



El cuarto de atrás y Bajtin

María Sergia (Guiral) Steen

University of Colorado at Colorado Springs UCCS
msteen@uccs.edu

Resumen: En esta novela, Carmen Martín Gaité utiliza tal exuberancia de lenguaje, y lo estratifica de tal forma, que se presta a un estudio de los varios niveles de significado, siguiendo las teorías de Bajtin.

Palabras clave: Carmen Martín Gaité, Bajtín, narrativa española contemporánea

En *The Dialogic Imagination*, Bajtín define la novela como: “A diversity of social speech types and a diversity of individual voices, artistically organized” (262) (*Una diversidad de hablas sociales e individuales, organizada de forma artística* [Mi traducción]). Esencial a la novela es la presencia de lenguajes y hablas, o lo que Bajtín llama heteroglosia (263). La estratificación del lenguaje se da por *el discurso*, por *el narrador y personajes* y por *la variedad de géneros insertos*. Cada uno de estos apartados permite la entrada en juego de multitud de voces sociales y formas de pensar, estableciéndose un dialoguismo. Por la articulación existente entre ellos, se va moviendo el tema debido a causas centrípetas (unidad del idioma) y centrífugas (diversidad de niveles, momentos, historia, tiempo y lugar social) que es precisamente lo que distingue y constituye el estilo de la novela.

Si el análisis se hace por el examen de un solo componente, no del conjunto, la idea global se pierde. Según Bajtín, y usando terminología de la música, se traspasa un tema sinfónico al piano y no resulta. Si se estudia un estrato del conjunto, de un estilo en particular, no se puede tener una visión armónica de la novela. De ninguna forma se debe sustituir el estilo del lenguaje del autor por el de la unidad contenida en la novela, porque se hace una selección del enunciado que va contrariamente a la cualidad heteroglósica de la obra.

Se deben considerar las interrelaciones que la distinguen y así poder establecer la unidad dialógica. También nos dice Bajtín que un lenguaje común tiene normas que no son abstractas, sino que están ideológicamente saturadas. Cada expresión participa del lenguaje común y está rodeada de otros enunciados que la modifican. El lenguaje en sí no es una unidad integrada, amasada, sino que está compuesto de capas constituidas por los géneros, los enunciados, los dialectos, etc. que se interrelacionan y por las cuales se consigue la orquestación del tema intencional del autor.

Ahora bien, ¿cómo podemos trasponer las ideas de Bajtín al hacer de Martín Gaité en

El cuarto de atrás? La **narradora-personaje** dialoga en varios tiempos: la historia oficial, la historia de su familia y la personal de ella. Y dentro de cada tópico se distingue un **lenguaje autoritario** y otro **persuasivo** (342) que Elsa Ducraroff, traduciendo a Bajtín clarifica y explica, en el que se dan las condiciones socio-históricas y personales. Lenguaje que dependiendo de dónde y cuándo, significa cosas distintas, lenguaje en resumidas cuentas dialógico. (*Mijail Bajtín: La guerra de las culturas*, 114-115).

En cuanto **al discurso**, al hablar de la historia de España, la Guerra Civil, que Martín Gaité vivió con su familia, nos menciona que ellos no compartían la ideología del gobierno de Franco. Los españoles se ven arrastrados a una confrontación civil en la que había que estar de parte de los ganadores para sobrevivir. Consecuentemente, encontramos en la obra un diálogo que contiene palabras, nombres, que designan objetos o ideas, que significan diversas cosas según el momento. Estos doble significados le sirven a la narradora para fugarse del presente a otro tiempo, en el que el vocablo se usaba en un contexto social diferente, rodeado de otros contenidos sociales particulares en los que su significado cambia. *Coche, servicio social, racionamientos, bombardeos, balneario, concha, castillo, frío, miedo, playa, distancia, casa, mentira*, etc., funcionan como entidades de **autoridad** en el pasado,

muy diferente al presente de publicación de la novela 1978, desde donde nos habla, luego de la muerte de Franco.

