

El modo neogótico en *El cuarto de atrás*

por

Katie Noftz

Considerando el hecho de que hay tantos eruditos que se especializan en la literatura, parece raro que hoy en día existan movimientos literarios poco conocidos. Sin embargo, este es el caso de la literatura gótica. Esta corriente abarca un período que va desde el siglo XVIII¹ hasta el presente, tomando mayor importancia dentro de los movimientos históricos que valoran la imaginación (como el romanticismo o el modernismo), y menor dentro de los que valoran el racionalismo (como el neoclasicismo y el realismo). A pesar de esto, es preciso notar que el modo ha evolucionado desde sus comienzos. En la literatura española, uno de los cambios más notables ocurrió en el año 1978 con la publicación de *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité. Esta novela inauguró una nueva modalidad dentro del contexto gótico que se ha

¹ Se considera la publicación de *El castillo de Otranto* (en 1764) por Horace Walpole la primera novela gótica.

denominado el neogótico (Pérez 125). Lo que hace que *El cuarto de atrás* sobresalga de los textos anteriores es su combinación única de los contextos históricos, ideológicos y literarios junto con el empleo del modo gótico tradicional, todo lo cual armoniza para formar una novela cuya ambigüedad y polisemia ha permitido una multitud de interpretaciones diversas.

Por lo general, la novela gótica tradicional se caracterizaba por un esquema normalizado influido por la cultivación del género en Inglaterra. Es decir, que esta corriente incluía varios temas que Freud analizó (como la sexualidad reprimida, la tentación y la trasgresión), un énfasis en la vida aristocrática y un enfoque en el papel de la mujer durante la Ilustración. El marco escénico contaba con lugares encerrados como castillos, monasterios y catedrales donde el “ángel del hogar” se refugiaba de los males de la sociedad como la sexualidad, la violencia, la avaricia y la barbarie. La narrativa de estos textos trataba de las esferas distintas no solamente de ambos sexos, sino también de la vida privada versus la vida doméstica. Aun

dentro de esta categoría hay que hacer hincapié en las dos variedades de la literatura gótica tradicional: el gótico masculino y el gótico femenino (Pérez 127). La diferencia clave entre estas dos subcategorías es la víctima y el malvado. En el gótico masculino el hombre es la víctima de la mujer malvada mientras que el gótico femenino cuenta con un hombre malvado cuya víctima es una mujer (Pérez 127). *El cuarto de atrás* logra transmitir estas tendencias góticas tradicionales a lo largo del libro empleando la teoría de Tzvetan Todorov lo cual crea un argumento bien entrelazado.

En buena medida, la trama que teje Martín Gaité gira alrededor del libro, *Introducción a la literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov. A través de ella, la autora emplea elementos fantásticos a nivel metaficticio además de aplicar todas las reglas de Todorov. Así cuando C., el personaje principal, tropieza con dicho libro alude a la creación de una novela fantástica en el porvenir: “Ahí está el libro que me hizo perder pie: *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov [...] habla de los desdoblamientos de personalidad, de la ruptura de

límites entre tiempo y espacio, de la ambigüedad y la incertidumbre [...] << ‘Palabra que voy a escribir una novela fantástica’ >> [...]” (19). Esta declaración es una pista muy importante dirigida al lector. De hecho, aparte de subrayar elementos que surgen en su novela, Martín Gaité apoya la teoría de Todorov mismo ya que él dijo que la literatura no tenía nada que ver con casualidades y que todo se planteaba a propósito (Todorov 9). Entonces, uno puede suponer, y luego reconoce, que *El cuarto de atrás* sigue las tres condiciones de Todorov y que la mención del libro fue premeditada. Para lograr una novela fantástica hay que cumplir las siguientes condiciones: 1) que el texto haga que el lector considere el mundo literario un mundo de gente viva y que titubee entre una explicación natural y sobrenatural de los sucesos descritos, 2) que el personaje también experimente el titubeo y que el lector se identifique con él, y por último 3) que el lector adopte cierta actitud con respecto a una explicación natural o sobrenatural (Todorov 33). Como se observa, la autora planeó el cuerpo de la novela antes, por lo tanto pudo organizar bien la trama para crear un sentimiento

de perplejidad caracterizado por la incertidumbre y el titubeo continuo.

