

El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité.

Introducción a la edición de Editorial Cátedra, Madrid, 2020

por José Teruel¹

UN PARADIGMA DE «MUJER DE LETRAS»

Los intereses intelectuales de Carmen Martín Gaité (1925-2000) fueron múltiples y se desplegaron en varias direcciones, desde los géneros literarios consabidos (cuento, poesía, novela, teatro y ensayo) a ese híbrido llamado «Cuaderno de todo» y collage, desde la investigación histórica al artículo periodístico, desde las adaptaciones teatrales de los clásicos y los guiones para televisión hasta la traducción. Con una mirada presidida por la curiosidad y con una vocación de testigo del devenir de la España en la que convivió, su trayectoria intelectual en la historia de la cultura española del siglo XX es un paradigma de lo que se podría denominar «mujer de letras». No encuentro otro caso de escritora con mayor heterogeneidad de intereses intelectuales en la cultura española del pasado siglo, aun siendo consciente de que el siglo XX también nos ofrece dos nombres ejemplares: María Zambrano y Rosa Chacel.

Martín Gaité en sus primeras narraciones dentro de los predios del neorrealismo sintió la extrañeza ante lo cotidiano y entendió que no se trataba solo de observar, sino que era necesario además descifrar signos ocultos en lo que miraba. La particular habilidad de analizar las ataduras de las relaciones interpersonales y la capacidad de dar consistencia a la correlación entre pasado y presente, entre historias inventadas y verdaderas, entre comportamientos públicos y privados, entre el lenguaje estereotipado frente al que pugna por indagar en las angustias del individuo, son las señas de identidad de un proyecto narrativo que supo conectar con la vida de su propio público. En tal sentido José-Carlos Mainer sostiene con lucidez cómo la ejecutoria novelística de Martín Gaité es una reflexión continuada sobre la evolución de los núcleos familiares en la vida española, desde la mesocracia provinciana hasta las familias desintegradas de hoy, y en relación con las historias de familia están las casas: desde la casa amenazada de *Entre visillos* a la casa zurriburri de *Los parentescos*, pasando por un ático atiborrado de recuerdos y olvidos donde una mujer repasa su vida en *El cuarto de atrás*. Martín Gaité escribe esta ficción-autobiografía-ensayo desde el hito histórico y cultural que marca la muerte del general Franco para indagar en su pasado, para descifrar parte de su vida y de la que bullía en torno. Y rescata este delicado material a medida que lo enhebra, gracias al diálogo con un misterioso visitante, que representa también la entrada de los lectores futuros, quienes necesitan desde la post-memoria entender aquella Historia con sus historias para poder recordar y olvidar.

De la faceta de historiadora de Martín Gaité destaco cómo su interés por el pasado está presidido por lo vivo y no por lo dictado desde afuera, esto es, por su propia experiencia generacional. La laguna de silencio que cubría los programas de enseñanza universitaria en torno al siglo XVIII, al que nunca se llegaba en los planes de estudio, porque por allí se colaba ya el tufo de la Ilustración, fue uno de los factores que la impulsaron a indagar en el pariente pobre de la historiografía oficial: «Desamordazar el siglo XVIII venía a ser algo así como una transferencia oblicua del intento imposible por combatir de frente la mordaza de la censura oficial», leemos en el «El rescoldo de la Ilustración» dedicado a José Antonio Llardent. Además, en esta conexión entre el pasado y presente, se debe añadir una pre- ocupación latente en toda su obra por los modelos de conducta femeninos y «la suerte de las mujeres educadas en el tira y afloja del darse a valer y gustar como una mercancía, encarrilada al matrimonio». Su labor como historiadora le enseñó a la novelista a no dejar cabos sueltos en sus historias y a tantear las perplejidades que acarrea el desfase entre el orden de los acontecimientos y su sucesión dentro de un relato; así queda de manifiesto en esta reflexión sobre *El proceso de Macanaz*.

¹ Para ahorrar páginas y tiempo de lectura, hemos eliminado las notas a pie de página que se incluían en la edición original de este estudio. Las notas que aparecerán serán nuestras, normalmente para aclarar el significado de algún término- También eliminamos algún párrafo que podría complicar demasiado la comprensión.

Historia de un empapelamiento (1969), que tendrá una posición axial en su trayecto narrativo al acelerar la conciencia de engarce entre la Historia y las historias. El taller de la escritora está presidido por el afán de indagar en cómo convertir el tiempo que se escapa —sea histórico, vivido o soñado— en tiempo narrativo:

La dispersión de aquellos papeles, que unos habían ido a parar a París, otros a Valencia, otros a Madrid, otros a Simancas, y el tiempo llovido sobre ellos, daban la clave de aquella historia desparramada. Luchando contra su propio desorden la entendí. Y me di cuenta de que aquello que yo había sufrido de verdad, que se me había presentado como un reto a mi paciencia, se correspondía con ese artificio introducido por *algunos novelistas*, cuando inventan (para desordenar adrede su historia) personajes que van aportando a ella informes contradictorios, papeles, cartas. Fingen haberse ido enterando de la historia a saltos, desordenadamente. Esos líos de las novelas que empecé a llamar desde entonces de «papeles atados», me parecieron de risa, al lado de lo que me estaba pasando a mí [cursiva nuestra].

En el total de su obra completa es necesario reparar con especial hincapié en su personal voz de ensayista. Martín Gaité concibió el ensayo como una auténtica autobiografía espiritual. Su ensayismo adoptó un cauce narrativo y manifestó en múltiples ocasiones su aspiración a conseguir un parecido inalcanzable con el relato oral, donde «ni se lleva un programa previo ni están prohibidos los vericuetos», como leemos en *El cuento de nunca acabar*. El cuento como pretexto para la compañía, la defensa de la afición en la crítica literaria, los modelos literarios de la infancia, las historias de su grupo de amigos de 1950, el poder de la palabra femenina para roturar terrenos salvajes, la alquimia de los recuerdos, la relación entre el amor y la mentira, y la esencia fundamentalmente narrativa de nuestro proyecto existencial son algunos de los motivos recurrentes de sus grandes ensayos literarios, presididos por el afán de indagar, pero también por el placer desinteresado de la divagación. El registro más portentoso de Martín Gaité como ensayista es su capacidad de hacer visibles las abstracciones en letra mayúscula y carentes de narración, de convertirlas en un cuento coloreado, de transcribirlas en letra minúscula. Paradójicamente estas capacidades han suscitado ciertos prejuicios y lecturas ciegas de su obra, que la han condenado al escalafón de escritora de segunda fila entre los grandes iconos masculinos de su generación y al género de la literatura escrita para mujeres, como muy bien supo espulgar Rafael Chirbes.

La producción de Martín Gaité es un tejido unitario y coherente donde todos los géneros se interfieren y confluyen, se encabalgan y superponen, como han demostrado los *Cuadernos de todo*. De ese tejido entrelazado yo destacaría su capacidad de convertir cualquier asunto en narración. Todo para ella era un cuento que tenía que estar bien contado: las lecturas, la política, el amor, la vida propia y ajena, la Historia. Saber por qué se narra, cómo y a quién se cuenta es el hilo conductor de su obra.

El marco de referencia de su mundo literario se ordenó a través de una categoría cognitiva y retórica llamada experiencia. Hasta en sus trabajos de investigación histórica o de crítica literaria tuvo la necesidad de detallarnos las distintas fases de su particular relación con el personaje retratado, con la época objeto de estudio o con el libro reseñado. Poniendo el acento en el modo, Martín Gaité encontró la sintonía, y buscando la manera de contarse con placer y sentido las cosas a sí misma, se tropezó simultáneamente con su oyente utópico. En ella se funden interlocución y método como dos caras de una misma búsqueda. Su poética es comunicativa y afectiva por la presencia del lector a quien se pretende embarcar en el trayecto y, desde luego, interlocución y afectos eran términos con muy mala prensa entre los grandes iconos masculinos de su generación, ya fueran los rebeldes sociales, ya los estéticos. Hacer literatura era también para ella un gesto afectivo, presuponía la presencia del otro, siempre había un destinatario. Entendió que la verdad artística es una representación compartida y que la literatura era todo lo contrario al discurso de los locos o de los vanidosos. Para alguien que no conoció la frontera entre vivir y representar, el descalabro vital se convirtió en una fuente moral de conocimiento. Martín Gaité solo se sintió cómoda en el refugio de su letra escrita, nunca se afianzó sobre la realidad, aunque supo explorarla y entender lo insoportable que le resultaba. La escritora no reconoce otra vida que la de la letra. Los *Cuadernos de todo* son un ejemplo de escritura en vivo. Martín Gaité escribe como respira, oímos el sonido de una mano intentando simultanear lo que pasa con el acontecer

que lo promueve. El término autobiografía queda corto para lo que su obra efectivamente es: una lúcida crónica y un autorretrato expandido.

EL RESCATE DEL TIEMPO COMO PROYECTO NARRATIVO

Durante el proceso de elaboración de *El cuarto de atrás*, la narradora-protagonista, que firma con la C. del nombre de la autora, alude a la proliferación de crónicas, memorias y autobiografías aparecidas tras la muerte del general Franco como posible causa del letargo que sufría su proyecto de libro sobre los usos amorosos de los años cuarenta: «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 les van a aburrir a los demás las mías».

Su artículo «El miedo a lo gris», publicado en la revista barcelonesa *Nada*, en abril de 1978, coincidiendo con la fecha del término de la composición de *El cuarto de atrás*, perfila con más nitidez la razón principal por la que se fue postergando el proyecto. Carmen Martín Gaité no quería incurrir en la deformación, constatada en otros libros de memorias y testimonios personales (aparecidos después de 1975), que la ideología adulta había ejercido sobre quien pretendía contar su experiencia infantil y juvenil de la guerra y la posguerra. Se trataba nuevamente de atinar en su taller literario con un personal punto de vista o la búsqueda del modo desde el que dar testimonio, no como portavoz de la Historia con mayúscula, sino desde la mirada de un testigo vocacional que se limita a «recordar lo que vio, porque supo mirar».

Unos meses antes, en febrero de 1978, la entusiasta reseña «La verdad y la mentira» que Martín Gaité dedicó a *Memorias de una joven católica*, de Mary McCarthy, constituirá toda una declaración de principios sobre la novela que ocupaba su taller. En esta lectura nuestra autora reflexiona sobre las posibles actitudes a la hora de elaborar literariamente la propia memoria: desde una actitud olímpica y segura hasta una actitud perpleja que cuestiona la veracidad de los recuerdos y la exactitud de los juicios. La primera genera libros exentos de vida; la segunda otorga veracidad, ya que más que un mero retablo de hechos y personajes es «una reflexión sobre la propia memoria que los evoca como a tientas, presidida por el afán de la pesquisa y el aliciente de vencer sus escollos». Este es el camino que emprendió con *El cuarto de atrás* a la hora de rescatar y elaborar su propia memoria, un camino regido por la aceptación del claroscuro, sin miedo a lo gris, y guiado por la lucidez crítica, la entrega a la imaginación y el deseo de «inyectar vida —y, por tanto, ambigüedad— a la literatura». «Hablo con manzanas, no con ideas», leemos expresivamente en el *Cuaderno*, fechado entre julio y agosto de 1974.

Esta actitud perpleja ante el rescate de la propia memoria queda de manifiesto en una sensación de estar continuamente perdiendo cosas, que se percibe a través de la novela. En una Agenda de 1977 [*Libro de memoria diaria*] Carmen Martín Gaité escribe el 17 de agosto: «La pérdida incomprensible del broche de los dos circulitos [...] me acentúa la sensación general de inestabilidad, azar y desarraigo que querría trasladar a *El cuarto de atrás*». Dicha sensación contrasta y convive con el despliegue de objetos «detentores del tiempo» que salen a su paso, pero que también conducen la memoria por otros derroteros. Dicha percepción de no encontrar lo que se busca desasosiega y perturba el humor de la narradora, ya que se trata del fondo último de la novela: la recuperación de un tiempo que se creía perdido y el modo de saberlo representar, de volverlo literatura, para que pueda ser recogido como experiencia viva por los más jóvenes.

El cuarto de atrás ocupa un lugar diferenciado en las diversas modalidades de la escritura del yo que proliferaron en los años de la Transición democrática, ya que es resultado de una doble promesa: a Todorov y su *Introducción a la literatura fantástica*, y a la necesidad de volver a contar aquel bloque de tiempo presidido por el retrato ubicuo de un dictador que acababa de ser enterrado una soleada mañana del 23 de noviembre de 1975. El rescate de un tiempo que se creía perdido se elaborará a través de una triple conjunción que propician el género fantástico —de forma que la rememoración se convierte en fabulación y dubitación—, un diálogo con un hombre vestido de negro —que interrumpirá el monólogo de la narradora y encarnará la particular comprensión de la literatura de la autora como conversación idealizada—, y el tiempo y el proceso de la propia escritura realizándose ante el lector a través de ese mismo diálogo. La compaginación de lo fantástico, ele la memoria dialogada y de la metaficción será una de las singularidades de este lúcido testimonio sobre los efectos de- moledores y narcóticos del franquismo en la vida cotidiana.

LO FANTÁSTICO

La recuperación de la fantasía constituye un elemento a tener en cuenta en la narrativa española de este periodo frente al realismo dominante en el canon de posguerra, pero lo que aquí me interesa plantear es cómo se conjuga en *El cuarto de atrás* la aparente antinomia entre memoria y fantasía, y por qué la memoria se reconstruye a través de lo fantástico. La primera respuesta nos conduce a la perplejidad de la narradora ante el término Historia, ya que hay siempre un espacio en blanco entre dos fechas y entre dos hechos, que solo podremos rellenar a través de los moldes de la imaginación o a través del comentario —al modo cervantino y sin intentar solucionarlo— de la perplejidad que provocan dichas lagunas. [...]

La ambigüedad, la extrañeza, el desafío a la incertidumbre, los desdoblamientos de personalidad y las diferencias entre el tiempo y el espacio de la vida sobrenatural frente a los de la vida cotidiana son motivos procedentes de *Introduction à la littérature fantastique*, de Tzvetan Todorov, que la narradora irá aplicando a su propio relato. Las versiones múltiples de la propia identidad (hechas y deshechas por el tiempo) y la constatación de que la vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla, son las impresiones procedentes de su propia experiencia y los estímulos narrativos que espolearon este fructífero encuentro de Carmen Martín Gaité con Todorov, que podríamos fechar en diciembre de 1976, según se desprende del Cuaderno 17: «Me tengo, al fin, que atrever. Con aparente ingenuidad y prudencia. Despistando. Se van a quedar fríos. Dinamita pura y —hasta ahora— no la había disparado. Ya es hora». Todorov la impulsó a incorporar la dimensión fantástica en su habitual acercamiento a la realidad contable, aunque es necesario reconocer que Martín Gaité, desde sus inicios literarios, sintió la extrañeza ante lo cotidiano, la brecha en el muro de las costumbres, como demuestran *El libro de la fiebre* (1949), «El balneario» (1955) y «La mujer de cera» (1960), «pero la corriente de la época le había llevado a moverse con timidez y a abandonar luego el camino».

Nos sugiere Carmen Martín Gaité, de la mano de Proust, cómo para evocar el pasado todos los esfuerzos de nuestra inteligencia son inútiles. La memoria de nuestro pasado está escondida en nuestro cuarto de atrás y solo depende del azar que encontremos los trozos que buscamos. Por ello el interlocutor la anima a emprender el verdadero viaje del tiempo. El salto hacia el encuentro del tiempo perdido no podrá darlo por medio del cálculo, sino de la temeridad, con los mapas en blanco del olvido, a través del reguero de las migas de pan, no de las piedrecitas blancas, y sin miedo a perder el camino de vuelta, siguiendo la senda del Pulgarcito de Perrault que se nos propone en «El escondite inglés».

Todorov está impulsando a nuestra narradora a que «la memoria cree antes de que el conocimiento recuerde», a que la imaginación recuerde. Y ese es, sin duda, el otro camino que emprende la Literatura frente a la Historia: construir y no reproducir. En *El cuarto de atrás* Carmen Martín Gaité quiere dar testimonio no solo de los acontecimientos en los que participó, sino también del encuentro con la memoria personal. En tal sentido, habrá que insistir en el valor de *poiesis* más que de *mimesis*² de nuestra novela, esto es, en el valor de construcción de un yo más que de reproducción de una identidad previa a la escritura.

LA MEMORIA DIALOGADA

El hombre vestido de negro desempeñará un decisivo papel con respecto a la cuestión de cómo contar el encuentro con nuestra propia memoria y cómo enhebrar los recuerdos. A las rectificaciones, ya comentadas, que la memoria inflige al puro devenir de los hechos, se añade el dilema de cómo integrarlos en una estructura narrativa. La narración como discurso no respeta la fragmentación ni la discontinuidad de las imágenes procedentes de la memoria, además impone un orden sucesivo y asigna un significado actual a esas imágenes, que probablemente no tuvieron. Carmen Martín Gaité no acudirá solo al monólogo interior para acercarse al desorden en el que surgen los recuerdos (entendemos que el monólogo interior es un punto de vista narrativo

² *Poiesis* (creación, producción) y *mimesis* (imitación), ambos términos griegos muy usados desde Aristóteles tanto en Filosofía como en Crítica literaria y artística. Se refieren a la concepción del arte como imitación de la naturaleza (*mimesis*), o como creación de un mundo propio (*poiesis*).

propicio para paliar la sucesión y abordar la simultaneidad o la discontinuidad propias de toda experiencia o recuerdo de ella). Nuestra narradora optará por la alternancia entre el diálogo y el monólogo interior y, principalmente, por el primero. A lo largo de la novela se produce en ocasiones un significativo contrapunto entre las palabras de la protagonista y sus pensamientos, que marca la distancia entre lo que se dice y lo que se quería decir. Tenemos la impresión de que *El cuarto de atrás* es sobre todo un diálogo interior consigo misma y con el misterioso visitante vestido de negro, que participa también de las características propias de lo fantástico, ya que tras su visita el lector comprende que no puede creerse ni dejarse de creer lo que en esa noche de insomnio está ocurriendo.

El diálogo con sus interrupciones y cambios temáticos será la forma apropiada para expresar los titubeos, las discontinuidades y el ritmo zigzagueante del propio discurrir de los recuerdos. La repetición y la interrupción que el diálogo supone son los requisitos para lograr la intensidad expresiva deseada: escenificar el ritmo discontinuo de la memoria y la forma episódica de enhebrar recuerdos. Al mismo tiempo, el diálogo responderá también a un afán clarificador de su producción literaria, coincidente con la operación de higiene que la narrativa española de la Transición necesitaba. Tras el farragoso proyecto experimentalista, tras el uso y abuso del monólogo interior y de las novedades extrínsecas al tema, hay en nuestra novela una necesidad de recuperar la narratividad y de impulsar esa voluntad ética que presupone un tiempo de diálogo. La palabra diálogo fue un sustantivo recurrente en aquellos años, frente al tiempo de silencio de la década anterior. Carmen Martín Gaité concibió la literatura como una «búsqueda de interlocutor», por decirlo en palabras muy suyas: cuando no tengas a quién decírselo, invéntatelo en el folio en blanco. El narrador literario, a diferencia del narrador oral, «puede inventar ese interlocutor que no ha aparecido, y, de hecho, es el prodigio más serio que lleva a cabo cuando se pone a escribir: inventar con las palabras que dice, y del mismo golpe, los oídos que tendrían que oírlos». La búsqueda de interlocutor no solo va a suponer la salida de la incomunicación y de la soledad en la economía interior de la narradora, sino que también otorga una poderosa señal de identidad a su proyecto narrativo que precisa contar con el lector para encontrar el modo, y afirma la supremacía de lo oral y de lo presencial como modelo de comunicación narrativa. Además esta búsqueda de un destinatario será —según Martín Gaité— el hilo conductor de la literatura escrita por mujeres, magistralmente analizado en *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española* (1987). Recordemos, en este sentido, el *Libro de la Vida* de su admirada Teresa de Jesús y el guiño de Virginia Woolf que con suma naturalidad muchas mujeres escritoras han asumido como propio, hasta el punto de constituirse en una hipótesis de continuidad en la literatura femenina: «To know whom to write for, is to know how to write».

Por otro lado, Carmen Martín Gaité en esta búsqueda de interlocutor está prefigurando los nuevos enfoques sobre el género autobiográfico y su dimensión pragmática, ya que «el narrador autobiográfico construye una versión de su pasado y de sí mismo cuyo grado de verdad (sinceridad) o de mentira solo puede ser evaluado por el lector a partir del texto». La escritura del yo a través de la oreja del otro transforma lo autobiográfico en heterobiográfico. La escucha de este hombre vestido de negro convertido en narratario³ irá confirmando en el transcurso de la novela la eficacia persuasiva de la narradora. En el paradigma de autonarración de Martín Gaité es decisiva la presencia de un destinatario cuya fuerza probatoria permita completar una historia. El lector implícito mediante «signos de aprobación, disgusto, incompreensión o aburrimiento» será el encargado de ir modificando los temas, el tono y las estrategias del discurso de la narradora.

DE LA METAFICCIÓN A LA AUTOFICCIÓN

El diálogo en *El cuarto de atrás* tendrá unas características muy específicas, ya que pone en escena el propio proceso de la escritura y el texto haciéndose ante nuestra lectura. Los entes del enunciado, narrador e interlocutor, están separados con una finísima membrana de los entes del proceso sémico, autor y lector. Hasta

³ **Narratario:** en crítica literaria el narratario es el destinatario de un relato que, de forma explícita en la obra, se interpone entre el narrador y el receptor final (el lector). Es decir, es un personaje que forma parte de la ficción en que se enmarca el relato, pero no del relato propiamente dicho. EL ejemplo más conocido en la literatura española es el “Vuestra Merced”, a quien Lázaro de Tormes dirige el relato de su vida. Otros ejemplos serían el Conde Lucanor, a quien Patronio dirige sus cuentos, o el sultán que durante 1001 noches escuchó los de Sheherezade.

el punto de que la narradora firma «con la C. de mi nombre» y el hombre vestido de negro se convertirá en narratario, cuyo sombrero literal y figuradamente servirá como pisapapeles del texto que estamos leyendo.

La conexión entre la figura del hombre de negro y el plano de la lectura registra algunos ejemplos muy explícitos. Nada más llegar el extraño visitante «Ha dejado el sombrero, como un pisapapeles provisional, sobre unos folios que había junto a la máquina de escribir. Todos sus ademanes parecen de cámara lenta». Y al inicio del capítulo IV, «El escondite inglés», está leyendo el capítulo anterior que él no ha podido oír porque se corresponde con el monólogo interior de la narradora mientras preparaba a solas el té en la cocina: «Está sentado junto a la mesa donde posó el sombrero y no levanta los ojos al sentirme entrar embebido en la contemplación de algo», esto es, embebido en la lectura de los folios que están sobre la mesa en la que posó el sombrero. Una cita mucho más reveladora la encontramos en este mismo capítulo:

Acabo de fijarme en el folio que asoma por encima de la máquina y me he quedado paralizada; ahora ya la sorpresa roza casi el terror. La frase que aludía al hombre de la playa ha desaparecido, sustituida por el conjuro que la Gitanilla usaba para preservar el mal de corazón y los vahídos de cabeza. Inicia el folio, copiada entre comillas, y no hay escrito nada más, excepto un número en el ángulo superior derecho, el 79. Pero bueno, estos setenta y nueve folios, ¿de dónde salen?, ¿a qué se refieren? El montón de los que quedaron debajo del sombrero también parece haber engrosado, aunque no me atrevo a comprobarlo.

Este número 79 coincidiría en el manuscrito con la página en la que aparece por segunda vez la transcripción del conjuro de la Gitanilla. Se trata de una referencia cruzada y el lector queda nuevamente advertido de que el texto se va construyendo mientras se lee, pero a un ritmo en el que la palabra oral toma la delantera y la escritura siempre va detrás, más pausadamente:

Hay un desfase entre el tiempo real y el tiempo de la escritura [...], pero aquí se acude al procedimiento de acentuar este desfase mediante una imagen visual totalmente disparatada: la de que el texto vaya quedando escrito como por arte de magia debajo del sombrero negro que el visitante ha dejado junto a la máquina de escribir, nos comenta Carmen Martín Gaité desde «Reflexiones sobre mi obra».

Al final de la novela una ráfaga de viento dispersará todos los folios por el suelo y la narradora dará permiso al misterioso interlocutor para ordenarlos, lo que equivale a un pacto lúdico de lectura: la autora nos da permiso a nosotros, sus lectores, para que ordenemos su texto. Y esto es precisamente lo que intentamos hacer: ordenar un texto irregular y fresco como *El cuarto de atrás*, mientras se actualizan las «Magias parciales del Quijote» que nos propuso Borges: «Si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios»:

—¡Pero qué cantidad de folios! —exclama con asombro—. No creí que hubiera escrito tanto.

—¿Quién?

—Supongo que usted. ¿Se los puedo ordenar?

—Haga lo que quiera.

La necesaria naturaleza metanarrativa⁴ de *El cuarto de atrás* reside fundamentalmente en su composición interna, donde el diálogo entre la narradora y el narratario no solo cuenta las historias de la Historia, sino también cómo estas se han ido enhebrando. La búsqueda del sentido de la experiencia desemboca en la busca del sentido de la propia escritura. Las referencias intertextuales de nuestra novela nunca serán un discurrir pedante y culturalista, ya que vida y literatura no son compartimentos estancos y nunca estarán claras sus

⁴ EL prefijo *meta-*, cuando se refiere a una obra literaria o artística, significa que esa obra trata sobre ella misma o sobre el arte o género al que pertenece. Por ejemplo, una metanovela sería una novela que trata sobre cómo se crea esa misma novela o sobre el propio género novelístico. *El cuarto de atrás* es metanarrativo en el sentido de que es una narración sobre el proceso creativo de esa misma narración.

fronteras. Igualmente las diferencias entre la alta cultura y los *mass media* desaparecen, del mismo modo se combinan las referencias literarias a su propia obra (intratextualidad) con las ajenas y la intertextualidad literaria con la exoliteraria. *El cuarto de atrás* entra en diálogo con todos aquellos textos que presidieron la educación sentimental de una chica de provincias y de clase media acomodada en los años de la República y en la inmediata posguerra; entre estas lecturas, destaco particularmente el papel de la novela rosa y el de las coplas de Concha Piquer. *El cuarto de atrás* es también un ejemplo de supratexto⁵, ya que en él se revisa y alude a títulos de la anterior producción narrativa y ensayística de la autora: «El balneario», *Entre visillos*, Ritmo lento, *El proceso de Macanaz*, así como el libro elaborado simultáneamente, aunque publicado y rematado diez años más tarde, *Usos amorosos de la postguerra española* (1987).

Como en *El cuento de nunca acabar* el convenio de lectura en nuestra novela es fronterizo. Maria Vittoria Calvi señala con precisión que *El cuarto de atrás* puede leerse como una «autobiografía que se enmarca en un pacto de ficción». No es discutible que en esta novela confluye y se engarza un doble contrato de lectura: el autobiográfico y el ficticio. Con respecto al primero, quiero subrayar el acuerdo autobiográfico que supone la firma. La narradora, la protagonista y la autora coinciden en una misma firma o, más exactamente, en la abreviatura de una firma. Conviene tener presente un dato inadvertido: Carmen Martín Gaité firmaba frecuentemente con la C inicial de su nombre seguida de un punto, como se puede comprobar —sin acudir a otras cartas inéditas que he podido consultar— en la correspondencia que cruzó con Juan Benet. La autobiografía se engancha con la ficción de la misma manera que la Historia se traba con las historias y la promesa a Todorov se entrelaza con los «cuéntame» de la Torci, interesada por los usos amorosos de la juventud de su madre. El resultado de esta fructífera mezcla es *El cuarto de atrás*: libro de memorias, relato de misterio y ensayo sobre literatura y autocrítica literaria. «Pretender al mismo tiempo entender y soñar: ahí está la condena de mis noches», leemos en los inicios de la novela. Carmen Martín Gaité —tras su lectura de la *Introducción a la literatura fantástica* y la preparación de la tercera edición de *El balneario*— constata que necesitaba subir un peldaño en los intentos de ruptura con el «realismo acomodaticio», más allá de lo que *El libro de la fiebre*, «El balneario» y «La mujer de cera» supusieran en esa operación de descifrar «lo real» y, al mismo tiempo, asume su papel de testigo y la memoria viva de su generación, que era preciso legar a las generaciones más jóvenes, un papel de legataria, que comenzó a vislumbrar con repentina claridad tras la desaparición de Ignacio Aldecoa y que se acrecentó tras la muerte del general Franco:

Nuestros hijos y los amigos de nuestros hijos crecían de otra manera, en el seno de unas condiciones sociales, económicas y políticas tan diametralmente opuestas a las que habían presidido mi primera juventud y la de Ignacio, que nuestras menciones a la guerra civil, a la no existencia de televisión, al racionamiento y a las puestas de largo en un casino provinciano les sonaban como alusiones a la guerra de las Galias. Yo no me sentía vieja todavía, pero me daba cuenta de que mi testimonio —aquel que había dejado caer sin darme cuenta con la frescura de la inmediatez en mi primera novela larga *Entre visillos*— empezaba a ser histórico [...]. La muerte del general Franco supuso, no solo para mí sino para mucha gente de mi edad, el espaldarazo definitivo que nos convertía en testigos de la Historia. *Ahora ya sí que no había más remedio que ponerse a revisar las cosas desde otra perspectiva* [cursiva nuestra].

LA ABREVIATURA AUTOBIOGRÁFICA

El recelo de Carmen Martín Gaité ante la autobiografía es evidente, siendo a su vez un «momento» que atraviesa y reaparece en toda su obra. María Vittoria Calvi ha reflexionado con rigor sobre el particular modo en que el discurso autobiográfico emerge y se esconde en su producción literaria. Martín Gaité asumió desde muy pronto, quizá desde «La chica de abajo», que presentar el mundo que la rodeaba era la única puerta de acceso para adentrarse en sí misma. Desde este enfoque se acercó a los personajes centrales que pueblan su orbe narrativo (desde Natalia a Baltita), a los personajes históricos sobre quienes investigó en archivos

⁵ También llamado *hipertexto*, aunque aquí este término resultaría poco apropiado. El *supratexto* es el texto formado por un conjunto de textos individuales, más o menos independientes entre sí. En este caso, el supratexto sería el conjunto de la obra de la autora.

(Melchor de Macanaz, el conde de Guadalhorce o Elena Fortún), e incluso, a sus amigos y contemporáneos más próximos (especialmente a Ignacio Aldecoa en *Esperando el porvenir*). Y desde ese punto de observación, característico del narrador testigo, inventó y dejó traslucir al personaje que llevaba su nombre propio. En el paratexto⁶ (especialmente en las notas preliminares a las distintas ediciones de sus libros, como ya señalé, y ha demostrado la profesora Calvi) y en sus ensayos, auténtica autobiografía intelectual de la autora, se cuele ese nombre propio con acceso directo a su propia persona. Pero Carmen Martín Gaité se reconoce generalmente más en el presente que en el pasado. Fue un narrador testigo que describe el mundo del que procede, como demuestra *Esperando el porvenir*.

En cualquier caso, la única incursión en la autobiografía en sentido estrecho radica en un apéndice al estudio *Secrets from the Back Room*, de Joan L. Brown, escrito en junio de 1980 —dos años después de la muerte de sus padres, a quienes está dedicado— y dirigido al público norteamericano. El título «Bosquejo autobiográfico», probablemente elegido por la editora, ya avisa de que el lector se va a encontrar con un acto vago y provisional de modelado de sí misma; porque, entre pistas, despistes, fugas y silencios autobiográficos, los trazos que prevalecen son los de su yo más literario. Lo constatamos con claridad en *El cuarto de atrás*, en el que Martín Gaité utiliza el material más literaturizable de su vida y donde su intimidad se reduce principalmente a cómo aprendió a aislarse, o lo que es lo mismo, cómo empezó a ser escritora (aunque también haya alguna vislumbre de los miedos de Martín Gaité). Por lo tanto, la abreviatura de la firma equivale a la abreviatura de lo autobiográfico en su obra.

Del manuscrito A (Archivo Carmen Martín Gaité-Biblioteca Digital de Castilla y León) rescatamos este fragmento no recogido en la versión definitiva y que se inserta al final del capítulo IV, «El escondite inglés», porque ofrece una reflexión de interés sobre la «trampas» de la autobiografía (aunque estas maquinaciones quedan enmarcadas en unas circunstancias muy puntuales, ya comentadas: la proliferación de libros de memorias tras la muerte del dictador, urgentemente escritos y nublados por la ideología):

[...] tampoco se trata de contar ce por be mi historia personal, a las autobiografías les tengo cierto recelo, se suele caer en el vicio de aplicar juicios actuales para embellecer y dar coherencia a lo que pensábamos entonces, si es que pensábamos algo, yo creo que la capacidad de crítica estaba muy aletargada en las personas jóvenes, se daban, a lo sumo, intuiciones confusas; no sé, la forma de irse mudando el juicio es lo más incógnito, como el cambio en los estilos de amar o de comportarse, puntualizando demasiado, se hacen trampas, porque la frontera de las andanzas ¿dónde está?

Pero también hay que reconocer que los «momentos» autobiográficos de su obra le permitieron huir del artificio que, en último extremo, todos los géneros literarios encierran, y sobre cuya preceptiva y compartimentos estancos tanto impugnó en su práctica de la crítica literaria en *Diario 16* y en su propia obra ensayística y narrativa. Desde mi punto de vista, la aparición de la clave autobiográfica relativa a su historia personal es el principal mecanismo del que se sirve para la deconstrucción de los cánones genéricos relativos al cuento maravilloso e infantil en «El castillo de las tres murallas», «El pastel del diablo» y *Caperucita en Manhattan*. Tras la superficie de sus tramas, tras los ropajes de la ficción, circula el río subterráneo o guadianesco de su autobiografía. La relación de Carmen Martín Gaité con su obra es una relación biológica. Pese a su clara conciencia de los límites entre vida y elaboración literaria, su obra es una invitación —confiada a la inteligencia del lector— al descubrimiento de la doble entidad de la que surgen los seres de ficción, que «por una parte, inventan la realidad, pero, por otra (como creados que han sido por personas de carne y hueso), la reflejan».

⁶ **Paratexto:** todos los elementos (lingüísticos o no lingüísticos) que acompañan a al texto principal de una obra. En una novela, el paratexto incluiría portada y contraportada (con sus ilustraciones y textos correspondientes), índices, introducciones o estudios previos...

¿POR DÓNDE Y CÓMO EMPEZAR?

Una de las cuestiones fundamentales del discurso autobiográfico es por dónde y cómo empezar. El principio de todo relato autobiográfico será siempre azaroso y arbitrario. Resulta especialmente ilustrador, en esta búsqueda del modo, el capítulo inicial de *El cuarto de atrás*, hasta el punto de que se convertirá en el motivo central del mismo y de toda la novela (tenemos la impresión de que nuestra novela está continuamente empezando, pero no puede acabar, de hecho «la frase inaugural» no nos remite a un comienzo, sino a una suspensión o a una pausa). La narradora ejemplifica el proceso de la escritura con la entrada en el sueño, es decir, con el acto de comenzar inadvertidamente a dormirse, ya que ambos son transformaciones en las que estorba la impaciencia y donde de nada vale forzar la voluntad. El sueño, la memoria y la escritura son en *El cuarto de atrás* acciones equiparables, en cuanto que no es posible atrapar el instante de la irrupción, de la prodigiosa mudanza, del cambio de escenario. Pero en esta expectativa acaba el paralelismo, ya que en el caso de la escritura se trata de una actitud de espera activa, diligente y alerta, un sosiego que nace para ser trascendido y requiere la participación del pensamiento, frente a la naturaleza inmanente del acto de dormirse.

Pero tras el decorado de esta noche de tormenta e insomnio (principios universales de la imaginación emocional), tras las imágenes que surgen al cerrar los ojos, tras todos los objetos de una cesta de costura que ayudan a perder pie (dado el poder de los objetos para convocar historias), solo la entrada del interlocutor, en el segundo capítulo, supondrá la decisiva entrada de la trama como enlace dialogal. El grueso de la novela se desarrolla entre los capítulos segundo y sexto. El capítulo inicial es básicamente un preámbulo y el final, con su último párrafo, nos confirma la espiral, más que el círculo, de una novela que puede seguir retrayéndose hacia dentro gracias al «fulgor imaginativo» de la cajita dorada.

Antes de la aparición del misterioso visitante vestido de negro, en el preámbulo se ensayan dos interlocutores, el hombre descalzo y la niña que la narradora actual fue, pero ninguno de los dos le servirá para urdir sus historias. Al primero no es capaz de situarlo: es demasiado remoto o imaginario. El segundo es excesivamente próximo, está demasiado apegado a su propia memoria y nostalgia. En cambio, la visita inesperada del hombre de negro ocupará una posición intermedia: un desconocido que conoce bien su obra. La polémica distinción de Samuel Taylor Coleridge, en su *Biographia Literaria*, entre fantasía y memoria frente a imaginación, podría ser aplicable al grado de distancia que cada uno de estos tres interlocutores mantiene con respecto a la narradora. El hombre descalzo y la niña que ella fue pertenecerían al primer ámbito (fantasía y memoria, respectivamente) y el hombre vestido de negro al segundo (la imaginación o su poder de síntesis capaz de convertir lo familiar en extraño). Recuerdo que en mi primer artículo sobre Martín Gaité, ella reparó fundamentalmente en una afirmación: «Entre lo recordado y lo imaginario se halla siempre lo imaginado, se halla siempre el cuento».

Los desencadenantes cotidianos de la extrañeza se suceden en la primera secuencia: la confusión entre el sueño y la realidad, la pérdida de orientación —un lugar conocido y habitual como es su dormitorio se transforma en un mundo al revés—, solo falta un tercer elemento: la aparición inesperada de un desconocido vestido de negro precedida por una cucaracha. El presentimiento y la aparición de esta enorme cucaracha, que tanto nos remite al caballo de *Retahílas*, podrían, como las perdices en el cuento de don Juan Manuel, estar marcando la entrada en otro tiempo y otro espacio a partir del cual el mundo se volviera misterioso, una zona donde cabe lo imprevisto. Sin duda ese otro tiempo y espacio será la literatura, ya que esta se asocia continuamente a lo largo de la novela con el tópico de la visita inesperada, de la brecha en la costumbre. Pero a nosotros no nos interesa sumarnos al abundante pasto interpretativo sobre esta cucaracha, sino recalcar cómo Carmen Martín Gaité inyecta su propia savia a la materia literaria, ya que se trata menos del insecto procedente de Kafka o de cualquier otra fuente literaria que de las abundantes cucarachas con las que se vio obligada a convivir en su domicilio madrileño (desde luego no es este el lugar para informar de los problemas de fontanería del 7ºB de Doctor Esquerdo, sino para confirmar que Martín Gaité habla siempre de sí misma a través del mundo que la rodea).

LA NATURALEZA DEL HOMBRE VESTIDO DE NEGRO

Esta visita inesperada vendrá en forma de un misterioso hombre vestido de negro, que procede especularmente de un grabado del capítulo anterior donde se representaba a Lutero en conversación con el diablo. Gracias a los guiños de la metaficción el interlocutor se traslada de un grabado a una supuesta realidad, que no deja de ser otra impresión en papel. Este hombre vestido de negro es un tipo de Mefistófeles, de amplia tradición literaria para las ambivalencias de identidad y para los insomnios de los creadores (piénsese, entre otros ejemplos no señalados por la crítica, en Iván Fiodoróvich de *Los hermanos Karamazov* o en «Noche del hombre y su demonio» de Luis Cernuda). Y este extraño visitante es también una especie de crisol donde se funden todos los hombres-musa de la autora, especialmente los interlocutores con quienes más intercambio de diálogo mantuvo en el periodo de composición de la novela: Guillermo Delgado, Amando Prada, Pablo Sorozábal, Carlos Semprún y Juan José Millás. En la Agenda de 1977 encontramos una anotación del 23 de agosto que afianza esta idea de cómo la entrevista con el hombre vestido de negro esconde una amalgama de múltiples interlocutores y situaciones muy concretas: «Hasta las tres trabajando en *El cuarto de atrás*. Luego viene Juanjo Millás y me invita a comer. Se queda conmigo en casa hasta las siete y media, hablando de los pros y los contras de la literatura de misterio, de la magia de lo cotidiano. Su aparición ha sido muy significativa para mí, reproduce, en cierta manera, la situación que he inventado para el libro. Me ha ayudado mucho hablar con él». Aunque las raíces de este hombre-musa también pudieran rastrearse en la literatura y pienso en *El caballero de las botas azules* de su admirada Rosalía de Castro. Tal como ha analizado nuestra narradora en *Desde la ventana*, Rosalía traspuso el pernicioso concepto de mujer-musa como molde vacío, tan frecuente en nuestra literatura romántica, para sustituirlo por el hombre-musa, pero, en este caso, no para convertirlo en otro molde vacío, sino para elevarlo a la categoría de interlocutor, de personaje que espolea con sus preguntas la imaginación femenina, disparándola hacia horizontes más amplios. En cualquier caso, que la musa aparezca en forma de figura masculina indica que el protagonismo creador ha pasado a la mujer: está en otras manos.

El misterioso personaje vestido de negro puede que proceda o coincida con una tradición mefistofélica, o con una novela fantástica del siglo XIX, e incluso pudo tener también su origen en la rememoración de una novela rosa. (Repárese en aquella que Carmen Martín Gaité empezó a escribir con su amiga de la isla de Bergai, Sofía Bermejo: «En esos diarios [...] debe haber trozos de una novela rosa que fuimos escribiendo entre las dos, aunque no llegamos a terminarla, la protagonista se llamaba Esmeralda, se escapó de su casa una noche porque sus padres eran demasiado ricos y ella quería conocer la aventura de vivir al raso, se encontró, junto a un acantilado, con un desconocido vestido de negro que estaba de espaldas, mirando al mar». Después nos enteraremos, gracias a la llamada telefónica de Carola, que ese «desconocido» se llamaba Alejandro.) De hecho, en ciertos momentos, la narradora lo mirará con los ojos —ahora paródicos— de la novela rosa, dado su carácter protector. Pero este hombre de negro será fundamentalmente un buen interlocutor que conoce bien su obra, que le ayudará a seleccionar fragmentos capaces de transmitir la singularidad de lo personal, y que convertirá el monólogo en diálogo con preguntas que no fiscalizan y que le ayudarán a aclarar cosas. Lejos de los entrevistadores o autores de tesis doctorales que hurgan en el taller del escritor de forma torpe e indiscreta, este acompañante mágico será la encarnación de su prototipo de conversación idealizada. En el diario *Visión de Nueva York* encontramos una anotación en el collage fechado el 22 de noviembre de 1980, en la que se superpone la cucaracha sobre la figura de nuestro narratario: «He conocido a Todorov, y me parece, casi seguro, que era el hombre vestido de negro». Carmen Martín Gaité nos da la opción para que sigamos conjeturando sobre este personaje, cuya figura se superpone una vez más a esa otra aparición sobre la que ha corrido un río de tinta entre sus estudiosos, la ya citada cucaracha. A ambas presencias narrativas Martín Gaité las ha visualizado desde el mundo que la rodea. Lo cotidiano se revela como el mejor estuche de lo fantástico. En varias ocasiones en las que la autora ha conferenciado sobre la génesis de su novela nos ha desvelado la particular realidad de esta visita imaginada que le recuerda que «todo lo maravillosos es un poco terrible»:

El hombre vestido de negro se fue convirtiendo en uno de los personajes masculinos más atractivos de toda mi literatura, tan real que, durante el tiempo que duró la elaboración de la novela, cuando salía por la noche con amigos, no me divertía, y estaba deseando volver a casa para encontrarme con él. Me di cuenta enseguida de que aquel personaje, convocado como

quien lanza un SOS, se había salido de los cauces prescritos y mandaba en la novela, la cual pasó así de ser un libro de memorias a una especie de relato de misterio. Era como un concierto de jazz sin partitura, y gocé muchísimo. Luego me han preguntado hasta la saciedad que quién era el hombre de negro, pocas veces me han preguntado tanto por el simbolismo de un personaje, que si es el diablo, que si es una especie de desdoblamiento del ego, que si es la transposición literaria de algún amante, que si vino de verdad o no vino, qué sé yo; yo sonrío y dejo que cada cual interprete lo que quiera. Por de pronto, me ayudó a habitar de otra manera mi casa, un tanto aborrecida.

CÓMO CONTAR LAS HISTORIAS DE LA HISTORIA. LITERATURA E IDEOLOGÍA

El motivo inicial que este nuevo Cipión⁷ esgrime en el segundo capítulo será la literatura de misterio, que llevará a Carmen Martín Gaité a la revisión de su primera novela, «El balneario». Esta novela corta, en su primera parte, mantiene una narración ambigua y misteriosa: el lector no sabe si creerse o dejarse de creer lo que en esa llegada al balneario está ocurriendo. En cambio, en la segunda parte, la narradora destroza esa incertidumbre, cuando la señorita Matilde se despierta y se empeña en puntualizar que todo había sido un sueño. Esta revisión nos da una pauta de lectura de la novela que editamos, donde en ningún momento se perfilan los límites entre la vigilia y el sueño, siendo esta tensión la clave de su acierto estético, pues la novela solo existe en cuanto acto de escritura y de lectura, es decir, en cuanto acto de la imaginación. Aunque en el último capítulo de *El cuarto de atrás* la hija despierte a la narradora, quedan restos y referentes de la visita del hombre vestido de negro: una bandeja con dos vasos y, sobre todo, la cajita dorada que el misterioso visitante le regaló en el capítulo cuarto. En el Cuaderno 18, el epílogo de la novela presenta una versión distinta, donde la cajita dorada es sustituida por el sombrero negro. En el manuscrito A no desarrolla la escena del despertar tras la llegada de la hija, termina con el hombre de negro ordenando los folios esparcidos por el suelo y proponiéndole que se tome una pastilla roja de la cajita dorada. Deducimos por el Cuaderno 32 que esa pastilla podría ser un somnífero y sabemos que la cajita dorada la compró Rafael [Sánchez Ferlosio] «en El Señor Generoso». Por tanto, Carmen Martín Gaité asumía en su biografía —a veces con naturalidad, otras con perplejidad— la incapacidad para distinguir el mundo de los sueños del de la realidad. Nunca fueron para ella ámbitos separados —como se empeñó en puntualizar en «El balneario»—, sino dos zonas secantes que se relacionan e interfieren, asunción que será también raíz del miedo.

Pero esta revisión de «El balneario» apunta también a otro tema apasionante, que no se ha analizado aún suficientemente: lo herético que era en la literatura española de los años cincuenta salirse de los moldes del realismo, esto es, el tema de la autocensura en la generación del medio siglo. Tenemos la impresión de que un escritor en la España de 1950 tenía que pasar por una doble censura, la franquista y la antifranquista, ya que lo políticamente correcto en aquellos años era el realismo. Salirse de él era no pasar otra censura más peliaguda, la de los deberes estéticos. Ser novelista y antifranquista exigía entrar en ese necesario proceso narrativo de reconocimiento de una realidad escamoteada que fue la tarea estética de nuestra narrativa de posguerra. Se podría mencionar la reacción de sus compañeros de *Revista Española* ante una de sus primeras narraciones, *El libro de la fiebre*, del que publicó dos fragmentos en la revista *Alcalá* y que fue calificado como «vago y caótico» por Rafael Sánchez Ferlosio. Y también podríamos recordar cómo *Industrias y andanzas de Alfanhuí* fue publicado por cuenta de la madre de su autor, Lilita Ferlosio Vitali, «y mal distribuido, una primera edición [Madrid, Talleres Cíes, 1951] casi por entero regalada a los amigos», así como la imposibilidad de Juan Benet para publicar en los años cincuenta y no precisamente por la estulticia de la censura franquista, sino porque sus narraciones no entraban dentro de los deberes estéticos del realismo. (A la censura y autocensura que soportaron los jóvenes escritores del medio siglo hay que añadir el precario panorama editorial español hacia 1950, como demuestran las publicaciones que estamos mencionando, pero es una cuestión que solo apuntamos, porque nos llevaría a desviarnos del propósito central de esta edición.) Sí quisiera detenerme en una consideración que el hombre vestido de negro plantea a la narradora casi en tono

⁷ Cipión: En el *Coloquio de los perros*, una de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, el perro Berganza le cuenta su visa a tro perro, Cipión, que le va haciendo preguntas y puntualizaciones al relato.

interrogativo, mientras esta divagaba sobre sus modelos adolescentes, personificados en Diana Durban y en Carmencita Franco (ambas tenían algo en común: el pelo ondulado, aunque estuvieran situadas en polos diametralmente opuestos; la primera representaba el modelo cinematográfico americano y la alegría de la libertad; en cambio, se figuraba a la segunda como la princesita triste de Rubén Darío, encerrada en su jaula de oro y bajo los patrones de la novela rosa, que solían poner énfasis en las insatisfacciones de las ricas herederas):

—O sea, que se consideraba más feliz que la niña de Franco —dice.

Tardo unos instantes en contestar. Podría decirle que la felicidad en los años de guerra y postguerra era inconcebible, que vivíamos rodeados de ignorancia y represión, hablarle de aquellos deficientes libros de texto que bloquearon nuestra enseñanza, de los amigos de mis padres que morían fusilados o se exiliaban, de Unamuno, de la censura militar, superponer la amargura de mis opiniones actuales a las otras sensaciones que esta noche estoy recuperando, como un olor inesperado que irrumpiera en oleadas. Casi nunca las apreso así, desligadas, en su puro y libre surgir, más bien las fuerzo a desviarse para que queden enfocadas bajo la luz de una interpretación posterior, que enmascara el recuerdo. Y nada más fácil que acudir a este recurso de manipulación, tan habitual se ha vuelto en este tipo de coloquios. Pero este hombre no se merece respuestas tópicas.

—La verdad es que yo mi infancia y mi adolescencia las recuerdo, a pesar de todo, como una época muy feliz. El simple hecho de comprar un helado de cinco céntimos, de aquellos que se extendían con un molde plateado entre dos galletas, era una fiesta. Tal vez porque casi nunca nos daban dinero. A lo poco que se tenía, se le sacaba mucho sabor. Recuerdo el placer de chupar el helado despacito, para que durara.

«Pero este hombre no se merece respuestas tópicas», Carmen Martín Gaité corrobora nuevamente su respeto al lector: tras la inflación en nuestra literatura de la Transición de libros de memorias escritos desde la opinión, ella no quería incurrir en la rectificación que la ideología adulta imprime sobre quien pretendía contar la experiencia infantil y juvenil de la guerra y la posguerra. Cuando nuestra autora arguye que la clave de su memoria de la infancia radica en un sabor y no en una idea actual sobre la posguerra, está formulando la esencia de lo poético, ya que si las opiniones se superponen sobre las sensaciones acaban por falsear la experiencia (o su memoria de ella) y por mostrarnos la falsa conciencia de la ideología.

Esta supremacía de las sensaciones desligadas sobre las opiniones posteriores proclama, al mismo tiempo, la grandeza de la ficción y del mito frente a la miseria de la cronología y de la certidumbre. Además, la Historia, con su fijeza y falso orden, inmoviliza a ritmo de escondite inglés el dinamismo y la vivacidad de la propia experiencia. *El cuarto de atrás* propone, en primer lugar, que nuestra historia se nutre simultáneamente de lo que se ha vivido, de lo que se ha presenciado, de lo que nos han contado y de lo que hemos leído o soñado, y, en segundo lugar, que «la memoria construye un relato secreto de nuestra vida que diverge, cuando no se opone, al relato oficial que tenemos que legalizar. Y este relato secreto es siempre inquietante, subversivo y, en el único sentido en que puede ser empleado este término, verdadero». En definitiva, parafraseando a Pascal, la memoria tiene sus razones que la razón ignora. Y esta es la diferencia de *El cuarto de atrás*, con *Entre visillos* y *Usos amorosos de la postguerra española*. Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás* elige otro camino: la memoria habla cuando se calla la ideología. «La memoria es siempre un hecho individual, exento en el fondo de cualquier juicio moral, mientras que la vida colectiva, la vida social, es el emplazamiento donde son exigibles esos juicios».

El fragmento citado alude a la relación turbadora entre las ideas del adulto y los recuerdos del niño, choque que se ha convertido en un auténtico lugar de encuentro en la obra de los escritores del medio siglo. Este divorcio entre opinión y sensación, entre interpretación y libre discurrir de los recuerdos se relaciona con dos motivos básicos de nuestra novela: los vínculos entre la Historia y las historias, y la colisión entre ideología y experiencia (siempre en la narrativa de Martín Gaité la predominancia estará a favor del segundo binomio). La alegría inconveniente de las niñas en el hotel de Burgos y el grave disgusto de los adultos —cuando

comprobaron cómo el requisado Pontiac negro había sido destrozado tras servir gloriosamente a la Cruzada— es un ejemplo magnífico en el capítulo IV de la confluencia señalada entre Historia e historias, entre ideas y recuerdos. Como lo es también la visión del entierro de Franco en el televisor del bar Perú que la retrotrae, al margen de consideraciones políticas, a una visión lustral: aquella otra luminosa mañana en la que vio a Carmencita Franco «con sus calcetines de perlé y sus zapatitos negros, a la salida de la Catedral» en la Salamanca nacional:

La experiencia acuñada en tiempos de niñez, adonde el adulto acude siempre a hurgar, sin saber demasiado bien lo que busca, está continuamente rectificada por los elementos imaginarios que el recuerdo ha añadido al puro devenir de los hechos, que cuando se produjeron no eran nada. Gabriel Ferrater lo ha dicho con frase muy eficaz: «Entonces no teníamos recuerdos. Éramos el recuerdo que tenemos ahora. Éramos esta imagen, ídolos de nosotros para la fe sumisa de después».

Si en *Entre visillos*, como *Bildungsroman*⁸, el contexto social visto in situ será fundamental en la formación de la muchacha, cuando trata el mismo periodo a mayor distancia el procedimiento cambia: la experiencia histórica aparece ya como un fondo de recuerdos que tienen casi el mismo valor que los sueños. Por otro lado, las diferencias fundamentales entre *El cuarto de atrás* y los *Usos amorosos de la postguerra española* residen en una cuestión de *dispositio* (el orden fortuito de la conversación y de los recuerdos desenhebrados frente a la agrupación por temas y asuntos) y en la menor o mayor distancia entre el yo narrativo y la historia contada (esto es, una gradación en el enfoque como resultado de aplicar, en el título de 1987, al material procedente de su propia memoria un triple criterio histórico, sociológico y lingüístico). Si la novela persigue el ritmo de los sueños, con migajas de pan y sin miedo a perderse por el bosque, según el modelo propuesto de Pulgarcito, en el ensayo prosigue el ritmo de la Historia, con piedrecitas blancas, pero estas no logran borrar las huellas del paso de la autora por esos usos y costumbres provincianos en torno a 1940. Desde la raíz misma de su proyecto de dar testimonio, tras la muerte de Franco, de su educación sentimental, Carmen Martín Gaité era perfectamente consciente de que la diferencia en los resultados derivaría de los posibles métodos de narración. En tal sentido, leemos en *El cuarto de atrás* y en la «Memoria de solicitud de ayuda dirigida a la Fundación March para su investigación sobre los *Usos amorosos de la postguerra española*» (1984):

Posiblemente mis trabajos posteriores [a «El balneario»] de investigación histórica los considere una traición todavía más grave a la ambigüedad; yo misma, al emprenderlos, notaba que me estaba desviando, desertaba de los sueños para pactar con la Historia, me esforzaba en ordenar las cosas, en entenderlas una por una, por miedo a naufragar. [...] Al principio, me pasé varios meses yendo a la hemeroteca a consultar periódicos, luego comprendí que no era eso, que lo que yo quería rescatar era algo más inaprensible, eran las miguitas, no las piedrecitas blancas. Aquel verano releí también muchas novelas rosa, es muy importante el papel que jugaron las novelas rosa en la formación de las chicas de los años cuarenta. Bueno, y las canciones, lo de las canciones me parece fundamental.

El trabajo en su primera etapa de prefiguración se me presentó con la novedad del desafío. Había que dar con un estilo adecuado, a caballo entre lo personal y lo general, entre el libro de memorias y la crónica desapasionada. La verdad es que casi siempre que la idea de aquel proyecto me volvía a las mientes, me lo planteaba como un discurso más divagatorio y libre que el de los *Usos amorosos del dieciocho* y más cercano a la creación literaria que a la investigación histórica. Así las cosas, y cuando ya había empezado esporádicamente a consultar algunos periódicos y revistas de los años cuarenta y cincuenta, pero sin tener todavía una idea clara de cómo enfocar aquel asunto, se me cruzó la ocurrencia de una novela, *El cuarto de atrás*, que en cierta manera se apoderaba de aquel proyecto y lo invalidaba, rescatándolo ya abiertamente para el campo de la literatura.

⁸ *Bildungsroman*: Novela de formación o novela de aprendizaje. Subgénero novelístico que sigue la evolución física, psicológica, moral, etc. de un personaje, habitualmente desde la infancia a la madurez.

LAS COPLAS DE CONCHA PIQUER

Con la muerte de Franco se había cerrado un ciclo histórico y Carmen Martín Gaité se propuso indagar, entre sus recuerdos personales, en las fantasías escapistas, generalmente amorosas, de las mujeres de clase media y de provincias, que fueron los ámbitos en los que ella vivió y, por tanto, los que mejor conocía. Fantasías que se nutrieron de películas, canciones y novelas rosa. Especialmente luminosas son sus consideraciones sobre el poder narrativo de las coplas de Concha Piquer en la inmediata posguerra. Martín Gaité a lo largo de la novela alude en varias ocasiones a su artículo, publicado en Triunfo en 1972, «Cuarto a espadas sobre las coplas de postguerra», tan precozmente relacionado con lo que será su posterior incursión en los usos amorosos de los años cuarenta, y reproduce párrafos enteros en el capítulo cuarto. Este artículo empezó y terminó siendo una irritada reseña del *Cancionero general 1939-1971*, recopilado por Manuel Vázquez Montalbán, precisamente porque ella quería distinguir lo vivo de lo pintado, es decir, dejar clara la diferencia entre un recuerdo vigente de estas canciones oídas en Radio Salamanca a la hora de la merienda, cuando tenía trece años (y que se seguía sabiendo de memoria), frente a la moda novísima por lo camp de los años setenta. Y no le perdona a Vázquez Montalbán los errores y las omisiones en la transcripción de dos de las coplas de la Piquer: «Romance de la Otra» y «Ojos verdes».

La tesis central de este artículo estriba en cómo las canciones de Conchita Piquer fueron un auténtico revulsivo en el mundo convaleciente del primer franquismo frente al poder narcótico de tanto bolero que exhortaba a esperar y a «mecer noviazgos abocados a un matrimonio sin problemas». Estas coplas narraban pasiones inútiles frente a la propaganda de la espera y recordaban los «escombros de la guerra» contra la retórica de los años triunfales. A aquellas señoritas sin nombre ni apellidos, apodadas la Lirio, la Petenera, la Zarzamora, la Parrala, la Otra, la Ruiseñora, se las sentía «más de carne y hueso que a las otras enamorados de boleros» y de las novelas rosa, o que al modelo de abnegada madre y esposa que propugnaba la Sección Femenina y su retórica de Isabel la Católica. «Una pasión como aquella nos estaba vedada a las chicas sensatas y decentes de la nueva España», concluye Martín Gaité, que apunta con lucidez a la paradoja de cómo estas mujeres, «que no se despedían de un novio a las nueve y media en el portal de su casa», eran tratadas con clemencia, a pesar de la rigidez y el maniqueísmo de la moral dominante, porque quedaba siempre claro que ellas «tampoco tenían la culpa de andar por la vida a bandazos ni de sufrir como sufrían; se señalaba, por el contrario, la injusticia de su situación».

El rescate que Carmen Martín Gaité hace de la España de la inmediata posguerra es sin duda ejemplar porque incluye las huellas de su propio paso. Si los manuales de Historia nos describen esa España, en la que se forjó su educación sentimental, con las palabras restricción y autarquía, *El cuarto de atrás* nos cuenta cómo el vocablo restricción alude no solo a la cartillas de racionamiento, sino también a todas las conductas y afectos, especialmente a las relaciones entre hombres y mujeres «donde también constituía una amenaza terrible dar alas al derroche», tal como leemos en la Introducción a *Usos amorosos de la postguerra española*, fechada en Vassar College, en el décimo aniversario de la muerte del general Franco y siete meses después de la desaparición de su hija, Marta Sánchez Martín (1956-1985). La continuidad de *Entre visillos*, *El cuarto de atrás*, *Usos amorosos de la postguerra española* y *Esperando el provenir* es evidente, tanto por la cronología biográfica que trazan desde la inmediata posguerra provinciana a su encuentro en Madrid con unos «chicos raros» como por el compromiso con su propia memoria delegada a los hijos de su generación. Carmen Martín Gaité cae en la cuenta de que estaba obligada a contarles a su hija y a los amigos de su hija ese bloque de tiempo que presidió su educación sentimental. Nuevamente le tocaba asumir su papel de testigo. Dos artículos publicados durante el proceso de redacción de la novela nos iluminan sobre *El cuarto de atrás*, se añaden a los ya citados y demuestran la capacidad autorreflexiva de su crítica literaria: las relaciones entre lo que Martín Gaité leía y estaba escribiendo, entre la obra de creación y su pertinaz doble, la crítica:

Cuando un escritor toma conciencia de que el material de su vida ha empezado a convertirse en historia es raro que no se vea tentado a consolarse de sus pérdidas fundamentales [...] tratando de rescatar su memoria para legársela a las generaciones más jóvenes. Pero una cosa es el rescate de la memoria y otra el rescate del tiempo. Difícil rescate, para el que no resulta suficiente una correcta puntualización de fechas: hace falta una mano maestra para dominar ese

arte —que me atrevo a llamar de magia— de transformar aquel tiempo ya ido que incubó los recuerdos en tiempo narrativo y hacer coincidir ambos en una ebullición acorde con el temblor de la mano que pugna por ordenar material tan caótico. Hay que ser un gran narrador para dar en el libro de memorias algo más que una galería de retratos correctamente dibujados.

El escritor nota que sus «historias», aquellas por las que navegaba con naturalidad, casi irreflexivamente, como por las aguas de un río cuya naturaleza no intriga demasiado, se han convertido para alguien —un amigo más joven, los hijos o algún extranjero— en materia de «historia». Esta toma de conciencia, inquietante aldabonazo que nos anuncia la madurez, puede acrecentarse —y tomar, sobre todo, un cariz particular— si coincide, en el tiempo, con algún acontecimiento o cambio político significativo para la historia del propio país. Tal ha sido para los españoles el hito marcado por la muerte de Franco.

LA LITERATURA COMO TERAPIA.

ESCRIBO PARA MIRAR DE CARA AL MIEDO

Nuestra novela no solo cuenta cómo el cuarto de atrás de su infancia se convirtió en despensa durante la posguerra, sino también cómo la escasez se convirtió en literatura: «Aprendí a convertir aquella derrota en literatura». El valor testimonial de *El cuarto de atrás* se funde con su valor introspectivo. Son numerosas las afirmaciones sobre el poder terapéutico de la escritura en la historia particular de la mujer que es su autora: «Vivo rodeada de papeles sueltos tiende he pretendido en vano cazar fantasmas y retener recados importantes, me agarro al lápiz ya por pura inercia, ¿comprende?, sé que es un vicio estúpido, pero me tranquiliza los nervios». A lo largo de la narración se defiende la literatura como refugio contra el miedo y el frío, y se identifica escribir con la posibilidad de sobrevivir inventado, como Robinson Crusoe, en esas islas donde nos han dejado solos. Esta conexión entre literatura y soledad, en el caso de Martín Gaité, queda magistralmente analizada por el hombre vestido de negro, que nos descubre de nuevo su función de sagaz lector: «En realidad solo la conozco por lo que escribe. Lo que pasa es que entiendo de literatura y sé leer entre líneas. Esta noche pienso que mis lecturas no andaban descaminadas: se ha pasado usted la vida sin salir del refugio, soñando sola. Y, al final, ya no necesita de nadie».

Carmen Martín Gaité va a hacer una defensa de la soledad activa, de las posibilidades creativas del placer de saber aislarse. En el fondo *El cuarto de atrás* es una narración de cómo aprendió a aislarse. De este modo, cuando nos cuenta la búsqueda de un escondite llamado Cúnigan o literatura, nos tasa inmediatamente su alto precio: «Este tipo de búsquedas hay que emprenderlas en soledad y corriendo ciertos riesgos; si no me dejaban sola, era inútil intentarlo». La soledad es también sinónimo de libertad. Recuérdese la dedicatoria estampada en los *Usos amorosos del dieciocho en España*: «A Rafael, que me enseñó a habitar la soledad y a no ser una señora», una dedicatoria que se entiende mejor si la ponemos en paralelo con un artículo escrito por las mismas fechas:

¿Por qué las mujeres tienen tanto, tantísimo miedo, un miedo tan específicamente distinto a la soledad? ¿Por qué se echan en brazos de lo primero que las exima de buscarse en soledad? O, dicho con otras palabras, ¿por qué se aguantan tan mal, tan rematadamente mal —y cada día peor—, a sí mismas?.

Todas estas consideraciones que hemos ido espigando giran alrededor del viejo y renovado mito romántico, tan exacto como difícil de explicitar, de que lo que perjudica al ser humano beneficia al creador. En el proyecto narrativo de Carmen Martín Gaité lo importante es contar la historia de lo que se ha perdido, ya que «si no se perdiera nada la literatura no tendría razón de ser». Pero en este proyecto la melancolía tiene como arma y aliado: el humor y la ironía. Y narrar nuestro pasado con humor e ironía, más que una traición al tono con que lo vivimos, es un modo terapéutico de señalar, sin nostalgia, la diferencia entre entonces y ahora, entre quien ahora escribe y quien fue protagonista de su infancia y adolescencia.

Hay un motivo o una emoción recurrente en *El cuarto de atrás* en el que no se ha reparado suficientemente: el miedo. Quizá sea también la palabra más repetida en sus *Cuadernos de todo*. Los miedos de Carmen Martín Gaité aparecen, se reparten y matizan tanto en su producción literaria como en lo que conocemos de su biografía. Su obra y su vida fueron un tira y afloja entre la atracción del abismo y el apearse en la barandilla, entre fugarse y encastillarse, entre tirarse o dar un paso atrás. Con respecto a la primera, se constata en *El cuarto de atrás* el miedo a desafinar, al extravío, al caos, a perder el hilo, a la cursilería, a no atreverse a contar «esa historia de amor y misterio»; con respecto a la segunda, el miedo a fugarse, a naufragar, al amor y a la locura se manifiesta en las referencias autobiográficas que esta novela ofrece circunscritas a la provincia y a unas circunstancias históricas muy concretas («El recelo me llega de muy atrás, de los años del cuarto de atrás, de los periódicos, de los púlpitos y los confesonarios, del cuchicheo indignado de las señoras que me miran pasar con mis amigos camino del río, a través de visillos levantados»), aunque también prolongables a toda su trayectoria vital, como demuestran estas citas sobre el miedo que lo excepcional provoca:

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

¿Por qué me habrá llamado loca?, lo tengo que adivinar, seguro que se equivoca con otra persona. Pero, por otra parte, me embriega la sospecha de haber podido merecer esa calificación, siento sobre la piel, como un estigma, la atribución de esa identidad insospechada, «fugada, loca»...

De nuevo me he encastillado, ya es otro el loco [Carola], ya me he puesto a salvo yo una vez más. Lo pienso con satisfacción y mala conciencia, como siempre que, tras haberme asomado al abismo de la locura, he conseguido vencer el vértigo y dar un paso atrás, para convertirme en espectador de quienes se ahogan en ese torbellino oscuro; me inclino hacia ellos, los exhorto a la salvación, tendiéndoles la mano desde mi inaccesible barandilla. Siempre he mantenido con la locura unas relaciones espúreas, de tira y afloja, de fascinación y cautela, que arrancan de una escena muy antigua.

Sabemos que en su vida estuvo en muchas ocasiones al borde del precipicio y pienso en dos situaciones muy distintas: su desafiante relación con Gonzalo Torrente Malvido —tras su separación de Rafael Sánchez Ferlosio—, y el derrumbe después de la muerte de su hija Marta (recordemos la primera línea del libro de C. S. Lewis, *A Grief Observed*, que descubrió en Vassar College mientras redactaba «El otoño en Poughkeepsie»: «No one ever told me that grief felt so like fear» [Nadie me había dicho nunca que la pena se viviese como miedo]). Pero en ambas circunstancias consiguió vencer el vértigo, ya sea por la educación recibida, ya sea porque entendió que su condición de adulto le exigía no perder el miedo, pero sí mirarle a la cara.

Si reparamos en su obra, tengo la convicción de que hay dos rutas en la producción literaria de Carmen Martín Gaité: la que circula por los raíles concertados y constituye la mayor parte de la obra publicada en vida (salvo *El cuento de nunca acabar*), y la escritura desconcertada e inconclusa que ella misma se empeñó en ocultar por la sensación de estar perdiendo el hilo o por el respeto al lector o por «aquella manía escolar de los cuadernos de limpio». Me refiero a esa veta desafinada y salvaje que conecta con dos situaciones: los momentos en que la hablante se queda sin interlocutor y su narración parece venirse abajo o cuando intenta narrar en puro alud su experiencia subjetiva del tiempo y una narración secuencial le parece una traición al sentir. Esa «palabra menor» la encontraremos en su *Cuadernos de todo* (incluido *Visión de Nueva York*, que no deja de ser otro de sus cuadernos «esporádicos») y en *El libro de la fiebre* (especialmente en «Andante»). Aunque la tensión mantenida entre el orden y el descarrilamiento es perceptible en títulos como la primera parte de «El balneario» (1954) y en sus cuentos de distintas décadas «Tendrá que volver» (1958), «Variaciones

sobre un tema» (1967), «Retirada» (1975) o «Flores malva» (1988). Esta doble ruta es patente en esta significativa confesión de «Días esfumados», una reseña de fragmentos de un diario, de Mircea Eliade, que es toda una declaración de principios:

En sus diarios de madurez es donde el escritor [...] se enfrenta seriamente con la evidencia de estar perdiendo pie. Sus otros trabajos, más estructurados y ateniados a la disciplina, le defienden precisamente de este aviso de ruina que se le insinúa mediante el cultivo de la palabra menor. Pero, por otra parte, se siente tentado de volver una y otra vez a ella, como si fuera consciente de que la amenaza que supone verle las fauces al dragón del tiempo es un ejercicio que no tiene derecho a esquivar quien pretenda decir alguna cosa verdadera.

La atracción y el miedo al caos fueron un enfrentamiento constante en su vida u obra. El lado «payo» y disciplinado de la que fuera señorita universitaria de provincias no renunció al margen «gitano» de la existencia y de la escritura. Tanto en una como en otra Carmen Martín Gaité estuvo en ocasiones al borde del precipicio, pero nunca se atrevió a dar el salto al vacío, aunque sí estuvo tentada y se asomó. «Nacho [Álvarez Vara] me decía que contara ya de una vez sin miedo y definitivamente lo mío, la historia de mi terraza, pero lo mío ni es puramente mío ni existe como tal», leemos en una anotación fechada un año antes del comienzo de nuestra novela.

Carmen Martín sí noveló sobre los personajes que vivieron y pasaron por la terraza de Doctor Esquerdo, pero en clave de ficción; fue la única forma de aproximarse a la extrañeza de «lo mío». Baste leer con atención *Ritmo lento*, *Retahílas*, *Fragmentos de interior*, *Caperucita en Manhattan*, «El otoño de Poughkeepsie», *La Reina de las Nieves* o los múltiples «momentos» autobiográficos que personalizan su producción ensayística. Nos dejó además el reto formal de *El cuarto de atrás* al presentarnos una escritura haciéndose en alta voz, un relato *in fieri*, donde la narración cuestiona con insistencia nuestra relación con el pasado, la diferencia entre lo improvisado y lo organizado, entre lo pensado y lo dicho, entre lo oral y lo escrito: «Pero nunca llegamos a atrevernos del todo, la mano tiembla insegura con miedo a salirse de los cauces, a desafinar, a irse demasiado por las ramas de la libertad pura».