Coche es una palabra del habla, aparentemente superficial que denota un objeto, pero que se cruza con *requisar, indemnización y guerra*; allí aparece el dialoguismo y nos desmenuza su valor social por la historia de la guerra ya que supone la incautación del objeto para fines militares o al servicio del régimen franquista, (*El cuarto...*114) no para ser utilizado por la familia. Máxime que cuando la palabra *indemnización* aparece (Bellver, 74), resulta ser una especie de fraude ya que con el dinero que les dan no pueden comprar otro. *El frío, el miedo, la mentira*, se deben estudiar dentro del mismo proceso histórico de la contienda. Son denotaciones que encuentran su significado en la realidad, pero que al mismo tiempo parecen ser más fantásticas que el hombre de negro que visita a C. durante la noche. A través de un procedimiento inductivo forma con ellas un enjambre y por su dialoguismo nos cuenta su historia particular y la de la familia, aunque de forma muy personal: lo cual constituye su estilo. Lo hace destacando la historia oficial que le resulta incomprensible y odiosa.

Estas palabras **autoritarias** pertenecen a tiempos de opresión. Al igual que *coche* tenemos el *servicio social*, impuesto por *La sección femenina*, que era obligatorio para poder adquirir título universitario y viajar al extranjero, o el nombre de *Carmen de Icaza* con su novela *Cristina Guzmán e Isabel la Católica*. Las dos son prototipos de *esposa* a imitar, que suponían bravura, un cara al sol y el sometimiento al esposo y las tareas domésticas: estas palabras establecen una contradicción con la intención de la autora. “La vida sonrío al que le sonrío” (*El cuarto...*, 94) parecía indicar que uno se forjaba su destino. Muchachas y soldados leían estas novelas de Icaza, parte del armazón tramado para que la “cruzada” surtiera efecto.

Se habla de los *rationamientos* y de la pérdida del cuarto de atrás para convertirse en despena__léase lucha por sobrevivir y muerte a la creatividad. Los *bombardeos, las sirenas* son parte de ese vocabulario del habla dictada y constituyen una denuncia por parte de Martín Gaité. Son palabras que privadas de la autoridad que las impuso, se convierten en reliquias (Bajtín, 344). Y así es. Todas ellas simbolizan un lenguaje propio de la guerra, del franquismo. Acabada la situación y Franco se les desproveyó de ese contenido.

Para Bajtín la intención es muy importante y según Elsa Drucaroff (40) y su interpretación, el enunciado de los diálogos que se inserta entre la protagonista y su interlocutor, se dirige a un oyente o lector que en 1975-76 acababa de salir del túnel del tiempo franquista y que no entiende o distingue todavía la luz de la democracia. La narradora está dialogando con términos para que se conozca la posición personal de quien fue testigo de la guerra española, pero no es partícipe de la historia oficial.

Contraponiéndose a este lenguaje impuesto, **autoritario**, existía un vocabulario que contenía palabras clave, pertenecientes a un ámbito personal y familiar que Drucaroff llama **persuasivas**. Estas palabras nos van a dar un discurso personal. Con ellas se formula la situación de un individuo social que siguiendo el ritmo diario se coloca de cara al otro de forma habitual y toma una posición y, aunque sometido y sorprendido por un conflicto bélico y la subsiguiente opresión, trata de sobreponerse. Este ¡ay! personal de protesta, representa a un ser social aislado al que se le corta la trayectoria humana y se le imponen ‘otras’ reglas.

