



## Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (1ª parte): literatura *versus* propaganda

Antonio Pineda Cachero  
(Universidad de Sevilla)

---

### **1. Introducción y sinopsis argumental.**

El objetivo de este trabajo es dilucidar en lo posible las dimensiones de la intertextualidad y el proceso de comunicación en la novela de Carmen Martín Gaité (1925-2000) *El cuarto de atrás* (Premio Nacional de Literatura, 1978). Dada la extensión del texto, y para mayor comodidad del lector, hemos dividido el trabajo en tres partes que pueden leerse como artículos independientes.

La primera parte de nuestro escrito gira sobre determinados aspectos comunicativos e introduce el tema de la intertextualidad. Nos apoyaremos básicamente en las categorías de la transtextualidad estipuladas por Gérard Genette y en diversas nociones de la Teoría de la Comunicación, Pragmática, y Literatura y Comunicación.

En el segundo artículo nos centraremos en dos aspectos que nos parecen determinantes en la novela: la influencia del género fantástico, tanto clásico como contemporáneo, y la cuestión de la irrealidad, que determina en el texto la disolución de todo tipo de barreras espacio-temporales y ficcionales.

A la cuestión del orden y el caos se le dedica el último artículo, tanto por su interés desde una perspectiva transmoderna como por entender que el choque entre lo ordenado y lo caótico determina todo el proceso de introspección y creación literaria en la novela.

Emplearemos el sistema Harvard de citas (Autor, año: página) para las referencias bibliográficas, excepto en las citas extraídas directamente de la novela estudiada, donde sólo indicamos la página. Las citas extensas se ubicarán en párrafo aparte, con sangría de texto distinta y tamaño de fuente inferior.

La edición de *El cuarto de atrás* que manejamos es la undécima publicada por DestinoLibro (Destino, Madrid, 1996).

**Sinopsis.** La acción narrada en la novela es mínima. Todo gira en torno a una misteriosa visita que la protagonista, una escritora llamada Carmen Martín Gaité, recibe durante una noche de insomnio y tormenta. El visitante es un periodista, un enigmático hombre vestido de negro que, con el pretexto de entrevistarla, entabla con ella una larga conversación (eje de toda la novela) donde Carmen rememora prácticamente toda su vida, desde su despreocupada infancia en el cuarto de atrás de su casa hasta el entierro del general Franco, ya en los años 70. Mediante un diálogo ágil, que se complementa con descripciones detalladas y largas digresiones sobre la cultura de postguerra y las circunstancias vitales de la protagonista, la novela desarrolla todo un juego intertextual de espejos donde los recuerdos, la autorreflexión literaria y el género fantástico se funden.

Una pléyade de estructuras en abismo y diversos juegos narrativos (por ejemplo, no queda claro si la propia protagonista es también el narratario) son algunos de los recursos empleados en una novela caracterizada estilísticamente por una exposición narrativa no lineal y propensa a los rodeos y a un cierto barroquismo (no a nivel ligüístico o formal, sino en la intención estructural de la obra y en su minuciosidad descriptiva, contrarios a la concisión clasicista y la exactitud en el mensaje literario).

## **2. Literatura, comunicación y propaganda.**

*El cuarto de atrás* nace, aparte de los factores históricos y biográficos, de una preocupación fundamentalmente comunicativa. Ya en el artículo "La búsqueda de interlocutor", publicado doce años antes en *Revista de Occidente*, Carmen Martín Gaité expuso el problema del receptor como el determinante último de la comunicación: "La del interlocutor no es una búsqueda fácil ni de resultados previsibles y seguros, y esto por una razón fundamental de exigencia, es decir, porque no da igual cualquier interlocutor" (Martín Gaité, 1973: 19). Por otro lado, la autora afirmaba en una entrevista que "si uno pudiera encontrar el interlocutor adecuado en el momento adecuado, tal vez nunca cogiera la pluma. Se escribe por desencanto de ese anhelo, como a la deriva, en los momentos en que el interlocutor real no aparece" (citada en Ciplijauskaité, 1988: 121, nota 65).

Para la escritora, la búsqueda del oyente o interlocutor supone "el originario móvil y perenne acicate de toda narración" (1973: 22). El punto de partida del que arranca toda esta problemática es el viaje de necesidad que recorremos desde la soledad (incomunicación) a la escritura (posibilidad de comunicación). La soledad es una especie de condición necesaria para Martín Gaité: de hecho, la autora ha observado que si los hombres hubiesen saciado totalmente su "sed de comunicación" (1973: 22), es decir, si no conocieran la soledad, no hubiesen producido literatura. En cualquier caso, la incomunicación no se ve de modo positivo; incluso, investigadores como Carmen Alemany han observado que tal situación lleva al *mal*, manifestándose como frustración privada y tragedia colectiva (cfr. Alemany, 1990: 36). La necesidad de un interlocutor es, pues, apremiante. La misma autora señala que "la realidad del interlocutor se encontrará a través del *logos*, elaborado por la abnegación absoluta de parte del hablante y del oyente; porque el diálogo sin *logos* es irrealizable" (Alemany, 1990: 37). Quizá esta opinión (referida a las ideas de Martín Gaité vertidas en el ensayo "Las trampas de lo inefable") pueda ser cierta en lo tocante a la comunicación social, pero no estamos de acuerdo en su aplicación a un ámbito tan interpersonal como el desarrollado en *El cuarto de atrás*: el *logos*, en su vertiente racionalizadora, brilla por su ausencia (al menos en la superestructura), el diálogo se transforma en un probable monólogo, como veremos, y la "abnegación" cede paso a la explosión individualista y hasta hedonista del yo. La novela como medio de comunicación, y ahí sí coincidimos con Alemany, es un ámbito de goce en Martín Gaité gracias al poder y la libertad

del lenguaje. La imaginación se hace catarsis de esa soledad que mencionábamos, y la catarsis redonda en comunicación.