La ambigüedad en *El cuarto de atrás* se sostiene a lo largo de la novela causando al lector vacilar entre una interpretación de la realidad, el sueño, la verdad y la ilusión (Todorov 25). Por una parte, las tres condiciones de Todorov obligarían al lector a decidir entre dos explicaciones- una, real pero extraña, y la otra sobrenatural – y así resolver la ambigüedad del fantástico puro. No obstante, Martín Gaité no le obliga a hacerlo. Su cultivación equilibrada de ambos mundos significa que aun al final es imposible saber con certeza si en el libro se trata de lo real o lo ficticio. Su inclusión de coincidencias, ilusiones, sueños y la influencia de las drogas no solamente añade al sentimiento de ambigüedad, sino que también hace que uno contemple la fiabilidad de la narradora. No se puede asegurar de que sea digna de confianza, especialmente considerando la multiplicación de personalidades o sea, el desdoblamiento del personaje principal.

Hay que fijarse en el papel que desempeñan el hombre de negro y Carola para adivinar su función dentro de la novela. En gran parte sirven de interlocutores mas también para sacar adelante la incertidumbre. José María Izquierdo menciona que, “El narrar historias precisa siempre de un interlocutor, un destinatario, que escuche al narrador para no caer en un acto de locura [...]” (60). Así, implica que si no existieran el hombre de negro o Carola esta novela habría reflejado la idea de la mujer loca, un concepto antiguo que corresponde al gótico tradicional. En definitiva, uno puede definir el discurso en el texto entre el hombre de negro y C. de dos maneras: puede que sea un diálogo entre dos personas o un monólogo donde el hombre de negro representa el doble de C.. De esta manera, el hombre de negro puede ser un interlocutor (o un entrevistador real) en un plano, pero también sirve para mostrar la multiplicación de personalidades de C..

Igualmente se puede escrutar a la mujer, Carola, que llama a C. mientras el hombre de negro está en el cuarto de atrás.

Tiene un papel de interlocutora, cuya aparición en el texto le

facilita el recuerdo a C. y desarrolla el trasfondo de Alejandro (quien podría ser el hombre de negro); sin embargo, no es claro si existe o si es un ente de la imaginación de C.. De acuerdo con las tres características de Todorov, la duda del personaje Carola con respecto a la existencia de C. surge en la siguiente cita. “No sé, me pasa algo muy raro: es como si no estuviera segura tampoco de que exista usted de verdad, vamos, la mujer de las cartas, me refiero [...]” (144). Claro, aquí Carola cuestiona su mundo lo cual significa que ella también experimenta el titubeo tanto como el lector.

Adicionalmente, conviene estudiar el espejo mencionado varias veces en el texto porque es una herramienta del desdoblamiento que hila las digresiones de C. con el resto de la historia. En el tercer capítulo, “Ven pronto a Cúnigan”, la narradora reflexiona sobre el significado de la aparición del espejo.

He terminado de limpiar el hule de la mesa, alzo los ojos y me veo reflejada con un gesto esperanzado y animoso en el espejo de marco antiguo que hay a la derecha,

encima del sofá marrón. La sonrisa se tiñe de una leve burla al darse cuenta de que llevo una bayeta en la mano; a decir verdad, la que me está mirando es una niña de ocho años y luego una chica de dieciocho, de pie en el gran comedor de casa de mis abuelos en la calle Mayor de Madrid, resucita del fondo del espejo-, está a punto de levantar un dedo y señalarme: <<Anda que también tú limpiando, vivir para ver>>. Ya otras veces se me ha aparecido cuanto menos lo esperaba, como un fantasma sabio y providencial, a lo largo de veinticuatro años no se ha cansado nunca de velar para ponerme en guardia contra las acechanzas de lo doméstico, y siempre sale del mismo sitio, de aquel comedor solemne, del espejo que había sobre la chimenea (66-7).

Se desprende que el espejo le hace reflexionar sobre su pasado y el desdoblamiento que ha experimentado ocasionalmente.

Más que nada, este recurso literario (el espejo) causa estallar las memorias de C.. Además, se puede deducir que hay una conexión entre el nombre del personaje principal, C., y la voz

narrativa, Carmen Martín Gaité.² En buena medida el espejo desdobra a la autora trazando su vida mediante C.. De igual manera, sirve de vehículo narrativo que facilita el desarrollo del contexto histórico. Asimismo, uno reconoce el surgimiento del tema de la metaficción mientras C. monologa consigo misma. “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” (85). De lo dicho, se desprende que la autora esbozó el argumento muy a fondo para que hubiera confusión deliberada y complejidad dando paso por su nuevo estilo gótico.

