



El tejeteje de Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*

Maria Sergia Guiral Steen
University of Colorado
Colorado Springs

"Quedarse o escaparse". Esta es la proposición que Carmen Martín Gaité parece hacerse en su novela *El cuarto de atrás*, cuando somete a su protagonista a la elaboración de su propia novela. En *Women Writers in Contemporary Spain*, Joan L. Brown menciona que esta obra no es una

dedicada a relatar memorias, sino que se trata de la transformación de éstas en recuerdos novelados (84-85). Robert C. Spires en *Beyond de Metafictional Mode* (116) menciona también que la memoria le sirve a la narradora para producir más y más discurso. Sin embargo, ninguno de los dos especifica cómo se logra evocar el recuerdo en forma concreta.

En términos generales, se realiza según explica Silvia Burunat en su libro titulado *El Monólogo Interior como Forma Narrativa en la Novela Española* (7), y en particular, utilizando una palabra específica como clave de evocación del pasado. Por otra parte, Manuel Durán en *From Fiction to Metafiction* (129-137) y Kathleen M. Glenn (149-160) nos indican que Martín Gaité cree en la literatura como juego, en el que se aceptan las reglas de lo fantástico; se les escapa, sin embargo, que la autora va incluso más allá: produce toda una ceremonia.

En *El cuarto de atrás*, el testimonio histórico funciona como la fuga constante a que la autora somete a la protagonista para montar su novela. Estudiosa de la historia de España y buena observadora de su cultura, Carmen Martín Gaité entrelaza en esta novela el recuerdo con un hacer literario en el que trae a juego, no solamente lo que teje en el momento, su historia de mujer escritora liberada y triunfadora, sino lo que había tejido antes.

Sustrato histórico y saber profesional se entrecruzan para brindarnos, en una novela híbrida entre fantasía y realidad, un conocer histórico de la España de la guerra y posguerra de 1936, según su propia vivencia.

Al nivel histórico testimonial, las fugas surgen a través del diálogo establecido con el personaje introducido en la segunda parte titulada: "El hombre del sombrero." Las transiciones entre tiempo presente y pasado suelen hacerse apoyándose en una palabra clave que sirve de puente para hablarnos de historia. Sobre la historia, la narradora confiesa que no desea abordar el tema en forma científica, fría, sino aportar su experiencia personal también. Durante la conversación con su interlocutor, surgen recuerdos de la guerra, de la posguerra, de su propia vida y de la historia que se fue haciendo mientras ella crecía.

En esta obra usa la palabra "distancia" (14), al referirse a la apremiante situación actual de estar constantemente tratando de acortar distancias. La aplica al sentido literario, como proveedora de un recuerdo, y nos transporta a Coimbra en su viaje de estudios. Comenta la obligación que tenía la mujer española, durante la época de Franco, de hacer lo que se llamaba "prestación del servicio social" que dirigía la "Sección Femenina de la Falange", tanto si trataba de graduarse de la universidad o de salir al extranjero.

Luego (48), comienza a discutir su propia obra en forma objetiva y es "el recuerdo de una fecha" lo que nos lleva a un encuentro amoroso, frustrado (4), que experimentó a causa de ideologías políticas opuestas -el sujeto de su interés personal era pro-nazi.

Este incidente, aunque de soslayo, aparece en su novela corta *El balneario*, revelando de esta forma su posición política y la de su familia durante la guerra civil española. Y siguiendo más claves, utiliza la palabra "castillo" (57) como transición para hablarnos del suyo; de su refugio y amistad mantenida con una compañera de colegio, Sofía Bermejo, cuyos padres eran rojos pero que no se escondía de decirlo. Después, por medio de las palabras "frío y miedo" (59), nos introduce al de la guerra -al frío sufrido por la muerte del tío Joaquín a manos de los franquistas porque era republicano. Frío profundo que se oponía al calor que pretendía irradiar el himno nacional de la Falange: el "Cara al sol." Nos habla de los bombardeos y de la muerte del churrero de la esquina de su calle, que no quiso seguir el juego del refugio que los adultos habían adoptado. Habla de la confusión existente y de los que hacían fortuna robando casas y haciendo estraperlo, de Franco en Salamanca y de su hija Carmencita, con la cual establece un paralelo, entonces, y a la muerte de su padre. Lo hace mas bien con compasión -tal y como lo hizo Ana María Matute al final de su cuento "Los chicos" mediante esta frase: "Si era sólo un niño. Si era nada más que un niño, como otro cualquiera." (62)