En estas notas nos centraremos sobre todo en el circuito comunicativo interno establecido en la obra literaria (Narrador –emisor-, Texto –mensaje- y Narratario –receptor-), y apuntaremos las dimensiones que poseen en *El cuarto de atrás* determinados elementos de la Teoría de la Comunicación clásica, como el contexto o el medio (canal). En general, todas estas dimensiones responden a la preocupación general (vital, casi) de la novelista por la comunicación, que ya hemos señalado. Centrándonos en la cuestión concreta de la escritura, los problemas se focalizan sobre todo en la figura del receptor y demás problemas de la transmisión del mensaje (ruido, problemas de contexto o código, etc.).

Para empezar, es evidente que la figura del "buen interlocutor" (el receptor adecuado, en suma) precisa también un **contexto** adecuado (cfr. Martín Gaité, 1973: 20); sobre todo en la comunicación oral, aunque la escrita también gira en alto grado sobre tal necesidad. Jorge Urrutia (1992) contempla esta preocupación por lo contextual como un elemento determinante en la comunicación literaria: el contexto es básico para dilucidar y entender con mayor precisión los mensajes, y configura notablemente todo el proceso comunicativo. En *El cuarto de atrás*, la relación comunicativa entre los personajes se encuadra en un *marco* (cfr. Urrutia, 1992: 115) de estructuras espacio-temporales que, además de los elementos de irrealidad que se apuntan en la segunda parte de este trabajo, se implican en la dialéctica comunicativa. Elementos como la cortina (negativo por lo general en Martín Gaité), el espejo o el teléfono abren y cierran espacios de conexión, canales físicos o ámbitos psíquicos donde siempre hay algo que decir o contar.

La problemática del receptor (o interlocutor, o narratario en el circuito que nos ocupa) sí se transforma al considerar el paso de la comunicación oral a la escrita. Siempre es complicado hallar un destinatario adecuado tanto al receptor como al contenido del mensaje, pero, en el contexto de una actividad como la comunicación oral, la situación se agudiza. El diálogo (como se expone en el ensayo "Las trampas de lo inefable" –1972-) y la comunicación no son hechos dóciles, y el mero hecho de hablar no es ni mucho menos fácil (1973: 71). Sin embargo, al mutar el **medio**, la dificultad de hallar un interlocutor adecuado en la comunicación oral cambia: en la comunicación escrita, donde se inscribe la literaria, la escritura permite *crear* al interlocutor ideal, y codificar a la perfección el mensaje y el modo en que el destinatario lo recibe<sup>1</sup>. "El mensaje femenino, como en el caso de la poesía hermética, va dirigido de forma especial a un destinatario que está básicamente en la mente de la escritora" (Martínez Romero, 1989: 55).

Así, el **emisor** (que en la novela gira, como narrador, sobre una situación homodiegética y aún autobiográfica –autor, narrador y personaje coinciden-) genera tanto el mensaje (calibrado y afinado) como el receptor. Un receptor que, entrando en el contexto de *El cuarto de atrás*, se configura como el "oyente utópico" (Martín Gaité, 1973: 22) de la comunicación literaria dentro del texto. En relación al emisor, hay que apuntar la fragmentación que sufre en su papel de narrador: frente a los parámetros de la narrativa neorrealista de la generación del 50, Blas Matamoro observa que

se cuestiona también la categoría del escritor testifical, impersonal, neutro. Así ocurre en *Retahílas* 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. (1979: 588)

En cuanto a la codificación del **mensaje**, se desarrolla tanto la técnica del monólogo interior como la del diálogo directo. Las disgresiones de la narradora conviven con la conversación fluida sin que el mensaje pierda en ningún momento su dimensión intersubjetiva: el

entendimiento es virtualmente perfecto entre los personajes. Éste es, sin duda, el hecho clave en el circuito comunicativo interno de *El cuarto de atrás*: la figura del **receptor**. En el hombre de negro encontramos al interlocutor ideal, al **narratario** (homodiegético, en este caso) perfecto. Las siguientes palabras de Carmen Martínez Romero sintetizan a la perfección la alta imbricación entre narrador y narratario en la escritura femenina; imbricación muy clara en *El cuarto de atrás*:

Para la narradora femenina la figura del receptor no tiene perfiles determinados y para poder hablar su propio lenguaje, para darse seguridad a sí misma, necesita un narratario muy cercano, necesita una comprensiva "escucha", necesita confabularse con el narratario. La línea de emisión se convierte en un círculo, y la narradora habla de sí, se ensimisma, se arrellana en su propio lenguaje, convirtiendo su discurso en un habla particularizado. La palabra de la escritora se siente entonces con libertad para llenarse de marcas indiciales típicamente femeninas, con un narratario interno al que se concede como "don" el universo mental de la narradora visto desde dentro (Martínez Romero, 1989: 57).

Relacionándolo con el psicoanálisis, Ciplijauskaitė también ha señalado que el gran hallazgo de novelas como *Retahílas* (1974) o *El cuarto de atrás* es "la figura del interlocutor" (1988: 111). Y es que, tal y como se plantea en la novela que estudiamos, el receptor del mensaje es definitivo. No puede fallar, porque lo que anhela la protagonista es reconstruirse a sí misma, y no debe quedar nada sin decirse o escucharse apropiadamente. Comunicarse es, pues, reinventarse:

Para construirse a sí mismo, el protagonista-narrador tiene que poder restablecer el lazo, a menudo roto o escondido en "el cuarto de atrás" de su memoria, entre su niñez o su adolescencia y el presente de su existencia. Para definirse del todo y dar un sentido a su identidad, debe transmitir también su propia historia a ese interlocutor indispensable; de ahí la necesidad de inventarse a veces a ese personaje, como pudo ser el caso —o no— en *El cuarto de atrás* (Paoli, 1998).

