

GIOVANNA FIORDALISO EL REGRESO A LA NIÑEZ: LO SOBRENATURAL DE FRANCESCO ORLANDO EN *EL CUARTO DE ATRÁS* DE CARMEN MARTÍN GAITE

Università degli Studi della Tuscia

Resumen

Objetivo de este trabajo es la lectura de una de las novelas más célebres de Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, a la luz de las claves interpretativas de Francesco Orlando (2017) en torno a lo sobrenatural. Se trata de un enfoque interpretativo por el que la novela resulta ser una problematización narrativa de las relaciones entre realidad e imaginación, experiencia e invención, y en el que destaca el papel esencial de la niñez en la búsqueda de nuevos caminos para la creación literaria. Carmen Martín Gaité inaugura de esta forma una modernización del género novelístico, territorio adecuado para experimentar mezclando tradición e innovación.

palabras clave: *El cuarto de atrás*; Carmen Martín Gaité; lo sobrenatural; Francesco Orlando

Abstract

The return to childhood: the supernatural of Francesco Orlando in El cuarto de atrás, by Carmen Martín Gaité

This study focuses on one of Carmen Martín Gaité's most famous novels, El cuarto de atrás, following the theories and key concepts put forth by Francesco Orlando (2017) on the supernatural in literature. The analysis provided highlights one of the basic features of the text, showing the narrative problematization of the relationships between reality and imagination, experience and invention, where the desire to return to childhood plays a pivotal role in the search for new ways of literary creation. Thus, Carmen Martín Gaité's novel represents the author's effort to modernize the genre, within her production and the range of the novels published in Spain after 1975.

keywords: *El cuarto de atrás*; Carmen Martín Gaité; supernatural; Francesco Orlando

I. Premisa

El ensayo póstumo de Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario*, publicado en 2017, propone una reflexión alrededor del tema de lo sobrenatural planteado dentro de la noción de *factio*: para empezar, el autor establece los criterios necesarios para enmarcar el objeto de estudio con una referencia a las definiciones de lo fantástico de Caillois (1965) y Todorov (1970) que, en su opinión, representan una fase tardía de lo sobrenatural en literatura. Defiende luego lo sobrenatural como negación de las leyes de la naturaleza presentando, por un lado, un grupo de ejemplos en orden cronológico y, por otro, en orden tipológico: en esta segunda serie, propone la distinción entre lo sobrenatural de tradición, de escarnio, de indulgencia, de ignorancia, de transposición y de imposición, y argumenta características y ejemplos para cada situación.

Como ya había explotado en otros ensayos suyos (cfr. Orlando 1993 y 1997), aquí también vuelve a cuestionar sobre el destino de la literatura en una época de extrema racionalidad del mundo: a lo largo de los siglos y a través de la tipología que especifica, lo sobrenatural se perfila como una de las modalidades para protestar contra el principio de la realidad pensada solo desde un punto de vista lógico. Por eso, creer a través de la imaginación en lo sobrenatural resulta desde siempre una forma con la que contradecir el poderío de la racionalidad, realizando una suspensión de la incredulidad y, sobre todo, profundizando en la dinámica entre crédito y crítica. Es este un concepto esencial para entender el enfoque con el que el crítico procede en su investigación sobre las reglas de lo sobrenatural, ya apuntadas por Caillois y Todorov: para empezar, coincide con un momento de desorden, ruptura, rechazo de lo cotidiano, o de las coordenadas espacio-temporales; implica una subversión que cabe enmarcar para evitar el caos como fin en sí mismo; es una de las posibilidades para enfrentar el miedo, la duda, la incertidumbre, el desarraigo.

Si ya Todorov presentaba una aproximación parecida en su *Introduction à la littérature fantastique*, Orlando profundiza en la tipología de lo sobrenatural, que contempla formas distintas, todas caracterizadas por la presencia de leyes, y donde lo que puede variar es la mayor o menor suspensión de la incredulidad: preguntándose si el texto consigue una adhesión a lo sobrenatural, y en qué medida, la atención se centra en la “ponderazione del credito accordatogli e della critica opposta rispetto alla sua esistenza” (Orlando 2017: 20). El estudioso establece pues una comparación entre este tipo de representación literaria y la actividad lúdica típica de la niñez, en la que se hace experiencia del placer de la imaginación abriendo espacios apropiados y potencialmente infinitos, y que permite enfocar

en lo sobrenatural los rasgos del pacto, eso es, “una serie di formazioni di compromesso” (Orlando 2017: 22) que procede de la alternancia, o convivencia, entre crédito y crítica, y que en opinión de Orlando permiten la distinción entre lo sobrenatural tradicional, al que se otorga un crédito sin condiciones, y los varios matices en los que puede prevalecer el escarnio: la indulgencia, es decir, la ironía; la ignorancia, en el sentido de duda o incertidumbre; la transposición y la imposición, donde se intenta enfocar lo cotidiano con otro punto de vista.

De todas formas, se problematiza la representación de la realidad, tanto misteriosa cuanto inaveriguable, que a su pesar sigue siendo objeto de observación: lo sobrenatural se revela en resumidas cuentas como “una domanda sul mondo, un tentativo di ridefinizione del reale tutto” (Orlando 2017: 155). Otra manera con la que plantear la cuestión de la relación entre la realidad, o la verdad, y la fantasía, o la imaginación, dentro de los territorios infinitos e indeterminados de la *fictio*.

2. *El cuarto de atrás* y lo sobrenatural

El estudio póstumo de Orlando es el punto de arranque para enfocar *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité según estos criterios ya que, en mi opinión, la novela puede incluirse en la serie de ejemplos propuestos, con rasgos identificables en lo sobrenatural de ignorancia, de transposición, y, en cierta medida, de imposición.