En un hiato de la conversación que mantiene con su interlocutor, que comprende la tercera parte de la novela, nos descubre que toda la retórica sobre el amor sustentada por "La Sección Femenina", llevó a que la mujer rechazara cualquier avance de libertad personal, incluso a que retrocediera: se había dado un paso atrás. Así nos lo comenta la autora en *Usos amorosos de la posguerra*, con el título "Bendito retraso" (17). Se desprestigiaba la soltería, el profesionalismo o cualquier otra forma que supusiera la emancipación de la mujer. Ésta, estaba destinada a casarse y, sobre todo, a ser madre. De ahí la publicación ejemplarizadora de la revista "Y" (por Isabel) editada por las mujeres falangistas. La palabra "azar" nos conecta con la figura de esta reina castellana, Isabel la Católica, mujer de azares, pero que siempre nos la habían pintado en los libros de texto como la perfecta planeadora, llena de éxitos.

Martín Gaité no puede ser historiadora objetiva, ya que entonces dejaría de contarnos su propia historia; no puede ser fiel al dato frío sin aportar el sentimiento de su vivencia personal. Además, piensa que la historia oficial o las historias oficiales no pueden darse por separado. Con la palabra "coche" (109) se traslada al que fue de su padre, requisado por los nacionales, a la ciudad de Burgos, donde residía Franco, y a Dionisio Ridruejo -escritor al servicio de la "Falange".

Más tarde nos aclara que estaba habituada a un gobierno que se lo metían a uno por todos los sentidos (33): a través de los NO-DOS, de los periódicos censurados, del racionamiento, de las cartillas para todo y las colas. Franco paró el tiempo histórico de España y al morir no se sabía qué hacer.

En un momento de la novela (187) nos descubre el significado del cuarto de atrás que la guerra le usurpó, al convertirlo en despensa: era su refugio, lugar de experimentación y de ser ella misma. Más y más se podía detallar de esta

historia novelada que teje y de lo que se esperaba de la mujer socialmente, en un ambiente repleto de restricciones y "ahorros amorosos."

En otro de sus escritos *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (19) manifiesta que la mente humana selecciona ciertos momentos históricos, aquellos que en su tiempo se contó a sí mismo el sujeto, y reelabora los hechos de acuerdo con su propia interpretación: transforma lo ocurrido en otra realidad. Así pues, Martín Gaité considera que es en el acto de recrearlos y transmitirlos donde reside el valor narrativo del escritor.

Al nivel de autora emancipada y personaje de su novela, descubrimos también en el mismo escrito mencionado, lo que considera ideal para su obra: tener un interlocutor con quien dialogar y oírse a sí misma y que, al mismo tiempo, la conozca totalmente y le sirva de musa (11, 12, 13).

Carmen Martín Gaité en su libro *Desde la ventana*, hablando de Rosalía de Castro y de su obra *El caballero de las botas azules* (85), dice que a ella le gusta ese hombre donjuanero y que su reto será ejercer el papel de musa, accediendo a una amistad platónica, para probar su valía como mujer y así estar por encima de cualquier amorío que la coloque en una posición de segundona, pasiva.

En reverso, Martín Gaité se crea un interlocutor para que le caliente el fuego de su creatividad a través de una interacción mental: alguien que estimule su subconsciente. En realidad se ve influida por dos sentimientos que convierte en materia literaria: primero, el miedo a muchas cosas, sobre todo a su capacidad como escritora para producir la novela que ya pensó en la juventud; y segundo, el deseo de escribir una anti-novela rosa en la que la protagonista triunfe como mujer por sus propios méritos. En ella, la relación con el sexo contrario no será únicamente poner de manifiesto el aspecto amoroso de siempre, sino que abarcará el entendimiento y el intelecto de ambos.