Las palabras reveladoras, **persuasivas**, que se contraponían a la ideología franquista aparecían en diversos escenarios. La denominación de *chica topolino* difundida por la revista *La codorniz* de M. Mihura, intentaba demoler con humor la representación de mujer ideal prefabricada por el régimen. En la revista se usaba un lenguaje de tipo carnalesco que servía de arma para minar el lenguaje **autoritario**

mencionado y que representaba toda la doctrina de *La sección femenina de la Falange*. Las canciones de Celia Gámez, *A ciegas* o *A tientas* (*El cuarto...* 119) exponían temas prohibidos o que no se podían revelar__ ‘ir sin rumbo’__ y cumplían la función de descubrir esa voz interior que contrapone su pensar al de la historia oficial. *El juego del escondite* es una metáfora para aludir al tiempo de la dictadura que supuso un estancamiento de casi 40 años en la vida de los españoles (Dunja Grass, 4). Constituyó un juego impuesto con reglas no compartidas. Una vez desaparecido el que lo implantó, se anuló. Sin contrincante, terminado el círculo de muerte a muerte (Gras, 6) la narradora, con el pueblo, despierta a la realidad. Juego, que según Matamoros, (585), colocó al escritor de los cincuenta en su posición de testigo acatando normas impuestas, reglas de juego heterónomo (587). Las alusiones a Cervantes, *La Gitanilla*, y los dichos, se insertan en la novela para revelar la ‘otra verdad’ al vocabulario impuesto. Rubén Darío surge al hablar de Carmencita Franco y su aparente tristeza, e inserta los versos de: *La princesa está triste. ¿Qué tendrá la princesa?* (*El cuarto...*65). Luego nos habla de la evasión a través de las películas de Diana Durbin y sus patines__algo que la narradora considera extraordinario, de vivencia auténtica. Nos describe que contra toda la propaganda existente, se le desarrolló un sexto sentido y se puso en guardia contra lo propuesto, tanto en el matrimonio como en lo demás (*El cuarto...*96). Parte de su actitud se refleja en los objetos en desorden en su cuarto de atrás. Representan la disposición adoptada por la protagonista de liberarse del orden existente, de las ataduras y de vivir en un estado mental predispuesto a la inspiración (Martinell, 146).

Prevalece en este contar el estilo de la autora, que sirviéndose de una *narradora-mujer* mantiene el habla, el enunciado, como forma esencial de lenguaje. Es espontánea y es ella, y no el interlocutor, quien mantiene viva la charla. Contrario a lo que piensa Eloy E. Merino, no es el hombre de negro el propulsor de sus eventos(47), sino la proyección de la mente creativa de la narradora que necesita un interlocutor. Tampoco estaría de acuerdo con lo que dice este autor que el interlocutor ejercita un hechizo romántico que C. ha de sobrepasar para entrar en la cuestión intelectual (58). A él lo podemos denominar su “alter-ego” como igualmente ocurre en sus discursos epistolares de *Nubosidad variable* novela llena de desdoblamientos narrativos e interlocutores ideales para proyectar su discurso. Al ser C. quien engendra a su interlocutor, lo posee y le roba ese ‘falo’ o ‘lápiz’ para escribir. Roba los utensilios que ella, en ese momento, necesita para la creación literaria. C. en posesión de su creatividad y segura de sí misma escribe, según Jiménez Corretjer(85), sin apenas darse cuenta, como si fuera parte del conjuro mágico de la novela. El hombre de negro es ese otro; la audiencia interna, que según Bajtin, interpretado por Elsa Drucaroff (91), constituye el elemento indispensable para la comunicación, para rematar su pensamiento. Es también el lector ideal que la complementa como mujer inteligente, independiente, en control de su pluma. Es el artificio literario de que se sirve para crear su texto libertador (Jiménez, 72).

