



Viaje a través del azogue:
El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité

Liesbeth De Bleeker

Katholieke Universiteit Leuven
Campus Kortrijk (Bélgica)

[Localice en este documento](#)



En la obra de Carmen Martín Gaité las referencias al espejo son de una riqueza extraordinaria, no sólo por su presencia abundante, pero sobre todo por sus valores metafóricos, por la importancia que cobran en la caracterización de los personajes y por el papel que desempeñan en la técnica narrativa de la autora. Encima, aunque el motivo del espejo no aparezca en todas las obras con la misma fuerza, podemos afirmar que estaba presente desde el principio de la trayectoria literaria de Martín Gaité y que nunca desapareció por completo.

En el presente artículo estudiaremos la presencia del espejo en la obra narrativa de Carmen Martín Gaité. Más particularmente, examinaremos *cómo* y *para qué* la autora utiliza el motivo del espejo en su libro *El cuarto de atrás*. Escogimos esta novela como punto de partido de nuestro análisis porque en ella el motivo del espejo desempeña un papel fundamental y ejemplar en la estructura de la novela.

Nuestro estudio se situará en dos niveles indisolublemente vinculados entre sí. A un primer nivel, el análisis de algunos fragmentos cuidadosamente elegidos nos permitirá averiguar *cómo* la escritora emplea la imagen del espejo. Este análisis de texto constituye la base para el segundo componente de nuestro estudio, en el que examinaremos *para qué* Martín Gaité recurre al motivo del espejo, o sea las funciones que desempeña la imagen del espejo en la técnica narrativa de la autora. Además, el motivo del espejo nos revelará algunos de los temas que más preocuparon a nuestra autora y que laten en el fondo de su obra entera.

Pero antes de pasar al análisis, bosquejaremos la biografía de Carmen Martín Gaité y trazaremos su trayectoria novelesca personal, situándola dentro del conjunto de las letras españolas contemporáneas.

1. Introducción : presentación de la autora

1.1. Vida y obra de Carmen Martín Gaité (1925-2000)[1]

Carmen Martín Gaité nació en 1925 en Salamanca. Sus padres, de ideas bastante liberales, le inculcaron desde muy pequeña el amor a la literatura y al arte de conversar. Vivió en Salamanca hasta 1948, año en que terminó su carrera de Filología Románica. Sin embargo, fue Galicia, donde de niña iba a pasar los veranos, que siempre consideró como su "verdadera patria". Varias de sus narraciones posteriores (*Las ataduras, Retahílas, La Reina de las Nieves...*) se situarán en esa región, de la cual heredó probablemente su amor al misterio y a lo fantástico. [2]

Después de licenciarse en 1948 nuestra autora se fue a Madrid para hacer el doctorado. Allí reencontró a Ignacio Aldecoa, [3] amigo suyo desde su primer curso en Salamanca. Aldecoa la puso en contacto con la pandilla de Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio -con quien se casaría en 1953-, Alfonso Sastre y Medardo Fraile, entre otros. Así empezó a frecuentar la amistad de ese grupo de jóvenes escritores en torno a *Revista Española*, [4] grupo al que después pondrían el nombre de "generación del medio siglo". En aquellos años Martín Gaité escribe sus primeros cuentos, colabora en dicha *Revista Española* y, gozando de la vida bohemia, olvida sus proyectos universitarios.

Estimulada por el éxito de su primera novela corta *El balneario* (premio Café Gijón 1954), publica en 1958 su primera novela larga, *Entre visillos*, que le valió el premio Nadal 1957. Después de la publicación de *Ritmo lento* (1963), su segunda novela, siguió un paréntesis de diez años durante los cuales Martín Gaité se dedicaba al ensayo, al estudio de la historia de España del siglo XVIII y a la redacción de su tesis doctoral, que presentó el día 11 de junio de 1972.

En 1970 se separó amistosamente de Sánchez Ferlosio. Volvió a la novela en 1974 con la publicación de *Retahílas*. Durante el último cuarto del siglo, Martín Gaité siguió practicando varios géneros, alternando el cuento, el ensayo y la novela con algún libro de poemas o alguna obra de teatro. Sobre todo a partir de los años noventa conoció un éxito fulminante, especialmente entre los jóvenes, y solían figurar sus obras entre las más vendidas de la Feria del Libro de Madrid. Carmen Martín Gaité falleció en Madrid el 23 de julio de 2000.

Martín Gaité ha vivido casi exclusivamente de su pluma: además de sus creaciones literarias, ha hecho ediciones críticas, prólogos, guiones de cine, [5] colaboraciones para la radio y la televisión, adaptaciones de clásicos y múltiples traducciones (Svevo, Flaubert, Woolf, Brontë,...). Desde octubre de 1976 a mayo de 1980 ha ejercido la crítica literaria en el periódico *Diario 16*. Encima, de 1979 en adelante, ha dado clases y conferencias en varias universidades norteamericanas.

Entre los premios que recibió, cabe destacar el premio Príncipe de Asturias de las Letras en 1988 y el Premio Nacional de las Letras Españolas en 1994.

1.2. Trayectoria novelesca y contexto generacional de Martín Gaité

1.2.1. La generación del medio siglo

Intentaremos ahora situar la obra de Martín Gaité, bosquejando brevemente la evolución de las letras españolas en la segunda mitad del siglo XX, y trazaremos su evolución novelesca personal. Como hemos señalado antes, a finales de los cuarenta Martín Gaité se juntó en Madrid con Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio y otros autores de la nueva promoción que surgió en los años cincuenta, y a la cual los críticos iban a dar nombres como "generación del medio siglo" o "generación del cincuentaicuatro". [6] Por ello, repasaremos primero las circunstancias en las cuales nació la generación del medio siglo y cómo evolucionó. [7]

La gran mayoría de los autores que publicaron sus primeras obras en los años cincuenta habían sido niños durante la guerra civil y no habían vivido el horror bélico con la misma violencia que los autores de la etapa anterior. Mientras que habían sido típicos de la novela de los cuarenta el tremendismo y el pesimismo, los jóvenes escritores de los cincuenta adoptaron una actitud de enfrentamiento: querían testimoniar y denunciar la situación de su país. Así nació el realismo llamado objetivo, crítico o social, que colmó una laguna provocada por la carencia de una prensa objetiva. Los autores neorrealistas de los cincuenta utilizaban frecuentemente técnicas objetivistas a fin de eludir la censura, puesto que ese objetivismo les permitió expresar su crítica de forma velada. Además, muchos autores del neorrealismo regresaron a la novela social, iniciada en los años treinta, centrándose antes en la colectividad que en el individuo.

¿Pero cuál es la posición de nuestra autora dentro de aquella promoción? Escuchemos primero cómo la autora misma ha vivido aquellos años en que surgió la generación del medio siglo:

Creo que en esa época no había puntos en común sobre la novela, ni sobre nada. Íbamos haciendo un poco por libre y casi por casualidad lo que podíamos. Nos unía sobre todo la afición a la literatura, y el pasarnos unos a otros libros de escritores que entonces no eran ni muy conocidos, ni muy traducidos. Más que una generación, éramos un grupo de amigos jóvenes [...]. Íbamos a tientas, buscando la forma de expresión. (Fernández, 1979:166)

Martín Gaité parece invitarnos aquí a relativizar la importancia de las clasificaciones en 'generaciones'. Los historiadores de la literatura, en cambio -como es natural- siempre han tratado de encasillar su obra, aunque varios entre ellos han destacado que tiene una trayectoria sumamente personal (Puente Samaniego, 1994: 14; Brown, 1987: 19). En las primeras 'historias literarias' en las que se menciona a la autora, Martín Gaité aparece simplemente como 'una novelista más' de la nueva generación; Curutchet incluso critica su uso del lenguaje en *Entre visillos*, considerándolo artificial (Uxó, 1998). Eugenio de Nora (1970 : 312) y José Corrales Egea (1971: 81) juzgan que la autora sigue en sus primeros cuentos y en *Entre visillos* la línea de la naciente literatura de signo social pero opinan que se trata más bien de ejercicios (de cierto interés, eso sí) que de resultados acertados. [8]

Después de la publicación de *Retahílas*, los críticos le conceden ya mayor importancia. Para Sobejano, la obra de nuestra autora -*Entre visillos*, *Ritmo lento* y *Retahílas*- refleja claramente la evolución de la novela social desde la perspectiva de la colectividad hacia la de la persona. Tiene por otra parte una opinión entre las más positivas acerca de nuestra autora: una "producción, reducida, pero en extremo valiosa" (1975: 493). Finalmente, en el año 1980, Martín Gaité ya "está emplazada en un lugar destacado entre los narradores actuales" (Sanz Villanueva, 1980: 366). Sanz Villanueva ve en su obra "una acertada consecución de destinos personales que, sin perder este carácter, están implicados de manera sutil en una situación colectiva" (1980: 368), y Soldevila Durante, aunque él también cuenta a Martín Gaité entre los novelistas del realismo social, señala que sus obras salen del "carril previsto" y que eso podría ser la razón por la cual la autora había sido marginada por la crítica anterior (1980: 239). Los estudiosos de la literatura suelen situar pues el conjunto de sus primeras obras (*Entre visillos*, *Ritmo lento*, *Retahílas* y varios cuentos) dentro de la línea del realismo crítico, aunque al mismo tiempo varios ponen de relieve que Martín Gaité siempre se ha situado en la periferia del realismo social. [9]

En conclusión, Martín Gaité pertenece a la generación del medio siglo por su fecha de nacimiento, por su amistad con los máximos representantes de dicha generación, y por sus colaboraciones para *Revista Española*. Sin embargo, en la entrevista con Celia Fernández de la cual ya citamos *supra*, la autora apuntó que sólo había escrito una novela en la línea del neorrealismo: *Entre visillos*, un cuadro del ambiente agobiante de una ciudad de provincias.

Yo creo que *Entre visillos* es mi única contribución al realismo objetivo o social, porque mi libro anterior, *El balneario*, estaba influido por Kafka y de realismo social tiene bastante poco. (Fernández, 1979:167)

Personalmente opinamos que sus primeras narraciones -algunos cuentos y *Entre visillos*- tienen una dimensión social suficiente para establecer la relación con los demás escritores de su generación, aunque incluso en esas narraciones la autora se aleja ya un poco del canon, por su enfoque intimista y por tener una intencionalidad más artística que crítica.

1.2.2. *Ritmo lento*, 1962: la ruptura

A principios de los años sesenta, el clima social y cultural había cambiado profundamente, sobre todo por el despegue económico y por el "boom" de la narrativa hispanoamericana. El neorrealismo, por no poder superar el estadio del objetivismo puro, entró en un estado de anquilosamiento. Los estudiosos de la novela suelen señalar la fecha de 1962 como decisiva. En aquel año Luis Martín-Santos dio un nuevo rumbo al realismo: en su *Tiempo de silencio* asimiló técnicas narrativas modernas y pasó del objetivismo a un realismo más flexible, que él mismo llamó "dialéctico" (Sobejano habla de novela "estructural"). [10]

En cuanto a nuestra autora, varios críticos [11] afirman que *Ritmo lento* (finalista Premio Biblioteca Breve en 1962, publicado en 1963) se puede considerar como una novela de ruptura, por centrarse radicalmente en el análisis introspectivo de su protagonista. En *Ritmo lento* un joven inadaptado, recluso en un manicomio, rememora su vida asociando libremente sus recuerdos. Joan L. Brown (1982) incluso ha intentado demostrar que *Ritmo lento* tiene tanto derecho a llamarse "pioneer of the new social novel"(1982:73) como *Tiempo de silencio* y que la diferencia en su suerte -ésta se considera como una novela clave, aquélla desapareció en el olvido- se debe a las distintas circunstancias de publicación de los dos libros. [12] Aunque esta última afirmación sea discutible, es indudable que la autora tuvo la intención de reaccionar contra el realismo, puesto que ella misma lo afirmó en varias ocasiones:

Prescindiendo de todo juicio valorativo, nuestras novelas del año 62 [*Tiempo de silencio* y *Ritmo lento*] supusieron las mismas reacciones contra el "realismo" imperante en la narrativa española de postguerra, dos intentos aislados por volver a centrar el relato en el análisis psicológico de un personaje, yo influida por Svevo, él por Joyce. (*Ritmo lento*, 7-8)

Recuerdo que a mediados de los 60 ya empezaba a haber un cierto rechazo hacia ese tipo de novela [de intención social] y se preconizaba más la novela de un solo protagonista, más psicológica. *Ritmo lento*, aunque entonces pasó sin pena ni gloria, quizá fue una de las primeras novelas que con *Tiempo de silencio* marcaron esta nueva línea. (Fernández, 1979: 167)

En cambio, Sobejano (1975: 494) y Sanz Villanueva (1980: 377-378) opinan que en el fondo *Ritmo lento* no difiere tanto de *Entre visillos*: creen que en *Ritmo lento* Martín Gaité emplea el análisis psicológico de su protagonista rebelde y marginado en primer lugar para criticar la sociedad española. En todo caso, podemos afirmar que "a partir de aquel momento, la obra narrativa de Carmen Martín Gaité va a adentrarse por los caminos de la interioridad y del análisis introspectivo" (Vilanova, 1995: 387).

En los años sesenta y setenta, [13] otros escritores seguirán el camino experimental abierto por Martín-Santos: Caballero Bonald, Juan Benet, Juan Goytisolo,...se lanzaron en busca de otras formas de narración. Se difundió la opinión de que la literatura era en primer lugar lenguaje y discurso, y que había que destruir el argumento y la trama para concentrarse en las técnicas de escritura (Alonso, 1989: 11). Algunos críticos literarios hablan de "la generación del 68" (Langa Pizarro, 2000: 22 y Asís Garrote, 1992: 374) para indicar a los autores que desarrollaban las innovaciones que Martín-Santos había introducido. Aunque no todos los críticos admitan la existencia de tal generación, es indudable que hubo una ola experimentalista o formalista desde finales de los sesenta, y que esa se eclipsó en torno a 1975. Martín Gaité nunca ha formado parte de ese movimiento experimentalista, ya que durante aquellos años, se dedicó a la investigación histórica. Sin embargo, veremos enseguida que cuando volvió a la novela en 1974, Martín Gaité había asimilado algunas de las nuevas técnicas narrativas.

1.2.3. Los años setenta

El 20 de noviembre de 1975, día de la muerte de Franco, anunció una nueva época: la transición. La transición que vivió España entre 1975 y 1978 (o entre 1975 y 1982, según Alonso (1989)) provocó la esperanza de un resurgimiento literario, pero desembocó en el desencanto cuando se hizo evidente que ya no iban a aparecer las obras maestras que supuestamente se habían ocultado durante la época franquista. Langa Pizarro esboza la situación de la manera siguiente:

En el último lustro de los años setenta no hubo un proyecto novelesco colectivo: habían muerto la literatura social y las reivindicaciones formalistas, y al no aparecer esas obras que supuestamente los autores guardaban en los cajones por la censura, el público se volcó en la crónica y el ensayo. (Langa Pizarro, 2000:26-27)

Sin embargo, la situación iba cambiando, ya que poco a poco los escritores, conscientes de que el movimiento formalista estaba ahogando la novela, volvieron a un tipo de narrativa más tradicional, sin olvidar las nuevas técnicas asimiladas en el período experimentalista.

Es precisamente en esa época de transición cuando nuestra autora vuelve a la novela, después de un paréntesis de diez años de investigación histórica. Con *Retahílas* (1974) y *El cuarto de atrás* (1978) -novela escrita en 'pleno desencanto'- Martín Gaité sigue su camino hacia el subjetivismo: ya ha trocado definitivamente la novela social por la intimista. Hasta Sanz Villanueva, que en *Ritmo lento* aún apreció un aspecto crítico y social bastante fuerte, cree que con *El cuarto de atrás* Martín Gaité manifiesta su "reclusión en argumentos de tipo confesional que la apartan de una temática social" (1980: 381). [14]

Retahílas es un largo diálogo entre Eulalia y su sobrino Germán, que se encuentran ante el lecho de la abuela moribunda. Cada capítulo del libro, a excepción del preludio y del epílogo, refleja el discurso de uno de los protagonistas, sin que se rompa nunca el hilo de la conversación. La propia autora ha subrayado el aspecto experimental de esa novela, que además tuvo una acogida muy positiva por la crítica: [15]

Creo que es la novela mía que más he trabajado porque rompí muchísimo con lo anterior.[...] Pienso que *Retahílas* supone algo nuevo, no sólo dentro de mi obra; hay en ella hallazgos de tipo formal y lingüísticos interesantes. [...] A partir de *Retahílas* he encontrado más mi propia voz [...]. (Fernández, 1979: 169)

Santos Alonso (1989: 12) señala que la novela de memorias es una de las tendencias fundamentales de la transición, y podemos considerar *El cuarto de atrás* como uno de los productos más originales de esta tendencia. En *El cuarto de atrás*, la protagonista, encarnación de la autora, evoca su niñez y juventud dialogando con el "hombre vestido de negro". En el libro la narradora comenta:

-Un libro que tengo en la cabeza sobre las costumbres y los amores de esa época.

-¿La época de los helados de limón?

-Sí, y del parchís, y de Carmencita Franco. Precisamente el libro se me ocurrió la mañana que enterraron a su padre, cuando la vi a ella en la televisión.

-¿Y qué ha sido de ese proyecto?

-Se me enfrió, me lo enfriaron las memorias ajenas. Desde la muerte de Franco habrá notado cómo proliferan los libros de memorias, ya es una peste, en el fondo, eso es lo que me ha venido desanimando, pensar que, si a mí me aburren las memorias de los demás, por qué no le [sic] van a aburrir a los demás las mías.

-No lo escriba en plan de libro de memorias.

-Ya, ahí está la cuestión, estoy esperando a ver si me ocurre una forma divertida de enhebrar los recuerdos.

-O de desenhebrarlos.

-Bueno, sí, claro, o de desenhebrarlos. Me tendrá que dejar la cajita de las píldoras.

-Es suya. Se la pensaba dejar. [...]

-Gracias. Ahora sí que voy a escribir el libro.

En seguida de decirlo, pienso que eso mismo le prometí a Todorov en enero. Claro que entonces se trataba de una novela fantástica. Se me acaba de ocurrir una idea. ¿Y si mezclara las dos promesas en una? (*El cuarto de atrás*, 111-112)

El cuarto de atrás será precisamente el libro en el que la autora cumple las dos promesas, ya que es a la vez novela fantástica y libro de memorias. La mayor innovación está en que, a través de ese diálogo de la protagonista con su misterioso interlocutor, asistimos al nacimiento mismo de la novela que estamos leyendo. Esa novela se sitúa en la línea de *Ritmo lento* y de *Retahílas*, por su discreto experimentalismo y por el tema central, que es la interlocución. Años más tarde, la autora rescatará su idea original ("Un libro que tengo en la cabeza sobre las costumbres y los amores de esa época."), publicando su ensayo *Usos amorosos de la postguerra española* (1987).

En 1979 Sobejano hace el balance de la literatura de los años setenta, y concluye que ha surgido un nuevo tipo de novela, que se caracterizaría por los tres rasgos siguientes: la libertad de la fantasía, la memoria en forma preferentemente dialogal y la reflexión autocrítica sobre el proceso de escribir (o leer) la novela que se está escribiendo (o leyendo). Cita varias veces a nuestra autora, y considera *El cuarto de atrás* como una novela que une los tres rasgos. O sea, Sobejano pinta a nuestra autora como una de las figuras más destacadas de ese nuevo tipo de novela de los setenta. Eso indica que Martín Gaité seguía renovando continuamente su obra, integrando las nuevas tendencias y hasta adelantándose a ellas: por ejemplo, en el año 1962 *Ritmo lento* planteaba ya la 'curación por la palabra' y anticipó así la "voluntad de diálogo jamás atestiguada en la novela precedente" que se acusa en los setenta (Sobejano, 1979: 22).

Diez años más tarde, el mismo crítico señala que si el diálogo memorador no ha prosperado mucho durante los años ochenta, la metaficción sí se ha sostenido (Sobejano, 1989: 6). La metanovela, que Sobejano ya había distinguido en 1979 como vertiente importante de la novela de los años setenta, es considerada por varios críticos (Asís Garrote, 1992 y Langa Pizarro, 2000) como una de las líneas de fuerza de la novela de los años ochenta y, en menor medida, también de los noventa. Eso demuestra que el análisis de Sobejano del año 1979 fue muy lúcido -a pesar de la

falta de distancia temporal entre el estudio y el fenómeno estudiado- y que ya en los setenta se anunciaban ciertas tendencias de la década siguiente.

1.2.4. Carmen Martín Gaité y la "nueva narrativa"

Según Langa Pizarro, ya no hubo proyecto narrativo común en el último cuarto del siglo XX:

Parece que el único elemento definidor de la narrativa en la democracia sea la libertad temática y formal que había comenzado con la transición, la inexistencia de proyectos colectivos, la imposibilidad de etiquetar. (Langa Pizarro, 2000: 58)

Cabe destacar, sin embargo, la importancia de la narrativa de intriga: en los años ochenta se recuperaron la fantasía, la imaginación y el arte tradicional de contar. Desde 1985, algunos críticos, no todos, [16] comenzaron a hablar de una "nueva narrativa" para indicar a los novelistas que surgieron a principios de los ochenta y que querían romper con el movimiento experimentalista para centrarse en el relato mismo. Esa tendencia quizá ya se anunció desde 1972, con *La Saga/Fuga de J.B.* de Torrente Ballester, y se manifestó claramente con *La verdad sobre el caso Savolta* de Mendoza en 1975, pero sólo se consagró con el éxito de *Belver Yin* de Jesús Ferrero en 1982 (Bértolo, 1995: 33). Así, hacia finales de los ochenta, la novela había recuperado su esencia, que es "contar historias", y gozaba de un fervor público enorme, en detrimento de los otros géneros literarios (Alonso, 1989: 11).

Martín Gaité no aprovechó el florecimiento de la novela en los años ochenta, [17] sino que se inició para ella un nuevo paréntesis, durante el cual escribió varios ensayos y algunos cuentos. Volvió a la novela en 1992 con *Nubosidad variable*. En *Nubosidad variable* y *La Reina de las Nieves* (1994) se manifiesta de nuevo la autorreflexión sobre el acto de escribir: en las dos novelas, la escritura aun se revela la única tabla de salvación de los protagonistas, porque les permite ordenar sus recuerdos y porque sustituye al interlocutor anhelado.

En varias de sus novelas publicadas en los noventa se acusan elementos típicos de la "nueva narrativa", sobre todo en *La Reina de las Nieves*, novela en que el acto de *contar* es primordial, ya que se basa en el cuento de Andersen del mismo título. En esta novela, cuya base ya escribió a principios de los ochenta, Martín Gaité ha introducido más intriga que en sus libros anteriores, además de una buena dosis de misterio y de fantasía. Son todos elementos que cita Bértolo como típicos de la nueva narrativa. A lo mejor, Bértolo tiene razón cuando afirma que en los noventa "Carmen Martín Gaité penche vers des romans plus transparents" (1995:36), pero creemos firmemente que eso no significa que sus últimas novelas sean menos ricas.

1.2.5. Conclusión

En suma, después de la generación del medio siglo, los críticos ya no distinguen unánimemente generaciones, sino que se limitan a indicar tendencias. Nuestra autora muchas veces participó en esas tendencias, aun las adelantó alguna vez. Pero sobre todo, siempre ha seguido su camino personal:

La creación literaria de Carmen Martín Gaité, no ajena a los acontecimientos políticos y culturales de su país, es extraordinariamente personal e independiente. (Puente Samaniego, 1994: 14)

2. El espejo en *El cuarto de atrás*

2.1. El espejo en la obra de Carmen Martín Gaité

En la obra de Carmen Martín Gaité, el motivo del espejo tiene mucha vigencia. El espejo surge tanto en sus cuentos como en sus novelas, tanto en sus ensayos como en su poesía. Además, el motivo del espejo apareció ya con mucho vigor en obras tempranas como *El balneario* o *La oficina*. Luego, el motivo se enriqueció a lo largo de los años sesenta y setenta (*Ritmo lento*, *Retahílas* y sobre todo *El cuarto de atrás*), para culminar en *La Reina de las Nieves* y *Nubosidad variable*, en los años ochenta y noventa. Así pues, la importancia del espejo no sólo se declaró desde el principio, pero además la autora siguió renovando el motivo, asociándolo con nuevos temas o desarrollando técnicas que ya había anunciado antes.

Antes de examinar en detalle el motivo del espejo en la novela *El cuarto de atrás*, intentaremos destacar algunos constantes en el uso que hace Martín Gaité de la imagen del espejo.

2.1.1. El espejo como vehículo narrativo

Ante todo, cabe subrayar que el espejo desempeña un papel importante en la obra de Carmen Martín Gaité como *vehículo narrativo*. La imagen del espejo la ayuda a la autora a describir de forma realista ciertos espacios (función mimética) y le permite mostrar lo que de otro modo quedaría invisible -la cara de un personaje, o algún mueble que está detrás del personaje que se mira al azogue-. Además, la autora recurre frecuentemente a la imagen del espejo para caracterizar a sus personajes de forma indirecta, para tomarles el pulso o para traducir los altibajos de su confianza en sí mismo. Fijémonos un instante en unos ejemplos provenientes de la novela *La Reina de las Nieves*.

Leonardo, el protagonista de la novela, decide contactar con Casilda, la mujer de la que se ha 'enamorado' sin haberla encontrado nunca, y que resultará ser su madre biológica. Después de haber escogido cuidadosamente la habitación desde la que llamará a Casilda, Leonardo se mira una última vez al espejo como para tomar fuerzas: "... me acerco al espejo, donde mi figura se difumina. Me favorece el color avellana, con las puntas de la camisa blanca asomando." (*La Reina*, 246) Le satisface la imagen que le devuelve el espejo, y se atreve por fin a descolgar el auricular. Pero muy pronto, las palabras de Casilda -"No te conozco, no... [...], digamos que no te he visto nunca"(*La Reina*, 252)- le causan tan fuerte impresión a Leo que éste tiene la sensación de hundirse en el vacío :

Me ladeo hacia el espejo en busca de alianza y me encuentro con una figura atenuada e indolente, a punto de disiparse. No me puedo dejar anular de esta manera. Porque ella no me haya visto nunca no voy a claudicar de mi identidad. Reacciono cambiando de postura. ¡Guerra a la horizontal! (*La Reina*, 252-253)

Leonardo espera que su reflejo le pueda ayudar a recobrar su identidad (*en busca de alianza*), pero el espejo no le presta un gran servicio, antes bien, intensifica la sensación de alienación. Unos minutos más tarde, cuando la conversación toma un rumbo inesperado, Leonardo parece perder todo sentido de la realidad. Una vez más se dirige a su doble de espejo para que éste le ayude a salir de su sensación alucinante de irrealidad: "¿Qué está pasando? Y lo que sea, ¿pasa de verdad? [...] Me miro otra vez al espejo, como si quisiera apuntalar una identidad que vuelve a desmoronarse." (*La Reina*, 258)

Recurriendo repetidamente al motivo del espejo, Carmen Martín Gaité logra representar la evolución emocional de su protagonista : el hecho de que Leo se gira con frecuencia hacia al espejo delata su creciente inseguridad. Además, en los ejemplos citados, el espejo le permite a la autora mostrar el aspecto que ofrece su protagonista, que de otra manera podría quedar invisible, puesto que en esta escena toma la palabra un narrador autodiegético quien refleja el punto de vista del protagonista : sin recurrir al espejo, el narrador Leonardo no podría describir creíblemente su propia apariencia.

Pero Martín Gaité utiliza el espejo no solamente para describir espacios o personajes. Otros dos componentes básicos de su técnica narrativa van basados en el motivo del espejo: la *mirada oblicua* y la *analepsis*.

Por lo que atañe a la analepsis, la recuperación del pasado -ya desde *Ritmo lento* un elemento clave en la novelística de Martín Gaité- es un componente esencial de la búsqueda de identidad de personajes como David (*Ritmo lento*), Carmen (*El cuarto*), Leo (*La Reina*), Águeda Soler (*Lo raro es vivir*), Sofía o Mariana (*Nubosidad variable*). De hecho, la memoria es uno de los elementos básicos del "yo" : "el yo es porque recuerda haber sido y la memoria se constituye en la base de la identidad" (Sotelo Vázquez, 1995:42). Desde *El cuarto de atrás* Martín Gaité establecerá una relación privilegiada entre el motivo del espejo y el tema de los recuerdos. Profundizaremos este tema más adelante, al abordar el punto 2.2.3.

Además de eso, Martín Gaité recurre muy a menudo a la imagen del espejo para crear ambientes irreales o oníricos. Vistas a través del espejo, las habitaciones y las figuras humanas que las pueblan adquieren un aspecto desdibujado: los contornos se difuminan, los personajes se desvanecen. A veces la sola presencia de un espejo es suficiente para "dotar a la escena de cierta irrealidad" (*Irse de casa*, 80). Muchas veces interviene una luz del exterior o de una bombilla encendida:

La mujer alargó una muñeca huesuda y buscó a tientas la pera de la luz. [...] Asomaron las dos figuras por encima de la barandilla que había a los pies, a reflejarse enfrente, en la luna del armario. Toda la habitación nadaba con ellos, zozobraba, se torcía [...] (*Las ataduras*, 12)

[...] entraba un claror de madrugada [...], [los muebles] parecían nadar en aquel resplandor difuso como barcos perdidos entre la niebla y algunos de sus escorzos oscuros se reflejaban fantasmales en el espejo del fondo. (*Retahílas*, 220-221)

Otras veces la mirada oblicua a través del espejo nace de la confusión entre el mundo onírico y el mundo real.

Yo me quedé velándola y me venció el sueño acurrucada en la butaca color mostaza [...]. La miraba desde mi butaca, mejor dicho, la suya, no directamente, sino reflejadas ella y yo en las tres lunas del armario ropero, que cogía casi toda la pared de enfrente. Una visión oblicua que distorsionaba la escena y fomentaba las ensöañaciones que me alejaban de ella y la volvían irreal [...]. (*Nubosidad variable*, 363)

Está claro que la posibilidad de distorsionar la realidad a través del azogue es esencial para una escritora que afirmó en varias ocasiones que no acababa de ver la frontera entre lo real y lo ficticio. El hecho de que nuestra autora tenga propensión a confundir lo fáctico y lo imaginario se manifiesta claramente en tres de sus obras: en *El balneario*, cuento en el que reina "le fantastique-étrange", en *El cuarto de atrás*, una novela fantástica, y en *La Reina de las Nieves*, en la que se percibe una nota

maravillosa. Tres veces, Martín Gaité echó mano de la imagen del espejo para señalar el paso a otro nivel de la realidad: en *El balneario* y *El cuarto de atrás*, el espejo se convirtió en "puerta al antimundo" o "umbral del sueño", como veremos más adelante; en *La Reina de las Nieves*, lo maravilloso nace cuando un añico de espejo metafórico se transforma en objeto real.

La frecuencia con que aparecen estas imágenes especulares torcidas y el hecho de que los ejemplos provengan tanto de obras tempranas (*Las ataduras*, *Retahílas*,...) como de novelas más recientes (*Nubosidad variable*, *La Reina de las Nieves*,...), nos permiten afirmar que la mirada oblicua a través del espejo es un elemento básico de la técnica narrativa de Carmen Martín Gaité.

2.1.2. El espejo como elemento estructural

El motivo del espejo da también mucho juego a nivel "estructural". Como veremos más en detalle en el apartado 2.2.4, en *El cuarto de atrás* se establece una estructura especular cuando Carmen empieza a leer la novela que ella misma protagoniza. Un procedimiento parecido se utiliza en *Nubosidad variable*. Al final de esta novela, en la que las reflexiones metaliterarias ocupan un lugar destacado, las dos protagonistas reúnen sus cartas y cuadernos para que formen juntos la novela que el lector está leyendo:

De una de las carpetas, mal cerrada, se escapó un folio y salió volando en remolinos. [...] Estaba recién escrito y la tinta se había desteñido sobre una de las palabras en letra mayúscula. No eran más que dos. La primera, NUBOSIDAD, casi no se leía. (*Nubosidad*, 391) [final de la novela]

A excepción del epílogo, no hay discurso hablado entre las protagonistas en *Nubosidad variable*: la novela está constituida por los escritos de Sofía y de Mariana. Al final del libro, nace la obra que acabamos de terminar de leer: la novela se refleja dentro de la novela misma, como en un espejo.

Entre los usos estructurales del motivo del espejo, clasificamos también el espejo como *Leitmotiv*. En *La Reina de las Nieves*, la imagen del espejo diabólico hecho añicos no sólo sirve para señalar los momentos claves de la historia, sino que da también continuidad al argumento: las referencias a la esquirla de espejo guían al lector a través del desorden de los cuadernos de Leonardo.

Además, surge desde *La Reina de las Nieves* la imagen del *espejo fragmentado*, imagen que Martín Gaité aplica tanto a las actividades de Leonardo, que en busca de un reflejo unitario intenta combinar los cachitos sueltos de su vida pasada, como a la estructura de la novela, que se presenta como un rompecabezas o un espejo roto que el lector debe recomponer. Esa imagen aparece con aún más envergadura en *Nubosidad variable*. En esta novela, Mariana y Sofía, las dos protagonistas, van reconstruyendo cada una por su lado el espejo roto de su amistad quebrada. No obstante, ninguna de las dos logra reconstituir el espejo entero, puesto que una parte de su pasado queda reflejada en los añicos que tiene la otra, todo como Casilda poseyó cachitos del espejo que intentó recomponer Leonardo. Tan solo al final de la novela, cuando se leen mutuamente, Sofía y Mariana consiguen pegar los cachitos sueltos de su pasado común.

Dado que muchas veces, las cartas de Mariana y los cuadernos de Sofía cuentan un mismo acontecimiento pretérito, se puede afirmar que en *Nubosidad variable* Martín Gaité crea una *perspectiva fragmentada*. La versión única de los hechos desaparece y se introduce el multiperspectivismo, lo que ya anuncia el desvanecimiento de la protagonista en *Irse de casa*. Esta novela se presenta como un mosaico de historias

secundarias cristalizadas en torno a una intriga central : el viaje de Amparo constituye el hilo conductor de la novela, pero progresivamente otros caracteres van apoderándose del relato y provocan el desvanecimiento de la protagonista.

2.1.3. Los buenos espejos

Pero el motivo del espejo no sólo funciona como vehículo narrativo, es sobre todo la relación entre los personajes y los azogues que más se ha desarrollado en la obra de Carmen Martín Gaité. En el artículo "Los malos espejos", incluido en *La búsqueda*, la autora evoca un tópico de las novelas rosa que, de niña, solía devorar: el primer encuentro, siempre excepcional, siempre misterioso, entre dos jóvenes que más tarde se transformarían en amantes. Martín Gaité señala cómo frecuentemente, en aquel primer encuentro, uno de los protagonistas fingía una personalidad o una biografía diferente a la suya, en primer lugar porque quería "ser querido por sí mismo" (*La búsqueda*, 18). Y no sólo los amantes de la novela rosa recurrieron a un disfraz para presentarse a su futura novia:

Recuérdese, por ejemplo, que Felipe V, cuando fue a Cataluña para recibir a su prometida María Luisa de Saboya, a quien no conocía, la acompañó durante un trecho del camino de incógnito [...]. Sin duda, el joven Rey, a quien ya empezaban a pesar demasiado los agobios y responsabilidades derivados de un papel con el que nunca se identificó del todo, deseaba dejar de asumirlo durante unas horas y sentirse espejado en los ojos de aquella niña como simple jinete apuesto. (*La búsqueda*, 18-19)

La imagen del espejo se utiliza aquí de forma metafórica : los ojos de María Luisa le sirven de espejo al joven rey que se mira en ellos. Lo que busca Felipe V en los ojos de su prometida, es una *identidad* inédita y auténtica, o mejor dicho, "un buen espejo que se la hiciera conocer" (*La búsqueda*, 19). Solamente los ojos que se arriesgan a mirarnos partiendo de cero, olvidando lo que ya saben de nosotros, pueden convertirse en un buen espejo. Éste es como un espejo mágico que nos otorga la posibilidad de liberarnos de nuestros errores pasados y de nuestra autobiografía agobiante:

A todos, ya lo creo, nos gustaría encontrar ese buen espejo donde no se reflejaran más imágenes que las que se fueran produciendo al ponernos nosotros frente a él, por fragmentarias, incoherentes o indescifrables que fueran. Un espejo que no nos amenazara con estar albergando en el fondo de su azogue previas versiones de nuestro ser [...]. (*La búsqueda*, 19)

Si dejamos de lado el "espejo", la noción que más se ha repetido a lo largo de los capítulos de análisis es probablemente la "identidad". De hecho, la crítica concuerda en señalar que la búsqueda de identidad es un tema fundamental en la obra de la escritora. Ya en 1978, en el prólogo a sus *Cuentos completos*, la autora indicó que el conflicto "entre la emancipación y la búsqueda de unas raíces que apuntalen la propia identidad" (*Cuentos completos*, 9) constituyó una de sus preocupaciones principales. Para encontrar a su identidad, los personajes deben aprender a habitar la soledad, es decir, deben crear un discurso interior, una "narración egocéntrica". [18] Y efectivamente, desde la publicación de *Ritmo lento* Martín Gaité optó radicalmente por la introspección y el análisis interior de sus personajes.

Sin embargo, si la auto-exploración solitaria es necesaria para encontrar al "yo" íntimo, los personajes que pueblan el mundo martíngaitesco sólo logran hacerse una persona al exteriorizar su propio discurso interior: "Para definirse del todo y dar un sentido a su identidad, debe[n] transmitir también su propia historia a ese interlocutor indispensable." (Paoli, 1998). En el artículo "La búsqueda de interlocutor" Martín

Gaite plantea que, más tarde o más temprano, aparece para todos el deseo de romper esa soledad y de encontrar un destinatario para las narraciones que albergamos. La autora cita al padre Sarmiento para subrayar que también el oyente desempeña un papel importante en la conversación: "La elocuencia no está en el que habla, sino en el que oye" (*La búsqueda*, 26). La primera condición para que brote una conversación es la disponibilidad del interlocutor para escuchar sin abrigar ninguna esperanza.

Puesto que Martín Gaité denomina este interlocutor anhelado "un buen espejo", podemos establecer una equivalencia entre la búsqueda de identidad, la búsqueda de interlocutor, y la búsqueda de un buen espejo. El motivo del espejo se relaciona pues de forma directa con la búsqueda de identidad gracias a la metáfora de los buenos espejos. [19]

Los personajes que pueblan el mundo martíngaitesco muestran una necesidad vital de comunicación, como si ésa fuera el único camino posible hacia su "yo" auténtico. Martín Gaité afirma: "en toda mi literatura he creado recintos propicios al diálogo y personajes que a través de argumentos dispares claman por el bálsamo de la palabra compartida". [20] Sobre todo la novela *Retahílas* incitó varios críticos [21] a profundizar el tema de la interlocución, ya que ese libro es en cierta medida la expresión novelística de la "teoría comunicativa" de la autora. El ejemplo más llamativo, sin embargo, es el del abuelo de *Las ataduras*:

Es que, hija de mi alma, la cosa más seria que le puede pasar a un hombre es morirse. Hablar es el único consuelo. Estaría hablando todo el día, si tuviera quien me escuchara. Mientras hablo, estoy todavía vivo, y le dejo algo a los demás. (*Las ataduras*, 44)

El narrador literario, contrariamente al narrador oral, no tiene que atenerse a que aparezca el interlocutor adecuado en el momento adecuado: si el interlocutor no aparece, lo inventa. Martín Gaité incluso plantea que el acto de escribir nace precisamente de la imposibilidad para encontrar al oyente anhelado.

Nunca habría existido invención literaria alguna si los hombres, saciados totalmente en su sed de comunicación, no hubieran llegado a conocer, con la soledad, el acuciante deseo de romperla. (*La búsqueda*, 28) [22]

Si el escritor coge la pluma, es porque sufre de incomunicación, y quiere ir "al encuentro de un oyente utópico" (*La búsqueda*, 29). Así pues, Martín Gaité extiende sus observaciones sobre la comunicación a la relación entre el autor y el lector, una equivalencia que desarrollará en el artículo "Ponerse a leer" (publicado en 1977). En este artículo, incluido en *La búsqueda de interlocutor*, plantea que hay dos formas de ponerse a leer un libro: "una serena y otra impaciente" (*La búsqueda*, 149). La primera se da cuando simplemente se escucha lo que el libro buenamente quiera decirnos, y es la única "postura correcta frente a los libros, como frente a las personas: no acudir a ellos con exigencias preconcebidas, abandonarse a lo mucho o lo poco que nos den" (*La búsqueda*, 149).

Reanudando con el tema de los buenos espejos podemos afirmar que todo autor espera encontrar en el lector "un buen espejo". Podemos afirmar -con las palabras de Bastein- que la escritura "lleva en su consecución una intención especular. Inconscientemente, conlleva el espejo; inventa aquella mirada que lo va a mirar" (Martínell, 1993: 64). Para convertirse en el oyente utópico, el "buen espejo" anhelado por el escritor, el lector debe arriesgarse a aventurarse a solas en el laberinto de palabras que nos ofrece el libro: "Tanto los lugares como las personas, como los

libros, aun a riesgo de perderse por ellos, hay que atreverse a leerlos uno mismo. Simplemente dejándolos ser."(*La búsqueda*, 22).

2.2. El espejo en *El cuarto de atrás*

Pasemos ahora a examinar el motivo del espejo en la novela *El cuarto de atrás*. *El cuarto de atrás* es un libro polifacético: es a la vez autobiografía, novela fantástica, novela de memorias, novela rosa y metanovela. No cabe duda de que la protagonista, Carmen, es la versión ficcional de la propia Martín Gaité: su nombre y sus recuerdos son los de la autora misma. La identidad de su misterioso visitante, el hombre de negro, en cambio, no ha dejado de intrigar a los críticos. Alejandro, el hombre de negro, tiene muchas caras distintas: es a la vez entrevistador, áter ego de Carmen, diablo, héroe de novela rosa e interlocutor ideal. Los lúcidos comentarios que dedica el hombre de negro a las novelas anteriores de la protagonista nos permiten identificarlo además como una encarnación del *lector ideal* que busca todo escritor: el que entra en diálogo con la obra que está leyendo.

2.2.1. *El cuarto de atrás*, novela autobiográfica: "aquel balneario" [23]

Las reflexiones sobre la literatura ocupan un lugar muy importante en *El cuarto de atrás*, sobre todo las que versan sobre el propio quehacer literario de la protagonista. Dialogando con Alejandro, la narradora retrocede a las fuentes autobiográficas de su novela corta *El balneario* y revive su llegada al balneario de Cabreiroá en el cuarenta y cuatro:

[A] Llevaba en bandolera un bolso de piel blanca, cuadrado, con una correa larga, me lo había regalado mi padre un mes antes como premio a los exámenes, saqué el espejito, me miré y me encontré en el recuadro con unos ojos ajenos y absortos que no reconocía; noté que el botones, un chico de mi edad, me miraba sonriendo y eso me avergonzó un poco, fingí que me estaba sacando una carbonilla del ojo, pero pensaba angustiosamente que no era yo. Lo mismo que aquel sitio no era aquel sitio. Y tuve como una premonición: "Esto es la literatura. Me está habitando la literatura". (*El cuarto*, 46)

Carmen se para frente a la fachada del balneario y se queda "mirándola inmóvil, con una intensa extrañeza" (*El cuarto*, 46). Esa sensación de extrañeza provoca en la chica joven un movimiento sorprendente: saca su espejito. Tal vez lo hace para buscar amparo en su reflejo, ya que "for some women, their consciousness that they exist at all is dependent on seeing themselves in the glass" (La Belle, 1988: 24). Pero lo que descubre Carmen en su espejo son unos *ojos ajenos y absortos*. La chica no consigue identificarse con su propia imagen.

"La llegada a los balnearios siempre me producía zozobra y exaltación" (*El cuarto*, 45) declara Carmen en *El cuarto de atrás*. La sensación de extrañeza asociada a un espacio particular, los balnearios, se refleja pues en la imposibilidad de la protagonista para reconocerse en su imagen especular. El hecho de que Carmen constata esa enajenación precisamente al verse confrontada con su reflejo, parece corroborar la idea lacaniana de que el origen de la alienación está en el estadio de espejo (Lacan, 1966).

Según Pérez (1995), la imposibilidad de la chica para reconocer su propia imagen se debe a un cambio físico, y el echar una mirada al espejo formaría parte del "process of pubescent or adolescent identity formation" (1995: 50). Si bien es verdad que en el cuarenta y cuatro la joven Martín Gaité, a pesar de ya haber acabado su primer curso en la Universidad, se comporta como una adolescente -se avergüenza

cuando nota que el botones la está mirando, vive un enamoramiento pasajero como la "culminación de todas las novelas [rosa] que habían alimentado [su] pubertad" (*El cuarto*, 48)-, nos parece muy improbable la interpretación de Pérez. No sólo no encontramos ningún elemento contextual que denotaría cambio físico, nos parece además que la correspondencia entre el alienarse de su propio yo (*no era yo*) y el alienarse del espacio (*aquel sitio no era aquel sitio*) significa algo más profundo, que podríamos llamar una *vivencia de irrealidad*. [24]

La vivencia autobiográfica de no-identificación relatada en el fragmento [A], bien podría estar a la base del fragmento siguiente, en el que la protagonista del *Balneario* vive una experiencia similar.

Ahora mira el espejo, que está enfrente. [...] Ahí está sentada la mujer del sueño, con los pies y los brazos desnudos, atenta a los rumores apagados que suben del paseo, sin atreverse a salir por los desconocidos pasillos, temerosa de alguna emboscada. (*El balneario*, 70-71)

Después del despertar la señorita Matilde contempla aturdida su habitación y debe constatar que "es la misma del sueño" (*El balneario*, 70). Entonces se fija en el espejo, pero viviendo una impresión de extrañeza, no logra reconocerse en él : la mujer de dentro del azogue es la de la mujer del sueño.

También en el siguiente fragmento de *La oficina* un personaje femenino lo encuentra difícil de identificarse con su propia imagen:

Muchas noches, al terminar su tarea, Mercedes [...] se contemplaba el rostro atentamente, con los codos apoyados en el lavabo. [...] Lo miraba como si lo viese cada noche por vez primera, y necesitaba concentrarse trabajosamente para sentir de verdad que le pertenecía. Durante mucho rato se miraban los ojos de fuera y los del espejo se buscaban hasta acercarse y fundirse. Y los de dentro, pronto tenían a flor el hilo del llanto. Al menor temblor de pestañas, la primera lágrima caía, dejando una huella seca y ardiente en la piel de la mejilla, un cauce tirante de sed que pedía más lágrimas. [...] Lloraban largamente los ojos de Mercedes, sintiendo la compañía de aquellos otros ojos del espejo, que por fin la habían reconocido. (*La oficina*, 108)

Tanto Matilde como Mercedes son seres muy frágiles que anhelan una vida diferente, menos tediosa y que carecen de una fuerte personalidad. Tanto en *El balneario* como en *La oficina*, la inquietud interior de la protagonista se traduce en una imposibilidad momentánea para reconocerse en el espejo. En el caso de Mercedes el no-reconocimiento de su reflejo no se produce después de haber vivido - o soñado- alguna experiencia fuera de lo normal, como ocurrió en *El balneario*; al contrario, se produce *muchas noches* e incluso parece haberse convertido en una especie de ritual.

Contrariamente a Matilde y Mercedes, Carmen Martín Gaité tenía una personalidad fuerte y dinámica, y supo sacar provecho de aquella experiencia alienante, convirtiéndola en literatura. La escena descrita en el fragmento [A] es bastante breve, pero fundamental para comprender la estética de Martín Gaité. En primer lugar es la fuente directa de *El balneario*: toda la angustia de *El balneario* se encuentra en germen en esta sensación de extrañeza experimentada por la autora, y la pérdida de identidad que sufre la señorita Matilde es anunciada por la frase *pensaba angustiosamente que no era yo*. Pero el impacto de la experiencia de Cabreiroá no sólo se palpa en la primera novela corta de Martín Gaité. En realidad, asistimos al

momento mismo en el que la autora nació a la literatura, como afirma en el fragmento siguiente:

Y me aplicaba a descubrir algún signo distinto debajo de aquellos gestos avenidos, de aquellos rostros tranquilizadores. Decidí que no era verdad, que era un sueño. Y lo convertí en literatura, sin comprender que, al renegar de esa realidad, me metía por un camino de los que no admiten marcha atrás. Para bien o para mal, era mi sino. (*Agua pasada*, "Aquel balneario", 34-35)

2.2.2. *El cuarto de atrás*, novela fantástica: el espejo como umbral del sueño

Está claro que para la autora la escritura se relacionó desde el principio indisolublemente con la frontera entre lo real y lo irreal, lo comprensible y lo onírico. En *El cuarto de atrás* el hombre de negro reprocha a la protagonista no haber mantenido la ambigüedad de lo onírico hasta el final en su novela corta *El balneario*:

Lo más logrado [...] es la sensación de extrañeza. [...] eso es lo verdaderamente esencial, atreverse a desafiar la incertidumbre; y el lector siente que no puede creerse ni dejarse de creer lo que vaya a pasar en adelante, ésa es la base de la literatura de misterio [...]. (*El cuarto*, 46)

La segunda parte, la que empieza con el despertar y sigue con la descripción realista del balneario, lo echa todo a perder. Es fruto del miedo, perdió usted el camino de los sueños. (*El cuarto*, 51)

Pero optar por el camino fantástico no es tarea fácil, pues hay que "atreverse a desafiar la incertidumbre" (*El cuarto*, 46). No obstante, si en *El balneario* la autora *perdió el camino de los sueños*, en *El cuarto de atrás* se atrevió a mantener el ambiente fantástico hasta el final de la novela.

La literatura fantástica es un tema clave en la conversación entre la protagonista y su visitante inesperado; piénsese por ejemplo en la pregunta con la que éste abre el diálogo: "¿A usted no le gusta la literatura de misterio?" (*El cuarto*, 30). Y cuando Alejandro concluye la discusión con: "La literatura es un desafío a la lógica [...], no un refugio contra la incertidumbre" (*El cuarto*, 51), no podemos sino interpretar esta afirmación como un resumen de la estética martíngaitesca. En *El cuarto de atrás*, lo fantástico se concentra en la figura de Alejandro: ¿vino de verdad o se lo inventó la protagonista? Varios críticos han intentado zanjar la cuestión (Gazarian Gautier, 1981; Pineda Cachero, 2001). En vano: la autora juega con el lector, dejando pistas falsas y contradictorias, y la ambigüedad no se resuelve nunca. Por ello, más interesante que averiguar qué pasó exactamente, es examinar *cómo* Carmen Martín Gaité se las arregla para que el lector nunca pueda "creerse ni dejarse de creer lo que vaya a pasar en adelante" (*El cuarto*, 46). [25] Y así llegamos de nuevo al asunto central: el espejo.

El primer capítulo es fundamental para la creación del ambiente fantástico-onírico que preside la novela entera. La ambigüedad culmina cuando la protagonista es confrontada con su propio reflejo:

[B] [...] seguro que al levantarme me voy a resbalar, y hasta puede que [...] la estancia gire y se vuelva del revés. Ojalá, voy a probar, debe de ser divertido andar cabeza abajo. Me pongo de pie y se endereza el columpio, se enderezan el techo, las paredes y el marco alargado del espejo, ante el cual me quedo inmóvil, decepcionada. Dentro del azogue, la estancia se me aparece ficticia en su estática realidad, gravita a mis espaldas

conforme a plomada y me da miedo, de puro estupefacta, la mirada que me devuelve esa figura excesivamente vertical, con los brazos colgando por los flancos de su pijama azul. Me vuelvo ansiosamente, deseando recobrar por sorpresa la verdad en aquella dislocación atisbada hace unos instantes, pero fuera del espejo persiste la normalidad que él reflejaba [...] (*El cuarto*, 16-17)

En primer lugar, el espejo permite presentar de manera indirecta al personaje y al escenario en el que se mueve. La protagonista, sufriendo de insomnio, se incorpora en la cama y "la habitación se tuerce como el paisaje visto desde un avión que cabecea" (*El cuarto*, 16). Frente a la idea tentadora de ver el mundo del revés, la imagen que ofrece el espejo no puede sino decepcionar a la protagonista.

Burlando las reglas consuetudinarias de su propia técnica narrativa, la autora logra desorientar al lector. Ya indicamos que Martín Gaité utiliza frecuentemente el espejo para volver más irreal y más borroso un escenario: "La mirada al espejo determina que se tenga una imagen de la estancia y de lo que la puebla, incluidas las figuras humanas, muy diferente de la que se percibe a través de la mirada directa" (Martinell, 1996: 122). En el fragmento precedente [B], en cambio, el espejo sorprende por lo que tiene de normal: refleja fielmente el entorno sin distorsionarlo, como un espejo prototípico. No obstante, esa normalidad excesiva (*estática, conforme a plomada, excesivamente vertical*) produce en la protagonista exactamente el mismo efecto que los espejos neblinosos y deformantes que son tan usuales en el mundo martíngaitesco, puesto que dentro del azogue, Carmen se ve muy diferente al aspecto que cree ofrecer. Fíjese en que la protagonista no habla de "mi imagen" o "mi reflejo", sino de *esa figura*: el determinante *esa* intensifica el distanciamiento de su reflejo. Paradójicamente, la protagonista califica la realidad de *ficticia* y busca la verdad en la *dislocación*. Obviamente, observa las cosas de acuerdo con unos criterios poco habituales... De este modo, "the writer creates subjective moods and circumstances which will facilitate later fantastic developments" (Pérez, 1995: 50).

En varias ocasiones, Martín Gaité ha utilizado el espejo como "umbral del sueño" que debe traspasar un protagonista para abandonar el mundo onírico, como en el ejemplo siguiente:

Ahora mira el espejo, que está enfrente. Allí dentro le parece que va a ver continuar el sueño interrumpido, como en la pantalla de un cine. Ese cuarto de dentro lo ve a través de una neblina, como si estuviera inmerso, todavía, en la luz indecisa y abisal que ella acaba de sacudir de sus ojos. (*El balneario*, 70-71)

A primera vista, el lector podría creer que también en el fragmento [B] la protagonista abandona el mundo de los sueños a través del espejo, dado que dentro del azogue lo torcido se endereza. Sin embargo, a lo largo del primer capítulo, la autora nos suministra varios datos que indican lo contrario. Antes de mirarse la protagonista al espejo ya aparecen algunos indicios fantásticos, o mejor dicho, "extraños", puesto que no contravienen a las leyes de la lógica. Así el reloj, que emite "un claror enigmático" (*El cuarto*, 16), se ha parado a las diez, y la protagonista, entre sueño y vigilia, confunde su cuarto actual con el de su niñez. Todos estos indicios no sobrepasan los límites de lo posible: lo extraño afecta únicamente los pensamientos de la narradora.

Si *antes* de la escena descrita en el fragmento [B], los indicios fantásticos son muy discretos, *después* de la escena especular se manifiestan con más intensidad: lo fantástico empieza a mezclarse con lo real y parece influir en el mundo material. Así, por ejemplo, la protagonista descubre una carta misteriosa de un amante desconocido, una carta que "emite una extraña fosforescencia" (*El cuarto*, 20) y toma "el tamaño

de un plano" (*El cuarto*, 21). Esa intensificación de la ambigüedad *después* de que la protagonista se haya contemplado en el azogue, nos permite afirmar que el espejo sirve a señalar la entrada de Carmen en el mundo onírico:

Al no poder dormir, [Carmen] se mira en el espejo, y como Alice, parece traspasar el espejo a un mundo soñado, un mundo "al revés" donde las cosas se alargan o se achican. Es quizá el momento de cruzar el umbral del sueño, donde se encontrará, más tarde, con su *alter ego*, el hombre de negro. (Palley, 1980: 22)

Esa interpretación es corroborada por la dedicatoria que lleva *El cuarto de atrás*: "Para Lewis Carroll, que todavía nos consuela de tanta cordura y nos acoge en su mundo al revés" (*El cuarto*, 7). Dedicando su novela al autor de *Alice's Adventures in Wonderland* y *Through the looking glass*, Martín Gaité ya anuncia que su protagonista viajará, a través del espejo, hacia el "mundo al revés" del cuarto de atrás, el cuarto de su infancia.

2.2.3. *El cuarto de atrás*, novela de memorias: el espejo como puerta al pasado

En este mundo al revés la protagonista recibirá pronto la visita inesperada de Alejandro. El misterioso hombre de negro puede considerarse como un espejo de la protagonista, en primer lugar porque es un "buen espejo" para ella, un interlocutor ideal, dándole pie para que haga memoria y cuente en voz alta sus recuerdos.

Ahora ya he comprendido claramente que no tiene prisa ni lleva programa ni se esfuerza por agotar temas, todo queda insinuado, esbozado, como en una danza cuyos pasos vamos ensayando juntos, a golpe de improvisación. Tenemos mucha noche por delante, un espacio abierto, plagado de posibilidades. (*El cuarto*, 93).

Gracias a la conversación con el hombre de negro y a la confrontación con su doble de espejo, Carmen se ahonda en su pasado y recupera su identidad, como persona y como escritora. De un modo más general, el hombre de negro simboliza el espejo del "otro", en el que Carmen intenta descubrir su identidad. [26]

La apariencia del buen espejo, es decir, del buen interlocutor, es lo que más destaca las obras "maduras" de Martín Gaité de sus creaciones tempranas. Ni en *El balneario*, ni en *La oficina*, la protagonista logra descubrir el interlocutor tan anhelado. La razón bien podría ser que tanto Matilde como Mercedes son seres débiles que no tienen un discurso interior muy nutrido y que llevan una existencia "mezquina y vacía" (*El balneario*, 88) : quien no tiene una narración que ofrecer, no puede encontrar quien le sacie su sed de espejo. La protagonista de *El cuarto de atrás*, en cambio, tiene una "narración egocéntrica" más cautivadora y descubrirá un buen espejo en la figura de Alejandro.

A lo largo de la noche los comentarios y las preguntas del hombre de negro incitan a Carmen a revivir episodios de su pasado. En su mente los recuerdos bullen de forma desordenada y no cronológica: siguen el hilo de sus asociaciones. En cierta medida, la memoria es el gran tema de la novela - y es en realidad uno de los temas más recurrentes en la obra de Martín Gaité. Ya en sus novelas anteriores, *Ritmo lento* y *Retahílas*, Martín Gaité se adentró por los caminos de la interioridad, y lo hizo esencialmente a través de la reconstrucción del pasado de los protagonistas. En *El cuarto de atrás* combina otra vez la introspección con la recuperación del pasado. No olvidemos que, como indicamos antes, en origen la autora proyectó escribir un libro sobre las costumbres de la postguerra, proyecto que se bifurcó y resultó en la

escritura de una novela de memorias, *El cuarto de atrás*, y un ensayo histórico, *Usos amorosos de la postguerra española*.

Pero acceder al pasado no es tan fácil. No sirve para nada hostigar los recuerdos, hay que esperar a que se levante sola la cortina que defiende la puerta de la memoria. El espejo será precisamente uno de los medios, tal vez el más importante, que permite que presente y pasado, realidad y recuerdo se comuniquen. A través de las múltiples analepsis se destruye la linearidad temporal. Los recuerdos de la narradora brotan de forma desordenada, sin atenerse a criterios racionales o cronológicos.

[C] 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 del fondo del espejo -¿era este mismo espejo?-, está a punto de levantar un dedo y señalarme: "Anda que también tú limpiando, vivir para ver." Ya otras veces se me ha aparecido cuando menos lo esperaba, como un fantasma sabio y providencial, a lo largo de veinticuatro años no se ha cansado nunca de velar para ponerme en guardia contra las acechanzas de lo doméstico, y siempre sale del mismo sitio, de aquel comedor solemne, del espejo que había sobre la chimenea. La suelo tranquilizar y acabamos riéndonos juntas. "Gracias, mujer, pero no te preocupes, de verdad, que sigo siendo la de siempre, que en esa retórica no caigo." Mucho más que en mi casa de Salamanca, ni en la de verano de Galicia, fue en esa de Madrid, cuando veníamos en vacaciones de Semana Santa o Navidad, donde se fraguó mi desobediencia a las leyes del hogar y se incubaron mis primeras rebeldías frente al orden y la limpieza [...] (*El cuarto*, 66-67)

La decepción y estupor del fragmento [B] han cedido el sitio a un gesto *esperanzado* y *animoso*: es obvio que la conversación con su visitante inesperado le ha dado mucho aliento a Carmen. Pero cuando se esboza una sonrisa en sus labios, en realidad ésa ya no le pertenece a ella, sino a una niña de ocho y luego a una chica de dieciocho.

La escena descrita arriba guarda cierto parecido con el siguiente fragmento de *El balneario*, en el que la señorita Matilde reconquista su imagen especular después de una pesadilla.

La señorita Matilde se levanta y se va al espejo, atraída por una fuerza misteriosa e irresistible. La mujer de dentro de la luna se levanta también y avanza hacia ella, lenta, solemne y fantasmal. Se quedan paradas una frente a otra y se miran absortas, como haciendo memoria, como si no pudieran conocerse. Fijándose bien, la señorita Matilde advierte, de pronto, que la de dentro tiene en los ojos un poco de burla, como si hubiera adivinado todas las fantasías que ella está urdiendo con tanta seriedad y le siguiera la corriente por obligación. [...] Y entonces se ríe, complacida, y señala a la imagen con el dedo y dice: "Yo soy ésa, yo soy ésa. Yo soy tú." (*El balneario*, 71-72)

Al comienzo de la cita, Matilde aún no se ha reconocido en su imagen especular. La no-identificación ya indicada por el giro *la mujer de dentro de la luna* se expresa explícitamente: *como si no pudieran conocerse*. Pues, de repente, la imagen especular deja de imitar fielmente a la señorita: *la de dentro tiene en los ojos un poco de burla*, como si la mujer de dentro tuviera una voluntad propia y que tanto pudiera imitar a

Matilde como dejar de imitarla. En realidad, la burla que cree entrever la señorita Matilda en los ojos de su imagen se puede considerar una proyección de la vergüenza que le inspiran sus propias fantasías eróticas. Pero al final del fragmento, la señorita Matilde se da cuenta del desdoblamiento y reconquista su imagen especular, y con ella su identidad. Es significativo el paso de *yo soy ésa* a *yo soy tú*. Primero, Matilde se dirige a sí misma (o a una tercera persona imaginaria), repitiendo *yo soy ésa*, *yo soy ésa* como si tuviera que convencerse a sí misma; después ya es capaz de dirigirse directamente a su reflejo y de decirle en la cara *yo soy tú*, o sea "tú no existes fuera de mí".

Lo que ese fragmento tiene en común con el fragmento [C] del *Cuarto de atrás*, es que en ambos un "yo" se mira al espejo, se desdobra y se enfrenta con su álgter ego. Todo como la señorita Matilde advirtió un poco de burla en los ojos de su reflejo, la sonrisa de Carmen se tiñe en el espejo de *una leve burla*. En ambos libros pues, la confrontación con su doble de espejo le permite a la protagonista distanciarse de sí misma y reírse de sus propios actos o fantasías. Pero hay una diferencia fundamental entre ambas escenas: en *El cuarto de atrás*, el desdoblamiento se ha intensificado y se proyecta en el tiempo. A través del espejo, le hablan a Carmen sus "yos" anteriores: la identidad actual de la protagonista se manifiesta como el producto de una sucesión de distintas identidades, que incluso pueden comunicarse cuando, a través del espejo, se derrumban los límites del tiempo y del espacio. Cabe destacar, sin embargo, que la protagonista quincuagenaria da muestra de un deseo de continuidad entre sus identidades sucesivas. Así, Carmen afirma que sigue siendo *la de siempre*, y un poco más tarde insistirá: "en lo fundamental no he cambiado" (*El cuarto*, 78-79).

En breve, en *El cuarto de atrás* el álgter ego de la autora recupera su identidad a través de la recuperación de sus identidades pasadas: cada recuerdo es otro fragmento que le permite recomponer el rompecabezas de su identidad actual. Por ello, las frecuentes analepsis no recogen tanto hechos históricos, sino más bien recuerdos personales: "la experiencia histórica aparece ya sólo como un fondo de recuerdos que explica la psique de la protagonista en el momento actual" (Ciplijauskaite, 1988: 21).

Podríamos creer que en la obra de Martín Gaité los personajes que retroceden hacia su pasado a través del azogue lo hacen necesariamente por mediación de un "yo" pasado que también se encuentra frente a un espejo. Sin embargo, en otras novelas de Martín Gaité, sobre todo en *La Reina de las Nieves* y en *Nubosidad variable*, los personajes viajan hacia el pasado a través del espejo sin que se cumpla esa condición: logran revivir acontecimientos pretéritos sin que les aparezca una versión anterior de sí mismo. [27] Para algunos personajes es suficiente encontrarse frente al espejo para que broten los recuerdos, como se deduce de los ejemplos siguientes:

Me sorprendí recordando, mientras me miraba reflejado en el espejo oval del comedor, la cantidad de veces que había contestado a sus cartas a lo largo del tiempo, firmando "L'étranger" (yo en francés lo ponía), desde puntos geográficos tan dispares como mis estados de ánimo. (La Reina, 144) [el subrayado es nuestro]

Aquellas frases [...], borradas de mi memoria durante dos años y medio, resucitaban ahora de forma descarnada ante el azogue barato de un espejito redondo [...] (*Nubosidad variable*, 336)

[...] el espejo que había en la otra orilla me devolvía una sonrisa ensimismada y sensual [...] Y revivía una y otra vez con todos sus detalles, en mitad de la capilla ardiente, una noche mucho más ardiente, la última que pasé con Guillermo en el cuarto de su pensión londinense [...]. (*Nubosidad variable*, 364)

En cada uno de estos fragmentos, Martín Gaité utiliza la imagen del espejo para facilitar el paso de un nivel temporal a otro, sin que ese viaje hacia el pasado conlleve una metamorfosis del protagonista o de su doble de espejo. Así pues, el caso de Carmen se diferencia de los demás porque para ella, el viaje hacia el pasado conlleva una transformación: en el fragmento [C] su doble de espejo se metamorfosea en una chica de ocho o de dieciocho. Estas transformaciones son facilitadas por el ambiente fantástico que preside *El cuarto de atrás*, lo que explica por qué no se dan en *La Reina de las Nieves* o en *Nubosidad variable*, novelas en las que lo fantástico es mucho menos presente.

2.2.4. *El cuarto de atrás*, novela dentro de la novela: la escritura especular

El cuarto de atrás es un libro sobre la escritura y la lectura: [28] Carmen y Alejandro hablan de clásicos literarios, de obras anteriores de Martín Gaité, pero también -y es lo que queremos destacar ahora- de la novela que están protagonizando. Ya señalamos que en el *El cuarto de atrás* mismo la autora comenta cómo se le ocurrió escribir una novela fantástica, pero hay más: mientras que están dialogando los protagonistas, debajo del sombrero negro de Alejandro está creciendo misteriosamente un montón de folios. Carmen constata con estupor que los folios recogen palabra por palabra la conversación que está manteniendo. Podríamos caracterizar ese procedimiento como *especular*: la novela se espeja en la novela.

Robert Spires (1984) ha establecido tres tipos de "metanovela" ("self-referential novel"). Dos tipos fijan su atención no en el mundo creado por la ficción ("product" o "story") sino en el proceso mismo de crearlo, bien mediante el acto de escribir (tipo 1), o bien mediante el acto de leer (tipo 2). *El cuarto de atrás* pertenecería al tercer tipo, que dirige su atención al producto o mundo representado, pero de tal manera que se diría que este mundo representado precede al proceso ("process" o "act of narrating"): el lector debe tener la impresión de que la novela que está leyendo no existe todavía. Frecuentemente el autor mismo aparece en su obra, hablando con otro personaje, y sólo si transforma su discurso oral en escritura, habrá creado una obra de ficción (Spires, 1984: 107).

Y en efecto, la conversación mantenida por Carmen y el hombre de negro parece preceder a la escritura de la novela: al final de la novela, el álgter ego de la autora coge el misterioso bloque de folios, y empieza a leer la novela que pronto terminará el lector. De este modo se establece una relación especular entre la obra "contenedora" (el libro que lee el lector) y la obra "contenida" (los folios).

Aunque Martín Gaité misma no utilice la metáfora del espejo para hablar del aspecto metaficcional de su novela, *El cuarto de atrás* se estructura como un "récit spéculaire" (Dällenbach, 1977): el final de la novela refleja el principio, y parece sugerir "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" (Pineda Cachero, 2001).

Conclusion

Hemos llegado al final de nuestro viaje por el azogue de Carmen Martín Gaité. Nuestro objetivo era modesto: queríamos averiguar cómo la imagen del espejo la ayuda a la autora a contar su historia. En primer lugar, comprobamos que el motivo del espejo ya estaba en los primeros cuentos y sigue presente en las últimas novelas: poco a poco, el motivo ha ganado riqueza, pero a Martín Gaité, desde siempre, le gustó viajar por el azogue. En segundo lugar, nuestro análisis nos reveló algunos de los pilares que sustentan la obra narrativa de Martín Gaité -a saber: la búsqueda de identidad y de interlocutor- y nos ayudó a descubrir varios temas fundamentales que

laten en el fondo de todos sus cuentos, novelas y ensayos: la memoria, la metaficción, o la frontera resbaladiza entre lo fantástico y la realidad.

Llama la atención que en la obra de Martín Gaité, la búsqueda de identidad y la búsqueda de interlocutor evolucionaron más o menos al mismo ritmo que el motivo del espejo. El motivo del espejo, que apareció ya en *El balneario*, vino fortaleciéndose sobre todo desde *El cuarto de atrás*. Paralelamente, desde aquella novela los personajes se entregarán con más vigor al análisis interior y enriquecerán de esta manera su discurso interior. Además, los personajes que tienen una narración interior más desarrollada hallarán más fácilmente al interlocutor anhelado, puesto que la aparición del oyente ideal "viene condicionada precisamente por la calidad del cuento elaborado para él" (*El cuento*, 135). En resumen, la confrontación entre personaje y espejo se enriqueció a ritmo lento: los temas relacionados con el motivo del espejo que destacamos a lo largo de nuestro análisis no aparecieron todos de una vez en la obra de Carmen Martín Gaité, sino que vinieron añadiéndose paulatinamente. Además, estos temas nunca surgieron inesperadamente, sino que se anunciaron ya tímidamente en obras anteriores. De este modo, la autora ha creado una unidad orgánica entre sus novelas, unidad en que participan también los cuentos y los "ensayos literarios" de la escritora, puesto que también en ellos aparecen variaciones sobre los mismos temas.

Obras Citadas de Carmen Martín Gaité

La primera fecha es la de la primera edición, después sigue la referencia completa de la edición manejada.

1954 *El balneario*, Madrid, Alianza Editorial, colección "Alianza Cien" nº 5, 1995.
[Edición manejada para el cuento *El balneario*. Esa edición no contiene los otros cuentos incluidos en la edición original de 1955]

1954 *El balneario*, Madrid, Alianza Editorial, colección "El Libro de Bolsillo", 1968.
[Edición manejada para el cuento *La oficina*.]

1958 *Entre visillos*, Barcelona, Ediciones Destino, colección "Destinolibro" nº 18, 22ª edición, 2001.

1960 *Las ataduras*, Barcelona, Ediciones Destino, colección "Áncora y Delfín" nº 185, 3ª edición, 1990.
[Edición manejada para el cuento *Las ataduras*.]

1963 *Ritmo lento*, Barcelona, Ediciones Destino, colección "Clásicos Contemporáneos Comentados" nº14, 1996 (con una introducción de José Carlos Mainer).

1974 *Retahílas*, Barcelona, Ediciones Destino, colección "Destinolibro" nº 62, 11ª edición, 2000 (con un prólogo de Emma Martinell).

1978 *El cuarto de atrás*, Barcelona, Ediciones Destino, colección Destinolibro nº 135, 1997.

1983 *El cuento de nunca acabar (apuntes sobre la narración, el amor y la mentira)*, Barcelona, Ediciones Destino, colección Destinolibro nº 239, 3ª edición, 1997.

1987 *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Editorial Anagrama, colección Argumentos nº85, 7ª edición, 1988.

1992 *Nubosidad variable*, Barcelona, Editorial Anagrama, colección Compactos, 2001.

1993 *Agua pasada (Artículos, prólogos, discursos)*, Barcelona, Editorial Anagrama, colección Argumentos nº138, 1993.

1994 *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Editorial Anagrama, 4ª reimpresión, 1994.

1996 *Lo raro es vivir*, Barcelona, Editorial Anagrama, colección Compactos, 2000.

1998 *Irse de casa*, Barcelona, Editorial Anagrama, colección Narrativas hispánicas nº248, 1998.

2000 *La búsqueda de interlocutor*, Barcelona, Editorial Anagrama, colección Argumentos nº249, 2000.
[Citamos de los artículos siguientes: "Los malos espejos" (pp. 15-22), "La búsqueda de interlocutor" (pp. 23-32) y "Ponerse a leer" (pp. 149-151).]

Obras Citadas

Alonso, Santos (1989): "La transición: hacia una nueva novela", *Ínsula* 512-513, pp. 11-12.

Amell, Samuel (1989): "La novela española actual y la crítica", *Ínsula* 512-513, p. 15.

Bértolo, Constantino (1995): "Le nouveau pacte narratif", *Magazine littéraire* 330, pp. 33-36.

Brown, Joan Lipman (1982): "*Tiempo de silencio* and *Ritmo lento* : Pioneers of the New Social Novel in Spain", *Hispanic Review* 50, pp. 61-73.

Brown, Joan Lipman (1987): *Secrets from the back room: the fiction of Carmen Martín Gaité*, University Mississippi, Romance Monographs (Coll. Romance Monographs 46).

Brown, Joan Lipman (1993): "Carmen Martín Gaité", in Levine, Linda Gould, Ellen Engelson Marson y Gloria Feiman Waldman [eds.], *Spanish Women Writers. A bio-bibliographical source book*, London and Westport / Connecticut, Greenwood Press, pp. 286-295.

Buchanan, Luanne (1979): "La novela como canto a la palabra", *Ínsula* 396-397, p. 13.

Ciplijauskaité, Biruté (1988): *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Ed. Anthropos.

Ciplijauskaité, Biruté (2000): *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Ediciones del Orto (Colección: Biblioteca de mujeres nº 24).

Collard, Patrick (1985): *Honderd jaar literatuur in Spanje*, Brussel, Labor.

Corrales Egea, José (1971): *La novela española actual (Ensayo de ordenación)*, Madrid, Ed. Cuadernos para el diálogo.

Cortanze, Gérard de (1995): "Javier Marías: «L'Espagne est en fausse paix avec elle-même»", *Magazine littéraire* 330, pp. 26- 28.

Dällenbach, Lucien (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil.

Fernández, Celia (1979): "Entrevista con Carmen Martín Gaité", *Anales de la Narrativa Española Contemporánea* 4, pp. 165-172.

Gazarian Gautier, Marie-Lise (1981): "Conversación con Carmen Martín Gaité en Nueva York", *Ínsula* 411, p. 1 y pp. 10-11.

Gil Casado, Pablo (1975): *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral (Segunda edición, corregida y aumentada).

Glenn, Kathleen M. (1983): "El cuarto de atrás: literature as juego and the self-reflexive text", in Servodidio, Mirella y Marcia L. Welles [eds.], *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín-Gaité*, Lincoln / Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 149-159.

Glenn, Kathleen M. (1987-1988): "La posibilidad de diálogo: Retahílas de Carmen Martín Gaité", *Explicación de textos literarios* 2.16, pp. 85-92.

Gullón, Ricardo (1979): "La novela española del siglo XX", *Ínsula* 396-397, pp. 1 y 28.

La Belle, Jenijoy (1988): *Herself beheld: the literature of the looking glass*, Ithaca and London, Cornell University Press.

Lacan, Jacques (1966): *Écrits I*, Paris, Seuil, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique (1949)", pp. 89-97.

Langa Pizarro, M. Mar (2000): *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*, Universidad de Alicante.

Mainer, José Carlos (1996): "Introducción", in Martín Gaité, Carmen, *Ritmo lento*, Barcelona, Destino, pp. VII-LX (Colección Clásicos Contemporáneos Comentados).

Martinell Gifre, Emma [coord.] (1993): *Carmen Martín Gaité. La Semana de Autor sobre Carmen Martín Gaité tuvo lugar en el Centro Cultural del*

Instituto de Cooperación Iberoamericana de Buenos Aires, del 16 al 18 de Octubre de 1990, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.

Martinell Gifre, Emma (1996): *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

Martín Gaité, Carmen (1980): "Un bosquejo autobiográfico por Carmen Martín Gaité", in Brown, Joan Lipman (1987), *Secrets from the back room: the fiction of Carmen Martín Gaité*, University Mississippi, Romance Monographs, pp. 193-206.

Matamoro, Blas (1979): "Carmen Martín Gaité : El viaje al cuarto de atrás", *Cuadernos Hispanoamericanos* 531, pp. 581-605.

Medina, Héctor (1983): "Conversación con Carmen Martín Gaité", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 8, pp. 183-194 (la entrevista se realizó el 19 de noviembre de 1982).

Nora, Eugenio G. de (1970): *La novela española contemporánea (1939-1967). Tomo III*, Madrid, Gredos (Segunda edición ampliada).

Ordoñez, Elizabeth J. (1983): "Reading, telling and the text of Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*", in Servodidio, Mirella y Marcia L. Welles [eds.], *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín-Gaité*, Lincoln / Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 173-184.

Oropesa, Salvador (1995): "Nubosidad variable de Carmen Martín Gaité: una alternativa ética a la cultura del pelotazo", *Letras Peninsulares* 8.1, pp. 55-71.

Palley, Julián (1980): "El interlocutor soñado de *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité", *Ínsula* 404-405, p. 22.

Paoli, Anne (1998): "Mirada sobre la relación entre espejo y personaje en algunas obras de Carmen Martín Gaité", *Espéculo. Revista de estudios literarios (Especial La Página de Carmen Martín Gaité)*, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/apaoli2.htm> (2/02/2002).

Pedraza Jiménez, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres (2000): *Manual de literatura española. Tomo XIII, Posguerra: narradores*, Pamplona, Cénlit ediciones.

Pérez, Janet (1995): "Structural, Thematic and Symbolic Mirrors in *El cuarto de atrás* and *Nubosidad variable* of Martín Gaité", *South Central Review: The journal of the south central modern language association* 12.1, pp. 47-63.

Pineda Cachero, Antonio (2000): "Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (1ª parte): literatura versus propaganda", *Espéculo. Revista de estudios literarios* nº 16, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/pineda1.html> (07/10/2001).

Pineda Cachero, Antonio (2001): "Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (2ª parte): de lo (neo)fantástico al Caos", *Especulo. Revista de estudios literarios* nº 17, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/apineda2.html> (07/10/2001).

Puente Samaniego, Pilar de la (1994): *La narrativa breve de Carmen [Martín] Gaité*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones.

Rico, Francisco [ed.] (1981): *Historía y crítica de la literatura española*, Barcelona, Ed. Crítica: Tomo VIII, Ynduráin, Domingo [coord.]: *Época contemporánea: 1939-1980*.

Sanz Villanueva, Santos (1980): *Historia de la novela social española (1942-75). Tomo I*, Madrid, Ed. Alhambra.

Sobejano, Gonzalo (1975): *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Ed. Prensa Española (Segunda edición corregida y ampliada).

Sobejano, Gonzalo (1979): "Ante la novela de los años setenta", *Ínsula* 396-397, pp. 1 y 22.

Sobejano, Gonzalo (1989): "Novela y metanovela en España", *Ínsula* 512-513, pp. 4-6.

Soldevila Durante, Ignacio (1980): *Historia de la literatura española actual. Tomo II: La novela desde 1936*, Madrid, Ed. Alhambra.

Sotelo Vázquez, Adolfo (1995): "No sé hablar si no veo unos ojos que me miran: En torno a la narrativa de Carmen Martín Gaité", *Letras Peninsulares* 8:1, pp. 39-53.

Spires, Robert C. (1983): "Intertextuality in *El cuarto de atrás*", in Servodidio, Mirella y Marcia L. Welles [eds.], *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín-Gaité*, Lincoln / Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 139-148.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese 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](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