De ahí que se elija a sí misma como protagonista, residiendo en el desdoblamiento protagonista-autora donde se evidencia la novedad de la novela. El miedo es un factor dominante que le acecha desde el principio de la novela. Miedo a encontrar el amor, a la locura, a perderse en un laberinto, y a no poder producir trabajo de calidad porque no va a poder superar lo ya escrito. Por eso, necesita algo especial que cambie su rumbo. Piensa en lo maravilloso que era esperar a lo desconocido cuando iba al circo con sus padres -sensación que desearía volver a tener. Por eso manifiesta que: "Daría lo que fuera por revivir esa sensación, mi alma al diablo..." (10)

El conjuro va a tomar forma cuando intensifica su mirada sobre un recorte que tiene en su cuarto en el que aparece un hombre con aspecto de diablo. Entonces decide crear un marco de operaciones. Dibuja el aposento donde se halla y se coloca ella en el centro como si tratara de hacer una representación; luego, se rodea de objetos de la vida diaria a los que les da valor de talismán y busca algo específico en que concentrarse que quizá

produzca esa alquimia que necesita para conseguir una metamorfosis mental. De eso precisamente se trata y el lector lo sigue con la mayor naturalidad.

Escribe la letra "C" y convoca al diablo; mientras, va desparramando los objetos de un costurero de los que espera la aparición de la señal buscada. En ese momento tropieza con el libro de Todorov -autor al que le había prometido escribir una novela fantástica. Esta pudiera ser la clave de su inquisición.

El miedo negro que siente viene representado, físicamente, por la cucaracha grande que le acorta el paso en su encuentro con el hombre que entra al piso, y quien asegura haberle pedido una entrevista por teléfono. Una vez que comienzan a hablar y se entera de sus inquietudes, la disuade para que abandone el orden presente y precedente de actuar, y se deje llevar por cada momento para así descubrir su verdad inmanente y seguirla.¹

Martín Gaité quiere que lo creado por ella represente a esa mujer capaz, emancipada, inteligente y liberada; a una protagonista que desbanque a las de aquellas novelas rosas que habían consumido, ella, y el resto de las mujeres españolas.

El hombre con quien conversa en la entrevista, no es sino el compañero idealizado que le permitirá probar su liberación. Este interlocutor ha hecho posible que su cuarto de atrás, sus memorias, puedan ser la escoria de donde saque su oro. Lo real va a convertirlo en maravilloso.

Como mujer y personaje de su obra, está muy lejos del de *La esfinge maragata* de Concha Espina, la cual, a pesar de su temperamento, acabará rindiéndose al fatalismo de su medio. En *El cuarto de atrás*, la mujer tiene el poder y es libre, de crear su historia a base de la palabra: fantasía y memoria se integran.

Como obra literaria está estructurada por medio del diálogo que le permite recordar y re-crear su historia, usando los elementos de la novela rosa: la mujer sola, el deseo de compañero, el encuentro, y una tercera persona para formar el triángulo. El diálogo no tendría validez literaria a menos que supusiera traer a cuento sus memorias. En su diseño pacta con el lector e implementa la teoría del género fantástico de acuerdo con Todorov: el mundo que pinta aparece real al lector y consigue que considere cuanto pasa normal.²

La prosa directa, conversacional, fluida, es mimesis del habla. Definitivamente, es el contar lo que convierte a la protagonista en narradora por haber seleccionado el recuerdo como tema de su novela. Es hacer vivir el pasado y llevar las riendas del proceso. Aparte de todo lo dicho, la soledad de la protagonista y su necesidad de comunicación, abren la posibilidad a que esta obra salga a la luz.

Martín Gaité considera la literatura una empresa lúdica; de ahí que la trate como un juego, según nos manifiesta en su trabajo, *La búsqueda de*

interlocutor y otras búsquedas (26). Por eso organiza una ceremonia en la que invoca un cambio cuyo resorte será la palabra. Entra en un mundo fantástico con la duda de si saldrá bien o no, como requisito, la ofrenda de su propia alma y el altar de su cuarto. En este estado de trasposición quiere revivir momentos históricos que al mismo tiempo son creíbles y aceptados por el lector. El grabado de la pared se hace realidad en la persona del interlocutor quien la inspira y ejerce de sacerdote del rito invocado.

