

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 sorprendivos 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 preconscious, 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 época

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 neorrealismo, 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 neorrealismo*: 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. Cualquiera 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-amo, 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

