido más radicalmente etimológico del término): las referencias a la magia o a la ambigüedad de existencia/inexistencia que rodea el lugar bastan para caracterizarlo como un espacio romántico de evasión; un lugar "único" (p. 79) y que nace de una referencia intertextual (una canción o una melodía publicitaria oída quizás al azar... un origen misterioso, en suma). El carácter único de Cúnigan puede leerse, además, como una apología de la diferenciación frente

a una sociedad burguesa, gregaria y alienante en su proceso de homogeneización. Algo parecido ocurre con la "isla de Bergai", imaginada en la infancia de la protagonista como un refugio contra la vida de la postguerra (léase, contra una de las formas de la dura *realidad*), con todo su racionamiento y escasez. No es casual, por tanto, que a la isla se llegue volando: una referencia al mito de Peter Pan, un niño que no quiere crecer y que refleja a una mujer madura que sólo desea recuperar su infancia y salir volando con su mejor amiga por la ventana del instituto; salir, en suma, por la ventana de la realidad hacia espacios imaginarios.

No obstante, es necesario apuntar que, probablemente, el mayor espacio de irrealidad utópica sea el propio "cuarto de atrás", que explota en la conciencia de la protagonista y retroalimenta en su despliegue toda la fantasía y la creatividad literaria de Carmen. Así describe la propia narradora el sustrato físico (el cuarto de atrás de su casa de infancia) de lo que después se transformaría en sustancia psíquica (el cuarto de atrás como *melting pot* simbólico de deseos, sueños y recuerdos):

Era muy grande y en él reinaban el desorden y la libertad, se permitía cantar a voz en cuello, cambiar de sitio los muebles, saltar encima de un sofá desvencijado y con los muelles rotos al que llamábamos el pobre sofá, tumbarse en la alfombra, mancharla de tinta, era un reino donde nada estaba prohibido. Hasta la guerra, habíamos estudiado y jugado allí totalmente a nuestras anchas, había holgura de sobra. Pero aquella holgura no nos la había discutido nadie, ni estaba sometida a unas leyes determinadas de aprovechamiento: el cuarto era nuestro y se acabó (p. 187).

Este nuevo país de Jauja no es sino un nuevo reino de Peter Pan, la utopía infantil por excelencia, ajena aún a las exigencias racionales del universo adulto y los horrores del mundo exterior. Como tal, el cuarto de atrás existe ajeno a la causalidad: "era nuestro y se acabó". Era necesario, mítico, inevitable, ajeno al

por qué, al igual que son ajenas al por qué todas las irrealidades irracionales que se proyectan en la novela. Hasta cierto punto, podemos entender la explosión de todo lo contenido en la memoria de Carmen como una venganza contra la "invasión" (p. 188) que la realidad (=la escasez y el racionamiento) ejecutó sobre la utopía infantil del trastero: la subsistencia de postguerra, la necesidad, el "colectivismo" doméstico y la madurez arrojaron del paraíso al juego, lo inútil, la libertad, la propiedad y la infancia.

Obsérvese que, frente a los espacios opresivos (que culturalmente han determinado el constreñimiento de la mujer al hogar), estas utopías de la imaginación son lugares de apertura (una *isla*, una *ventana*³ a través de la cual salir volando). Como ha señalado Emma Martinell, "en los textos de Martín Gaité ``abierto`` y ``cerrado`` se asocian, respectivamente, con ``libertad`` y con ``privación de libertad``" (1992: 15). Curiosamente, y desde una perspectiva semiótica, la estructura de estos espacios irreales puede verse como expresión de un repliegue, pues, en última instancia, responde al aislamiento en la conciencia (que no en el espacio), al *refugio*, al regreso a sí mismo (o, mejor dicho, al regreso a un yo pretérito). Nos hallamos en una dimensión interior, puramente endotáctica: la relación con el mundo y los símbolos es *modalizada* (Greimas) mediante "filtros" muy personales.

Las consecuencias filosóficas de este movimiento responden, por otro lado, al cuestionamiento contemporáneo de la Modernidad: mediante el dominio ejercido por la razón instrumental, el proyecto ilustrado se orientó al avance rectilíneo y a la conquista del mundo exterior (de ahí la crítica de Horkheimer y Adorno a la Ilustración, por su imparable voluntad de dominio). No hace falta aducir ejemplos para evidenciar el fuerte talante irracionalista de *El cuarto de atrás* y el ataque frontal que ejecuta a esta noción moderna, sobre la que volveremos más adelante.

Ya hemos mencionado las dimensiones oníricas de esta articulación de lo irreal; dimensiones que, por otro lado, tienen una clara filiación histórica con el género fantástico (más concretamente, con la literatura de lo *maravilloso*, su precedente), en tanto que reacción al racionalismo. El capítulo V de la novela,

"Una maleta de doble fondo", supone el punto álgido y clímax de la dimensión irreal de la novela; un diálogo fantástico, onírico, surrealista y obsesivo, tan ambiguo como el doble fondo de la susodicha maleta, que se matiza, sin embargo, con el barniz de la conversación pseudo-amigable, mientras laten en el fondo turbulentas relaciones eróticas⁴. En medio de un baile de identidades falsas y recuerdos, Carmen Martín Gaité despliega las mencionadas citas al género clásico de misterio (el mito de Jekyll y Hyde, por ejemplo, o las referencias a la literatura policíaca en la estirpe de Poe) y la atmósfera del neofantástico contemporáneo (un espacio absoluto de irrealidad donde Carroll y Borges se dan la mano). "Hay un punto en que la literatura de misterio franquea el umbral de lo maravilloso, y a partir de ahí, todo es posible", dice la protagonista (p. 166). Efectivamente, la novela ha entrado de lleno en otra dimensión donde lo imposible puede hacerse posible. En el capítulo, la conversación telefónica que la protagonista mantiene con la presunta amante del hombre de negro es una charla que raya racionalmente en tal imposible (y que, por otro lado, es el punto culminante de irrealidad y confusión en el texto), con fuertes toques oníricos que se acercan en ocasiones a la atmósfera de pesadilla. "Desde hace un rato estaba zumbando por el cuarto el miedo...", se dice en un momento de la conversación. Conversación que, además, destaca marcadamente la estructura ilógica de todo el discurso:

Me he sobresaltado, las espirales color malva del empapelado de la pared empiezan a girar, reanudando el jeroglífico, ya estoy arrodillada en la playa, como al principio, pintando sobre la arena, con la C. de mi nombre, una casa, un cuarto y una cama, ¡qué extraños retrocesos lleva este discurso!, ¿o es que no habrá avanzado más que en mi imaginación? (p. 150)

Esta cita evidencia que tanto la realidad física como la percepción temporal pierden paulatinamente el nexos con la realidad. El género de horror y misterio, por otro lado, también se abre paso en la conversación:

No sé, me pasa algo muy raro: es como si no estuviera

segura tampoco de que exista usted de verdad, vamos, la mujer de las cartas, me refiero... Al principio, cuando le he oído la voz, casi..., es horrible... (...) casi me daba miedo (p. 165).

¿Soñó la narradora esta conversación con Carola –la amante del hombre de negro-, mientras en realidad hablaba consigo misma? Es muy probable: las tres primeras letras del nombre coinciden con las de "Carmen", y la crítica ya ha señalado que tanto la presunta "Carola" como "Alejandro" (el hombre de negro) pueden verse como *alter egos* de la protagonista. ¿O bien es la llamada de la hija de Carmen –llamada que ésta no recuerda- el sustrato *real* de una conversación *irreal*, modificada oníricamente? Lo más probable es que todas las dimensiones del texto reviertan en última instancia a su demiurgo; todo, en última instancia, presupone cuartos secretos en la psique de la narradora. Un hecho que trasciende el circuito comunicativo interno de la novela y nos acerca a la *autora*; algo no exclusivo de esta novela, por otra parte. Como observa Isabel Butler,

tal vez leer las novelas de Carmen Martín Gaité sea conocer a la autora, ya que, deliberada o fortuitamente, ésta parece ofrecernos, corporeizadas en sus diversos personajes, todos los rasgos que, como fichas de un rompecabezas, van finalmente a encajarse para presentarnos una coherente visión de conjunto de su temática (1984: 18).

En cualquier caso, todo este tejido de ambigüedades demuestra que en el texto de Martín Gaité la irrealidad invade y tergiversa la realidad. Y, si consideramos que esa irrealidad se basa eminentemente en la literatura (bien sean discursos literarios, como las novelas rosa, o bien recuerdos ficcionalizados), podemos recordar a Wilde y pensar que la vida imita al arte. La irrealidad de la literatura (entendida como contradicción, multiplicidad de la identidad y concepción histórica no cronológica) configura así la realidad, además de invadirla y suplantarla. La vida se ficcionaliza (y se vive a través del

discurso literario) mientras la ficción se hace más real que nunca. "De la necesidad de sobrevivir surge la inventiva" (p. 179); consecuentemente, lo inventado nos servirá para (sobre)vivir. Así, lo que Carmen no puede vivir exteriormente lo desarrolla interiormente. La imaginación, las palabras y la literatura sustituyen, durante cincuenta años, la felicidad perdida causada por el racionamiento de la postguerra, el autoritarismo franquista, los fracasos amorosos. En el aislamiento (la *ís/a* de la imaginación), nos dice la protagonista, "aprendí a convertir aquella derrota en literatura" (p. 182).

En la novela se baraja la noción de literatura como recuento de cosas perdidas, mientras que la invención se ve como un modo de escape; recuerdos y desplazamientos que regresan y modelan el mundo según los cánones de lo ficcional. Y ese regreso e imposición de lo irreal marca, en cualquier caso, el fracaso de la protagonista: al final, lo que Carmen desea es *vivir*, que no escribir, "una gran historia de amor y misterio" (p. 196), pero tales pretensiones sentimentales quedan sepultadas bajo la red de palabras de una novela que ya está prácticamente concluida:

Me muerdo los labios con los ojos bajos. Tengo ganas de humillarle, de echar mano de mis bazas secretas y mentarle a Carola, hacerle una escena parecida a la que ella le hará esta noche. Pero a cada uno le ha tocado un papel en la vida. "Literatura del recato. Modelos de conducta marcados por el rechazo a tomar la iniciativa. Miedo al escándalo", leo en una de las páginas del cuaderno (p. 197).

De algún modo, todo se reduce a "la mujer modosa que ha aprendido a subvertir mediante su único refugio: la literatura" (Carbayo, 1998). Este es el precio que la protagonista debe pagar por el hallazgo del interlocutor perfecto (y, como tal, irreal): la imposibilidad de generar una relación real. Delimitada por las fronteras de la conciencia de Carmen, la novela articula todo su mundo fantástico en dicha conciencia, inhábil para trascenderla. Huir constantemente del amor real, del razonamiento y el racionamiento hacia esferas de "evasión

solitaria" (p. 195) le concede la posibilidad hedónica de la privacidad absoluta, pero también la aleja de la realidad y sus limitaciones.

2. Caos y Orden.

(...) en la
mente
humana
existe una
especie de
cuarto
trasero
donde se
almacenan
los
recuerdos,
un cuarto
donde todo
está
revuelto y
cuya
cortina sólo
se levanta
de vez en
cuando, sin
que
sepamos
cómo ni
por qué.
(Carmen

Martín
Gaité)

El proceso de huida que se instaura con todo el aparato de irrealidad desarrollado en los espacios subjetivos del cuarto de atrás puede leerse como una fuga desde el Orden hacia áreas caóticas donde reina lo dionisiaco y la liberación individualista del subconsciente. De hecho, si tuviéramos que definir gráficamente la novela, pensando en la cosmovisión desplegada, una barra divisoria sería lo más acertado: *El cuarto de atrás* se estructura en función de dualidades exacerbadamente marcadas. La propia división biológica del cerebro en dos hemisferios (muy sintéticamente, racional e irracional) le sirve de base a Martín Gaité para hablar del cuarto de atrás (espacio material que deviene símbolo) como de un ámbito subconsciente de transgresión y recuerdos caóticos, tras las "antesalas más ordenadas y limpias de la mente" (p. 91). Caos y orden, juego dionisiaco frente a control apolíneo, irracionalismo frente a racionalismo... la balanza, en todo caso, se inclina siempre hacia los primeros términos de estas dicotomías. Veámoslo.