Juan Senís (1998) observa que, en novelas como *El cuarto de atrás*, "asistimos a la exaltación de un oasis comunicativo, de un estado de gracia que, tras este éxtasis de la palabra, se estrellará contra el mundo de la incomunicación y la incomprensión". Tenemos, así, un espacio *interior* donde la comunicación es posible, y otro *exterior* (el contacto con el Otro, nunca total, del mundo exterior) caracterizado por la incomunicación. Visto esto, es natural que la introspección sea el único modo donde la comunicación es posible de modo perfecto; el único lugar (la propia mente como espacio) donde el receptor es el emisor y todas las permutaciones, transgresiones y mutaciones del mensaje son posibles.

En estos términos, ¿por qué es el hombre de negro el interlocutor perfecto? Sencillamente, porque le responde a la protagonista justo lo que quiere, justo lo que necesita para auto-analizarse. También lo es porque la convergencia de esquemas mentales es absoluta (o casi: a veces nos da la sensación de que Carmen querría pensar como el hombre de negro, pero no puede conseguirlo por mucho que se le acerque), y porque las palabras del enigmático Alejandro le sirven a la protagonista para expresar y justificar el particular psicodrama que arrastra desde hace décadas. El hombre de negro es el destinatario definitivo, el receptor (y el lector) ideal para el que no hay irracionalidad, divagación, sinsentido o "ruido" posible en el mensaje, por muy desarticulado que esté. Si trasponemos los esquemas de Umberto Eco a la conversación de los personajes, *intentio auctoris* (Carmen) e *intentio lectoris* (el hombre de negro, como "lector" ideal del caos mental de la protagonista) coinciden absolutamente. Autor, narrador, personaje y narratario se funden de modo sorprendente.

Con todo, el desarrollo comunicativo que se produce entre los personajes no es, de cara al lector, ni mucho menos unidimensional o fácilmente descodificable. La cita de Bataille que abre la novela ("La experiencia no puede ser comunicada sin lazos de silencio, de ocultamiento, de distancia") ya nos pone en guardia frente a los claros oscuros expresivos que nos esperan. No obstante, el arte de Martín Gaité consigue hacer encajar al final todas las piezas de la vorágine

caótica de la memoria (aunque el desorden sea el principal medio expresivo), y las puntualizaciones del hombre de negro nos orientan, paradójicamente, por estos laberintos de recuerdos, sueños y reflexiones. Tal y como enseña la Semiótica, no puede mostrarse nada sin ocultar algo a su vez: todo descubrimiento es también encubrimiento, y el ocultamiento irá en paralelo a la clarificación. El narratorio *media* entre el particularismo subjetivista de la narradora y los receptores (cfr. Martínez Romero, 1989: 57); es la escucha que filtra el mensaje. La literatura es, más que nunca, comunicación: no sólo en relación a los imperativos vitales de la autora-narradora, sino también en lo referido a las *retahílas* de palabras que median entre los personajes.

### **Propaganda versus comunicación**

En el interior de Carmen se produce todo un conflicto de mensajes comunicativos y textuales, que podemos sintetizar en la contraposición de: (a) toda la subcultura propagandística de postguerra, con su carga ideológica, y (b) los sueños, anhelos y recuerdos personales que la protagonista anhela expresar, toda vez encuentre al interlocutor perfecto. El conflicto se plantea entre los efectos de una comunicación masiva sobre el individuo (la propaganda ideológica de postguerra, alienante y asfixiante) y las necesidades de comunicación interpersonal de dicho individuo. La uniformidad de hierro de la ideología franquista o la monomanía de la limpieza son sólo manifestaciones del mismo fenómeno ideológico, que atenta directamente contra la fragmentación de la conciencia y el diálogo planteada en *El cuarto de atrás*. Máxime cuando recordamos la importancia radical que Carmen Martín Gaité imputa al diálogo (es decir, comunicación interpersonal), que, en su formulación utópica, con el interlocutor perfecto, anularía incluso el quehacer literario.

Homogénea, orgánica y con visos de omnipotencia, la autocracia franquista clonó en la propaganda política y social sus parámetros políticos, tal y como se expresa en la novela. La imagen de Franco en todas partes era un ingrediente más de la infiltración ideológica total del Régimen:

(...) yo tenía nueve años cuando empecé a verlo impreso en los periódicos y por las paredes, sonriendo con aquel gorrito militar de borla, y luego en las aulas del Instituto y en el NO-DO y en los sellos; y fueron pasando los años y siempre su efigie y sólo 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 (p. 133).

La conformación de una ideología total es el resultado de esta omnipresencia franquista, traducida en la propaganda que teñía los medios, la (sub)cultura de masas y la educación. Transformada en el Todo, la ubicuidad de Franco supuso la congelación del universo vital de la protagonista: el tiempo, los sueños, la libertad... Y todo fue almacenándose en el cuarto de atrás, hasta explotar caóticamente en el diálogo y la novela, muerto ya el general. Todo el universo personal e imaginativo de Carmen estuvo durante décadas reprimido por la fuerza de la sociedad y la propaganda, que instauró unos modelos de conducta donde el individuo, siguiendo los cánones de la propaganda fascista, no existía. La educación, politizada, era sorprendentemente parecida a los "experimentos" ideológicos y formativos del fascismo italiano y el nazismo alemán:

Todas las arengas que monitores y camaradas nos lanzaban en aquellos locales inhóspitos, mezcla de hangar y de cine de pueblo, donde cumplí a regañadientes el Servicio Social, cosiendo dobladillos, haciendo gimnasia y jugando al baloncesto, se encaminaban, en definitiva, al mismo objetivo: a que aceptásemos con alegría y orgullo, con una constancia a prueba de desalientos, mediante una conducta sobria que ni la más mínima sombra de maledicencia fuera capaz de enturbiar, nuestra condición de mujeres fuertes, complemento

y espejo del varón (pp. 93-94).