Publicada en 1978, Premio Nacional de Literatura en el mismo año, la novela impone el nombre de Carmen Martín Gaité dentro del panorama literario de su país, a pesar de no ser la primera que la autora publica: es un texto, afirma Pittarello, “acerca del cual se ha escrito mucho y bien” (2018: 239) y que es el fruto de “una larga experimentación literaria” (Pittarello 2018: 239) que culmina en la obra misma. Experimentación que la crítica ha subrayado identificando los varios géneros que se mezclan en ella (novela autobiográfica, histórica, de memorias, rosa, fantástica, metanovela) en una narración que se construye en torno al diálogo entre un misterioso hombre de negro y el personaje principal, C., y los monólogos de la mujer, que recuerda su pasado.

La intriga es efectivamente muy simple: en una noche de insomnio, en su piso madrileño, una mujer recibe la visita de un misterioso hombre, un periodista vestido de negro que, con el pretexto de entrevistarla, entabla con ella una larga conversación. La protagonista, una escritora, rememora de esta forma toda su vida, su pasado individual dentro de lo colectivo, desde la guerra civil hasta el entierro del general Franco. A través de la alternancia entre el diálogo y los monólogos,

la novela se enriquece de referencias a libros, cuadros, películas, realizando un complejo juego intertextual y utilizando recursos novelísticos propios de los géneros antes mencionados.

Como afirma Teruel, *El cuarto de atrás* “es el resultado de una doble promesa: a Todorov y a 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” (Teruel 2018: 19). En este sentido, a pesar de su contenido autobiográfico, histórico o de memorias, la novela es sin duda alguna una obra *sui generis* dentro de las diversas modalidades de la escritura del yo que empiezan a proliferar en los años de la transición democrática y que llegan hasta nuestros días: el intento, el proyecto en el que se funda la novela es el que Teruel (2018) define como una triple conjunción propiciada por el género fantástico, el diálogo y el proceso de la propia escritura, que se realiza ante el lector.

Ahora bien, es mi intención considerar estos aspectos, que son elementos esenciales y que constituyen la identidad del texto, para enfocar las preguntas que plantea y las eventuales soluciones que propone: a través de un original y personal camino dentro de los territorios de la memoria y de la imaginación, que esta novela aprovecha como potencialmente infinitos, la escritura resulta ser una original síntesis, gracias a una pacificación interior de la subjetividad consigo misma, en la que la niñez va a tener un papel esencial. Reconocidos en la novela los elementos que proceden de lo fantástico según la definición de Todorov –cuyo libro está presente físicamente en el piso de la protagonista– y que la crítica ya ha estudiado (cfr. Anievas 2006; Durán 1981; Gould Levine 1990; Pineda Cachero 2001, entre otros), enfocados según otro punto de vista estos mismos elementos indican una adhesión a lo sobrenatural que empapa todo el texto y que se concretiza a través de la dialéctica entre crédito y crítica, dentro del cuestionamiento de las reglas, de su relación con el caos y de una reflexión sobre el sentido de la existencia y de la escritura. Un programa y un proyecto complejos, que Carmen Martín Gaité emprende con *El cuarto de atrás* en su búsqueda para encontrar su propia voz a pesar, y más allá, de los moldes del realismo, dominante en el canon de posguerra (cfr. Teruel 2018: 19-20).

2.1 *Entre lo fantástico y lo sobrenatural*

Varios son los trabajos sobre *El cuarto de atrás* que ya han subrayado la presencia y el papel de lo fantástico en el tejido de la novela: según Durán, hay “una relación

muy íntima entre los elementos realistas y los fantásticos: se nutren unos de otros, se complementan y se afianzan mutuamente” (1981: 237). Hay que dilucidar, añade Pineda Cachero, las operaciones de asimilación textual que se ejecutan sobre sus parámetros: “lo fantástico se introduce en la vida de la protagonista con la misma fuerza con la que la muerte de Franco detona los recuerdos de tantas décadas de totalitarismo” (Pineda Cachero 2001: 16).

Cabe por eso seguir el hilo que se desarrolla a lo largo de la novela, donde lo fantástico está presente en distintos niveles.

Se puede empezar, concretamente, por el momento en que la mujer, en una de las primeras escenas de la novela, tropieza en el libro de Todorov. Dentro de este marco concreto, real, en el espacio físico del piso madrileño, la realidad se tiñe de rasgos de terror y de misterio. El hombre de negro, cuyo nombre es quizá Alejandro, según deducimos de una conversación telefónica con una mujer que llama preguntando por él, contribuye a crear esa atmósfera de misterio, de extrañeza y ambigüedad en la que flota el texto desde la primera página hasta la última, con matices que cambian a lo largo de los capítulos, pero guardando esa sensación como una constante.

Algunos críticos se han detenido por eso en la figura del hombre de negro, co-protagonista de C. en el texto: Pineda Cachero lo define como un “ser mefistofélicamente inquietante y misterioso” (2001: 3), eso es un símbolo del diablo (cfr. Egido 1994) y no el único: junto a él, el grabado de Lutero y una cucaracha que aparece de repente en el pasillo, en el primer capítulo, y que la hija de C. vuelve a encontrar en el epílogo. Además, la cajita dorada, las referencias a espacios inventados como Cúnigan, la isla de Bergai y, desde cierto punto de vista, el mismo cuarto de atrás son los elementos que concurren a la hibridez y que apuntan a una dimensión distinta, diría complementaria, a lo real.

Es una acumulación con la que la irrealidad se constituye delante de los ojos de la protagonista, y del lector, a través de la superposición de distintos planos de la existencia, en dimensiones que han perdido la linealidad temporal y el orden racional. En este sentido,

El cuarto de atrás se encuentra en este nuevo canon de lo fantástico: una atmósfera opresiva y kafkiana que enmarca un laberinto borgeano de palabras y recuerdos, admitiendo, no obstante, la herencia de Poe y los maestros del fantástico clásico. El pasado invade el presente, la literatura ocupa la realidad, el sueño absorbe a la vigilia, lo dionisiaco vence a lo apolíneo, los espacios pretéritos (tanto reales como irreales) se enseñorean en el hogar de la protagonista (Pineda Cachero 2001: 7)¹.