En relación a esta concepción rompedora, Mercedes Carbayo apunta que la *subversión* es uno de los hilos conductores básicos de la obra de Martín Gaité. Para empezar, el subgénero fantástico en que se inscribe la novela (parcialmente, como ya hemos visto) es una expresión literaria tendente a "articular lo indecible o dar voz a lo que está tradicionalmente prohibido por la cultura" (Jackson, citado en Carbayo, 1998: 116. Traducción propia). El género fantástico es, desde Rabelais a Ray Bradbury, pasando por Jonathan Swift o H.G. Wells, un elemento subversivo de primer orden que lanza afilados comentarios políticos y críticos al seno de la sociedad donde se inscriben sus autores. En lo que toca a *El cuarto de atrás*, es evidente que, desde la hibridación de géneros hasta la concepción del tiempo, la disposición estructural y temática que Carmen Martín Gaité despliega responde al anhelo de libertad absoluta y ruptura de la lógica a todos los niveles. Aunque sus causas son históricas y sociológicas (es la muerte de Franco lo que hace estallar todo lo reprimido durante décadas), las dimensiones de lo moldeado

en función de ese espíritu subversivo abarcan desde lo filosófico hasta lo sexual, pasando por lo literario o lo ideológico. Ya hemos comentado cómo las categorías del espacio y el tiempo pierden la linealidad y se enmarcan en un proceso de coexistencia espacio-temporal simultánea y, en última instancia, caótica. Lo mismo ocurre con otras nociones básicas del pensamiento o la existencia, como la propia pregunta por la realidad o el orden del mundo: la realidad plasmada (o anhelada) en la novela pierde paulatinamente entidad y se introyecta en un espacio subjetivo donde convive en condiciones de igualdad con lo puramente ficcional, mientras toda posible articulación ordenada de lo existente cede paso a la apología del desorden, como catarsis ante una niñez perdida quizá demasiado prematuramente ante la imposición de una disciplina utilitarista y reglada al extremo.

El sueño lógico socrático (síntesis de lo apolíneo para Nietzsche) se transmuta aquí (aunque salvando las distancias y el respeto debido al Racionalismo) en el vacío optimismo de la educación nacionalcatólica femenina, a la que se opone la exaltación dionisiaca y vitalista de lo irracional. La liberación dionisiaca opera en Carmen como mujer y como artista. Lo primero se enfrenta a la constrictión social y los estereotipos, anhelando una pasión real; lo segundo, en contra del racionalismo, genera una obra artística caótica y llena de claroscuros. La pura *poiesis* se superpone al *logos*, la espontaneidad al razonamiento lógico-formal, el conocimiento onírico e intuitivo a la formalización codificada mediante la palabra (recordemos que *logos* significa etimológicamente "palabra", por no hablar de la opinión de Carmen Martín Gaité sobre la comunicación oral, superior incluso a la escrita); unas ideas que se plasman en el siguiente fragmento:

Siempre el mismo afán de apuntar cosas que me parecen urgentes, siempre garabateando cosas sueltas en papeles sueltos, en cuadernos, y total para qué, en cuanto veo mi letra escrita, las cosas a que se refiere el texto se convierten en mariposas disecadas que antes estaban volando al sol. Es precisamente lo que me pasa cuando

me despierto de un sueño: lo que acabo de ver lo abarco como un mensaje fundamental, nadie podría convencerme, en esos instantes, de que existe una clave más importante para entender el mundo de la que el sueño, por disparatado que sea, me acaba de sugerir, pero es moverme a buscar un lápiz y se acabó, ya nada coincide ni se mantiene, se ha roto el hilo que enhebraba las cuentas del collar (pp. 121-122).

Este alud irracionalista y onírico, que adopta incluso claves gnoseológicas, responde a la persistencia del misterio y la incognoscibilidad última de las causas a través de la razón. De hecho, al final de la novela no sabemos quién es en realidad el hombre de negro, o si tuvo contacto carnal con la protagonista, o si algo ha existido en realidad, comenzando por la propia trama de *El cuarto de atrás*. "La literatura es un desafío a la lógica (...), no un refugio contra la incertidumbre" (p. 55), dice el misterioso Alejandro. No autorizados para dictar cánones de verdad, los personajes sólo pueden moverse en los ambiguos territorios del sueño y la duda, frente a un entendimiento que parece estéril en los buceos por la psique. Lo que *El cuarto de atrás* pone sobre la mesa es que la realidad, fría y cortada por los patrones del orden y la historia, supone *pérdida*, limitación a las riquezas del sueño y el desdoblamiento de la personalidad. El miedo es lo que ha hecho que la protagonista mitigue sus sueños y pase al mundo de la sucesión temporal, matemático, definitivo, inevitable.