La evaluación es para Bajtin imprescindible para detectar la posición *del narrador* en cuanto al objeto (Drucaroff, 41-42) y hacia el oyente. La charla compartida con el interlocutor, le permite a la narradora establecer una posición de cercanía o lejanía en cuanto al objeto, la sociedad española, durante la guerra y después. Joan Lipman no incluye en su artículo referencias a esta novela (165) pero ya ha dicho en tres anteriores [1] que Martín Gaité no está conforme con el medio social en que vive. *El cuarto de atrás* redondea la crítica de Lipman *a posteriori*. En este sentido al compartir con Alejandro, su igual, sus memorias y las respuestas que obtiene de él, nos brinda una idea de aproximación al tópico. Constantemente expresa distancia al dirigirse a temas fuera de su entorno familiar y aproximación a su historia personal, porque es la que la define y le da sustancia como persona y escritora. Al hablar de las relaciones familiares y amistosas, lo hace con un tono cariñoso, entrañable, bien sea de lo que se hacía en casa de la abuela, en el 14 de la calle Mayor de Madrid, o en el cuarto de atrás, en su casa de Salamanca.

Así mismo se comunica con su interlocutor al hablar de su novela *El balneario* sobre la que discuten acerca de su valor literario y su enclave en el género fantástico. Y dentro de este intercambio de ideas, se manifiesta la distancia expresada por la narradora cuando comenta su atracción por el joven pro-nazi, cuya ideología quedaba apartada de la de su familia. De la aproximación que quiso establecer con sus canciones, guiños y miradas se pasó al distanciamiento; de ahí el gesto de romper la carta que le dirigía a su enamorado, quien se pronunció a favor de la política de Hitler y el franquismo en el término de una conversación.

En cuanto al papel de *los personajes* en el proceso, aparte de la narradora-personaje C., tenemos a la hija, a Carola y Alejandro, que le sirve de 'cortejo' [2] y cuyo propósito principal será la producción de una novela fantástica, con velos de novela rosa, en la que incluye memorias y cuanto material le viene al caso Los hilos del dialoguismo mental que propone Bajtin como único recurso en la novela, se centran en C. De ellos se sirve para construir un marco de relaciones en las que la polifonía les da identidad y por cuya relación vamos a ser testigos de esa incertidumbre que le confiere a la obra su calificación de 'fantástica'. Juego del que se valdrá la autora para recoger voces relacionadas con su hacer de escritora y que contribuyen al desarrollo del tema. C. es el personaje que articula el proceso; el que nos brinda los dos niveles narrativos en retrospectión para aunar los hilos presente-pasado, y el que establece el diálogo histórico; C. es la que dicta el curso de la novela a base de sus vivencias, su memoria y el deseo de unirlos. Describe una perspectiva socio-histórica en la que los hechos condicionan su presente y en la que el individuo conmocionado por una libertad desacostumbrada, no sabe como reaccionar. La autora-narradora lo hace a través del diálogo y un procedimiento intuitivo que facilita la descompresión mental de procesos obligados al subconsciente a base de la negación, el adoctrinamiento y la ausencia de libertad.

En la novela, Martín Gaité nos habla a través de C. de lo que no se podía hacer ni decir. No se podía hablar del tío Joaquín porque era rojo, ni de los padres de su íntima amiga, Sofía Bermejo, ni de los maestros encarcelados o muchas cosas más. Es el personaje que coordina los hechos en cuanto a su contenido e integra los géneros. Carlota y Alejandro son proyecciones de la **novela rosa**, que la autora va a desmantelar a base del juego en el que revierte la condición de éstos para que quede postergada una forma narrativa en la que la mujer no inicia, sino que es sometida al dictamen del hombre. Porque C. viene de esa chica 'rara' ya establecida desde *Nada* que se vale por sí misma y no acepta dictámenes sociales (Cruz-Cámara, 108). La función de la hija de C. será devolverla a la realidad, contribuyendo así a establecer la duda de si lo ocurrido, la interacción con la memoria, no fue sino un sueño o el producto de un malestar nocturno. Del interlocutor seguimos hablando en su función de cortejo.