1 La referencia a otros autores y textos, además del complejo juego intertextual, es otra característica

Todo coincide en comunicar una sensación de irrealidad con rasgos oníricos: debajo de la superficie, real y textual a la vez, hay una dimensión oculta, misteriosa, siniestra. Hay algo que alude o que hace intuir algo más porque la realidad –y su contrario– presentan múltiples caras y las cosas nunca son unidimensionales. El texto nos introduce pues en un universo subjetivo que moldea las características del mundo contado utilizando la imaginación como filtro que ficcionaliza e interioriza los acontecimientos históricos, así como las acciones de la protagonista. De esta forma, planteando la relación entre realidad e irrealidad –dos caras de la misma moneda– el texto parece resolver la aparente antinomia entre memoria y fantasía a la que alude Teruel (2004 y 2018): abolidas todas las reglas, la realidad enfocada según el orden y la historia supone una pérdida, eso es, la limitación a las riquezas del sueño y el desdoblamiento de la personalidad. Lo que interesa a la protagonista, *alter ego* de la autora misma, es en cambio la disolución de lo cotidiano y la irrupción en la dimensión onírica, vehículos para enfrentarse con las múltiples versiones de la propia identidad.

2.2 *Entre el crédito y la crítica*

Para empezar, hay que preguntarse, siguiendo la reflexión de Orlando: “¿cuante forme di soprannaturale esistono?” (2017: 89). *El cuarto de atrás* muestra una vez más que un único texto puede guardar varias respuestas y muchos matices dentro de este territorio complejo que es lo sobrenatural.

Empecemos por el incipit de la novela, directamente relacionado con el desenlace, ambos fragmentos que tenemos que considerar para preguntarnos “se e in che misura il testo [...] pretenda o meno un’adesione al soprannaturale” (Orlando 2017: 19): en su desarrollo comprobamos la continua oscilación entre un crédito más o menos incondicionado, y una crítica más o menos aguda. De esta dinámica proceden los aspectos de lo sobrenatural de ignorancia, de transposición y, en cierta medida, de imposición, que C. experimenta en esta noche de insomnio, entretenida por la conversación con Alejandro.

La experiencia inicial es la de lo sobrenatural de ignorancia, con la que vamos a conocer al personaje central en cuanto mujer sola e insegura, en un momento de introspección. Lo sobrenatural de ignorancia es la forma en la que la duda ante la experiencia se articula envolviendo cualquier elemento y en la que prevalece una sensación de hesitación e ilusión. Es así como la novela reflexiona sobre el miedo

esencial de la novela. Cfr., entre otros, Calvi (2007 y 2018), Gras (1998), Jurado Morales (1998 y 2003), Lipman Brown (1987), Sarmati (2013) y Servodidio (1983).

y profundiza en él, estableciendo un equilibrio entre “adesione e diffidenza. [...] Il dato di fatto finale non vanifica la sensazione costante di incertezza” (Orlando 2017: 72), empezando por el primer capítulo, donde la protagonista, insomne, piensa, imagina y recuerda:

...Y, sin embargo, yo juraría que la postura era la misma, creo que siempre he dormido así, con el brazo derecho debajo de la almohada y el cuerpo levemente apoyado contra ese flanco, las piernas buscando la juntura por donde se remete la sábana. También si cierro los ojos –y acabo cerrándolos como último y rutinario recurso–, me visita una antigua aparición inalterable: un desfile de estrellas con cara de payaso (Martín Gaité 2018: 85)².

Las palabras que abren la novela son, según Pittarello, “un caso singular de la poética de la huella, del movimiento –anterior a cualquier contenido– que produce diferencias” (2018: 239) y que se relaciona con el epígrafe de *L'expérience intérieure*, de Bataille: “La experiencia no puede ser comunicada sin lazos de silencio, de ocultamiento, de distancia” (Martín Gaité 2018: 83). Epígrafe que, advierte Pittarello, es una “adaptación tendenciosa del original”

que dice lo siguiente: ‘L'expérience ne peut être communiquée si des liens de silence, d'effacement, de distance ne changent pas ceux qu'elle met en jeu’ (Bataille 1973: 42). La divergencia semántica es llamativa. [...] A Carmen Martín Gaité le interesaba dialogar con las personas en este mundo, lo mismo que la protagonista de *El cuarto de atrás* a la que tanto se parece. Pero esta identidad emerge al comienzo por aproximación, acudiendo al dibujo narrado con palabras (Pittarello 2018: 239).

El interés de la escritora hacia la comunicación, uno de los temas centrales en su producción, encuentra en el epígrafe una posibilidad ulterior: silencio, ocultamiento y distancia son elementos que participan de la expresión, forman parte del proceso comunicativo, que en estas primeras páginas de la novela nos permite conocer a la protagonista en una circunstancia peculiar. Sin poder dormir, la mujer, dividida entre el “entender y soñar: ahí está la condena de mis noches” (Martín Gaité 2018: 86), se ve a sí misma: se recuerda de niña, en una playa, un palito en la mano, dibujando. Quien narra, continúa Pittarello, “recupera la estela de sí misma haciendo coexistir la pintura/escritura, la reflexión metarústica y la vivencia que privilegia la visión. El nombre, reducido a monograma, es un palimpsesto de la

² Todas las citas se refieren a esta edición.

consonante dibujada y del alfabeto abstracto” (Pittarello 2018: 240).

Ahondando en este tipo de aproximación, que se centra en la constitución de la identidad en el texto, donde “lo que menos importa es la exactitud” y donde “con su evocación simbólica la protagonista ensalza la poética del fragmento y desacredita la teología del autor” (Pittarello 2018: 240), enfocamos este primer capítulo, preámbulo esencial en la arquitectura de la novela, y el segundo, que es su natural prosecución en la narración. Tras el decorado de una noche de tormenta e insomnio, gracias a las imágenes que surgen al cerrar los ojos en la mente de C., en esta confusión entre el sueño y la realidad, con la consiguiente pérdida de la orientación, se realiza una “volontaria sospensione dell’incredulità [in cui] il credito accordato al soprannaturale [...] non è incondizionato” (Orlando 2017: 19). Si prevalece la indecisión es porque “in buona sostanza, non si può ragionare in termini di tutto o niente. [Bisogna] distinguere i vari statuti del soprannaturale interrogandoci sulla ponderazione del *credito* accordatogli e della *critica* opposta rispetto alla sua esistenza” (Orlando 2017: 19).