Toda esta exaltación también proclama la desorientación y el claroscuro dionisiaco: lejos de la clarificación racionalista y apolínea, en esta novela todo es lateral, indirecto (una mujer que se encuentra consigo misma, o quizá no, mientras habla con personajes probablemente soñados; una novela que, sin que se note aparentemente, va construyéndose y reflejándose a sí misma mediante *collages* intertextuales superpuestos). "No hay nada que no esté trastornado por el azar", dice el hombre de negro. Efectivamente, el orden histórico, el determinismo y el destino (sintetizados en el arquetipo de Isabel la

Católica, modelo para la juventud femenina del franquismo) se enfrentan al azar. Con el discurso histórico como nexo, el caos despliega sus movimientos. La conciencia individual se fragmenta, abriendo el camino a la alteridad (que, en síntesis, no es sino una proyección del yo); conforme avanza la novela, notamos que la protagonista desea ser otra persona, ya sea su yo infantil, o el hombre de negro, o la amiga del colegio. Más allá, en suma, del principio de identidad, y de las barreras empíricas o psicológicas. Las citas iniciales de Carroll y Bataille preludian esta orquestación caótica: dedicando la novela al autor de *Alicia en el País de las Maravillas*, Martín Gaité ya anuncia el viaje, a través del espejo, a los (para ella) maravillosos espacios abiertos del desorden y la locura; transcribiendo la cita de Bataille ("La experiencia no puede ser comunicada sin lazos de silencio, de ocultamiento, de distancia"), da carta blanca al secretismo ambiguo de la estética barroca y dionisiaca ("la habitación se tuerce como el paisaje visto desde un avión que cabecea" –p. 15-), frente a la claridad y el orden apolíneos. El mundo de la noche y el sueño frente a la vigilia y el intelecto; la distorsión de la realidad mediante el espejo contra la unilateralidad del *logos* y el principio de identidad; el caos factual de objetos que avasalla la estructuración racional y ordenada: es, verdaderamente, el mundo al revés. Emma Martinell ha apuntado certeramente la importancia en la espacialización del desorden de muebles y objetos en la obra, en tanto en cuanto ayudan a crear un entorno caótico. Como reacción contra una vida envuelta desde la infancia en un orden y una limpieza inflexibles, la disposición de las cosas en el hogar de Carmen revela "el principio del desorden, reflejo de un desorden mental, por el que la autora ha optado, siendo consciente de él". "Ya no se trata de que los papeles, los objetos y los muebles estén desordenados, sino de que lo estén los acontecimientos de la propia vida" (Martinell, 1983: 145 y 146). Los objetos también poseen una fuerte carga simbólica: "Por ejemplo, el sombrero negro del interlocutor, depositado sobre la mesa, importantísimo porque debajo de él van aumentando los folios que, al final, constituirán la novela, confundiendo a ella y a nosotros, lectores, acerca de los límites entre la realidad vivida y la realidad imaginada o soñada" (Martinell, 1983: 143). El desorden y la suciedad de habitaciones y objetos, por otra parte, adquieren connotaciones

metafóricas: es el mismo desorden que tiñe la conciencia, y la decadencia de la vida plasmada en las coplas de la Piquer, frente a la higiene maníaca de la postguerra y su trasunto simbólico (las "antesalas" limpias y ordenadas de lo apolíneo).

Como David, el personaje de *Ritmo lento*, Carmen es un personaje que ha ido toda su vida a contracorriente. Así, las circunstancias personales también sufren barreras muy fuertes entre lo permitido y lo prohibido, saltándose claramente estas "vallas" sociales hacia los campos de la libertad y hasta la tentación. La vida comienza a imitar al arte, y la visita del hombre de negro se transforma en un pacto sexualizado con el diablo⁵ que, mediante diversas transgresiones dionisiacas y demoníacas (como la droga que libera la memoria de la protagonista), consigue revertir el tiempo, encender la pasión amorosa (llama mucho la atención el acercamiento corporal progresivo, aunque frustrado al final) y dinamitar las reglas sociales. El sentimiento y la pasión, que explotan, emplean la intuición y lo puramente fenomenológico para orientarse (pensemos en el poco contacto que la protagonista tiene con la televisión y los periódicos, concediéndole más importancia a la experiencia directa, interpersonal, que a la realidad mediada). El descubrimiento y la novedad se prefieren a la soporífera repetición de la tradición y la costumbre: ya no es necesario encontrar el camino, como el Pulgarcito de Perrault; perderlo puede ser más interesante, y puede abrir nuevas puertas a un mundo que ya anunció el vitalismo nietzscheano. Tal voluntad de descubrimiento admite incluso el "lado oscuro" del hombre de negro, que aflora en la charla telefónica con Carola. En palabras de Mercedes Carbayo,

la conversación que la protagonista tiene con Carola nos lo va descubriendo como un hombre malhumorado y violento (...). La otra cara de la moneda, la maldad, lo prohibido, lo atractivo, la pasión, porque lo que sí es cierto es que el hombre de negro levanta pasiones. No es de extrañar que la fantasía de una muchacha educada bajo las consignas falangistas, se desplazara hacia aquello que

estaba prohibido, hacia el pecado, hacia aquellos hombres que salían en las coplas de la Piquer, tatuados y llenos de alcohol, perdidos por el amor de una mujer (1998: 114).

Así, lo prohibido entra en el discurso, pero no limita (nada lo hace en la novela) el curso posterior de los acontecimientos. "Tenemos mucha noche por delante, un espacio abierto, plagado de posibilidades", dice Carmen (p. 106). El deseo individual comienza a recorrer esos caminos, entre las grietas del totalitarismo gregario. La apertura dionisiaca explota en la protagonista (sujeta interiormente a una lucha más o menos constante entre la sensatez y la locura –cfr. p. 148-) y denota sus anhelos de escape, de irse fuera, donde sea, lejos del conformismo, el estatismo (típicamente apolíneo), la permanencia, los espacios interiores claustrofóbicos. El sensualismo hedonista y la fuerza de la imaginación convergen en el siguiente fragmento, que, por otra parte, expone bien los anhelos secretos de una mujer que (antes de la visita del mefistofélico periodista) adivinábamos tímida, solitaria, introvertida:

Yo pensaba que también podía ser heroico escaparse por gusto, sin más, por amor a la libertad y la alegría –no a la alegría impuesta oficial y mesuradamente, sino a la carcajada y a la canción que brotan de una fuente cuyas aguas nadie canaliza-, lo pensaba a solas y a escondidas y suponía una furtiva tentación imaginar cómo se transformarían, libres del alcance de las miradas ajenas, las voces, los rostros y los cuerpos de aquellos enamorados audaces que habían provocado, con su fuga, la condena unánime de toda la sociedad, los imaginaba en mis sueños y admiraba su valor, aunque no me atrevía a confesárselo a nadie. Como tampoco me atrevería nunca a fugarme a la luz del sol, lo sabía, me escaparía por los vericuetos secretos y sombríos de la imaginación, por la espiral de los sueños, por dentro, sin armar escándalo ni derribar paredes, lo sabía, cada cual ha nacido para una

cosa (p. 126).