Mujeres *superiores*, fuertes y disciplinadas para el Nuevo Orden, con una educación anti-ilustrada y retrógrada, en paralelo a los himnos falangistas y el modelo de Isabel la Católica. En palabras de Pilar Primo de Rivera (jefa nacional de la Sección Femenina –brazo femenino de Falange-, un organismo que aparece citado en la novela),

les enseñaremos a las mujeres el cuidado de los hijos (...). Les infundiremos ese "modo de ser" que quería Jose Antonio para todos los españoles para que así ellas, cuando tengan hijos, puedan formar a los pequeños en el amor de Dios y en esa manera de ser de la Falange (citada en Carbayo, 1998: 36).

Es evidente la dimensión propagandística del ideario impuesto a las jóvenes de la postguerra, por no hablar del retroceso que suponía en contraposición al auge feminista del período de la República. El discurso franquista y falangista en relación a la mujer era, según Mercedes Carbayo (1998), un conjunto de proposiciones grandilocuentes y barrocas, basadas educativamente en una "Enciclopedia" (el famoso libro de Álvarez) plagada de propaganda ultramontana. La mujer era el pilar doméstico, familiar y piadoso de la España una, grande y libre. "A estas mujeres", dice Carbayo, "se les pedía fortaleza, disposición, entrega, alegría de cara al trabajo, la sonrisa eterna, el optimismo incansable. Los espejos en que mirarse: la Virgen María, Isabel la Católica y Agustina de Aragón" (1998: 42). Unas exigencias político-ideológicas plasmadas a la perfección en *El cuarto de atrás*. Y no es de extrañar, dado el panorama, que la protagonista cultivara la animadversión contra la ideología totalitaria:

Bajo el machaconeo de aquella propaganda ñoña y optimista de los años cuarenta, se perfiló mi desconfianza contra los seres decididos y seguros, crecieron mis ansias de libertad y se afianzó la alianza con el desorden (...) (p. 96).

La esencia de *El cuarto de atrás* está en estas líneas. Inseguridad, libertad y desorden como valores positivos frente al vacío optimismo oficial de la propaganda, en búsqueda de una comunicación honesta y veraz de individuo a individuo, lejos de la alienación de los mensajes masivos.

### **3. Textos e intertextos.**

La construcción de mundos, tal como los conocemos,  
parte siempre de mundos preexistentes,  
de manera que hacer es, así, rehacer.  
(Nelson Goodman)

*El cuarto de atrás* es un dispositivo intertextual continuo. En la conciencia de la protagonista, los fragmentos textuales de diversos discursos culturales son absorbidos, interiorizados y filtrados por el particular irracionalismo subjetivista de la misma, hasta el punto de que dichos fragmentos van operando progresivamente como nexos conjuntivos de la particular historia que se narra. Las canciones de Concha Piquer o las referencias a la literatura fantástica son algunos de los elementos que enhebran la trayectoria vital de la protagonista y, de paso, dotan de un sentido revitalizado a sus recuerdos, por no hablar de la estructura asimilada de las novelas rosa, cuyos romances de cartón piedra son emulados irónicamente en la relación entre los dos personajes principales.

La novela registra los cinco tipos básicos de **transtextualidad** que Gérard Genette enumera en

*Palimpsestos* (1989): architextualidad, hipertextualidad, intertextualidad, metatextualidad y paratextualidad. La **intertextualidad** es, con todo, el más desarrollado: hay una cantidad enorme de referencias a discursos culturales de la más variada índole, donde la alta cultura y la cultura popular se funden. Además, en muchas ocasiones los fragmentos de otros textos condicionan notablemente la trama (pensemos en las canciones de Concha Piquer), hasta el punto de que, si nos fijamos en las citas literarias, emerge una realidad de carácter eminentemente literario, donde la protagonista se debate entre sus recuerdos, manuales de Todorov, cartas, artículos y libros, libros desperdigados por todas partes:

¡Qué aglomeración de letreros, de fotografías, de cachivaches, de libros...!; libros que, para enredar más la cosa, guardan dentro fechas, papelitos, telegramas, dibujos, texto sobre texto: docenas de libros que podría abrir y volver a cerrar, y que luego quedarían descolocados, apilados uno sobre otro, proliferando como la mala yerba (p. 16).

Textos sobre textos, textos dentro de textos, textos que condicionan y configuran la lectura de otros textos, y que, en última instancia, determinan el mundo de la protagonista. Dada tal metarrealidad literaria, es normal que las citas literarias abundan en *El cuarto de atrás*: Lewis Carroll, Bataille, Robert Louis Stevenson, Perrault (*Pulgarcito*), Kafka, Cervantes (*La gitanilla*), Edgar Allan Poe, Dashiell Hammet (*El hombre delgado*), Antonio Machado, Dionisio Ridruejo, Chejov, Defoe (*Robinson Crusoe*), Carmen Laforet o el ya citado Todorov (*Introducción a la literatura fantástica*) son citados, de modo explícito o implícito, en un momento u otro del texto. También se apuntan referencias a fábulas populares, como la de la hormiga y la cigarra, o cuentos clásicos (el ya citado *Pulgarcito*, o *Barba Azul*). La alusión a la propia obra anterior de Carmen Martín Gaité también está presente en *El cuarto de atrás*: *Ritmo lento*, *El Balneario*, *Entre visillos* y artículos como "Cuarto a espadas sobre coplas de postguerra" desfilan por la novela. Tal y como observa Manuel Durán, "*El cuarto de atrás* (...) es fundamentalmente una segunda versión, superada, corregida y aumentada de "El balneario" (1981: 235). Los nexos con otras novelas, como *Retahílas*, son también evidentes.