Los dos capítulos iniciales inauguran pues un espacio en el que la imaginación, junto a la duda y al miedo, tiene un papel esencial dentro de la convivencia entre realidad e irrealidad, eso es, entre una racionalidad más o menos obediente y una intransigente: la dimensión del texto va a coincidir por eso con lo sobrenatural en cuanto alteración parcial de la realidad y del mundo “poiché se tutte le leggi spazio-temporali e di causa ed effetto che conosciamo venissero sovvertite o annullate, si avrebbe solo il caos puro e semplice” (Orlando 2017: 51). Lo sobrenatural expresa aquí más que nunca la intención de contradecir y/o solucionar el caos completo y gratuito, al amparo de normas y leyes que no son obligaciones sino instrumentos provechosos para aprender a interpretar la realidad.

Al encontrar en la comunicación y en la escritura una posibilidad para enfrentarse con el caos, Carmen Martín Gaité se sirve aquí de la literatura como forma de mediación, razón por la que la metaliteratura se convierte en el resultado de todo ello: “traslizando el presente de la narración al límite de lo fantástico, anula el tiempo por completo, fundiendo lo real, lo fantástico, el sueño, y transformándolo instantáneamente en materia novelable. Con esto rebasa los límites de la novela psicoanalítica y se inscribe en la metaficción” (Ciplijauskaitė 1988: 115).

Es este el papel y el misterio de la literatura: C. no crea de la nada su mundo imaginario y fantástico, sino de los libros –los suyos y los ajenos– que menciona muy a menudo a lo largo de la novela. Si los libros actúan efectivamente como mediación entre la realidad y los sueños, entre el recuerdo y la fantasía, la actitud inicial de C. en esta aventura nocturna es la duda, el miedo, la hesitación, palabra,

ésta última, ya utilizada por Todorov y que Orlando sustituye con “ignorancia” mencionando a Edmund Burke: “è la nostra ignoranza delle cose che genera la nostra ammirazione e principalmente suscita le nostre passioni” (Burke 2002: 88). Ignorancia e incertidumbre, continúa Orlando, “presuppongono una razionalità difficile da mettere in scacco. Se la derisione e l’indulgenza presuppongono infatti il superamento di una razionalità inferiore, il soprannaturale di ignoranza rinvia piuttosto a una ragione ormai salda e consapevole della propria forza” (2017: 98).

Y lo que *El cuarto de atrás* propone es un progresivo desmoronamiento de las certezas racionales, junto a la conciencia de una racionalidad que no puede resolverlo todo: por eso, lo sobrenatural de ignorancia se completa con rasgos de lo sobrenatural de transposición y de imposición.

Contra las firmes y estables certezas de la racionalidad, impuesta a través de reglas que la protagonista ha vivido desde su niñez en una España cerrada en sí misma y reaccionaria, la experiencia de la mujer en esta noche rara va precisamente en la dirección contraria: la irrupción del hombre de negro, y las preguntas que hace, que no son “convencionales” (143) ni “tópicas” (149), animan a la protagonista no solo a recordar, sino también a enfrentarse con la duda. Expresando la indecisión entre el creer que el diálogo se está efectivamente realizando y el sueño, C. nos permite tocar con la mano la ignorancia de una condición, la suya de esta noche y de todas las noches de vigilia y soledad, que, compartida con el lector en esta novela que se está escribiendo delante de sus ojos, en apariencia no se puede resolver.

Sí, porque la irrupción del hombre ocurre cuando la mujer se encuentra envuelta en el caos físico –de su habitación– y mental:

Es inútil, no me duermo. He dado la luz, tengo el reloj parado en las diez, creo que a esa hora me acosté, con ánimo de tomar notas en la cama, la esfera del reloj tiene un claror enigmático, de luna muerta. Me incorporo y la habitación se tuerce como el paisaje visto desde un avión que cabecea: los libros, las montoneras de ropa sobre la butaca, la mesilla, los cuadros, todo está torcido. Echo los pies fuera de la cama y me los miro con extrañeza, parecen dos manojos de percebes sobre la pendiente inclinada de la moqueta gris; seguro que al levantarme me voy a resbalar, y hasta puede que el peso de mi cuerpo imprima al suelo una oscilación aún más radical y la estancia gire y se vuelva del revés. Ojalá, voy a probar, debe de ser divertido andar cabeza abajo (91).

Objetos dondequiera, libros, papeles, dibujos, estampas: “¡qué aglomeración de letreros, de fotografías, de cachivaches, de libros...! Libros que, para enredar más la cosa, guardan dentro fechas, papelitos, telegramas, dibujos” (92). En

este enredo sin fin, en particular tres de ellos tienen un papel esencial, ya que anticipan las dos apariciones improvisas que van a cambiar el destino de esta noche: la cucaracha, primero, y el hombre de negro, después, con los que vamos a trasladarnos a una dimensión simbólica y por ende a lo sobrenatural que Orlando define de transposición.

Los tres objetos son el grabado *Conferencia de Lutero con el diablo*, la cesta de costura de la abuela Rosario y el libro de Todorov, que aparecen uno tras otro en una secuencia que confirma la desorientación y la incertidumbre de la noche y de muchas noches: la narración ocurre una sola vez, pero alude a una condición habitual, cotidiana, que en esta noche encuentra otro sentido y se transfigura. Estos objetos vehiculan el movimiento y la oscilación, entre lo real y lo irreal –o ficticio–, entre el crédito y la crítica, la adhesión sin condiciones y el cuestionamiento de la adhesión: para empezar, el grabado en blanco y negro de Lutero, en el que el diablo apoya sus pies sobre los libros, que “nos orientan, nos ayudan a escapar de abismos y laberintos, pero queda siempre la nostalgia de la perdición que se cernía” (94). Al lado del grabado de Lutero y de los libros de la estantería, aparece la cesta de costura de la abuela Rosario:

Casi no cierra de puro llena, no puedo comprender cómo caben dentro tantas cosas; siempre acudo a ella en casos de perplejidad, aquí acaba viniendo a parar todo, seguro que, al abrirla, me acordaré de lo que venía a buscar. [...] Tiro de una de sus asas, las paredes que estaba sujetando pierden apoyo y varios libros se desploman en cascada aparatosa; cuando voy a agacharme a recogerlos, con la cesta en la mano, tropiezo con uno y también yo ruedo por el suelo (94, 96).