El texto es un buen ejemplo de la confluencia de lo onírico y lo imaginativo, y de las "tentaciones furtivas" que durante décadas acosaron a la protagonista. Esta noción de lo tentador avala la hipótesis del hombre de negro como elemento diabólico, y ejemplifica perfectamente la noción de lo dionisiaco en el texto. De todos modos, hay que observar que, si bien parece que pasamos de un contexto 100% "apolíneo" (léase de modo no estrictamente mítico-estético, sino como reflejo del orden inmovilista y puritano de la España franquista) a otro 100% caótico e irracional, la "alteración dionisiaca" que sufre la protagonista no es llevada al último término, pues la pasión amorosa que anhela no llega a cristalizarse tal y como deseó (al modo de las novelas rosa), o, al menos, no se deja bien claro.

En cualquier caso, lo evidente es que todas las reglas son abolidas. Reglas que, por otro lado, suponen el nexo con la dimensión psico-sociológica de la novela: asfixiada por una disciplina gregaria y atenta a las apariencias y al Otro, la conciencia de la protagonista consigue respirar y desplegar una voluntad de poder plasmada en la introspección más pura. "La rebelión frente a un ambiente aburrido o asfixiante estalla, incontenible, como un cañón que revienta incapaz de controlar una inmensa explosión, proyectando hacia espacios ignorados sus fragmentos" (Durán, 1981: 240). El individualismo más radical recorre *El cuarto de atrás*, entendido como subversión del Todo y la homogeneización social. El encierro en la esfera personal, tan usual desde el romanticismo, es el método para escapar de la tiranía de lo real, explotando el subconsciente. Como en *Retahílas*, Martín Gaité da rienda suelta a la exposición caótica de los recuerdos, y el resultado admite incluso lecturas freudianas. Biruté Ciplijauskaitė ha señalado la dimensión psicoanalítica de *El cuarto de atrás*: para la investigadora, la noción del interlocutor en las dos novelas

coincide sorprendentemente con la función del escucha en las sesiones psicoanalíticas precisadas por Lacan (...): la presencia silenciosa cumple la función principal del

análisis, obteniendo que hable el paciente. En la reconstrucción para otro surgen a la superficie detalles que uno se calla a sí mismo. Detalles que frecuentemente no nombran lo principal, pero suplen indicios suficientes para descubrirlo (1988: 112).

Estas frases son, por otro lado, completamente aplicables a la noción comunicativa de Martín Gaité: la comunicación oral como algo más estimado (e irremediablemente imperfecto) que la escrita, la palabra hablada como liberación, y la expansión sin límites de la subjetividad. "Uno de los recursos narrativos donde las escritoras han conseguido mejores logros ha sido precisamente en la construcción de ese espacio discursivo dedicado a la digresión, en el que se trata de persuadir al lector de que la comunicación no es literaria, sino conversacional" (Martínez Romero, 1989: 54). La obra de Martín Gaité, como hemos visto, desarrolla todo su juego en ese "espacio discursivo" conversacional, lejos del formalismo. Siguiendo con el tema del subconsciente, Julián Palley nos da una lectura jungiana del misterioso Alejandro: "es el *alter ego*, el *animus* positivo, la imagen masculina fuerte y el protector ideal, que toda mujer –afirma Jung- lleva en su inconsciente", mientras que la amante del mismo sería el lado instintivo de esta dimensión subconsciente (1980: 22). Por otro lado, la explosión del sueño y lo subconsciente responde a uno de los precedentes genéricos de la literatura fantástica: la literatura de lo maravilloso. Las siguientes palabras de Jaime Alazraki pueden, de algún modo, proyectarse a la situación psicológica de la protagonista de *El cuarto de atrás*:

La literatura de lo maravilloso funciona según un mecanismo semejante al de los sueños, cuyas imágenes satisfacen en el inconsciente los deseos insatisfechos o fallidos al nivel de la conciencia. Pero esos deseos no son proyectados literalmente en la pantalla de los sueños: no totalmente liberados del contralor de la conciencia, se presentan metonímicamente desplazados o

metafóricamente metamorfoseados (1983: 32).

Sustituycamos al hombre de negro o al cuarto de atrás por una de estas metáforas metamorfoseadas y comprobaremos la imbricación profunda del género fantástico y lo onírico en esta novela, por no hablar de los "deseos insatisfechos" de caos y juego libre de la infancia de la protagonista, que aguardan en la memoria (la cajita dorada, metáfora neofantástica evidente) y se proyectan en el momento de la escritura.

El nexo psicoanalítico también es apuntado por Carmen Alemany (1990: 35), en relación al desdoblamiento literario y la multiplicidad derivada de la disgregación del Uno, lo que enlaza lo psicológico con la subversión político-ideológica. Ésta también se inscribe en un proceso de disolución, que deconstruye el *corpus* ideológico franquista en su dimensión totalitaria. La muerte del Caudillo detona y libera la asfixia de la protagonista, cuya exaltación vital posterior le sirve para reencontrarse consigo misma y con la libertad, tras décadas sepultadas en la uniformidad, la necesidad del bloque social y el Todo, como ya vimos en un artículo anterior. La unidad, que se fragmenta tras la muerte de Franco, alienta nuevas esperanzas de intersubjetividad, y el *yo* liberado de Carmen consigue rendirse cuentas a sí misma, lejos ya de los cánones de la educación y la propaganda autoritarias. Ese Otro también se transforma, pues el hombre común, con el que la comunicación parece imposible, se transforma en un hombre ideal (e irreal), interlocutor perfecto y proyección ficcionalizada de una fantasía. Política y simbolismo confluyen en el enigmático entrevistador, que, tal y como lo ve Mercedes Carbayo (1998: 114),

sabe que la protagonista necesita superar sus miedos antiguos. Sabe que le necesita a él para desenterrar la novela rosa de aquella zona subterránea y maldita (...). Necesita que le dé unas pastillas para desordenarse y volver al cuarto de atrás. Que por una vez alguien haga un elogio al desorden tan temido como al mismo demonio en

la época franquista (...).