La fusión de los modos fantásticos y realista no hubiera sido posible sin que Martín Gaité pasara mucho tiempo construyendo la trama (Uxó). Hay lógica en su ambigüedad y en la indefinición pero ésta no se comprende hasta el final.

Efectivamente, la estructura que empieza con el sueño *in*

² Dicha conexión autoreferencial está establecida más aún mediante la repetición del apellido de la autora, como se ve con el profesor del instituto que se llama Martín Gaité y el abuelo materno llamado Gaité. Además, la coincidencia de la fecha de nacimiento de C. con la autora real, el 8 de diciembre de 1925, favorece la idea del desdoblamiento en otro nivel.

medias res sirve para atar la obra al final creando un tipo de red circular. Al principio del libro se nota dicha escena: “[...] me visita una antigua aparición inalterable: un desfile de estrellas con cara de payaso [...]” (11) y al final de la obra reaparece la alusión: “[...] cierro los ojos sonriendo y lo aprieto [la cajita dorada] dentro de la mano, al tiempo que las estrellas risueñas se empiezan a precipitar [...]” (182). Esta duplicación escénica de C. tumbada en la cama a punto de quedarse dormida con una visión de estrellas constituye la única certeza en la historia. Es más, “la novela se va construyendo mediante el flash-back introspectivo y la conversación” (Pineda Cachero 1.2). Por lo tanto, “[...] el espacio físico en que se desarrollan las novelas es menor cuanto mayor es el mundo interior de los personajes” (Uxó). Como consecuencia, es fácil reconocer por qué hay tantos recursos literarios en la obra. El uso de la narradora involucrada cuya tendencia es saltar de tema en tema empleando la asociación libre de ideas, la interacción de géneros (poesía y narrativa), la metaficción, la intertextualidad y la interlocución componen esta novela enmarañada (Uxó).

Cuanto más se analiza esta estructura se ve que la confusión establecida forma una parte esencial del texto neogótico.

A pesar de haber tanto alboroto, es posible delimitar una cronología temporal con las referencias que la narradora da con respecto a los eventos históricos y la cultura de la época. Mediante el relato de C., que trata de sus experiencias en el balneario, ella menciona a Hitler. “En ese momento le oí decir el nombre de Hitler, se estaba dirigiendo a mí, me enseñaba un periódico [...] Hitler acaba de ser víctima de un atentado del que había salido milagrosamente ileso [...]” (50).

Implícitamente esto demarca un período relativo durante el cual sucedió la Segunda Guerra Mundial. De allí se acerca a una fecha más específica con la mención de los bombardeos de la época de Franco³: “[...] han empezado a sonar las sirenas de alarma anunciando un bombardeo” (54). Aun más tarde la narradora dice lo siguiente para que se entere de la actualidad en la cual se sitúa. “Hace dos años empecé a tomar notas para un libro que pensé que podría llevar ese título [...] fue a raíz de

³ Significando que la narradora se halla en una época que va desde el año 1936 a 1975.

la muerte de Franco” (65). Con tal de que uno sepa que Franco murió en el año 1975, se puede deducir que C. se halla en el año 1977. Esencialmente, estas dos citas llevan al lector a acertar que el personaje principal está enumerando las experiencias que experimentó en plena Guerra Civil Española hasta el presente. Sin embargo, también hace falta reconocer que el tiempo narrativo va más lejos de estos indicadores. Mediante el crecimiento del montón de folios, la novela avanza a pesar de las muchas digresiones (Uxó). Se ven diferentes etapas de la vida de la narradora: la niñez, la juventud, la adolescencia y la etapa adulta a través de sus recuerdos del balneario, los viajes a Madrid, la casa de Salamanca, sus estudios en Portugal, etc. A raíz de estas indicaciones, el lector adquiere un conocimiento general de la realidad cotidiana del pueblo español estructurado por un ciclo de cincuenta y dos años.⁴ De manera semejante, el contexto histórico que trata de la época de la Guerra Civil Española se destaca en el siguiente apartado: “[...] para mí [C., el estraperlo] va unido a otras expresiones igualmente repetidas y cenicientas: Fiscalía de

⁴ Si la narradora nació en el año 1925 y menciona más tarde que se ubica dos años después de la muerte de Franco (1975) esto significa que han pasado cincuenta y dos años durante su relato.