En ocasiones, la cita se limita a referir el nombre del escritor (caso de Carroll, aunque sus juegos de espejos son claramente asimilados en la novela); en otras, se transcriben los textos (caso del poema de Machado, en la página 46); en otras, la referencia es soterrada (pensemos, por ejemplo, en la conversación -p. 45- sobre cartas que desaparecen y aparecen, y su relación con la literatura de misterio: la alusión a "La carta robada" de Poe es clara). La importancia de Kafka merece resaltarse en este cúmulo de influencias: Carmen Martín Gaité ha declarado en varias entrevistas la importancia de este escritor en su formación literaria, y en *El cuarto de atrás* le rinde un homenaje implícito al presentar (en un contexto claustrofóbico, típicamente kafkiano) una extraña "cucaracha desmesurada" (p. 28).

El séptimo arte (el arte del siglo XX, como ha sido denominado en ocasiones) pasa también su factura intertextual en los recuerdos de la protagonista: las referencias cinematográficas a la *Rebeca* de Hitchcock conviven con Shirley Temple, Laurel y Hardy, Buster Keaton y un buen número de otros actores clásicos, que son citados en la página 65. En cualquier caso, la influencia más importante en cuanto al cine es la de la película de Hitchcock: al igual que en *Rebeca*, en *El cuarto de atrás* se reproduce el esquema de dos mujeres luchando por el mismo hombre; un hombre de pasado misterioso, donde hay una mujer, mientras otra intenta descifrar la verdad. Este hecho se plasma en el capítulo V, cuyo título ("Una maleta de doble fondo") hace referencia al maletín del protagonista masculino, pero también simboliza a este individuo: un hombre desdoblado, que se comporta de distinto modo con distintas mujeres (de nuevo el tema de la personalidad escindida, herencia del mito de Jekyll y Hyde).

La cultura popular de masas (en ocasiones llegando al límite de la "cultura basura" o cultura *trash*, como es el caso de las novelas rosa) despliega igualmente sus influencias. A las novelas rosa se añaden revistas como *Lecturas*, marcas publicitarias, canciones, cómics (el popular *T.B.O.*), coplas populares, etc. El proceso de absorción cultural es evidentemente postmoderno: la

subcultura de anuncios, romances *Kitsch* y coplas confluye en la mente de la escritora para generar, paradójicamente, un producto literario encuadrable en lo que MacDonald denominó "alta cultura". Además, la importancia concreta de las coplas de Concha Piquer adquiere rango estructural: es el nexo perfecto entre los sueños de la protagonista y el mundo de las novelas rosa que alimentaron su juventud, y que ceden el caldo de cultivo de amores desgarrados para ser parodiados en *El cuarto de atrás*. Las coplas se emplean como un contrapunto intertextual y narrativo a la propia intención de la novela. Las canciones de Piquer plasmaban el lado oscuro del burdo romanticismo de la postguerra española: frente a la alegría aséptica y el optimismo forzado de las jóvenes ángeles del hogar publicitadas por la propaganda del Régimen, las coplas de la cantante reflejaban un submundo decadente de amores imposibles, sexo soterrado y drogas. Del mismo modo, el particular cuarto de atrás de la protagonista es el ámbito de lo soterrado, lo subconsciente, lo irracional, en contraposición al mundo del Orden sacralizado por la razón moderna. Es, en suma, un trasunto más del sempiterno duelo entre lo apolíneo y lo dionisiaco (que desarrollamos en otras partes del trabajo), entre el mundo como representación y como voluntad, entre la renuncia y el deseo, aunque llevado en esta novela a dos ámbitos muy distintos: el *underground* de las pasiones viscerales y el universo contradictorio de la creación artística.

Las últimas referencias intertextuales tienen además una fuerte incidencia en el decurso narrativo, en tanto en cuanto cierran el círculo de la novela: la penúltima, una referencia a una novela negra de Dashiell Hammet, expone lo que ha constituido la trama del libro ("... indicios contradictorios, pistas falsas, sorpresa final" –p. 210-) y remata la temática de misterio; la última es una referencia a la propia novela de Martín Gaité, que reproduce las primeras líneas del texto (p. 210), reiterando así el fragmento del inicio en los últimos párrafos y disponiendo una estructura absolutamente especular (el espejo es básico en la obra) donde el contenido de la novela, inagotable en sí, como los recuerdos, es iterado *ad infinitum*.

Algunos críticos, como Dunia Gras, han observado la gran apertura de Carmen Martín Gaité a distintos géneros literarios (cfr. Gras, 1998). En tal contexto, es normal que *El cuarto de atrás* participe de una notable pluralidad architextual. La **architextualidad** supone las analogías formales o de contenido entre distintos textos o discursos: hay elementos comunes en ellos que los adscriben, por ejemplo, a un género o movimiento artístico. Como todo en la novela, la estructura genérica es múltiple: el texto de Martín Gaité es un híbrido que participa de los géneros (más bien, metagéneros, en palabras de Carmen de Mora, o subgéneros, según Ana María Barrenechea –cfr. De Mora, 1982-) de la novela autobiográfica, la novela de misterio-policia y el género fantástico, aunque con subversiones puntuales y determinados esquemas asimilados del subgénero de las novelas rosa que la protagonista-narradora leía en su juventud<sup>2</sup>. La protagonista de la novela vive una variación diabólica de dicho subgénero, mientras se indaga la verdadera identidad del mefistofélico galán. La novela también comparte algunos elementos del género histórico, pues se da a entender la intención de recapitular las cuatro décadas de dictadura franquista; no obstante, queda bastante claro que el método se aleja de la linealidad y "objetividad" históricas: "Al principio me pasé varios meses yendo a la hemeroteca a consultar periódicos, luego comprendí que no era eso, que lo que yo quería rescatar era algo más inaprensible (...)" (p. 138). En síntesis, Linda Gould Levine contempla esta mezcla genérica como "una nueva forma híbrida de ficción" donde la literatura rosa, la novela fantástica y la reflexión histórica se funden (cfr. Gould Levine, 1990: 15). "Al fin y al cabo, toda historia es para ella [Carmen Martín Gaité] cuento" (Gras, 1998). Las consecuencias desde el punto de vista de la narratología son también evidentes: al identificarse en la novela autor, narrador y personaje parece que estemos ante una autobiografía histórica, un relato factual, pero sólo hay que leer algunos capítulos para comprobar que se instituye un pacto de ficción y que, dado el carácter fantástico del texto, los predicados de *verdadero* o *falso* pueden presentar problemas al ser aplicados.