Los elementos del Orden (la limpieza doméstica –a veces necesaria, a veces infernal en la novela-, los relojes –símbolos de la inevitable sucesión temporal-, la tradición) se enfrentan a la apología de la suciedad, entendida como reacción frente a una disciplina asfixiante. Disciplina que, en su versión doméstica, se plasma con metáforas militares (cfr. p. 88), tal y como corresponde a un régimen autoritario, y que supone el triunfo de lo medido y lo artificial frente a lo *natural* (el polvo sobre los objetos, por ejemplo). No obstante, abiertas las puertas del cuarto de atrás, tal triunfo es rechazado, como se rechaza la aséptica "alegría" del ideario falangista en pro de la duda, la búsqueda, la interrogación constante, o como se prefiere la diferenciación, la soledad y la "locura" frente a la "cordura" de una sociedad uniforme: "hay un morbo irracional en ese vago deleite de sentirse incomprendido, que no se apoya en argumento alguno ni se dirige contra nadie, que encenaga al individuo en la mera autocompasión placentera" (p. 120). En suma, mejor sola (y con la literatura como refugio) que integrada en la Sección Femenina.

Esto nos lleva a la cuestión de lo femenino, que también responde en la novela a una marcada dicotomía. Se da una cierta persistencia del mundo femenino del orden patriarcal y la tradición literaria femenina (pensemos en la fuerte carga intimista, la subjetividad y la importancia del yo y la primera persona, herencias del primer romanticismo decimonónico, o en las divagaciones sobre temas como el peinado o la moda, asociados al recuerdo), pero la subversión es prácticamente total. Gracias a la imaginación, y basándose en el anhelo de libertad, la novela ataca la visión machista y el sometimiento de la mujer durante el franquismo, criticando tanto el arquetipo decimonónico del "ángel del hogar" como las sentencias machistas y anti-ilustradas del tipo "Mujer que sabe latín no puede tener buen fin": "Por aquel tiempo, ya tenía yo el criterio suficiente para entender que el ``mal fin`` contra el que ponía en guardia aquel refrán aludía a la negra amenaza de quedarse soltera, implícita en todos los quehaceres, enseñanzas y prédicas de la Sección Femenina" (p. 93). Antifeminismo y propaganda, por otro lado, se unían en los mensajes

destinados a las masas de jóvenes tras la guerra civil:

La retórica de la postguerra se aplicaba a desprestigiar los conatos de feminismo que tomaron auge en los años de la República y volvía a poner el acento en el heroísmo abnegado de madres y esposas, en la importancia de su silenciosa y oscura labor como pilares del hogar cristiano (p. 93).

La imagen de la mujer como madre y "reserva espiritual" del sacrosanto hogar patriarcal son, pues, vistos críticamente en la novela. El erotismo soterrado, los arquetipos sexualizados y una mayor libertad en lo concerniente a la moralidad son algunos de los parámetros antipatriarcales que recorren la narración: la virginal esposa cede paso a la *femme fatale* (pensemos en la historia de "Tatuaje", perfectamente imaginable en una *pulp fiction* o un *film noir*). El ultraconservadurismo político e ideológico es, así, invertido en *El cuarto de atrás*, mediante la defensa de todo lo que era pernicioso en torno a la mujer para la cosmovisión española de la Guerra Civil y la postguerra: las "locas", las "frescas", las "ligeras de cascos", las "fugadas"... Empleando la atmósfera decadente y desgarrada de las coplas, y huyendo del conformismo inculcado ideológicamente, la protagonista se pone de parte de todas estas "fugadas", huyendo a través del mundo literario. "Fugarse sin salir, más difícil todavía, un empeño de locos, contrario a las leyes de la gravedad y lo tangible, el mundo al revés, sí" (p. 126). El círculo se cierra: como reacción nostálgica al totalitarismo, la fuga; como consecuencia de la fuga, la fantasía, que lleva a la conciencia desordenada y al caos; caos que, a su vez, estructura una nueva lectura introspectiva de la realidad y despierta los viejos fantasmas del cuarto de atrás, antes de la asfixia totalitaria. Así, como observa Gould Levine (1990: 15), Martín Gaité recupera "otra dimensión de la historia", basada en "las pulsaciones secretas de una realidad femenina aplastada por los defensores de la Sección Femenina y su propaganda oficial: ``quedarse, conformarse y aguantar´´", y que genera "una especie de hermandad con aquellas mujeres frescas, deshonradas y atrevidas de la España franquista".

La propia concepción de la literatura adolece también de este paseo por el lado salvaje. ¿Cómo podría ser de otro modo, con el Diablo ejerciendo de crítico literario (cfr. Durán, 1981: 236)? Blas Matamoro ha señalado las distancias que novelas como *El cuarto de atrás* establecen frente al neorrealismo de la generación del 50, donde la propia Martín Gaité es inscrita en sus primeros años. La literatura de investigación ("seguir el hilo") y la radiografía social que tal movimiento postulaba retroceden ante el avance de lo lúdico (pensemos en la gran importancia del *juego* en la literatura postmoderna, quizá acorde al desarrollo de la teoría de la desfundamentación y los juegos de lenguaje en filosofía), o, al menos, ante un replanteamiento de la ilusoria objetividad del "realismo" y la apuesta por versiones subjetivistas en la reflexión socio-histórica. "En el fondo, todo es jugar" (p. 177), se afirma en la novela, como un eco de la afirmación que Carmen Martín Gaité ya expuso doce años antes de la publicación de *El cuarto de atrás*: la literatura no es sino empresa lúdica y puro juego (1973: 23). A este respecto, en una entrevista de 1981, la autora expondría su visión de la conversación como arte, y del arte como juego (Gazarian Gautier, 1981: 1 y 10).