Tasas, cartilla de racionamiento, Comisaría de Abastecimientos y Transportes, instituciones vinculadas con la necesidad de subsistir, con el castigo y la escasez, vivero de papeleos y problemas que a nadie podían divertir [...]” (115). Con respecto a esta enumeración, se hace aparente el vínculo negativo que C. (y la autora misma) ata al franquismo.

A diferencia de la literatura gótica tradicional, este texto neogótico expone la ideología y los pensamientos de la autora indirectamente mediante el personaje principal. En cierta manera “ataca a la visión machista y el sometimiento de la mujer durante el franquismo...” (Pineda Cachero 2). La negación de C. al papel tradicional de la mujer y la perspectiva femenina se hace evidente a través de su amor por el desorden, la suciedad y su falta de conocimiento femenino común. Era raro que una mujer se desviara del prototipo siguiente:

[...] cumpliríamos nuestra misión de españolas, aprenderíamos a hacer la señal de la cruz sobre la frente de nuestros hijos, a ventilar un cuarto, a

aprovechar los recortes de cartulina y de carne, a quitar manchas, tejer bufandas y lavar visillos, a sonreír al esposo cuando llega disgustado, a decirle que tanto monta monta tanto Isabel como Fernando, que la economía doméstica ayuda a salvar la economía nacional y que el ajo es buenísimo para los bronquios, aprenderíamos a poner un vendaje, a decorar una cocina con aire coquetón, a prevenir las grietas del cutis y a preparar con nuestras propias manos la canastilla del bebé destinado a venir al mundo para enorgullecerse de la Reina Católica, a defenderla de calumnias y engendrar hijos que, a su vez, la alabaran por los siglos de los siglos (84-5).

Sin embargo, así es C.. Su incapacidad de soportar lo aséptico y el “templo de orden” (la casa) le lleva a hacer cosas raras como se muestra en la siguiente cita (69).

Desde muy temprano, con el primer rayo de luz que traía hasta mi cama una lluvia menuda de motas de polvo, coincidían las diligencias para su captura, los órdenes

fanáticas a toque de diana, el despliegue de aparejos escondidos en un cuartito oscuro del pasillo, y en seguida aquel arrastrar, frotar y sacudir de escobas, escobillas, plumero, zorros, cogedor, paño de gamuza, bayeta, cepillo para el lustre. Yo había hecho frente común con el perseguidor, le daba secretas consignas y secreto albergue, le abría el embozo de mi cama. <<Que vienen, escóndete aquí [...]>> (77-8).

C. reconoce sus rebeldías; no obstante, no tiene suficiente motivación para que le importe. No quería aceptar el destino de la mujer en aquella época así que recurre a, “[...] utopías de la imaginación [las cuales] son lugares de apertura... [en vez de encierro]” (Pineda Cachero 1.2). Precisamente, el cuarto de atrás, la isla de Bergai y Cúnigan representan tales escapes donde la mujer no tenía que fingir amar la vida del ángel del hogar ni esconder los pensamientos poco convencionales. Es más, la autora ilustra la cultura femenina alrededor de los años 30⁵ con su inclusión de descripciones de la moda, el peinado y las mujeres más notables. El soñar con ser alegres

⁵ 1930

como las mujeres extranjeras como Diana Durbin, Claudette Colbert, Norma Shearer, Merle Oberon, Paulette Goddard y Shirley Temple creó un sentido de solidaridad femenina en un mundo donde los hombres eran todopoderosos (59). Tales reacciones y deseos, exponen al lector a un mundo poco reconocido donde las esferas de la mujer y el hombre eran marcadamente distintas.

Esencialmente, uno podría seguir señalando elementos extraordinarios que se hallan dentro de esta novela que no pertenecen al gótico tradicional, pero no hace falta. La inclusión de ideología, aspectos históricos y varias técnicas literarias hace que el lector se fije en la estructura sumamente trabajada del argumento. Tal vez la mejor indicación de esta combinación única se sitúe en el capítulo cuatro donde C. declara su plan de escritura. Al tomar una píldora C. se siente lista a escribir su libro. Dice “Ahora sí que voy a escribir el libro. En seguida de decirlo, pienso que eso mismo le prometí a Todorov en enero. Claro que entonces se trataba de una novela fantástica. Se me acaba de ocurrir una idea. ¿Y si

mezclara las dos promesas en una” (112)? Esta doble promesa a la cual C. se refiere trata del libro mismo que incorpora la temática de la novela fantástica y la novela de posguerra (Gras). Aunque las líneas que demarcan lo fantástico y lo real sólo están borrosamente marcadas, es claro que el empleo de características góticas tradicionales es cuantioso (Uxó).