El argumento queda inacabado al descubrirse la cajita de píldoras que compartió con Alejandro y de la que habla en un interviú delante de la televisión americana. (Gautier, 33). Alejandro como cortejo, es sin duda el personaje más valioso a esta interacción mental que le refleja a C. su otro, que representa al ser que la comprende y completa. Es también un hablante, en cuanto le devuelve el pensamiento. Es el hombre musa del que habla en *Desde la ventana* (63) al que saca de la novela rosa para darle la función opuesta__la de inspirador de la mujer.

Los géneros insertos son muchos: *monólogo interior, diálogos, canciones, juegos de niños, poesía, literatura de otros autores, novela rosa*, como venimos comentando, y *novela fantástica*. Todos tienen su propio lenguaje pero se combinan a pesar de su estratificación. El monólogo interior le permite contarse a sí misma la historia, puesto que aquí se trata del gozo de contar. De este modo resucita su pasado (Aurora Egido, 2) y lo integra a un presente lleno de incógnitas. El diálogo es el medio del que se vale para conferir a la obra ese signo que la caracteriza: el uso del

habla y la integración de *los géneros discursivos* como los llama Bajtin. Con el uso del interlocutor Martín Gaité le da a su discurso la novedad de un proceso que se va haciendo a base de la palabra, sin la rigidez que supone el uso formal, sino con la flexibilidad del enunciado que parece dejar suelto al signo para manifestarse en su contenido. No es un proceso de pregunta-respuesta, sino más bien: "... se sirve de un testigo para liberar su soliloquio" (Escatín, 36). Por esta estrategia, la autora hace posible transcribir los sentimientos, no los hechos en sí.

Martín Gaité nos dice en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* que el uso de esta técnica facilita la comunicación y sobre todo atiende a lo que Bajtin llama la relación con el otro: la reflexión del pensamiento que no se actualiza sin la cooperación de alguien que escuche, que complete el proceso del pensamiento y nos aliente (Drucaroff, 42-43). Es también el procedimiento que usa para situar la palabra en esa arena de combate que según esta autora (39) se manifiesta en su contenido histórico-social. Son los géneros que establecen la estructura y por los que nos brinda prosa fresca, nacida del habla, y conjugada con el lenguaje escrito culto. Todo queda orquestado por una *narradora-protagonista* que nos envuelve en su historia dentro de un espacio y tiempo precisos y donde ella mantiene su voz de mujer cuya definición nos ofrecerá más tarde. [3]

El diálogo con Alejandro le permite a C. usar la retrospectiva e insertar la historia en su discurso; le permite usar el dialoguismo interno de la palabra, tanto en su valoración presente neutra, como en la socio-cultural de la Guerra Civil y la posguerra española. No construye un discurso formalista en el que la oración clásica impera por su elaboración rígida sin valor del sentimiento, sino que cada una de ellas lleva una carga emotiva, llena de vivencias. No son de valor abstracto, sino que abrigan un valor concreto histórico.

Y va a ser ese juego de integración entre narrativa descriptiva que inserta en sus fugas y la frescura que le da la espontaneidad de la palabra del habla diaria, lo que constituye el punto más significativo del estilo de la autora: simplemente libera su discurso por medio del enunciado. Lo libera de la rigidez retórica que supondría hablar en tercera persona y sin la soltura que le da el diálogo y la inserción de vocablos, dichos, vocativos, frases culturales, todo, copiado del habla. El diálogo que se desarrolla entre la protagonista y el interlocutor, constituye el marco estructural de la obra, donde se albergan el resto de los géneros, ya dialoguen en sus varios niveles por la heteroglosia, o dentro de cada uno de ellos.