No obstante, hacia el final de la novela descubrimos, siguiendo la "lógica" simultánea del texto, los presupuestos a través de los cuales se construye la narración. El deseo de escribir una novela fantástica y el episodio del entierro de Franco (que mueve a la narradora a intentar plasmar sus memorias), junto a elementos sémicos muy concretos (los textos de las coplas, el grabado de Lutero, el cuadro de "El mundo al revés", etc.) han servido de estructura para orquestar todo un juego de espejos que es, aparentemente, un desorden, pero que puede encubrir pautas de orden. Como dice el hombre de negro,

cosas raras suceden a cada momento. El error está en que nos empeñamos en aplicarles la ley de la gravitación universal, o la ley del reloj, o cualquier otra ley de las que acatamos habitualmente sin discusión; se nos hace duro admitir que tengan ellas su propia ley (p. 103).

Quizá haya en el mundo de las pasiones y la literatura un orden, pero sujeto a

leyes distintas, lejos de las fórmulas físico-matemáticas clásicas de la cultura occidental. Esta noción de la estructura secreta es, desde Joyce y Borges a la Teoría del Caos, un lugar común en la reflexión cultural contemporánea, que nos pone al borde de una nueva era, donde la crisis de la razón es bien patente.

Si Dionisos es el nuevo "dios venidero" que ya anunció Hölderlin, novelas como esta le abren la puerta al nuevo ámbito desfundamentado de la llamada postmodernidad (o transmodernidad, o ultramodernidad, o modernidad tardía), que, cada vez más lejos del proyecto racionalista de la Ilustración, se mueve en los azarosos ámbitos del caos, la fragmentación o la irrealidad; unos ámbitos perfectamente registrados en *El cuarto de atrás*. La propia filiación genérica de la novela con el género neofantástico evidencia ya su conexión transmoderna, si seguimos la concepción que Alazraki tiene de lo neofantástico: un síntoma del fin del Orden estático de la Modernidad, que responde a una situación cultural y científica distinta (cfr. Alazraki, 1983). El orden transracional, la lógica de la ambigüedad y la indefinición, o la apertura del significado (frente a la exégesis unívoca) son algunos de los parámetros que enlazan *El cuarto de atrás*, la Postmodernidad y la poética de lo neofantástico. Mercedes Carbayo también enlaza la novela con el fenómeno postmoderno y su particular revisión de la historia: "Es a partir de *El cuarto de atrás* cuando este pasado empieza a verse sin nostalgia y el futuro con la esperanza que da el haber aprendido de los errores" (cfr. Carbayo, 1998). Anticipando las obras de los 80 y 90, *El cuarto de atrás* supone una revisión transmoderna e irónica del ayer, enjuiciando claramente sus consecuencias. Además, el cuestionamiento de la Modernidad y sus proyectos lineales se manifiesta en la novela mediante las frecuentes críticas que se hacen al progreso tecnológico, al orden, a lo artificial. Otras claves de la Modernidad, como el pragmatismo, la linealidad o la teleología son cuestionados en esta apología del devaneo inútil, el desorden, la charla sin fin aparente. "No se puede entender todo" (p. 35). El entendimiento racional, tan puesto en tela de juicio en el siglo de Freud y Nietzsche, retrocede ante el subconsciente y la fantasía. Si el mundo real ha devenido en fábula, *El cuarto de atrás* es un

ejemplo perfecto.

Epílogo. La puerta abierta.

Una vez abierta la puerta del cuarto de atrás (es decir, de la conciencia), parece que la realidad del principal (y quizá único) personaje, Carmen, no va a ser la misma. El final de la novela, abierto, y tan enigmático como el hombre de negro, plantea varias hipótesis: (a) Alejandro estuvo ahí, conversó con ella y le dio la cajita; (b) ella lo soñó todo, afectada por las drogas de la caja, que estimulan la memoria (la propia Martín Gaité ha señalado que la cajita es un símbolo de la memoria⁶); (c) nada ha ocurrido realmente, pues la novela estaba escrita desde el comienzo. La primera hipótesis se sustenta en varios hechos: Carmen encuentra la cajita debajo de la cama (¿hubo contacto carnal finalmente?), hay varios vasos en la bandeja, y los folios, ordenados por el hombre de negro, están como él los dejó. Emma Martinell parece suscribir esta opinión: "La autora elige tres objetos materiales para que sean los testimonios de la existencia de esa conversación: el montón de folios, dos copas en una bandeja, y una cajita dorada" (1983: 153). Por otra parte, hay indicios más que suficientes para pensar que Alejandro es sólo una versión desdoblada y mefistofélica de ella misma, y lo mismo ocurriría con todos los personajes, meras versiones fragmentadas de una única conciencia. Y también hay pistas para suponer que, como observa Dunia Gras, "todo pudo y no pudo, a la vez, ser sueño" (1998).

Pero lo más probable es que todo esto no importe. Lo que importa son las "estrellas risueñas" del final, y el hecho de que una persona se ha reconciliado consigo misma. En realidad, *El cuarto de atrás* no es sino un libro de memorias postmoderno, un *melting pot* de irrealidad, literatura, recuerdos verdaderos, recuerdos falsos, sueños, desdoblamientos de personalidad y una pléyade de discursos culturales y subculturales que conviven e interactúan en la

conciencia (en la memoria) de la protagonista, mientras una doble búsqueda de identidad (como mujer y como escritora) subyace en el fondo. Seguimos perdiendo el hilo, y las puertas están abiertas.