Una caída física, cuyo responsable es el libro de Todorov, como ya hemos visto, y el encuentro casual de una carta que alguien le escribió “sentado en una playa y a quien la inmensidad que tiene enfrente y la libertad de elegir cualquier itinerario le agobian porque le sugieren mi ausencia, al parecer irreversible” (98). Son muchos los elementos que la narradora saca a colación en estas primeras páginas: su condición existencial de soledad e incertidumbre; sus recuerdos, todavía confusos, de la niñez y de una relación de amor, quizá real, de la que la carta es testimonio, todo esto envuelto en la duda y contado a través de los rasgos típicos de la novela de memorias, fantástica y rosa. Moldes que ya resultan inadecuados y que la autora va poco a poco abandonando para entrar con determinación en el territorio de lo sobrenatural, que está a punto de descubrir bajo la dirección del hombre de negro.

El sonido del teléfono interrumpe efectivamente esta continua indecisión y se

materializan ahora dos figuras negras. La cucaracha primero, de la que C. ya tiene un presentimiento:

Al llegar a la puerta que sale al pasillo, cubierta a medias con una cortina roja, me detengo unos instantes, antes de dar la luz, con el presentimiento de que va a aparecer una cucaracha. Pulso con recelo el interruptor, y a un metro escaso de mis pies aparece una cucaracha desmesurada y totalmente inmóvil, destacando en el centro de una de las baldosas blancas, como segura de ocupar el casillero que le pertenece en un gigantesco tablero de ajedrez; lo peor es que no se mueve, aunque es evidente que cuenta con mi presencia como yo con la suya, de ahí le viene la fuerza, su designio parece ser el de cortarme el paso (104).

C. intuye encontrarse dentro de un juego a su pesar, un juego que no le gusta, en un tablero de ajedrez. El tiempo se bloquea:

No sé el tiempo que nos mantenemos paralizadas una frente a otra, como intentando descifrar nuestras respectivas intenciones; yo, al cabo, descarto las del ataque y opto por las de la huida: echo a correr, saltando por encima de su cuerpo, que es casi del tamaño de un ratón, y me sigue con un tambaleo sinuoso; al doblar el segundo recodo del pasillo, dejo de mirar para atrás, llego agitada al vestíbulo, doy un portazo, salgo al rellano de la escalera, me considero a salvo. Apoyada, a oscuras, contra la pared, junto al hueco del ascensor, procuro tranquilizarme y esperar a que mi respiración se normalice, era enorme, parecía que me miraba, ¿me estará esperando?, menos mal que, cuando vuelva a entrar, no vendré sola, la compañía de un hombre siempre protege (104-05).

El hombre de negro, después, pensado todavía según el canon de la novela rosa pero cuya presencia va a ser distinta, ya que “se vuelve, se quita el sombrero, que está bastante mojado, y me consulta con la mirada si lo puede dejar sobre la mesa, le digo que sí. Tiene el pelo muy negro, un poco largo; sus ojos son también muy negros y brillan como dos cucarachas” (106). La presencia amenazadora se multiplica: C. tiene que enfrentarse ahora con dos cucarachas. Pero, como entendemos de las primeras palabras del hombre: “Las cucarachas son inofensivas –le oigo decir a mis espaldas–, y tienen un brillo muy bonito, además. Hay demasiados prejuicios contra ellas” (106).

Contra los prejuicios, lo consueto, lo normal: este es el papel del hombre de negro en esta noche, donde la atmósfera y la situación van poco a poco cambiando. “Cosas raras pasan a cada momento” (180), le dice. “El error está en que nos empeñamos en aplicarles la ley de la gravitación universal, o la ley del reloj, o

cualquier otra ley de las que acatamos habitualmente sin discusión; se nos hace duro admitir que tengan ellas su propia ley” (180): palabras muy parecidas a las de Orlando, quien nos recuerda que “in principio del soprannaturale erano le regole, per la buona ragione che più in principio sarebbe il caos” (2017: 89).

Es por eso que, a lo largo del diálogo, hay un cambio importante, aunque parezca que nada va a ocurrir: la duda se convierte en intimidación; los elementos concretos descritos hasta ahora encuentran, en las palabras de Alejandro, una dimensión distinta, porque distintas son las leyes necesarias para interpretarlos, y que simbólicamente remiten a una transposición con la que lo cotidiano va a enmarcarse, interpretarse y entenderse de una manera inédita.

Si efectivamente “il quotidiano [...] è caratterizzato da elementi di conformismo, pigrizia e torpidità culturale, da un’ignavia dogmatica e un po’ ignobile, profittatrice e disonesta” (Orlando 2017: 160), lo sobrenatural de transposición implica una vuelta a los motivos profundos que son esenciales en la investigación del sentido de la existencia. Es una transformación importante, del que C. va a tomar conciencia durante esta noche y que tendrá, como veremos, sus consecuencias: “Entro en la cocina de buen humor. [...] Noto un aliciente que me faltaba hace meses, lo primero que se necesita es un poco de orden para que la soledad se haga hospitalaria; mañana mismo me pongo a revisar papeles y a hacer una limpia de carpetas” (151).