Fundamental a la construcción de la novela será el formato de **la novela rosa**, en forma subversiva, por así decirlo. Elizabeth Ordóñez advierte que el proceso se presenta como: "...a subversive force with regard to old classifications"(90). El clásico paradigma: encuentro, enamoramiento, promesa; trabas, impedimento de unión y finalmente reencuentro y matrimonio, no se dan aquí. La intención parece ser múltiple. De una parte va a justificarla la presencia de un personaje, Alejandro, que apoya su discurso, al mismo tiempo que lo desautoriza como personaje preeminente del género de la novela rosa: fálico, varonil y machista. Alejandro tiene el papel de oyente, de narratario, quien hace eco a la mujer narradora. Representa el engendro de la imaginación materializada: el que le va dando aliento a la protagonista. Será el lector ideal. (Como lo califica en *La búsqueda...*17). Alejandro la sigue, reflexiona, asiente, le hace eco, pero no dicta. Sin él, Martín Gaité considera que la historia no se daría.

El encuentro no es un lugar extraordinario, sino que se posiciona en la casa de la narradora aunque las circunstancias sean misteriosas. Inicialmente parece respetarse el código del encuentro, pero no sigue a más. La escritora se desvía conscientemente de la influencia que para ella pudo tener de joven este género (Ordóñez, 90) y nos lleva por otros derroteros. El hombre de negro se nos presenta como persona culta

que conoce la literatura y la obra de C. Y actúa de crítico; es más bien un receptor. Aunque pudiera haber ligeras manifestaciones sensuales, es el ente que le sirve para comunicarse. En *El cuarto de atrás*, el encuentro es únicamente, según Ordóñez (91): "...a coming together of two reader/speakers for the purpose of sharing responses to textual and cultural discourses" (91). Es el compañero de quien nos habló en *Usos amorosos del dieciocho...*: su cortejo.

En cuanto a Carola, no hay impedimentos, trabas o secretos de vidas pasadas con Alejandro que pudieran indicar que era su amante. Carola es un personaje natural, que se inserta en la vida de C. por una llamada telefónica. Busca a 'un Alejandro' de forma casual, sin terceras intenciones, sin reto de mujer ofendida poseedora del hombre, sino en plan amiga participante del hecho femenino; más bien resulta ser aliada de la narradora. La supuesta relación amorosa presente en la novela rosa y sus dificultades para llegar a un final feliz, ni existe. Isabel M. Roger dice que cuando C. experimenta tensión se evade, se fuga. Se enlaza con la actitud de las heroínas de la novela rosa (122), cuando toma una actitud de 'recato' hacia Alejandro, aunque bien pudiera ser falsa (Roger, 123). Alejandro también evoca a los héroes de la novela rosa por cómo y cuándo aparece; pero contrario a los personajes de este género, tiene la misión de : "...llevar a cabo el conocimiento del otro" (Roger, 125).

La importancia de este género y la historia amorosa, se debió a que la mujer era la sometida y liberada por el hombre, dependiente de él, nunca elemento decisivo en la relación. Martín Gaité nos va a desenredar el ovillo, descubriéndonos que aquel significado, cambió, que la palabra mujer no es sinónimo de esclava, doña nadie, seguidora, que el dialoguismo del término se encuentra en otros parámetros. En esta novela la mujer establece sus propios límites y relaciones, no precisamente amorosos, sino de interés humano, de mujer intelectual, capaz de crear una novela fantástica. La autora, desarticula la definición de novela rosa, al desposeerla de su función, al revertir el papel femenino, siendo ella quien marca pauta y él quien sigue. Isabel M. Roger finaliza su artículo sobre la función de este género en la novela de Martín Gaité diciéndonos: "La novela rosa aflora en la génesis de *El cuarto de atrás* destacando la influencia que en la autora ha dejado ese tipo de lectura juvenil; pero también, censurando los esquemas invariables de su estructura y las implicaciones de conformismo social que había en algunas de estas novelas" (126).

Hay que ir a *Usos amorosos del XVIII*, tesis doctoral de la autora, para descubrir la estratificación del lenguaje del siglo XVIII respecto a la mujer y el amor y para entender cómo inserta la escritora este lenguaje. Hablando de 'cortejo' y todo el vocabulario de amoríos, Carmen Martín Gaité muestra la forma en que la mujer usaba un vocabulario y acciones para defender o manifestar su propia libertad. Aprovechando la moda del término 'cortejo', se las arreglaba para tener alguien que la escuchara y ayudara con la belleza, modas o lecturas.