La obra escrita, las cuartillas que aparecen sin saberse cómo, están de testigo; así como el talismán para usar en su futuro creador: su cajita de píldoras. El saber decir y su talante como escritora, son las directrices de su labor, acompañadas por un estilo casual, confidencial, que envuelve al lector.

La trama ha sido la conversación sostenida, la urdimbre el recuerdo. Al final ha habido ideas de intercambio entre quienes representan los dos sexos que simplemente pueden significar maneras distintas de pensar. El tejeteje de Martín Gaité, fabricado en ese cuarto de atrás, resulta andrógino y termina en el punto y lugar que le designó la autora.

En *Retahílas*, Germán comenta algo que un amigo le dijo: "Eso Germán es el hilo, es eso, el hilo, en el hilo está todo" (89). Luego continúa diciendo que mantener la comunicación consiste precisamente en tener el hilo por los dos lados en un toma y daca: eso es tejer.

Carmen Martín Gaité haciendo historia de su pasado y presente nos lleva con sus hilos a la formación de una tela, un texto final elegido por ella para ser contado que bien pudiera responder a la necesidad de la autora de ser testigo de la época histórica que le tocó vivir en su juventud. Es un grito más de atención que, como en *Retahílas* o *Entre visillos*, da testimonio de la posición femenina.³

Notas:

[1] En el capítulo "Liberation and the Laberynth: a study of the works of Carmen Martín Gaité", de la publicación, *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Ruth El Saffar nos explica lo que ese interlocutor significa para su creación: el posible amor, el amigo, protector y guía. El ente del sexo opuesto que reside en el subconsciente y que si se deja llevar por él, va a colmarle de riquezas en el futuro.

[2] En el capítulo "*El cuarto de atrás*: imaginación, fantasía, misterio; Todorov y algo más" de Manuel Durán, también en el mismo libro de ensayos arriba mencionado, el autor explica cómo Martín Gaité sigue paso a paso la teoría de Todorov. Es decir, se ajusta a lo siguiente: (1) el lector deberá considerar el mundo que el autor pinta como real; (2) no tendrá que haber vacilación, tanto en autor como lector, de que lo

que se trata sigue las leyes del mundo real; y (3) no se debe ofrecer ninguna explicación alegórica de los sucesos inexplicables.

- [3] Geraldine C. Nichols en su libro *Des/cifrar la diferencia* en el capítulo "Mujeres escritoras y críticas feministas"(26), apunta a la necesidad de la escritora feminista de privilegiar el detalle, sacarlo a la superficie, gritarlo, para que se escuche.

Obras citadas:

Burunat, Silvia. *El Monólogo Interior como Forma Narrativa en la Novela Española_(1940-1975)* Madrid: Ediciones José Perrua Turanzas, S.A., 1980

Concha Espina. Editor: Mary Lee Bretz. Boston: Twayne Publishers, 1980.

From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martin Gaité. Editors: Mirella Servodidio and Marcia L. Wells. Lincoln: University of Nebraska, 1983

Martin Gaité, Carmen. *Desde la ventana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

_____. *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1994.

_____. *El balneario*. Madrid: Alianza, 1993.

_____. *Entre visillos*. Barcelona: Destino, 1958.

_____. *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Madrid: Nostromo, 1973.

_____. *Retahílas*. Barcelona: Destino, 1974.

_____. *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987

Matute, Ana María. *Historias de la Artámila*. Barcelona: Destino, 1961.

Nichols, Geraldine C. *Des/cifrar la diferencia*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1992.

Spires, Robert C. *Beyond de Metafictional Mode*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1984

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: a Structural Approach to a Literary Genre*. Translated by Richard Howard. Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1975.

Women Writers in Contemporary Spain. Edited by Joan L. Brown. Newark: University of Delaware Press, 1991

© Maria Sergia Guiral Steen 2005

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