El orden, útil para combatir el caos, se convierte en un punto firme para dejar poco a poco el miedo y la duda, es decir para salir de lo sobrenatural de ignorancia, en el que “la componente critica è fortissima per definizione, dato che lo statuto si gioca tutto sul dubbio” (Orlando 2017: 111) y aprovechar de lo sobrenatural de transposición y de imposición como nuevos instrumentos para enmarcar lo cotidiano:

Quando il soprannaturale è trasposto, esso è sempre rimotivato, mentre quando è imposto appare sempre come immotivato, slegato da ogni radice. Rimozione e immotivazione, diverse e quasi opposte, sono tuttavia entrambe necessarie affinché il credito recuperato al soprannaturale sia compatibile con il mondo desacralizzato. [...] Rispetto alla trasposizione, l’imposizione si mescola al quotidiano (Orlando 2017: 117).

Pensando en lo cotidiano, la mujer se confiesa a sí misma: “Quizá todo consista en perder el hilo y que reaparezca cuando le dé la gana, yo siempre he tenido demasiado miedo a perder el hilo” (109). El diálogo con Alejandro mezcla contenidos que se refieren al pasado con otros relativos a su actividad como escritora. Su vida, los recuerdos y todas las experiencias que confluyen en la

escritura se vuelven a leer dentro de un marco que resulta una “conquista del cotidiano”: “Nel soprannaturale di ignoranza la mescolanza tra il prodigio e il quotidiano era limitata da tutta una serie di mediazioni e prospettive formali, e rimaneva subordinata alla questione se il soprannaturale esiste o no. Nel caso dell'imposizione invece il quotidiano diventa consustanziale al prodigioso” (Orlando 2017: 118).

Si, continúa Orlando, lo sobrenatural de transposición y de imposición comparten la insuficiencia de la organización racional del mundo, distinta de la indecisión de la racionalidad superior presente en cambio en lo sobrenatural de ignorancia, tal insuficiencia se resuelve en el atrevimiento “a desafiar la incertidumbre” (127): es lo que propone Alejandro, quien critica los excesos de racionalidad en la escritura de la protagonista, y en su vida también, y la invita a “elegir entre perderse y defenderse” (134).

C., al principio “demasiado razonable” (131), luego entiende que el hombre que la entrevista “no tiene prisa ni lleva programa ni se esfuerza por agotar temas, todo queda insinuado, esbozado, como una danza cuyos pasos vamos ensayando juntos, a golpe de improvisación. Tenemos mucha noche por delante, un espacio abierto, plagado de posibilidades” (182): de esta forma, la mujer se abandona, ahora sin miedo, a las imágenes que la conversación le estimula y que se presentan en su mente. Gracias a la mezcla de dibujos y de juegos, que ya habían caracterizado el íncipit de la novela, al desconcierto inicial se sustituye una emoción distinta, y provechosa:

Querría hablarle al hombre de negro del vehículo narrativo que suponen los muebles, regalarle todas las imágenes que, en este rato, se me han aparecido entre el aparador y el espejo. Y muchas más surgirían si se asomara él aquí y empezara a darme pie con sus preguntas ligeras y quebradas que nada indagan, que son como dibujos de humo por el aire. [...] No es confianza lo que ofrece, es algo de signo incluso opuesto a la confianza, inquietante y sugestivo, como una continua incitación a mentir (175).

Es un hallazgo esencial para volver a pensar en su vida y en su escritura, y para encontrar una salida dentro de los límites de lo cotidiano según normas racionales e insuficientes. Es a la vez un desafío que cabe emprender para encontrar su propia voz auténtica, a pesar de patrones y de imitaciones. La aparición del hombre de negro es, en este sentido, la responsable de una “transformación insólita” (245) en la que C. interioriza la cita del ensayo de Todorov: “El tiempo y el espacio de la vida sobrenatural no son el tiempo y el espacio de la vida cotidiana” (218).

3. Hacia la exploración de un deseo secreto

Si el hombre de negro presenta los rasgos del interlocutor ideal, como ya la crítica ha apuntado (cfr. Ciplijauskaitė 2000; Fiordaliso 2004; Rey Hazas 1993), la escenificación del diálogo en *El cuarto de atrás* es el vehículo con el que romper los límites de la racionalidad, en lo cotidiano, y del realismo, en la representación artística, para experimentar algo original, existencial y literariamente: de esta forma, la crítica dentro de lo sobrenatural resulta doble, en un espacio abierto, plagado de posibilidades, como ya hemos visto, que se enriquece ahora con un elemento nuevo:

Exactamente así era la expectativa de mis insomnios infantiles, al fin he recuperado, cuando menos lo esperaba, aquella sensación de ingravidez, sólo existe este momento, quieta, no te angusties, basta con mirar la habitación, sin necesidad de hacer tú nada, se irá llenando de sorpresas. Me complazco en la apreciación de las superficies, los colores y los enseres que destacan sobre la bandeja. Ahora él ha sacado del bolsillo una cajita dorada, la abre y me la tiende. Veo dentro unas píldoras minúsculas, como cabezas de alfileres, de colores. Me mantengo a la expectativa, sintiéndome invitada a un juego desconocido (182).

He aquí el juego y la infancia: su actualización como etapa de creatividad en virtud de la imaginación. Son los dos hitos sobre los que C. reflexiona durante el diálogo, y que puede no solo recordar, sino sobre todo actualizar en esta noche, paso esencial para verse sin miedo ni vacilaciones: el interlocutor le permite encontrarse enfocando desde otro punto de vista su pasado, sus recuerdos, los juegos infantiles y el mismo cuarto de atrás, concreto y simbólico a la vez. Disfrutando de todo este equipaje, que resulta ser una “maleta de doble fondo” (216), título del capítulo quinto, puede ahora reconciliarse consigo misma y realizar nuevos proyectos, olvidados o dejados quién sabe dónde, que vuelven ahora a vivir.

¿Cómo ocurre todo esto? ¿Y qué relación tiene con lo sobrenatural?