Así, parece ser normal que la autora elija su propio acompañante en esta novela: alguien que le siga el hilo. Lucas añade que el interlocutor refleja su deseo que se vierte hacia el reino simbólico : "...la escritura se presenta como un proceso erótico informado e impulsado por un personaje que dialoga con la escritora" (157). Este lenguaje que penetra de forma heteroglósica, supone un enriquecimiento a nuestros conocimientos porque nos dice cómo se ha ido valiéndose de sus propios medios para combatir el estío y ejercitar control. Y lo ejerce al demostrar que aunque pretendiendo necesitar al acompañante, no resulta sino ser una proyección mental existente que necesita dismantelar. Según Matamoro, es simplemente lo dicho por Freud que nuestro 'yo' está escindido. Hay 'un otro' fuera: "...y no lo sabíamos hasta dar con el aparecido. Se pone a hablar y habla de nosotros..." (601).

Y podíamos aquí continuar con *Usos amorosos de la posguerra* y ver cómo se concebía el estado de derecho de la mujer en la época de Franco. Lo de la sonrisa en

la cara, apostado por la ideología falangista para la mujer, y las declaraciones de que como persona era únicamente seguidora del hombre, sin inteligencia, no es sino una continuación del lenguaje autocrático de siempre. Martín Gaité denuncia la posición anodina de la mujer en la sociedad.

En este ensayo, *Usos amorosos de la posguerra*, en el capítulo “Bendito atraso” (17), se menciona a esa mujer que llevaba su carga social con valentía, sufriendo sin reclamar protagonismo. También leemos en el capítulo “En busca de cobijo” (36) que su disyuntiva en la época de los 50 era: casarse, meterse monja o quedarse soltera. En la revista *Medina*, mencionada por la autora, se dice que la esposa ha de someterse al marido para ser casada; ser soltera resultaba una anacronía (44). Por otra parte la directora de la “Sección femenina”, Pilar Primo de Rivera, afirmaba que las mujeres nunca descubrían nada porque les faltaba el talento dado al hombre. Coser, casarse y tener hijos era lo reservado para ella. La protagonista de *El cuarto...* nos aparece en su novela con su costurero, pretendiendo ser una cosa y demostrando ser otra, al mismo tiempo que tiene una cajita de píldoras para la memoria y el desarrollo de su creatividad. El lenguaje de la novela rosa se viene abajo al revertir la posición antigua de sumisión a la de control. De saber de qué va, como diría Martín Gaité. Aquella heroína que debía ser instruida por el marido para completarse en su posición de ‘seguidora’, especialmente en cuando al sexo, no existe.

Lo interesante aquí es ver la cantidad de géneros narrativos utilizados por Martín Gaité y que engarzados llevan el tema de una ideología y su debate sobre el papel de la mujer. Tanto en *El cuarto de atrás* como en *Usos...* Martín Gaité procede igual que lo hiciera García Lorca. en *Bodas de sangre*: inserta canciones, coplas, sentencias, dichos para anticipar un hecho, o para referirse a asuntos culturales existentes en el sentir del pueblo. Lo mismo hará con los juegos, referencias literarias, frases populares y poesía. De esta forma sintetiza los puntos sobre los que quiere hacer hincapié. Así aparece Cervantes con su *Gitanilla* y su conjuro, las poesías de Machado, de Darío o las canciones populares como ‘Santa Bárbara bendita...’ para atenuar el miedo. Cada uno de estos géneros tiene su lenguaje y su papel en el enunciado o discurso. Martín Gaité los aúna, procedimiento muy cervantino, y nos crea un todo por las partes. Bajtín aboga por la polifonía de voces que representan la vida social de un enmarque en que nada se debe omitir; donde la palabra dialoga con la otra palabra y se comunican; donde se da la circunstancia total de un momento histórico que representa a unos individuos.