El género dramático es otro discurso del que participa *El cuarto de atrás*, junto al architexto

narrativo. Observémoslo en este fragmento, que abre el capítulo VI:

Me acerco a la puerta, sin hacer ruido, y asomo un poquito la cabeza, amparándome en la cortina, como si observara, entre bastidores, el escenario donde me va a tocar actuar en seguida. Ya lo conozco, es el de antes, veo la mesa con el montón de folios debajo del sombrero –evidentemente el tramoyista ha añadido algunos más- y al fondo, a través del hueco del lateral derecha (suponiendo que el patio de butacas estuviera emplazado en la terraza), vislumbro las baldosas blancas y negras del pasillo que conduce al interior de la casa; el hueco está cubierto a medias por una cortina roja del mismo terciopelo que la que me esconde, pero ni se mueve ni se adivina detrás de ella bulto ninguno, no da la impresión de que por ese lateral vaya a aparecer ningún actor nuevo. El personaje vestido de negro ya está preparado, espera mi salida tranquilamente sentado en el sofá, todo hace sospechar que vamos a continuar la representación mano a mano (p. 175).

La escritora es consciente de que están desarrollando una representación teatral, y se articula de este modo un proceso de espacialización que transforma la habitación en un teatro, mientras los protagonistas son equiparados a actores, cuyo rol adoptan. Y Carmen se transforma físicamente, rejuvenece, mientras la habitación también se transmuta y el tiempo revierte al pasado de la protagonista, cuando actuaba en la representación de un entremés cervantino. Otro elemento más para considerar la atmósfera de irrealidad que, como veremos, tiñe toda la novela, y otra estructura (aunque bastante puntual y concreta en este caso) que se añade a la matriz architextual de *El cuarto de atrás*: una novela de introspección autobiográfica, cuyo misterio, de género fantástico, responde a cánones de puro artificio literario y teatral.

Las subversiones architextuales que hemos mencionado giran sobre la modificación parcial de las estructuras genéricas o subgenéricas asimiladas. Para empezar, la propia mixtificación de los géneros aleja la novela del purismo taxonómico. Por otro lado, también se da una subversión de los parámetros y esquemas funcionales clásicos de los géneros: la autobiografía, por ejemplo, se separa de la linealidad y el rigor histórico, y se encarna en ficción; el final clásico de la literatura de misterio y policíaca (conclusiones claras y reposición del Orden) no es respetado, y todo queda en una indagación incompleta y puramente subjetiva, ajena al positivismo racionalista del metagénero inaugurado por el Auguste Dupin de Edgar Allan Poe. "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", dice el hombre de negro (p. 53). Carmen de Mora ha apuntado lo mismo ampliándolo al género o metagénero fantástico: "La ambigüedad se muestra como uno de los conceptos más importantes para la comprensión de lo fantástico" (1982: 60). No es completamente cierto; al menos, en lo tocante al género policíaco y de suspense clásico: la revelación final y la clarificación racionalizada de la causa del enigma o el horror son, desde los cuentos de Poe hasta películas como *Psicosis*, elementos clave en el género de misterio del que habla el hombre de negro. Evidentemente, *El cuarto de atrás* renuncia a la explicación final: hubiera sido contraproducente en un texto basado, precisamente, en la renuncia a la clarificación y la linealidad. Al fin y al cabo, ¿cómo aplicar el positivismo a un misterio que no sale en ningún momento de la conciencia (o inconsciencia) de la protagonista? La literatura de misterio suele basarse en la búsqueda (del asesino, del tesoro, de la causa de algo sobrenatural, etc.); aquí, Carmen está buscando a un interlocutor que, probablemente, es ella misma, o quizá una versión idealizada del joven del que se enamoró en el balneario (cfr. p. 46). ¿Es el hombre de negro un nuevo William Wilson o un *alter ego* pretérito que vuelve a conversar con su yo futuro? Sólo preguntas... lo que supone, como observamos anteriormente, la subversión architextual del género de suspense.

El recurso de la **metatextualidad** (textos que hablan de otros textos, con la relación crítica como paradigma) se desarrolla en la novela básicamente a través de la reflexión y el comentario crítico o teórico sobre (a) la literatura y el propio quehacer literario o (b) el autoanálisis (pensemos en la circularidad estructural y la puesta en abismo que se produce al final, cuando, desde la propia

novela, se comenta el proceso de creación de la misma). La metaficción, en suma, ocupa un lugar muy importante en el texto. Además de desarrollar recursos de la novela contemporánea (el monólogo interior, por ejemplo), *El cuarto de atrás* participa de una idea básica en la literatura moderna desde Mallarmé: la atención al *proceso* de creación de la obra literaria, tan presente en Joyce, Valéry o Borges. Prestar, en suma, más atención al *cómo* se hace la obra que al resultado final, ya que "las cosas sólo valen mientras se están haciendo" (p. 129).