En la novela el lector comprueba que en la vida de la narradora hay un antes y un después: en su biografía, Franco “unigénito, indiscutible y omnipresente, que había conseguido infiltrarse en todas las casas” (206), con “su efigie y solo su efigie, los demás eran satélites, reinaba de modo absoluto, si estaba enfermo nadie lo sabía, parecía que la enfermedad y la muerte jamás podrían alcanzarlo” (206). Por eso, afirma la protagonista, cuando murió “no me lo creía. [...] Se me vinieron encima los años de su reinado, los sentí como un bloque homogéneo, [...] Franco

había paralizado el tiempo” (206). La muerte de Franco es entonces el límite, la frontera que hay que pasar ahora que el tiempo se desbloquea, pensándolo “desde el punto de vista del escondite inglés” (210). La relación entre el juego y la condición existencial de la mujer se plantea durante este diálogo tan provechoso, empezando por el terror delante de la cucaracha, que se convierte luego en una reflexión sobre el tiempo:

– ¿Y por qué ha comparado el paso del tiempo con el juego del escondite inglés? – me pregunta el hombre de negro. [...] – Porque es un poco así, el tiempo transcurre a hurtadillas, disimulando, no le vemos andar. Pero de pronto volvemos la cabeza y encontramos imágenes que se han desplazado a nuestras espaldas, fotos fijas, sin referencia de fecha, como las figuras de los niños del escondite inglés, a los que nunca se pillaba en movimiento. Por eso es tan difícil luego ordenar la memoria, entender lo que estaba antes y lo que estaba después (191-92).

El hombre de negro le indica, como siempre, un camino alternativo: “el desorden en que surgen los recuerdos es su única garantía” (192).

Comprobamos pues el segundo momento de cambio en la vida de la protagonista: antes de la llegada de Alejandro, el miedo y la duda, la ignorancia en este territorio de realidad e irrealidad, de lo sobrenatural que la mujer no sabe entender ni tampoco interpretar, en el que por eso se mueve como en un callejón sin salida, entre el crédito y la crítica. Después de la llegada y a través del diálogo, la confianza, y el deseo de descubrir el misterio, la incertidumbre, viajando en el desorden y a través del desafío de la racionalidad firme, con la convicción de que la realidad es un *mundo al revés*, como el cuadro en la pared junto a la entrada de su dormitorio: otra vez un objeto concreto y un símbolo.

Con la mirada y el punto de vista al revés, el mundo puede enseñar sus secretos: ya hemos visto que, en las primeras páginas, la protagonista se identifica a través de la inicial de su nombre, un signo que es un dibujo en la arena y que indica, o puede significar, algo más. Y añade además que le hubiera gustado más llamarse “Esperanza o Esmeralda o Elisabeth, como Elisabeth Mulder, estaban de moda los nombres con E. largos y exóticos, el mío no sorprendía a nadie, empezaba con la C. de cuarto, de casa, de cama y de aquel corazón que dibujaba con tiza ante la mirada aburrida del profesor” (101).

Con el deseo de tener otro nombre, eso es, otra identidad, la personalidad de la protagonista deja el recelo y, gracias al hombre de negro, recuerda cuándo empezó a escribir y por qué: “durante la guerra, en Salamanca” (137), cuando la literatura era para ella un refugio seguro. A lo largo del tiempo, y bajo las

imposiciones del franquismo, el refugio se ha convertido en un castillo, tal como el cuarto de atrás, que antes era el reino “del desorden y de la libertad, [...] donde nada estaba prohibido” (255) y que se convierte, después de la guerra, en despena: “Hay como una línea divisoria, que empezó a marcarse en el año treinta y seis, entre la infancia y el crecimiento. La amortización del cuarto de atrás y su progresiva transformación en despena fue uno de los primeros cambios que se produjeron en la parte de acá de aquella raya” (255).

Enfocar la realidad según reglas distintas de la racionalidad, ahondando en su dimensión sobrenatural, es lo que le permite a la mujer entender que hay una línea divisoria en su vida y que lo que pasa ahora es la necesidad y el deseo de encontrar otras formas de expresión y de comunicación, que solo un interlocutor como el hombre de negro puede solicitar: criticando la proliferación de libros de memorias después de la muerte de Franco, la autora desea poder escribir un libro en el que enhebrar los recuerdos de una forma divertida. “O desenhebrarlos” (202), le sugiere Alejandro: contra las leyes de la gravedad y de lo tangible, desafiando el paso del tiempo como en el juego del escondite inglés, la mujer se ve a sí misma cuando tenía ocho años, y a los dieciocho, y con los recuerdos recupera sus orígenes, su infancia que, a pesar de la guerra, fueron felices.

El regreso a la niñez, no solo en el recuerdo, sino sobre todo como actitud, dejando que hable “quella parte di sé che ha nostalgia dell’infanzia”, junto al “desiderio segreto di tornare bambini” (Orlando 2017: 48), son pues el hallazgo de la experiencia de esta noche, que se cierra, como la novela misma, dejándonos en la ambigüedad pero que resulta ser el aliciente para volver a escribir con gusto. Es el secreto que C. entiende y que aprieta simbólicamente entre sus manos, como hace físicamente con la cajita dorada en las últimas líneas del texto: “al ir a meter el brazo derecho debajo de la almohada, mis dedos se tropiezan con un objeto pequeño y frío, cierro los ojos sonriendo y lo aprieto dentro de la mano, al tiempo que las estrellas risueñas se empiezan a precipitar, lo he reconocido al tacto: es la cajita dorada” (277).

El desenlace, abierto y enigmático, plantea varias hipótesis, desde el crédito incondicionado (el hombre de negro estuvo efectivamente en el piso de la protagonista y la entrevistó) hasta la incredulidad y la negación (el hombre de negro nunca existió y ella lo soñó todo), aunque, como afirma Martinell Gifre “la autora elige tres objetos materiales para que sean los testimonios de la existencia de esa conversación: el montón de folios, dos copas en una bandeja, y una cajita dorada” (1983: 153). La ambigüedad no parece resolverse, sobre todo porque, de acuerdo otra vez con Pineda Cachero, “lo más probable es que todo esto no importe. [...] Una doble búsqueda de identidad (como mujer y como escritora)

subyace en el fondo” (2001: 21). La doble búsqueda de identidad procede de la búsqueda de interlocutor, tan esencial en la poética de Carmen Martín Gaité³. Sin embargo, hay un elemento nuevo en *El cuarto de atrás*, que lo sobrenatural de Orlando nos permite descubrir e interpretar: la novela se convierte en un viaje en los territorios de lo sobrenatural, entre la ignorancia, la transposición y la imposición, afirmando el “valor de construcción de un yo más que de reproducción de una identidad previa a la escritura” (Teruel 2018: 22). Lo sobrenatural resulta ser la solución –o la síntesis– entre la “manifestazione eccezionale di un diabolico tentativo di mutare l’ordine antico delle cose e rivincita di quest’ultimo ordine su coloro che hanno provato a modificarlo” (Orlando 2017: 152).