Notas:

1. La conexión entre lo dionisiaco y lo diabólico fue establecida por la propia iconografía cristiana: la imagen clásica del demonio como macho cabrío responde al aspecto físico de Marsias, símbolo de la embriaguez y el caos, y figura mítica de lo dionisiaco, sacrificado por Apolo, dios del Orden y la medida.
2. Cfr. *ABC*, edición de Sevilla, 6 de diciembre 1999, página 36.
3. El símbolo de la ventana es crucial en Carmen Martín Gaité, como medio básico de escape y creación para las "mujeres ventaneras". Una ventana a otras vidas, otras experiencias y otro mundo, más rico y amplio. Cfr. Martinell, 1992, y Martín Gaité, 1992.
4. Al final, el capítulo cambia notablemente de atmósfera y se transforma en un cuento cruel con toques masoquistas: Carola se nos muestra como una persona de ética deleznable que no vacila en infligirle a otro personaje (Rafael) el mismo daño que el hombre de negro le hace a ella. Su dudosa justificación: "La vida es así, en el fondo nos gusta que alguien sufra por nuestra culpa, y siempre pagan justos por pecadores, ¿no le parece?" (p. 172).
5. La propia Martín Gaité señalaría la presencia de "cierta vena de erotismo" y de un "fluido de sensualidad" en la conversación con el hombre de negro (Carmen Martín Gaité en Gazarian Gautier, 1981: 10).
6. Cfr. Carmen Martín Gaité, en Gazarian Gautier, 1981: 10.

BIBLIOGRAFÍA

ALAZRAKI, Jaime (1983): *En busca del unicornio: los cuentos de Julio*

Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico. Gredos, Madrid.

ALEMANY, Carmen (1990): *La novelística de Carmen Martín Gaité*. Diputación de Salamanca.

BUTLER, Isabel (1984): "Hacia un estudio del tiempo en la obra narrativa de Carmen Martín Gaité", en *Ínsula* nº 452-453, julio-agosto de 1984, página 18. Ínsula, Librería, Ediciones y Publicaciones, S.A., Madrid.

CANTAVELLA, Juan (1998): "Sobrevivir en un mar de tinta", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/jcantave.htm>

CARBAYO, Mercedes (1998): *Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaité*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

CARBAYO, Mercedes (1998): "A manera de subversión: Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/carbayo.htm>

CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté (1988): *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Anthropos, Barcelona.

DE MORA, Carmen (1982): *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla.

DURÁN, Manuel (1981): "Carmen Martín Gaité, *Retahílas, El cuarto de atrás*, y el diálogo sin fin", en *Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, nº 116-117, julio-diciembre de 1981, pp. 233-240. Pittsburgh.

GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid.

GLENN, Kathleen M. (1983): "Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité", en PÉREZ, Janet W. (ed.): *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., Madrid.

GOULD LEVINE, Linda (1990): "Isabel Allende y Carmen Martín Gaité: el mundo al revés", en *Poder y Libertad*, nº 13, 2º trimestre de 1990, Madrid.

GRAS, Dunia (1998): " ``El cuarto de atrás``: intertextualidad, juego y tiempo", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/dgras.htm>

MARTÍN GAITE, Carmen (1973): *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Nostromo, Madrid.

MARTÍN GAITE, Carmen (1992): *Desde la ventana*. Espasa-Calpe, Madrid.

MARTÍN GAITE, Carmen (1996): *El cuarto de atrás*. Destino, Barcelona.

MARTINELL, Emma (1983): " ``El cuarto de atrás``: un mundo de objetos", en *Revista de Literatura*, tomo XLV, nº 89, enero-junio de 1983, pp. 143-153. Madrid.

MARTINELL, Emma (1992): "Prólogo" a MARTÍN GAITE, Carmen (1992): *Desde la ventana*. Espasa Calpe, Madrid.

MARTÍNEZ ROMERO, Carmen (1989): "La escritura como enunciación. Para una teoría de la literatura femenina.", en *Discurso* nº 3-4, pp. 51-60. Asociación Andaluza de Semiótica/Ediciones Alfar, Sevilla.

MATAMORO, Blas (1979): "Carmen Martín Gaité: el viaje al cuarto de atrás", en *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 351, septiembre de 1979, pp. 581- 605. Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid.

PAOLI, Anne (1998): "Mirada sobre la relación entre espejo y personaje en algunas obras de Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/apaoli2.htm>

PALLEY, Julián (1980): "El interlocutor soñado de ``El cuarto de atrás`` de Carmen Martín Gaité", en *Ínsula*, nº 404-405, julio-agosto de 1980. Ínsula, Librería, Ediciones y Publicaciones, S.A., Madrid.

SENÍS, Juan (1998): "Amistades de ida y vuelta a través del texto", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.h

<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/senis.htm>

URRUTIA, Jorge (1992): *Literatura y comunicación*. Instituto de España/Espasa Calpe, Madrid.

URRUTIA, Jorge (1997): *La verdad convenida. Literatura y comunicación*. Biblioteca Nueva, Madrid.

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1998): "Del escenario espacial al emplazamiento", en *TTC. Revista Internacional Digital del Grupo de Investigación en Teoría y Tecnología de la Comunicación*, nº 1.

<http://www.cica.es/gittcus/aliens>

Entrevistas

GAZARIAN GAUTIER, Marie-Lise (1981): "Conversación con Carmen Martín Gaité en Nueva York", en *Ínsula* nº 411, febrero de 1981, pp. 1 y

10. Ínsula, Librería, Ediciones y Publicaciones, S.A., Madrid.

MARTINELL, Emma (1998): "Entrevista con Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/entr_cmg.htm

OLBA, Mary Sol (1984): "Carmen Martín Gaité: la lúdica aventura de escribir", en *Ínsula* nº 452-453, julio-agosto de 1984, p. 19. Ínsula, Librería, Ediciones y Publicaciones, S.A., Madrid.

© Antonio Pineda Cachero 2001

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario