

## CARMEN MARTIN GAITE: EL VIAJE AL CUARTO DE ATRAS

La publicación del último libro de Carmen Martín Gaité (*El cuarto de atrás*, Destino, Barcelona, 1978) permite una recapitulación crítica sobre la experiencia de la generación literaria que, en los años cincuenta, constituyó el llamado movimiento de la «nueva novela» o del «nuevo realismo». Lo interesante del texto es, para este análisis, que la revisión venga de parte de uno de sus protagonistas, y que no sea hecha por la vía del ensayo, intentando un aprovechamiento teórico, sino por medio de una narración, abierta y libre, pero narración al fin.

La autora se permite señalar algunas fechas «históricas» que actúan como mojones simbólicos y como hechos catárticos en la vida española y en la circunstancia personal de la misma Carmen Martín Gaité. Estas fechas marcan, a su vez, la «pequeña historia» previa del libro. Ellas son: el 8 de diciembre de 1925, día en que nace la autora y mueren Pablo Iglesias y Antonio Maura. Carmen Martín Gaité viene a la vida cuando desaparecen dos protagonistas de la Restauración en su período final. El libro, a su vez, es el resultado de una catarsis, producida en Carmen Martín Gaité por la muerte de Francisco Franco (20 de noviembre de 1975), pocos días antes de que la autora cumpla cincuenta años. La madurez personal, la iniciación de la última etapa de la vida, el final formal del Régimen coinciden con el medio siglo de una historia española que encierran las dos dictaduras. Estas simetrías no son periféricas al libro ni actúan como mero adorno «célebre» al texto, sino que están señalando su carácter deliberadamente histórico y, por lo mismo, un intenso valor documental. Para acrisolarlo debidamente, intento ahora una rápida revisión generacional de la «nueva novela» del cincuenta.

«No es cuestión de que se vea o se deje de ver. Yo no sé siquiera si lo veo; pero me gusta que esté abierto, capricho o lo que sea. De la otra forma es el agobio, que no sabes qué hacer con los ojos, ni dónde colocarlos. Y, además, me gusta ver quién pasa.»

RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO

La parábola histórica que traza el «nuevo realismo» del cincuenta es fácil de advertir: la anuncian obras como *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela (1942), y *Mariona Rebull*, de Ignacio Agustí (1944). Va de *Nada*, de Carmen Laforet (1945), hasta *Primera memoria*, de Ana María Matute (1960), pasando por los mojones de *El camino*, de Miguel Delibes (1950); *Los bravos*, de Jesús Fernández Santos (1954); *Duelo en el Paraíso*, de Juan Goytisolo (1955); *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio (1956), y *Gran Sol*, de Ignacio Aldecoa (1957).

Para una homología histórico-social puede tenerse en cuenta que este período literario coincide, casi mecánicamente, con el primer franquismo, que va desde la consolidación del Régimen tras el intento de bloqueo de las democracias occidentales hasta el plan Ullastres y la Ley de Inversiones Extranjeras, es decir, el tiempo de la autarquía, la acumulación y la contracción económica.

Culturalmente, las fechas también señalan un hecho importante: en 1945, la derrota del Eje en Europa produce una cierta deflación de los prestigios fascistas en España, la vieja guardia de la guerra es, en buena medida, desplazada de la conducción y hay una cierta apertura informativa hacia la cultura de la Europa democrática de posguerra. De algún modo, tras la caída del fascismo italiano, las analogías son tentadoras, y están al alcance de la mano, como modelos, la literatura y el cine de Italia.

Las literaturas extranjeras, en textos originales o traducidos, a pesar de la censura o a través de ella, circulando, a veces, de mano en mano, llegan a España en desorden, pero dando la imagen de que el aislacionismo protegido por la hegemonía autoritaria en la Europa de los años cuarenta ha desaparecido. Tras los italianos vienen los libros de Estados Unidos y un determinado culto por la actualidad, una sed de actualización ansiosa tras el quinquenio de «tiempo flotante» que siguió a la guerra civil. Sartre importa más que Heidegger, aunque venga de Heidegger y aunque Heidegger se conozca, mal que bien, en España, desde 1929 (y aunque Ortega se permita señalar a su colega

alemán que el hombre como ser de lejanías es un descubrimiento que le pertenece).

En cuanto a la línea estética dominante, es obvio el paso de la literatura heroica y de idealización de la guerra y sus vencedores (de *Luis Pancorbo*, de José María Alfaro, a *La fiel infantería*, de Rafael García Serrano, pasando por la novela pedagógica de la juventud falangista, *Javier Mariño*, de Gonzalo Torrente Ballester) a un realismo donde se exaltan, justamente, las cualidades contrarias: lo feo, lo tremendo, lo deforme, lo vulgar, etc.

En este pasaje está, tal vez, la clave que permite definir, con cierta precisión, el alcance del realismo nuevo. No se trata del realismo del siglo XIX, cuyas líneas estructurales (la novela como biografía apócrifa, la mirada del narrador como teológica y omnisciente, la narración como sistema cerrado, etc.) están caducas desde los experimentos de vanguardia de los años diez y, si se quiere, desde la narración abierta y fragmentaria de Baroja. Se trata de la exaltación de lo «real» como todo aquello que se opone, casi mecánicamente, a lo «ideal» de la inmediata posguerra. No el personaje excepcional ni líder, sino el impersonal y sumiso. No el ambiente de intriga y hazaña, sino la cotidianeidad vulgar. No la palabra conductora, sino la conversación ramplona. Esta opción es denominada, de manera implícita y, luego, con un intento de explicitación teórica, «acercamiento a la realidad».

Este realismo se postula, de manera silente y metafórica, como un cuestionamiento y una denuncia al Régimen, en los límites que el mismo Régimen impone. La vida española del franquismo es fea, aburrida, vulgar, ramplona, gris, chata, etc. Pero, como veremos en seguida, en una segunda lectura se advierte que, traicionando sus intenciones más o menos obvias, la realización del nuevo realismo se convierte en un gesto de aceptación de las cosas tal como son, o sea, tal como las impone el mismo Régimen. Y la capa de vulgaridad, de tedio, de fealdad, etc., que se trata de reflejar, morosamente, con la narración literaria, en lugar de mostrar la «realidad» íntima del sistema social, la oculta.

Intentando sistematizar el comportamiento de esta narrativa se pueden acotar estos rasgos:

— *El uomoqualunquismo*: los narradores de la época dirigen su mirada, casi invariablemente, a las «gentes mínimas» de la sociedad, y lo hacen señalando, también, los hechos rutinarios que en nada difieren de lo ocurrido o lo por ocurrir. Prefieren los ambientes provincianos a los capitalinos, los aldeanos a los urbanos, los suburbanos a los céntricos, las relaciones de producción muy elementales del campo español,

señaladamente arcaico, a las más complejas de la gran industria, la niñez y la pubertad a la madurez. Las clases dirigentes y los personajes más o menos ostensibles del Régimen no son aludidos. Agustí se ocupa de la alta burguesía catalana, pero retrocede en el tiempo hasta la *belle époque*. La población de las novelas posteriores abunda en pequeños empleados, peones, labradores pobres, domésticas, pequeños burgueses de provincia, tinterillos de notaría, etc.

A veces, hay la reivindicación de la gente mínima como una suerte de país real y entrañable, frente al otro, aparente e irreal, como lo hace Fernández Santos en el prólogo de *Los bravos*, aludiendo a la «España enferma»:

«... me pregunto cuánto durarán estas aldeas, qué relación las une entre sí, conmigo, con el resto de España... ahí están; muertos, inermes, olvidados, hoy España es más esos miles de caseríos esparcidos por llanos y montañas que su incipiente industria y sus villas pretenciosas. España está compuesta, aun hoy, por muchos grupos humanos cuya muerte es todo su destino...»

Hay una cierta complacencia con la pequeñez y aun la mortalidad inmediata de estos ambientes que hechizan al narrador del cincuenta, como puede advertirse en el párrafo copiado. Es como si ellos constituyeran el terreno propio de la literatura, como si el escritor hubiera aceptado el juego impuesto de «no ocuparse de». Esto, unido al testimonialismo que luego se refiere, hace que la voz protagónica de la narración sea el habla de las gentes mínimas, de la «España enferma». Los ambientes de escasa socialidad, la cotidianeidad vacía, circunscripta por rutinas, obligan a una literatura de descripción. Allí donde «no pasa nada» no hay procesos que narrar, sino peculiaridades que anotar, relativas a un paisaje estático. Más que una narrativa social se trata, pues, de un paisajismo social.

Soslayar al héroe idealizado y poner en primer término al hombre cualquiera, igual a todos, ejemplo del funcionamiento del sistema (el *uomo qualunque* del fascismo) es, de manera elíptica, aceptar uno de los principales incisos de la pedagogía autoritaria. La dictadura exalta, en lo manifiesto, las virtudes heroicas de la raza, la intrepidez, la santidad, etcétera, pero propone, en lo latente y efectivo, un modelo de comportamiento perfectamente opuesto. Alberto Moravia lo ha ejemplificado acabadamente en *Il conformista*: el hombre medio del fascismo es el sujeto que se satisface y se siente pleno cuando comprueba que su conducta es exactamente igual a la de todos los demás.

Para los días de fiesta y para los discursos sacramentales, la prosa del Régimen recupera a los guerreros y a los inspirados. Para el resto de los días, al *uomo qualunque*. El que acepta lo impuesto, obedece sin discutir, no sospecha ni duda, no genera conductas ni pensamientos autónomos. El distinto, el disidente, el dubitativo, son considerados ajenos al sistema, conductas marginales y punibles. La narrativa realista, basada en una textura coloquial tomada del habla del *uomo qualunque*, cede a ella la palabra, convirtiéndose en un espacio vacío donde el discurso de la conformidad monta su escena. La espesura de la conversación hortera, a su vez, oculta la trama que está en la base de las relaciones sociales, la estructura social. La «realidad» del realismo no deja ver lo realmente social de la vida en común, así como el árbol no deja ver el bosque al cual pertenece.

— *El escritor-escucha*: esta literatura está montada, prioritariamente, sobre una prosa coloquial, que registra los modismos de conversación del *uomo qualunque*, en situaciones generalmente sin una calificación especial. El diálogo tiene una gran importancia, así como los giros de conversación que, aunque no hagan directamente al hecho narrado, producen un «efecto de realidad», de naturalidad, de espontaneidad, como si la conversación escrita fuera una mera transcripción de otra, oída en la realidad empírica. Este recurso, que es un gesto de retórica literaria (borrar el «efecto de literatura» y escribir «naturalmente») es un antiguo dispositivo del realismo: describir un ambiente con cantidad de objetos que son superfluos a la narración, pero que señalan que ésta ocurre en un «espacio real».

Es notable cómo, en esta narrativa, priman los elementos auditivos sobre los visuales, táctiles, olfativos, etc. Es como si el escritor fuera un gran «oído atento» y como si la escritura fuera la transcripción o registro del habla, un habla segunda o subalterna. Hay también cierta pasividad en la tarea del escritor, que actúa como un escucha, sin intervenir gran cosa en la transcripción de las voces, a la manera de un magnetófono.

Carmen Martín Gaité lo explicitará, años después, en el *Prólogo* de sus *Cuentos completos* (Alianza, Madrid, 1978). Recuerda que el objetivo de los narradores de su generación era llegar a la novela, pero que la mano del novelista se formaba escribiendo cuentos. Y subraya la oralidad protagónica del procedimiento:

«Aprendimos a escribir ensayando un género que tenía entidad por sí mismo, que a muchos nos marcó para siempre y que requería, antes que otras pretensiones, una mirada atenta y unos oídos finos para incorporar las conversaciones y escenas de nuestro entorno y registrarlas.»

Aun cuando la técnica narrativa acuda a la primera persona, lo hace, en general, manteniendo en el narrador la lejanía y la pasividad del testigo, igual que cuando se vale de las transcripciones de diarios íntimos de los personajes. El narrador actúa como si «cediera el discurso» a terceras voces: el hablante, el testigo, el escritor del diario íntimo. A veces llega al extremo de dar su prosa a un libro extraño, como un *collage* de escrituras: Carmen Laforet en su descripción geográfica de la situación de Las Palmas (en *La isla y los demonios*), Rafael Sánchez Ferlosio en la noticia hidrográfica sobre el río Jarama, que abre y cierra su novela homónima.

El tema de la oralidad se vincula con una línea esencial de la cultura española: la circulación oral de textos, que va desde la lectura en público de pliegos de cordel y romances de ciego hasta la importancia que ha tenido, en el largo siglo XIX que termina en 1939, la prédica política y la discusión intelectual en alta voz, en los cafés y ateneos, verdaderos centros de producción cultural. La herencia musulmana de la vida en la plaza, el mentidero, el bulo, el corrillo y su culminación en la tertulia pública y privada signan la vida mental de los españoles con un atavismo oral protagónico, uno de cuyos episodios puede ser el coloquialismo en la narrativa del cincuenta. Tal vez esta primacía de lo oral pueda explicar, desarrollada, por qué en España la poesía lírica se ha dado con mejor nivel que la prosa, por estar vinculada aquélla, de manera directa, con la elocución oral.

No obstante lo apuntado, es indudable que la misma Carmen Martín Gaité, en uno de los epígrafes de *Retablas* que firma fray Martín Sarmiento, apunta una crítica a la pura pasividad magnetofónica del narrador, que no puede ser un mero registro del habla coloquial, sino que tiene que valerse de ella selectivamente, buscando los síntomas del habla y no su escueto registro mecánico:

«La elocuencia no está en el que habla, sino en el que oye; si no precede esa afición en el que oye, no hay retórica que alcance, y si precede, todo es retórica del que habla.»

— *El escritor-testigo*: una de las figuras más recurrentes en la literatura de la época es la del escritor que testimonia sobre lo que pasa a su alrededor. La noción de *testigo* remite al mundo jurídico y procesal.

En términos rigurosos, testigo es quien declara sobre hechos que han caído bajo el dominio de sus sentidos en un pleito que no le atañe. El testigo tiene que ser extraño al pleito, desinteresado en cuanto a favorecer o dañar a las partes. Por fin, sólo habla de lo que le preguntan, o sea, de la materia del juicio, que no ha sido delimitada por él. Hay un

trasfondo autoritario y santificador en la identificación del escritor con el testigo. Y ello por dos razones principales:

a) Porque el carácter testimonial supone aceptar unas reglas de juego heterónomas, o sea, impuestas desde fuera y no elegidas o inventadas por el propio escritor. Supone admitir la legitimidad de la «autoridad que interroga».

b) Porque implica que el testigo es «distinto entre contrarios», que el mundo de los demás no le es pertinente y por ello puede atestiguar a su respecto. La figura testifical del escritor remite, por fin, a categorías como el don y el carisma, misterios del talento que no pueden medirse ni calificarse.

Desde luego, analizo la pura categoría del escritor-testigo en sí misma, sin matizar con casos. Ello implica un necesario y alto grado de esquematismo, como el suponer que, en todo extremo, el escritor se despersonaliza y deja fluir en el discurso las «voces de la realidad», impassible y neutro, como para que el reflejo sea pleno y sin retaceos.

Esto es incompatible con otras propuestas de la época, sobre todo hacia el final del período referido, en el sentido de reclamar el compromiso del escritor y la novela-alegato. El escritor comprometido no puede ser testigo porque, por definición, una de las partes en litigio le va a pedir cuentas en el orden de lo que se comprometió a hacer. Y lo mismo en cuanto a las alegaciones de bien probado, que hacen las partes sobre las pruebas en juicio. Para alegar hay que ser pleiteante y no testigo, pues el alegato meritúa en qué medida un hecho ha sido probado. Sobre la interconexión entre realismo, testimonio y compromiso volveré más abajo, en el capítulo sobre el sostén teórico de esta tendencia.

El narrador testimonial encarna, frecuentemente, en la narrativa de la época en un personaje que se presenta como extraño en un ambiente que no conoce. Es el tema de la «visita del inocente» que, luego, de atravesar el ambiente definido como extraño, sufrirá una suerte de transformación iniciática. Esta línea de personajes refuerza la imagen del escritor «distinto entre contrarios», acaso dotado de una naturaleza radicalmente diversa de la de los demás.

El testigo inocente, desavisado, es un personaje impar que arriba a un mundo ya elaborado, cerrado, concluso, insular. Es la adolescente que llega a Barcelona o a Las Palmas en las novelas de Laforet, el profesor que «aterriza» en Salamanca en *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité; el niño que va a educarse y a iniciarse en la vida, en *La sombra del ciprés es alargada*, de Miguel Delibes. Avila, en Delibes, es la ciudad de la adultez y la vejez establecidas, a la cual deberá someterse el

neófito social. En Laforet, la figura de la isla enfatiza lo cerrado del ambiente canario. La isla está poblada de demonios: el arte, la sexualidad, la perversión, la locura. La adolescente se inicia en los primeros tanteos de una vocación y en la vida sexual. Pero, íntimamente, permanece santamente distinta y, de alguna manera, intocada, pura:

«Ella estaba absolutamente sola con Dios. Los elegidos de su corazón la habían rechazado. Había soñado encontrar en ellos personas que tuviesen su misma alma. Pero apenas había podido atisbar en sus ojos inquietantes, penas, sabiduría... Ellos ni habían querido mirarla. Habían rechazado sus manos tendidas y le daban la espalda.»

Una figura afín con la isla y con la distinción del testigo que explora el mundo concluso y hecho de los demás aparece en *La isla y los demonios*, de Laforet, y en *Retabílas*, de Carmen Martín Gaité: el desván donde los niños y los adolescentes (puros que aspiran a iniciarse en la adultez que implica, en su medida, la corrupción) leen las revistas y libros de sus mayores, algunos ya muertos. El desván es la memoria oculta, la precedencia, la historia, en suma: lo que la represión prohíbe investigar y destina a espacios clausurados y muertos.

En las últimas obras de Carmen Martín Gaité ya se cuestiona también la categoría del escritor testifical, impersonal, neutro. Así ocurre en *Retabílas* y en *El cuarto de atrás*. Se recupera el «punto de vista», que señala desde dónde se cuenta lo que se cuenta. El yo, en vez de ser único y transparente, es múltiple y tiene una densidad propia personal: soy quien recuerda, quien narra, quien es visto por los otros, quien se confunde con un personaje de novela leída en la niñez, quien actúa en función de esta fantasía mimética, etc.

El escritor no es ya el oído atento y pasivo que registra el «sonido de la realidad», sino que actúa a partir de imágenes internalizadas de esa realidad, compaginadas por la memoria y el olvido, y ordenadas por el procedimiento de la *retabíla*: «derivado de hilo... *recta fila*, cultismo que significa *hileras rectas*». El poner al narrador en el juego de lo que narra rompe la categoría de testigo.

*Retabílas* no es una narración emitida impersonalmente por un testigo sustituible en su personalidad por cualquier otro sujeto que tenga la misma información acerca de los personajes, sino una escena dialógica en que los personajes hablan el uno para el otro, con un interlocutor muy personalizado, lo mismo que el narrador, que son ellos mismos, de modo que «se van narrando el uno al otro». Nace así la categoría de texto como textura, como tejido, que tiene tanto abolengo etimológico y que ha sido rescatada por los investigadores últimos. Conversar ya no es una manera externa de hacerse registrar por el escritor testigo, sino la ma-



nera propia, interna, del texto, de irse construyendo. Con hilos, o sea, tejiéndose.

«... y era exactamente igual, te lo aseguro, que estar agarrando entre los dos un hilo cada uno por el cabo que el otro le largaba: 'toma hilo, dame hilo', de verdad completamente así era tejer... Era igual que estar tejiendo algo en común con aquel fonema que salía y volvía a salir, a tientas, sin saber qué dibujo se está componiendo en la tela ni de qué color es el bordado...»

Ya la narración no es el discurso «de nadie a cualquiera», pura transparencia auditiva, sino la textura personalmente densa de un hablante determinado (aunque imaginario) a otro hablante en las mismas condiciones.

«¿Crees que iba a hablar así si tú no me escucharas como lo estás haciendo? Dicen que hablando se inventa..., se le calienta a uno la boca, lo pide el que escucha, si sabe escuchar bien...»

En la misma línea ya anticipaba el abuelo en *Las ataduras*:

«Hablar es el único consuelo. Estaría hablando todo el día si tuviera quién me escuchara. Mientras hablo estoy todavía vivo, y le dejo algo a los demás.»

En general, en la narrativa de Carmen Martín Gaité, la densidad del narrador se suele personalizar aún más cuando se le adjudica, concretamente, el sexo femenino. Se convierte, por la complejidad de sus implicancias, en tema. Hay, para ello, un mundo social escindido entre lo masculino y lo femenino. La mujer no puede penetrar en el mundo de lo masculino y, al revés, es el hombre quien llega al mundo de la mujer para usarla, porque la desea, o porque quiere tener un hijo, o para entretener su ocio, o para exhibirla como su pertenencia matrimonial, o para que cuide de su instalación doméstica. En síntesis: para que le permita desarrollar su rol masculino.

En compensación, la mujer, situada en ese espacio adjetivo al hombre, necesario para el otro como instrumento o complemento para que el hombre alcance su esencia masculina (como es esencial el siervo al señor en el esquema de Hegel) desarrolla fantasías equilibrantes. Hay en las mujeres de Carmen Martín Gaité, en general, una pasiva disconformidad con su identidad social, que se traduce en cortas actitudes fantásticas, como, en general, no querer ser quien se es: querer ser otra mujer (una mujer fatal del cine, o Jacqueline Onassis, o una chica contestataria de la Universidad, como en el cuento *Tarde de tedio*) o, para librarse

de la dependencia, ser hombre, como ocurre con la narradora que asume el rol masculino, en momentos de *Entre visillos*, *Ritmo lento* y *Ya ni me acuerdo*.

— *La novela-encuesta*: la novela del realismo, en su estado extremo, no es un organismo ni un sistema, sino una suerte de film documental al que se practican dos cortes, para darle comienzo y fin. Este carácter inorgánico hace que sus partes sean intercambiables y sustituibles, que no tengan jerarquía, clave ni nudo. Se cultiva la «escena» en desmedro del desarrollo, sobre una estructura lineal, de modo que las partes cobran una marcada autonomía.

El ejemplo típico puede ser *El Jarama*; novela-río con nombre de río, que se abre y se cierra con unos fragmentos descriptivos del río Jarama, en términos de un texto de geografía. La novela fluye sin estructurarse. Los hechos narrados podrían ser más o menos y poco importaría al resultado final. De igual forma, no puede decirse que un río empiece y termina, pues su cauce fluye incesantemente. Sólo hay un elemento exterior al curso de agua, que es el lecho, construido entre la fuente y la desembocadura.

En otro nivel, este tipo de novela puede calificarse de «informativa». El autor cede la palabra a sus informantes orales, que conversan. El lector se anoticia, a través de estos coloquios, de una serie de peculiaridades externas de un ambiente. El entorno de los personajes es la misma novela, que se recorta sobre un objeto sociológico previamente fijado por el autor. El texto cobra, así, el carácter de una encuesta novelada, sobre un tema previamente definido, al cual puede reducirse la novela, pues lo sirve con transparencia. El tema, previo, resulta ser, a la postre, también la conclusión teutológica de la narración, pues ésta carece de densidad suficiente como para aportarle ningún elemento.

En *Los bravos*, de Fernández Santos, la propuesta es describir una mínima aldea leonesa, de 12 vecinos y 60 a 70 habitantes, en tren de despoblarse, pues ellos están tentados por la emigración hacia las grandes ciudades o hacia la Europa desarrollada. El autor previene: «el pueblecito que vais a conocer» (no «la novela que vais a leer»). La novela es inespecífica al texto; que se propone transmitir una información sociológica. Podría elegirse otro medio formal y el resultado sería el mismo: la encuesta sobre un verano en el citado pueblecito leonés. Al terminar el relato, el lector está en posesión, exactamente, de lo que el novelista le anunció, tan cerrada es la textura de lo narrado. En *El Jarama* ocurre algo similar. Se describe morosamente un domingo en un balneario de los alrededores de Madrid, propuesta bastante clara a poco de iniciado el texto. Al terminar éste, el lector obtiene la descripción de un domingo, etc. El entramado de la narración es completamente trans-

parente y se ve, a través de él, el «fondo», perfectamente concluso, del libro.

Esta cerrazón de la textura es, por fin, en una segunda aproximación, otra aceptación de propuesta totalitaria. Ni el autor ni el lector tienen acceso a aperturas en la obra, para ejercer, con cierta libertad, la ocurrencia o la invención. El libro es lo que es y «no hay más cera que la que arde».

Puede concluirse, teniendo a la vista los modelos clásicos, que se está más cerca del naturalismo que del realismo, al menos tal como los diferencia George Lukacs en sus *Estudios sobre el realismo*, comparando a Balzac con Maupassant.

En la novela realista clásica se pretende mostrar el funcionamiento sistemático de una sociedad, penetrando por los datos empíricos hasta dar con algunas claves de la estructura que vertebra a dicha sociedad. El escritor reflexiona a partir de lo dado, es un filósofo de lo empírico social.

En cambio, el narrador naturalista es el inventariador de un medio ambiente congelado, muerto, en el que la *pintura* forma una textura espesa (como el óleo sobre el cañamazo) que no permite ver a través. Las palabras son transparentes y remiten al «cuadro de costumbres», pero éste oculta la trama que lo sostiene. La «realidad» de este realismo naturalista es, en verdad, un fragmento impresionista de lo real que oculta el resto de la realidad.

En el nuevo realismo del cincuenta ocurre algo similar. El peculiarismo no deja ver la totalidad, la conversación pormenorizada distrae del conjunto. Y muchos niveles de la realidad que pretende transcribirse con puntual inocencia no se tratan, como obedeciendo a una prohibición más o menos indeliberada. Por ejemplo: faltan, casi siempre, referencias corporales que no sean el dolor y el hambre. Estos cuerpos no tienen, paradójicamente, «realidad» sexual.

Invirtiendo, por sus resultados, parte de la propuesta general, este realismo, en lugar de «abrirse a la realidad exterior», suele, por el contrario, construir mundos conclusos, en que el escritor se instala a vivir imaginariamente. El simulacro del mundo que ha creado con sus textos lo aísla del mundo, definiendo un espacio de intimidad que es, también, una defensa contra el control represivo del mundo. La minuciosa «realidad» de estas novelas es un medio denso donde habita el escritor, un refugio contra la intemperie.

Carmen Martín Gaité se ocupa reiteradamente de este inciso, como veremos más abajo respecto a *El cuarto de atrás*. Pero ya en *Retablos*, al evocar Eulalia su propia adolescencia, se retrata a la lectora asumiendo sus libros como un reparo contra la vigilancia externa:

«... recuerdo que fue tirada ahí en la alfombra, hace más de treinta años ya, cuando me adiestré con delectación en esa posibilidad de transformar la luz de la mirada, automáticamente, al más leve rumor de amenaza cercandando mi guarida... Leer era acceder a un terreno en el que se ingresaba con esfuerzo, emoción y destreza, terreno amenazado y siempre a conquistar, a reinventar y defender, y años más tarde supe también que la puerta de ingreso a este recinto, además de secreta, debía ser empujada preferentemente de noche, como la del amor, y llegué a identificar el bebedizo de la lectura con el de la noche, les reconocía un sabor parecido, idéntico misterio...»

## EL REALISMO DEL CINCUENTA: INTENTOS TEÓRICOS

Veamos ahora algunas tentativas de explicar en modo sistemático y teórico la estética de estos escritores. En general, los teóricos apelan a la obvia categoría del realismo, pero, por ello mismo, conviene dar un rodeo previo para evaluar qué alcance puede tener hoy el manejo de esta categoría.

Estimo que *realismo* es un concepto que sólo sirve operativamente hoy para señalar al realismo clásico y sistemático del siglo XIX. Luego, desde la crítica que el formalismo ha hecho a la «realidad» y la «naturalidad» del realismo, reiterar con inocencia la idea es inoperante.

Hoy sabemos que la realidad empírica y exterior a la literatura llega a la literatura por medio de una retórica de la realidad y de la «naturalidad», tan retórica como cualquier otra. Y de ello fueron, de algún modo, conscientes los maestros del realismo. La literatura que hacían tendía a ser verosímil, o sea, a narrar cosas que parecían haber ocurrido de verdad, pero que podían perfectamente no serlo. *La piel de zapa*, de Balzac; *La nariz*, de Gogol, o *San Julián el hospitalario*, de Flaubert, nos cuentan con verosimilitud realista unos hechos perfectamente «irreales».

Desde Proust sabemos que el escritor no se ocupa inmediatamente de la realidad empírica exterior, sino de las huellas que ha dejado en su memoria, donde el material de la narración está rectificado por el recuerdo y por el olvido, y sistematizado por ciertas tonalidades dominantes en la «partitura de la memoria». Desde Henry James sabemos que el escritor no es un vehículo transparente, impersonal y omnisciente para conocer la realidad, sino que es un sujeto ideológicamente instruido para ver y para no ver, que dice lo que advierte desde el lugar de la sociedad donde está situado. Desde Freud sabemos—en el otro extremo de la propuesta—que las fantasías aluden a la realidad, aunque no lo parezca, y que esta alusión no refleja nada, sino que propone una construcción simbólica que puede ser interpretada como portadora de contenidos «reales».

De esta manera, insistir sobre que hay una literatura realista y otra que no lo es resulta hoy, miradas las cosas con cierta sutileza, inoperante. Toda la literatura es retórica y, por lo mismo, nunca narra hechos que han ocurrido realmente. El suicidio de madame Bovary no le ocurrió a ninguna señora en particular, etc. A su vez, toda literatura es un hecho real, porque la escribe un sujeto histórico, en un momento de la historia y en un lugar del espacio. Y el sujeto que la lee también está situado en el cruce de estas coordenadas. La más «real» de las realidades de la literatura es ficticia, y la más ficticia de sus ficciones, real.

Cuando se alude, preceptivamente, a la literatura como que es o debe ser «un fiel y lúcido reflejo de la realidad» se propone, acaso sin advertirlo, una empresa impracticable. Para reflejar la realidad debe suponerse un sujeto que sea como una cámara fotográfica, un mecanismo hueco y pasivo al cual entra con libertad la luz exterior. Y este sujeto no existe, pues todo sujeto está instruido por la ideología y tiene una historia de cierta densidad que impide el reflejo. En todo caso, por seguir la línea de metáforas ópticas, diríamos que el escritor puede *refractar* la realidad, pero nunca *reflejarla*.

Por otra parte, ¿quién controla y por qué medios puede hacerlo, que el reflejo de la realidad es fiel y lúcido, honesto y espontáneo, etcétera? ¿Quién conoce bien toda la realidad como para saber si ésta se halla correctamente reflejada en tal o cual texto?

Y aún más: si un escritor se propone estudiar un sector de la realidad social o el sistema social en su conjunto y lo hace con todos los controles de información y todo el acopio sistemático de datos que la empresa reclama, pues no escribe una novela, sino un tratado de sociología o de economía política o una historia contemporánea. Pero entonces cambia de registro y sale del campo de la literatura.

Paso a las propuestas teóricas concretas.

Eugenio de Nora, cuando aborda la explicación del «nuevo realismo», acude al argumento generacional: los escritores del cincuenta reaccionaron contra sus padres, los vanguardistas estetizantes y deshumanizados, para identificarse con sus abuelos, los realistas puntuales: se alzaron contra el «panorama un tanto gris y adocenado de la literatura narrativa de posguerra»... «cuya virtud mayor, salvo algún caso aislado, radica en el vago y difuso realismo heredado de los abuelos por arriba de la cabeza de los padres»<sup>1</sup>.

La explicación, como se advierte, es ahistórica, pues pretende entender que, apartándose de Pérez de Ayala, los neorrealistas del cincuenta prefirieron dar cuenta de su «realidad» apelando a Galdós. Tal vez lo que ocurra es que la estética a la que adhiere Nora sea, anacrónicamente

<sup>1</sup> EUGENIO DE NORA: *La novela española contemporánea*. Gredos, Madrid, 1973, III, pág. 95.

te, galdosiana. Así se puede concluir cuando define al género narrativo como «llamado por su esencia misma, si tiende a su plenitud, a ser un reflejo íntegro y sin cortapisas de la realidad»<sup>2</sup>.

La falacia de la literatura-reflejo fue explicada antes, pero también es útil señalar un cierto dogmatismo lukacsiano al apelarse a la «esencia» de lo narrativo, que, como toda esencia remite a algo fijo e inmutable. Si lo esencial es lo reflejo (o la ilusión de lo reflejo), ocurre como en Lukacs: se mira a Proust, Kafka, Joyce, etc., con el punto ciego del ojo, diciendo: «Pues no escriben como Balzac». Aún más: se razona contra la historia, pretendiendo que una sociedad histórica (la española de 1950) utilice puntualmente las categorías estéticas de otra sociedad histórica (la española de 1880).

Más acertado, descriptivamente, es el diagnóstico de José Corrales Egea, cuando dice, refiriéndose a nuestros autores:

«Todos ellos escriben por algo y para algo; todos consideran la literatura, en primer lugar, como medio de comunicación y no como fin en sí misma, esforzándose en desvelar y revelar—a través de ella—la realidad viva y actual del país, de la que quieren testimoniar ante el lector, para que éste, colocado ante la realidad desvelada por el novelista, tome conciencia de su propia situación y adopte un comportamiento»<sup>3</sup>.

Corrales denomina a este «realismo» *objetivo, objetivista o crítico*.

Estas notas de la generación fueron desarrolladas en el capítulo anterior: trascendentalismo de fines, testimonialismo, inespecificidad de la literatura, impersonalidad y mirada privilegiada («reveladora») del escritor, propuesta ética o política de acción, por fin: el escritor como mentor preceptivo de la sociedad.

En torno a la obsesiva categoría del realismo, aceptada sin retaceos críticos, los historiadores de la literatura intentan construir sus clasificaciones. Se habla de realismo intensivo, por ejemplo, para encasillar al Fernández Santos de *En la hoguera y Laberintos*. Hay realismo lírico, mágico, profundo, etc. Cuando aparece un texto difícil de etiquetar, se lo declara «inclasificable», como el *Alfanhuí* de Sánchez Ferlosio y se procede por analogías: esto evoca a Gabriel Miró, a las *féeries* francesas, etc. Antonio Iglesias Laguna propone varios realismos: objetivo, histórico, irónico, intimista, lírico<sup>4</sup>. Santos Sanz Villanueva<sup>5</sup>, quien define

<sup>2</sup> Idem, pág. 63.

<sup>3</sup> JOSÉ CORRALES EGEA: *La novela española actual (ensayo de ordenación)*. Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1971, pág. 58.

<sup>4</sup> ANTONIO IGLESIAS LAGUNA: *Treinta años de novela española*. Prensa Española, Madrid, 1969, I, págs. 154-5.

<sup>5</sup> SANTOS SANZ VILLANUEVA: *Tendencias de la novela española actual*. Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1972, pág. 52.

al realismo como el encuadramiento tanto de las obras «miméticas» como las que intentan reproducir las estructuras o la esencia de lo real, clasifica, a su vez: realismo de grupos, behaviorismo, simbólico, mágico, irónico, alienación, superación del realismo social y «otros autores» (sic), cajón de sastre donde caben desde Ignacio Aldecoa hasta Vicente Molina Foix, desde Daniel Sueiro hasta Francisco Umbral.

En otro nivel de acercamiento crítico están los narradores y los historiadores que han ensayado un principio de cuestionamiento a las realizaciones de aquella «nueva novela». Tal vez, en este sentido, lo más agudo lo haya dicho Juan Goytisolo, cuando ya la tendencia había cumplido su primer ciclo, denunciando la inmersión en la realidad como lo que antes definí como «literatura refugio»:

«En una sociedad en que las relaciones humanas son fundamentalmente artificiales, el realismo se convierte en una necesidad... Para nosotros, escritores españoles, la realidad es nuestra única evasión»<sup>6</sup>.

El mismo fenómeno es interpretado por Blanco Aguinaga y sus colaboradores en sentido contrario: al buscar la realidad como la fuente de inspiración, al reflejarla, al acudir al testimonio, la denuncia, la inquietud y el compromiso (con todo lo contradictorio que estas categorías tienen al hacerlas funcionar en conjunto), los escritores están tratando de suplir la falsedad informativa del sistema:

«Dado el falseamiento sistemático de la realidad en que se encontraba el país, la rebeldía de estos jóvenes... lleva inevitablemente al realismo, es decir, al intento de contar las cosas 'como son'...»<sup>7</sup>.

La literatura se rebela, informa y denuncia contando las cosas como son. Antes he examinado más de cerca esta voluntad de verismo, la pasividad del escritor-testigo y la impersonalidad del narrador como informante lingüístico coloquial.

José Luis Alborg apuntó, por su parte, en plena eclosión de la escuela, a señalar las deficiencias reflexivas de esta tendencia, indicando que el «encuentro con la realidad» se hacía de manera acrítica y meramente impresionista.

«Un temor que declaran insistentemente nuestros novelistas es el de caer en la llamada novela-ensayo, pues eso les sabe a malo. Pero el temor parece, en principio, un poco hipócrita, porque sospecho que muchos novelistas que no nos cuentan sino 'sucesos' amplificadas, no tienen mucha cosa que ensayar»<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> En *L'Express*, 24 de marzo de 1960.

<sup>7</sup> CARLOS BLANCO AGUINAGA y otros: *Historia social de la literatura española*. Castalia, Madrid, 1979, III, pág. 193.

<sup>8</sup> JOSÉ LUIS ALBORG: *Hora actual de la novela española*. Taurus, Madrid, 1958, I, pág. 30.

Partiendo del mismo hecho, Torrente Ballester apunta a descubrir una radical frustración literaria en la tendencia, basada en el desprecio de principio por la especificidad literaria:

«El novelista joven busca un tipo de realidad que sea, de por sí, interesante, y lo que pasa a su alrededor no lo es; y no lo es porque el verdadero propósito del novelista no consiste en *escribir una novela*, sino, las más de las veces, un *reportaje novelesco*, un *testimonio* o un *alegato*... La realidad sirve de material novelable a condición de que rebase, por encima o por debajo, la normalidad...»<sup>9</sup>.

Como se advierte, desde dentro de la propia producción de los neorealistas se esboza una tendencia crítica, que no advertirán los tardíos hiperrealistas de los años setenta, cuando aborden críticamente la obra del conjunto, pero que, de por sí, generará la suficiente inquietud como para intentar un cambio de rumbo.

#### APERTURA DEL CUARTO DE ATRÁS

Intento ahora una lectura de *El cuarto de atrás* como un texto en que se cuestiona la experiencia de la generación neorrealista y se subrayan algunos elementos de esa estética que, contrariamente a lo manifiesto, configuran una aceptación de una cultura reprimida (y un discurso literario comprimido hasta casi perder su textura propia) y no una reacción ante la cultura «oficial», «institucional» del Régimen.

La elección del título—un elemento hermenéutico fundamental que no se valora siempre cuanto importa—es un emblema: el cuarto de atrás supone un lugar marginal de la casa, un lugar trasero (con todo lo que de peyorativo tiene lo trasero en cualquier estructura: menor, ocultable, secreto, derivado, siniestro, etc.), un lugar del que se echa mano en ciertas ocasiones y donde se encierra todo aquello que no se quiere visible. El texto ensaya varias definiciones de su sintética definición (el título):

«... donde aprendí a jugar y a leer, bajo la presidencia de ese antepasado de madera de castaño, tan estable y a la vez tan viajero (*se refiere a un armario del abuelo, que se trasladó a diversos lugares de España, pero que siempre desempeñó una función doméstica*)...»

«... un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antesalas más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que sólo se descorre de cuando en cuando; los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados en el

<sup>9</sup> GONZALO TORRENTE BALLESTER: *Panorama de la literatura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1956, pág. 444.



cuarto de atrás, siempre salen de allí, y sólo cuando quieren, no sirve hostigarlos... Era muy grande y en él reinaban el desorden y la libertad, se permitía cantar a voz en cuello, cambiar de sitio los muebles, saltar encima de un sofá desvencijado y con los muelles rotos, al que llamábamos el pobre sofá; tumbarse en la alfombra, mancharla de tinta; era un reino donde nada estaba prohibido».

Extraigo las notas esenciales que proponen estas definiciones: juego, lectura, historia familiar (confrontar con el párrafo de *Retabílas* antes mencionado), lugar secreto, frecuentado de manera intermitente, lleno de recuerdos sorprendidos que vuelven a la conciencia de manera involuntaria, desordenado, libre. Invirtiendo: en los «cuartos de adelante» de la casa y del yo, no se puede jugar ni leer, todo es manifiesto, cotidiano, controlado conscientemente, ordenado, sometido. De algún modo, no sólo podría hacerse un paralelo cuarto de atrás/vida inconsciente de lo rechazado (si se lee la proposición con una clave freudiana), sino también otro: cuartos de adelante/literatura neorrealista del cincuenta. El libro propone un viaje al cuarto de atrás, poniendo lo desdeñado como protagonista, es decir, una inversión de los términos estéticos que venimos analizando, por medio del *retorno de lo rechazado*.

A efectos de ordenar la lectura, agrupo los temas axiales en cinco incisos:

1) *El desmontaje del juego narrativo*: para atender este proceso hay que tener en cuenta el precedente, o sea, el narrador testimonial, escucha atento e impersonal, registrador traslúcido, etc., de la literatura neorrealista del cincuenta. Este artificio retórico de «naturalidad» es el que resulta desmontado en el libro (como se empezó a hacerlo en *Retabílas*).

El procedimiento usado por Carmen Martín Gaité para ello es contar la historia de un libro cuyo contenido es la historia de sí mismo. Símbolo: la conversación de la «autora» con el hombre de negro, emblema personal del cuarto de atrás, emisario de lo preconsciente, mientras se van acumulando las cuartillas del original, «sin que nadie las escriba» y hasta que la propia autora lee lo que todos hemos leído, pero que «ella no ha escrito» y se duerme apretando una cajita dorada que el misterioso personaje le ha dejado como prueba de su visita, que objetivamente ha ocurrido en el espacio del texto. Caja: espacio cerrado que puede abrirse: discurso que puede interpretarse.

La historia del libro empieza con la muerte de Franco, acontecimiento catártico que lleva a la autora a abrir un cuaderno de apuntes sobre los usos y costumbres amorosos del cuarenta. Una época acaba, una épo-

ca en que el tiempo estuvo detenido, en que Carmen Martín Gaité ingresó en la niñez y salió a los cincuenta años, pero que sólo fue consciente de que había transcurrido, precisamente, cuando acabó y sólo entonces.

«Así que cuando murió me pasó lo que a mucha gente, que no me lo creía. Hubo quien hizo muchas alharacas y celebraciones, también habría quien llorase, no le digo que no; yo simplemente me quedé de piedra, se me vinieron encima los años de su reinado, los sentí como un bloque homogéneo, como una cordillera marrón de las que venían dibujadas en los mapas de geografía física...»

Al narrador impasible, transparente, que disimula su presencia y su actividad, neutro ante lo narrado, sucede una narradora fuertemente personalizada, que cuenta anecdóticamente su retrato, que se encara con su preconsciente como si fuera un interlocutor psicoanalítico, y que, deliberadamente, muestra el juego interno de la narración, sin tratar de persuadir acerca de la «realidad» de lo que cuenta, sino rescatando su lugar personal y su óptica. No dice «lo que se sabe» acerca de lo narrativo, sino algo que ella sabe. No es casual que el texto proponga, casi al principio, un doble autorretrato: la autora evocando la casa de su niñez y una niña, ella niña, dibujando su casa en la arena de la playa. Esta casa es otro autorretrato: se trata de dibujar tres cosas que empiecen con C, inicial del nombre de la autora, que son una misma cosa, pues una incluye a la otra, como en el juego de la caja china: el cuarto dentro de la casa y la cama dentro del cuarto y, por ello, también, dentro de la casa.

En otro sentido, el yo unitario e impersonal que narraba en el cincuenta, sufre aquí un proceso de fragmentación y dispersión, proustiano si se quiere, en otros yo, algunos más nítidos que otros:

a) El yo de la narradora que urde su relato, jugando al libro de memorias, que pronto es desechado como modelo, pues el tema del libro es su propia urdimbre y no una historia primera que trata de narrar en un discurso segundo respecto a ella.

b) El yo del viajero que se aleja por la playa y del que nada más volveremos a saber.

c) El yo de la narradora niña, evocado como antiguo y cerrado, pero también como contemporáneo de la narradora, en la medida en que el yo adulto sintetiza su biografía y contiene sus yo anteriores.

cb) El yo del hombre de negro, *alter ego* de la narradora y su complemento sexual en una identidad plena y fantástica, que sabe de ella tanto como su memoria consciente, por contener el retorno de lo rechazado.

d) El yo de la mujer que llama por teléfono, no casualmente de nombre Carola, con la misma inicial de la «autora» y que nutre su vida «antes desconocida» con elementos de novelas rosas y canciones populares leídas y oídas por la autora-niña.

Dotado cada uno con su voz, estos yo dispersos y fragmentarios entonan el relato en una suerte de polifonía de cámara, ya que todo «transcurre» en una habitación. Esta información en parte deshilachada, que contrasta con la información conclusa del novelista encuestador del neorealismo, estas noticias a cinco voces refuerzan la imagen de que el relato es emitido desde «un solo punto de vista» por vez, no con una mirada atenta y omnisciente, sino con perspectivas igualmente dispersas y fragmentarias.

«La niña deja caer la revista al suelo y apaga la luz de la lámpara amarilla, le está entrando sueño y a mí también; me tumbo sobre la carta, las estrellas se precipitan y aún tengo tiempo de decir: 'quiero verte, quiero verte', con los ojos cerrados; no sé a quién se lo digo.»

2) *Ruptura con el discurso narrativo del neorealismo*: todas las notas que intenté adjudicar a la narración neorrealista del cincuenta aparecen, de algún modo, rebatidas, en *El cuarto de atrás*, a veces de manera incidental, a veces de manera deliberada y reflexiva.

En general, toda la situación básica del relato, mirada con una óptica de verosimilitud realista, es *inverosímil* (o sea: no parece verdadera). A pesar de que el tono coloquial tiene verosimilitud como tal, o sea, como transcripción de un diálogo, y las referencias continuas a hechos del reciente pasado de España son una información que cualquier lector puede controlar con sus propios documentos, el hecho de que un desconocido, en una noche de tormenta, llame a la puerta de una señora aparentemente normal y ésta le abra y esté con él conversando de intimidades no del todo cómodas, es inverosímil en clave realista. Pero es que no se propone como un relato en clave realista, a pesar del tono y el procedimiento empleados, sino que resulta, por el contrario, rigurosamente lógico si se lo lee en clave psicoanalítica, como un diálogo del yo biográfico de la «autora» con su yo fantástico, formando por los contenidos rechazados del preconscious.

Como clave mostrada al pasar está el aleluya, que adorna una pared de la habitación, *El mundo del revés*, donde los peces vuelan, los leones nadan, etc. Cuando el hombre negro dice a la autora que no escribe relatos de misterio, ella ensaya unas explicaciones, como si el otro le estuviera pidiendo cuentas y ella se sintiera obligada a rendirlas.

Al discurso unívoco y pleno del neorrealismo se opone este otro, ambiguo, abierto, susceptible de varias lecturas, que evita el pleonasma y proclama su carácter de literatura, precisamente por su ambigüedad. El hombre de negro vuelve al reproche y ambos «personajes» examinan un relato anterior de Carmen Martín Gaité, *El balneario*. Nuevamente el reproche es aceptado. El hombre es claro:

«La ambigüedad es la clave de la literatura de misterio... No saber si aquello que se ha visto es verdad o mentira, no saberlo nunca. Por esa cuerda floja tendría que haberse atrevido a avanzar hasta el final del relato.»

El tema de Cúnigan (un lugar de diversión cuyos anuncios en forma de jingles escuchó la autora de niña sin saber a qué aludían) es otro ejemplo de información deshilachada y de ambigüedad. La niña es fascinada por lo exótico de la palabra Cúnigan y sus ecos en esdrújulas («espléndido, mágico, único, magnífico») y la carga de connotaciones espléndidas, mágicas, etc. Cualquier calle sombría que parece conducir a un lugar misterioso, al «otro mundo» dentro de éste, lleva a Cúnigan. Y nunca sabe el personaje, concretamente, qué es Cúnigan ni dónde está, si es que está en alguna parte.

Todo el capítulo titulado *Una maleta de doble fondo* es un ensayo de narración abierta, en que el rol del lector cobra un carácter activo y protagónico, debiendo completar la historia fragmentaria que el texto propone o quedarse con la fragmentariedad, como prenda del placer de la lectura.

El procedimiento es «transmitir» al lector la información que dos personajes comunican a la autora por teléfono, con atisbos de una historia que queda inconclusa. Sugestivamente, la historia remite al mundo de la *midcult* de los años cincuenta (novelas rosas, canciones de Concha Piquer, boleros), que la autora ha incorporado a su memoria, pero también en el cuarto de atrás, porque eran rechazadas por la literatura neorrealista, acaso por considerarlas fuentes poco apropiadas, poco «reales» o tal vez por ser, más ostensiblemente, la costra de la cultura oficial de masas.

El nombre del capítulo, que refiere uno de los objetos del cuento, tampoco es inocente. El doble fondo de la maleta es explorado junto con el cuarto de atrás, y sugiere una simbología parecida.

Aun el proceso de sordera de un oído que dice padecer la «autora» es un elemento indirectamente crítico a otra nota del discurso neorrealista, como es su marcado carácter de registro oral.

«Es horrible lo que me pasa desde que padezco del oído... No diferencio lo que digo en voz alta de lo que pienso para mí... También es una sensación de vértigo interior, que acentúa la confusión de todo. Desde que oigo peor he perdido la seguridad, voy como a tientas.»

El cuestionamiento reflexivo se da cuando la «autora» refiere los años que dedicó a los estudios históricos, abriendo un paréntesis en su producción narrativa.

Llevado a sus consecuencias extremas, el discurso narrativo neorrealista desaparece como literatura y sirve a una encuesta. Por ello, tal vez a cierta altura de su carrera de narradora, Carmen Martín Gaité haya preferido la historia, por ser una vía de acceso a la realidad con mayores garantías puntuales que la literatura. De ahí nacen sus estudios sobre el proceso a Macanaz y sobre el amor en el siglo XVIII español, donde no casualmente reaparecen, aunque a nivel ensayístico y sobre una densa capa documental, un par de temas que recorren su obra narrativa anterior y posterior: el tema del interlocutor que no es oído y que agoniza por ello (Macanaz escribiendo incesantemente a la corte borbónica desde su destierro), y el tema de la sumisión de la mujer al hombre y los tortuosos caminos que emprende la hembra de clase alta española en el siglo XVIII para practicar su elección sentimental y sexual.

De todos modos, la experiencia histórica, donde la guerra civil, mandada al cuarto de atrás, reaparece enmascarada en la guerra de sucesión de 1700-1715, es un momento de ruptura dentro de la obra de Carmen Martín Gaité, porque de ella emerge apuntando a la experimentación dialógica de *Retabílas*, o sea, desbrozando, de un lado, el acercamiento del testigo impersonal al documento objetivo del pasado (la historia) y, de otro, el narrador que se envuelve en la ambigüedad verbal de las conversaciones propias y ajenas (la literatura).

3) *El retorno de lo rechazado y la aparición de lo siniestro*: desde Freud sabemos que el íntegro yo de la conciencia clásica no es tan íntegro ni unitario. Alberga un huésped desconocido, que no da nunca su cara y que deja huellas en la nieve cuando sale de correrías nocturnas. De cuando en cuando lo identificamos en alguien que está fuera de nosotros. El es *él*, pero es también *yo*, y no lo sabíamos hasta dar con el aparecido. Se pone a hablar y habla de nosotros, no podemos menos que reconocer que es así, aunque hasta entonces no hubiéramos tenido oportunidad de enterarnos. Este otro yo, inconsciente, pero no por eso menos propio, capaz de reflejarse fuera de nosotros para que lo reconozcamos y nos reconozcamos en él, pero carente de rostro particular, es como el compañero perpetuo del otro yo, el obvio y reconocible. Es como el cuarto de atrás en el edificio de la identidad.

Freud ha estudiado el fenómeno bajo el nombre de *Unheimlich*. Se le ha dado un equivalente castellano escaso, aunque no erróneo (siempre disponemos de equivalentes pobres en este idioma de precisiones y claridades, cuando se trata de venir desde el alemán y sus brumas y sus multivocidades): *lo siniestro*. ¿Por qué no lo trasero, ya que nos llevaría fácilmente al «cuarto trasero» y a todas sus connotaciones, ya vistas?

Es que *Unheimlich* significa más: lo que produce inseguridad y desagrado, lo inquietante. Es, además, lo privativo o contrario de lo *Heimlich*, o sea, lo propio del *Heim*, de la casa, de la patria. Es lo no hogareño, o mejor dicho, ya que el yo supone también este subsuelo, el sótano o el cuarto trasero de la estructura del yo. Familiar y, a la vez, extraño, ajeno, ese «segundo yo» (puede haber un tercero y muchos más) produce la inquietud de lo demoníaco, de la extrañeza absoluta, de la enajenación en sus múltiples aplicaciones. Es algo de nosotros que se ha llevado otro, que nos ha sido—o sentimos—*enajenado*, desappropriado. Encontrarlo es como mirarnos en un espejo y ver que tenemos la cara de otro que no conocemos.