La integración de pistas góticas esparcidas a lo largo de la narración permite al lector afirmar la existencia de esta nueva modalidad neogótica. Entre los muchos temas góticos tradicionales que se encuentran, los que se destacan más en esta redacción son: el gótico femenino, el papel de la mujer, el encierro, el desdoblamiento, la anormalidad y la teoría de Todorov. El desenlace que deja al lector perplejo debido al descubrimiento de varios objetos (la caja dorada, el chal, el montón de papeles, la bandeja con las dos vasos de té y el pisapapeles con la catedral gótica adentro) que sirven de nexos con el mundo fantástico, encaja con el estilo gótico tradicional enfatizando la influencia de Todorov (Pineda Cachero, Epílogo). Uno entiende que *El cuarto de atrás* presenta el gótico

femenino puesto que marca “lo que la sociedad [...] señala como válido para cada sexo” (Uxó). De cierta manera uno puede interpretar a Franco como el hombre opresor y a C. como la víctima. Pero también es necesario señalar que C. reacciona al orden tradicional rechazándolo ya que no está de acuerdo con las normas. Por consiguiente, la mujer inocente del Siglo de las Luces desaparece con este nuevo modo. A diferencia de la tradición, no se enfatiza el encierro de la mujer dentro de la casa. En vez de ello, se traza un nuevo refugio: el cuarto de atrás⁶, que se hace un espacio femenino y un tipo de médium entre el mundo actual y otro mundo. Aunque no se ha hecho aquí un análisis exhaustivo de las características góticas que incluye la novela, debe quedar claro que su combinación con los demás contextos hacen de *El cuarto de atrás* una obra única.

En fin, resulta que Carmen Martín Gaité logra sintetizar una obra neogótica que lleva la novela gótica a otro nivel con la introducción de *El cuarto de atrás*. A diferencia del pasado,

⁶ La isla de Bergai y Cúnigan sustituyeron el cuarto de atrás en tiempos de necesidad (cuando el cuarto de atrás fue usado como una dispensa durante la Guerra Civil Española).

esta modalidad nueva, que cultiva los contextos históricos, ideológicos y literarios junto con características góticas tradicionales, intenta rescatar el modo del desprecio. Por lo tanto, se nota un giro contemporáneo con respecto a la temática, la organización y el estilo del texto. En todo caso, es obvio que la complejidad enredada de esta novela hace difícil clasificar su contenido. No obstante, de ella se puede decir que no comprende una cosa, sino una combinación del fantástico con el realismo en un argumento que sobra de crítica social, referencias autobiográficas, historia, feminismo y sobre todo, ambigüedad. A raíz de estos hechos, queda claro que esta novela insólita pertenece a su propia categoría: el neogótico.

Obras Citadas

Gras, Dunia. ‘“El cuarto de atrás”: intertextualidad, juego y tiempo.’ Espéculo: Carmen
Martín Gaité (1998): 2 Nov. 2006

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

Izquierdo, José María. “Carmen Martín Gaité + Tzvetan Todorov = *El cuarto de atrás* (1978).” Carmen Martín Gaité. Universitetet i Oslos. 2 Nov. 2006

<<http://folk.uio.no/jmaria/lund/2004/textos/pdf/06izquierdotorov.pdf>>.

Martín Gaité, Carmen. El cuarto de atrás. Barcelona: Ediciones Destino, S.A., 1998.

Pérez, Janet. “Contemporary Spanish Women Writers and the feminine Neo-Gothic.”
Romance Quarterly 51.2 (2004): 125-40.

Pineda Cachero, Antonio. “Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (2ª parte): de lo (neo)fantástico al Caos.” Espéculo 7.17 (2001): 2 Nov. 2006
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/apineda2.html>>.

Todorov, Tzvetan. The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre. Ithaca, New York: Cornell Paperbacks, 1987.

Uxó, Carlos. “Revisión crítica de los estudios sobre su obra.” Espéculo: Carmen Martín

Gaite (1998): 2 Nov. 2006

<http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/c_uxo1.htm>.