La **hipertextualidad** supone la existencia de un texto (hipotexto) en función del cual se estructura otro (hipertexto). Las relaciones suelen ser macroestructurales. En *El cuarto de atrás*, el *affaire* con el hombre de negro se apoya en el hipotexto de la novela rosa que recorre la narración, adoptando el esquema de la *parodia* (según la taxonomía de Genette): una transformación lúdica de las novelas románticas populares, imitando incluso sus *tics* más forzados. Incluyendo frases de fotonovela del tipo "Oh, Raimundo –exclamó Esperanza, mientras brotaban las lágrimas de sus párpados cerrados-, contigo nunca tengo miedo. No te vuelvas a ir nunca"<sup>3</sup> (p. 38), Martín Gaité descontextualiza la literatura *Kitsch* de su juventud, trascendiendo quizá lo lúdico y acercándose al *pastiche satírico* o imitación satírica: recoge el estilo del hipotexto con intención crítica o ridiculizadora, y se abre (a diferencia del travestimiento) a temas muy distintos, a partir de un género, la novela rosa, que la propia autora caracterizó como el "recipiente de aquellas ilusiones un poco ñoñas, de aquellos sueños acerca de un amor que iba a durar toda la vida" (Martín Gaité, en Gazarian Gautier, 1981).

Con todo, lo más importante con respecto a la dimensión transtextual de las novelas rosa es el hecho de que, como es habitual en Carmen Martín Gaité, se presenta todo de un modo subvertido. En un claro ejercicio postmoderno, e invirtiendo incluso la propia concepción de lo paródico que presenta Genette (la vulgarización y ridiculización de textos y géneros "nobles"), *El cuarto de atrás* (un texto que incluiríamos, como ya hemos apuntado, en lo que se ha denominado "alta cultura") bebe directamente de textos (hipotextos) de la "cultura basura" (fotonovelas, anuncios, etc.), con lo que la tradicional adaptación de motivos cultos por parte de la *mid-culture* o la *trash-culture* queda subvertida. Otra cosa muy distinta es la dimensión y enfoque que se le concede a estas materias primas subculturales en la novela, pero es innegable que dichas materias poseen un lugar importante en el magma intertextual de la memoria de la protagonista.

También paródica es la disposición hipertextual de la conversación con Carola, apoyada en el hipotexto (y architexto) de la metodología detectivesca, aunque la ausencia *a priori* de intención satírica reduciría tal disposición a lo que Genette denomina "imitación seria" o *forgerie* (cfr. Genette, 1989).

El mito clásico del pacto con el diablo es también asimilado de modo hipertextual: la estructura faústica (expresa *de facto* mediante el grabado de Lutero y el Maligno) de pacto-diablo-rejuvenecimiento es recreado en la novela de Martín Gaité, con la misma disposición: pacto (en virtud de la atracción física)-diablo (cuya identidad no se descubre claramente)-rejuvenecimiento (en este caso, un regreso psíquico al mundo de la infancia). En esta práctica hipertextual podríamos hablar también de imitación seria, pues la actitud no es directamente satírica e implica, de hecho, la orientación vital de la protagonista. No obstante, los juegos de luces y sombras son constantes, y en todo momento se nos hace dudar de la solidez del "pacto" o la identidad del presunto Mefistófeles. Mezcla, pues, de *pastiche* y *forgerie*, la asimilación de la estructura faústica admite incluso toques de transformación paródica, mediante esa presentación proteica del teórico Diablo como una mezcla de amante idealizado, crítico literario y personaje de novela rosa.

En cuanto a los **paratextos** (elementos anexos al texto en sí. El marco de un cuadro –que en ocasiones lo condiciona- o la portada de un libro son buenos ejemplos), podemos mencionar los títulos de los capítulos, totalmente funcionales, que sintetizan los temas básicos de la novela y

anticipan sobradamente la voluntad de ambigüedad ("Una maleta de doble fondo") y la voluntad de liberación ("Ven pronto a Cúnigan", "La isla de Bergai", "La cajita dorada") que tiñen todo el texto. Incluso, la propia portada que acompaña la edición de Destino (1996) adopta ese ambiente onírico de irrealidad y creación artística gracias a la borgeana ilustración de Remedios Varo. O el mismo título de la obra (cfr. Genette, 1989: 11), *El cuarto de atrás*, que nos retrotrae tanto al lugar de juego infantil de la protagonista como a lo que en última instancia parece significar la novela: el reencuentro con el pasado y los recuerdos.

En resumen, la amplitud y simbiosis de distintas formas transtextuales revela, en última instancia, el grado de entropía y fusión textual máxima que se produce en *El cuarto de atrás*. Pensemos en el *raccord* producido entre la historia de "Tatuaje" (la canción de Concha Piquer) y la confesión de la amante del hombre de negro, o las analogías entre la estructura de las novelas rosa y el idilio onírico de la protagonista, o las abundantes pequeñas historias en abismo que se entrecruzan intertextualmente.

No queremos concluir este apartado sin mencionar el proceso de discursivización y hasta ficcionalización que se opera sobre los propios hechos históricos, que pasan a convivir en el magma textual de los recuerdos de Carmen junto a las coplas o las melodías publicitarias. *El cuarto de atrás* es todo un repaso (eso sí, enormemente subjetivo) a la historia de España desde los años 30 y 40 hasta el presente de la narradora (finales de la década de los 70), y a todos los recuerdos de infancia y juventud, donde el discurso histórico, ideológico y social se imbrica profundamente con la autobiografía. El pasado, hasta cierto punto, deviene en intrahistoria. Hasta tal punto es importante la historia que, de hecho, la clave de todo es la muerte del general Franco en 1975. Al fallecer el símbolo de un tiempo y una época petrificados, el "bloque homogéneo" (p. 133) franquista, que castraba las ansias de libertad de la protagonista, se derrumba. Toda la rigidez, omnipotencia e infiltración ideológica total explotan, y dan paso a un viaje introspectivo donde se da por cerrado un ciclo y la protagonista se pone a buscar cuarenta años de recuerdos perdidos.