En este viaje, C., y el lector con ella, aprende que merece la pena perderse en el laberinto de la realidad, rompiendo convenciones y reglas y aprovechando de la introspección como diálogo consigo misma. La recuperación de la infancia es de esta manera el preámbulo para poder entenderse, donde encontrar el hilo, siguiendo la invitación a “un juego desconocido” (182) del que todavía no se conocen las reglas, pero que va a ser una forma de entretenimiento y una aventura en esta vida y en la creación literaria, que no es sino su expresión más auténtica e íntima.

Bibliografía citada

- ANIEVAS, ISABEL (2006), “*El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité o la ambigüedad de lo fantástico”, *Confluencia. Revista hispánica de cultura y literatura*, 22/1: 67-82.
- BURKE, EDMUND (2002), *Inchiesta sul bello e il sublime*, Palermo, Aesthetica.
- CAILLOIS, ROGER (1965), *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard.
- CALVI, MARIA VITTORIA (2007), “El autobiografismo dialógico de Carmen Martín Gaité”, *Turia*, 83: 223-35.
- CALVI, MARIA VITTORIA (2018), “Paratexto y narración autobiográfica en la obra de Carmen Martín Gaité”, *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, ed. José Teruel. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 215-35.
- CIPLIJAUSKAITÉ, BIRUTÉ (1988), *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, Barce-

³ Cfr. las aportaciones de sus ensayos: *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1973); *El cuento de nunca acabar* (1985) y los *Cuadernos de todo* (2002).

- Iona, Anthropos.
- CIPLIJAUSKAITĖ, BIRUTĖ (2000), *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Ediciones del Orto.
- DURÁN, MANUEL (1981), “Carmen Martín Gaité, *Retablas, El cuarto de atrás*, y el diálogo sin fin”, *Revista Iberoamericana*, 47/116-17: 233-40.
- EGIDO, AURORA (1994), “Mefistófeles en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité”, *Salina. Revista de Lletres*, n. 8: 59-66.
- FIORDALISO, GIOVANNA (2004), “Carmen Martín Gaité e l’autobiografia: frammenti di vita e letteratura”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 7: 123-51.
- GOULD LEVINE, LINDA (1990), “Isabel Allende y Carmen Martín Gaité: el mundo al revés”, *Poder y Libertad*, 13: 14-28.
- GRAS, DUNIA (1998), “*El cuarto de atrás*: intertextualidad, juego y tiempo”, *Especulo. Revista de estudios literarios* [03/07/2019] < <https://webs.ucm.es/info/especulo/cmgaite/dgras.htm>>
- JURADO MORALES, JOSÉ (1998), “*El cuarto de atrás* un texto complejo”, Retórica y texto. III Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicaciones, coords. Antonio Ruiz Castellanos; Antonia Víñez Sánchez; Juan Sáez Durán. Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones: 320-22.
- JURADO MORALES, JOSÉ (2003), *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Gredos.
- LIPMAN BROWN, JOAN (1987), *Secrets from the back room: the fiction of Carmen Martín Gaité*, Mississippi, University of Mississippi.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1973), *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Madrid, Nostromo.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1985), *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Destino.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2002), *Cuadernos de todo*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (2018) [1978], *El cuarto de atrás*, Madrid, Cátedra.
- MARTINELL GIFRE, EMMA (1983), “*El cuarto de atrás*: un mundo de objetos”, *Revista de Literatura*, 45/89: 143-53.
- ORLANDO, FRANCESCO (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi.
- ORLANDO, FRANCESCO (1997) *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi.
- ORLANDO, FRANCESCO (2017), *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi.
- PINEDA CACHERO, ANTONIO (2001), “Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (2ª parte): de lo (neo)fantástico al Caos”, *Especulo. Revista de estudios literarios*. [03/07/2019] < <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero17/apineda2.html> >

- PITTARELLO, ELIDE (2018) “*Homenaje a Virginia Woolf: palabras e imágenes en un collage newyorkino de Carmen Martín Gaité*”, *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, ed. José Teruel. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 237-58.
- REY HAZAS, ANTONIO (1993), “El interlocutor narrativo de Carmen Martín Gaité desde una perspectiva barroca y cervantina”, *Epos*, 11: 315-33.
- SARMATI, ELISABETTA (2013), “Nubes de color de rosa en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité”, *Pueden alzarse las gentiles palabras. Studi in onore di Emma Scoles*, eds. Ines Ravasini; Isabella Tomassetti. Roma, Bagatto Libri: 393- 402.
- SERVODIDIO, MIRELLA; WELLES MARCIA (1983), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Nebraska: Society of Spanish-American Studies.
- TERUEL, JOSÉ (2004), “El rescate del tiempo como proyecto narrativo: *El cuarto de atrás* y otras consideraciones sobre Carmen Martín Gaité”, *Mostrar con propiedad un desatino. La novela española contemporánea*, Madrid, Eneida: 191-209.
- TERUEL, JOSÉ (2018), “Introducción”, *El cuarto de atrás*, Carmen Martín Gaité. Madrid, Cátedra: 9-77.
- TODOROV, TZVETAN (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.

Giovanna Fiordaliso es profesora de Literatura Española en la Università degli Studi della Tuscia (Viterbo). Se ocupa de narrativa española, y en particular de la prosa del Siglo de Oro (novela picaresca y *novelle*) y de la época moderna y contemporánea (Galdós, Baroja, Zambrano, Martín Gaité, Muñoz Molina), con un interés por la escritura autobiográfica.

g.fiordaliso@unitus.it