En cuanto al género **fantástico**, va a ser el terreno donde se encuentre todo lo dicho y se considere aceptable que la narradora-protagonista-autora nos convenza de si fue un sueño o no, una historia posible o no; eso allá ustedes, parece indicar. Manuel Durán comenta que no sólo entra en el género fantástico con la espontaneidad de un Cervantes en su segunda parte del *Quijote*, o de *Niebla* de Unamuno, o de un Pirandello, sino que va mas allá (Durán, 134). En la entrevista con Ana-Lise Gazarian (33) enfrente de una audiencia norteamericana con CBS, confiesa que aún usa las pastillas para avivar la memoria. De ahí que sean parte de su realidad y no estén condenados como en *Niebla* o *Don Quijote* a quedarse dentro de la novela.

Martín Gaité lee e imita a Todorov y aplica las reglas del juego del género fantástico que son:

- 1) El lector tiene que creer que el mundo de ficción que el autor presenta es real
- 2) La duda de que lo narrado exista o no, debe compartirse entre lector y autor

3) No debe ser algo alegórico.

El libro de Todorov está entre los objetos desparramados y a nosotros los lectores nos parece totalmente normal que haya ocurrido un desvelo, que algún amigo loco la visite y con el que mantiene el diálogo que estructura la novela. Al sorprenderla la hija entrada la mañana, no sabe que le ha ocurrido, pero sí existen 182 páginas que constituyen el número de la novela que leemos. De alegórico no hay nada. Se trata de hacer una novela utilizando muchos medios, no de referirse de forma indirecta a la fase de la Historia de España que trata, insertando con su vida privada y memorias un contenido real aunque inverosímil. Porque eso es una guerra: algo surrealista, fuera de la vida cotidiana, de lo aceptable al ser humano que se posiciona en un plano distinto al normal, que está falta de autenticidad y humanismo; no elegida, sino obligada. Lo que dijo Sánchez Ferlosio en la aceptación del Premio Cervantes: “El potro que ha de ir a la guerra, ni lo come el lobo ni lo aborta la yegua” (J.A. Rojo/M. Mora, 3), viene al caso por lo que dice de la guerra: es un mal no de vida, sino impuesto.

Los diversos lenguajes se han incorporado en forma heteroglósica. Martín Gaité diseña un mosaico de sucesos. Una visión que muestra la realidad vista y entendida por ella, detectada en su discurso y no falta de crítica social. La autora nos dice que el día que murió Franco estaba en Madrid y al saber la noticia surgió el suspenso y el conocimiento del robo que habían sufrido los españoles: robo de un tiempo perdido, expresado por *el juego del escondite...*

Bajtín apuesta por el estilo de la novela, no del autor. El tema se ha movido a través de los lenguajes y hablas, de los personajes y géneros insertados, por la heteroglosia, a fin de conseguir el diálogo social. Y esto es lo que consigue la autora: dar una historia humana, de vivencias, no la oficial de lenguaje impuesto, politizada, vista por un solo lado. Y lo consigue como hemos visto por la combinación y contacto de los enunciados. Tanto su vida de juventud, como los temas literarios y culturales, y los géneros desarrollados, son parte del mismo engranaje por el que se mueve el tema. Martín Gaité consigue denunciar un hecho social con sus vertientes, y especialmente demostrarnos su sapiencia al construir esta novela fantástica.

Notas:

[1] *Entre visillos, Ritmo lento y Retahilas*

[2] Definición de la autora en sus *Usos amorosos del dieciocho*, equivalente a petimetre o acompañante que le inspira conversación

[3] *Desde la ventana*, “Buscando el modo”, Martín Gaité se pregunta qué será eso que llaman literatura femenina

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese 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