## Notas:

1. No obstante, es necesario apuntar los usuales elogios que Carmen Martín Gaité prodiga a la palabra hablada frente a la palabra escrita: la inmediatez, la espontaneidad y el sentimiento de la primera son más importantes que el rigor lógico y la represión de la libertad de la segunda. Las "retahílas" de palabras de la comunicación oral (también en la novela que analizamos), donde sale todo de un golpe, o los paralelismos que tiene dicha comunicación con la expresión infantil (más sana, sincera y alejada de la confrontación irrealidad/realidad) son algunos de sus dimensiones positivas. Cfr. Alemany, 1990.
2. Palley (1980: 22) habla de una mezcla de "novela fantástica, confesión o autobiografía, ensayo, crítica social, novela dentro de novela. Y novela onírica".
3. "La parodia (...) se ejerce casi siempre sobre textos breves como versos sacados de su contexto, frases históricas o proverbios" (Genette, 1989: 29).

## BIBLIOGRAFÍA

ALAZRAKI, Jaime (1983): *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Gredos, Madrid.

ALEMANY, Carmen (1990): *La novelística de Carmen Martín Gaité*. Diputación de Salamanca.

BUTLER, Isabel (1984): "Hacia un estudio del tiempo en la obra narrativa de Carmen Martín Gaité", en *Ínsula* nº 452-453, julio-agosto de 1984, página 18. Ínsula, Librería, Ediciones y Publicaciones, S.A., Madrid.

CANTAVELLA, Juan (1998): "Sobrevivir en un mar de tinta", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/jcantave.htm>

CARBAYO, Mercedes (1998): *Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaité*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

CARBAYO, Mercedes (1998): "A manera de subversión: Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/carbayo.htm>

CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté (1988): *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Anthropos, Barcelona.

DE MORA, Carmen (1982): *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla.

DURÁN, Manuel (1981): "Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, *El cuarto de atrás*, y el diálogo sin fin", en *Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, nº 116-117, julio-diciembre de 1981, pp. 233-240. Pittsburgh.

GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid.

GLENN, Kathleen M. (1983): "Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité", en PÉREZ, Janet W. (ed.): *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., Madrid.

GOULD LEVINE, Linda (1990): "Isabel Allende y Carmen Martín Gaité: el mundo al revés", en *Poder y Libertad*, nº 13, 2º trimestre de 1990, Madrid.

GRAS, Dunia (1998): " ``El cuarto de atrás``: intertextualidad, juego y tiempo", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/dgras.htm>

MARTÍN GAITE, Carmen (1973): *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Nostromo, Madrid.

MARTÍN GAITE, Carmen (1992): *Desde la ventana*. Espasa-Calpe, Madrid.

MARTÍN GAITE, Carmen (1996): *El cuarto de atrás*. Destino, Barcelona.

MARTINELL, Emma (1983): " ``El cuarto de atrás``: un mundo de objetos", en *Revista de Literatura*, tomo XLV, nº 89, enero-junio de 1983, pp. 143-153. Madrid.

MARTINELL, Emma (1992): "Prólogo" a MARTÍN GAITE, Carmen (1992): *Desde la ventana*. Espasa Calpe, Madrid.

MARTÍNEZ ROMERO, Carmen (1989): "La escritura como enunciación. Para una teoría de la literatura femenina.", en *Discurso* nº 3-4, pp. 51-60. Asociación Andaluza de

Semiótica/Ediciones Alfar, Sevilla.

MATAMORO, Blas (1979): "Carmen Martín Gaité: el viaje al cuarto de atrás", en *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 351, septiembre de 1979, pp. 581- 605. Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid.

PAOLI, Anne (1998): "Mirada sobre la relación entre espejo y personaje en algunas obras de Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/apaoli2.htm>

PALLEY, Julián (1980): "El interlocutor soñado de "El cuarto de atrás" de Carmen Martín Gaité", en *Ínsula*, nº 404-405, julio-agosto de 1980. Ínsula, Librería, Ediciones y Publicaciones, S.A., Madrid.

SENÍS, Juan (1998): "Amistades de ida y vuelta a través del texto", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/senis.htm>

URRUTIA, Jorge (1992): *Literatura y comunicación*. Instituto de España/Espasa Calpe, Madrid.

URRUTIA, Jorge (1997): *La verdad convenida. Literatura y comunicación*. Biblioteca Nueva, Madrid.

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1998): "Del escenario espacial al emplazamiento", en *TTC. Revista Internacional Digital del Grupo de Investigación en Teoría y Tecnología de la Comunicación*, nº 1.

<http://www.cica.es/gittcus/aliens>

## Entrevistas

GAZARIAN GAUTIER, Marie-Lise (1981): "Conversación con Carmen Martín Gaité en Nueva York", en *Ínsula* nº 411, febrero de 1981, pp. 1 y 10. Ínsula, Librería, Ediciones y Publicaciones, S.A., Madrid.

MARTINELL, Emma (1998): "Entrevista con Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

[http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/entr\\_cmig.htm](http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/entr_cmig.htm)

OLBA, Mary Sol (1984): "Carmen Martín Gaité: la lúdica aventura de escribir", en *Ínsula* nº 452-453, julio-agosto de 1984, p. 19. Ínsula, Librería, Ediciones y Publicaciones, S.A., Madrid.

© Antonio Pineda Cachero 2000

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/pineda1.html>