Freud ha descubierto esta categoría en un ejemplo literario, el *Hombre de la arena*, de E. T. A. Hoffmann, pero la literatura podría suministrar muchos ejemplos más, espigados, sobre todo, de entre la población de demonios con forma humana y otras apariciones que pueblan cierto tipo de narraciones. Lagos de pez, fangales, pantanos, etcétera, suelen dejar emerger a estos compañeros permanentes e indeseables. El cuerpo imaginario que es la psique tiene también su conducto trasero, su cloaca, su vaciadero, donde, como al cuarto de atrás, va a dar todo lo que sobra en el proceso vital de la «casa» (*Heim*) y no quiere ser mostrado. Ello sin perjuicio de su carácter íntimo, entrañable y, por fin, revelador.

El personaje que da la réplica a la «autora» de nuestro libro bien puede integrar esta población de lo *Unheimlich*. Se lo anuncia en la sobrecubierta del libro y en un grabado que cuelga en una pared del «escenario» y que representa a Lutero conferenciando con el diablo.

«Se trata de un personaje desnudo y, a excepción de la córnea del ojo, totalmente negro: negra la piel del cuerpo, negro el pelo rizado, negras las orejas puntiagudas, negros los cuernos, negras las dos grandes alas que lo respaldan; está de perfil... y... sostiene con insolencia la mirada sombría y penetrante de su interlocutor.»

A poco de retratado el ser demoníaco en un rectángulo de papel donde abundan libros, como en la pieza que sirve de «escenario» (como para indicar que los dos espacios son continuos), llama al telé-

fono un desconocido, que presentado, a su vez, viste de negro, etc. Se sienta a conversar y demuestra conocer bastante a su «desconocida» interlocutora. Es el habitante del cuarto de atrás, la voz de lo rechazado, el demonio familiar en quien la «autora» se mira como en el espejo de la enajenación. Y los resultados de la «escena» son el libro.

4) *La cultura refugio*: este tema tiene antecedentes en la obra de Carmen Martín Gaité y enlaza con un asunto común a varios escritores de su generación. El desván de la cultura donde el sujeto se encierra a gozar de una libertad íntima—paradoja de la libertad encerrada—, lejos de la mirada supervisora de la autoridad (que bien puede ser un dulce individuo de la familia). Ya he aludido al inciso en su lugar.

Como en otros temas, en éste, el texto insinúa un planteo crítico. Por un lado, el refugio cultural es cuestionado como tal, es decir, que se lo indica falaz y aparente. «La literatura es un desafío a la lógica—dice el demonio familiar, o sea, el 'yo no reconocido' de la 'autora'—, no un refugio contra la incertidumbre.» Y la «autora» asiente. Como en el diálogo que sigue:

«—¿Usted cree que yo tomo la literatura como refugio?

—Sí, por supuesto, pero no le vale de nada.

—Ningún refugio vale de nada, pero no se puede vivir al raso.

—Se puede intentar.

—Sería meterse en un laberinto.

—En un laberinto, bueno, pero no en un castillo. Hay que elegir entre perderse y defenderse.»

En otros momentos, el refugio es evocado como experiencia pasada, tal vez como inciso de la etapa neorrealista. «Lo importante es saber contar la historia de lo que se ha perdido», se dice, intentando una definición de la tradicional idea romántica del arte como consuelo (*Trostung*) de las pérdidas y dolencias de la vida «real». Ejemplo:

«Y los hombres que me gustaban, y a los que tal vez yo también gustaba, se iban haciendo novios de otra. Aprendí a convertir aquella derrota en literatura.»

Emblema del refugio es la isla de Bergai, imaginario lugar (separado de todas las tierras, aislado puesto que isla) cuyo nombre contrae sílabas del apellido de Carmen Martín Gaité y de una amiga de infancia. También es un espacio libre del control externo, pues los hechos que en ella ocurren son *sucesos de ninguna parte*, historia del reino de Utopía. Y de Bergai, ente ideológico que genera conductas, como siempre lo hace lo ideológico, quedan pautas en la vida cotidiana de

la «autora». Bergai son los papelitos con anotaciones fugaces, doblados y escondidos en recónditos libros, cajitas mínimas, costureros donde todo cabe, maletas de doble fondo, cuartos de atrás por fin y siempre.

Pero también esta compensación y estos viajes a las tierras utópicas, por medio de las triquiñuelas de la literatura, son inútiles, salvo que lúcidamente se los reconozca como un ejercicio terapéutico (la catarsis, que también clásicamente se atribuye como cualidad al arte).

«... por todas partes me sale al encuentro la huella de esos conatos inútiles; vivo rodeada de papeles sueltos donde he pretendido en vano cazar fantasmas y retener recados importantes; me agarro al lápiz ya por pura inercia, sé que es un vicio estúpido, pero me tranquiliza los nervios».

5) *La condición femenina*: el texto vuelve sobre una de las constantes en la obra de Carmen Martín Gaité, pero ahondando la descripción del tipo de mujer escindida del mundo masculino y de algún modo complemento de la opresión que le propone el compañero-amoroso, resignada cómplice y víctima a un mismo tiempo.

La condición de la mujer también fue a dar al cuarto de atrás de las intimidades e ilusorias libertades durante el franquismo. «Tirando del hilo», obteniendo la «retahíla» del tema, aparece la mujer en su monarquía doméstica, en intimidad y en soledad, encerrada y, como en todo encierro, coartada y, a la vez, protegida por los muros del calabozo. Cuarto de costura, enseres domésticos, tiendas elegantes, modelos de vestidos, telas, probadores, espejos, baúles, roperos, son las murallas que prolongan el encierro-refugio más allá de la casa. También la mujer era el ser «que no debía ocuparse de» y tenía, en la ciudad, señalados unos espacios que no podía traspasar sin caer en la categoría de la conducta punible. Y uno de ellos era el espacio intelectual. «Esa se entretiene con cualquier cosa—decía mi madre—; le gusta mucho estudiar. Demasiado—decía la abuela—; no sé a qué santo tanta cavilación.» Y más adelante:

«Esa niña, qué manía de ponerse a leer con la cara pegada al balcón... ¿No ves que dejas las marcas de los dedos y las narices en el cristal? ¡Dios mío, los cristales recién limpios!»

En el cuarto de atrás quedaron los conatos libertarios infantiles:

«... me daban ganas de empezar a abrir cajones y baúles y salpicar de manchas de tinta aquella pesada herencia de hacendosas bisabuelas...»

y el lesbianismo:

«—¿Era usted lesbiana?»

Nunca me habían hecho esa pregunta; si alguien me la hubiera he-



cho entonces habría contestado con otra: '¿Que si soy qué?', era una palabra que no circulaba jamás, ni siquiera clandestinamente; si la hubiera oído la habría apuntado como todas las que aprendía nuevas y cuyo significado aclaraba luego consultando el diccionario, seguro que su sentido me habría parecido inaceptable, algo sobre lo que había que correr un tupido velo...»

La respuesta es en verdad cedida por la «autora» a un confesor de la época, que bien podría haber dicho: «Eso no existe» y negado la realidad por una suerte de nominalismo negativo. Es una palabra sin acepción, una mera glosolalia. Pero ahí está, en el cuarto de atrás, flotando a la deriva, acaso sin llegar al país del deseo, la isla de Bergai.

*BLAS MATAMORO*

Ocaña, 209, 14.º B  
MADRID-24