

## 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 plazuela, 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 *Retabílas* 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», impasible 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, conclusivo, 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-