

# Novela española de los años setenta: El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité

---

**Volarić, Vida**

**Undergraduate thesis / Završni rad**

**2023**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:226941>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-05-19**



*Repository / Repozitorij:*

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Universidad de Zagreb  
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales  
Departamento de Estudios Románicos

Novela española de los años setenta: *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité

Estudiante:

Vida Volarić

Tutora:

Izv. prof. dr. sc. Maja Zovko

Zagreb, febrero de 2023

## **Resumen**

El objetivo de este trabajo es analizar las características y tendencias principales de la novela española de los años setenta a partir del ejemplo de *El cuarto de atrás*. Este trabajo de fin de grado presenta el contexto sociopolítico en España, así como el panorama literario de los años setenta en el país incluyendo las corrientes, tendencias y novedades literarias. Asimismo, el trabajo de fin de grado ofrece datos destacados sobre la obra de Carmen Martín Gaité y analiza *El cuarto de atrás* en el contexto tanto de la vida de la autora como del estado general de la sociedad. Además, el trabajo estudia los elementos fantásticos de la novela, así como el enfoque autoficcional.

**Palabras claves:** Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, novela fantástica, autoficción, literatura de la posguerra española

## **Sažetak:**

Cilj ovog rada je analizirati značajke i glavne tendencije španjolskog romana sedamdesetih na primjeru *El cuarto de atrás*. Ovaj završni rad izlaže sociopolitički kontekst u Španjolskoj kao i književnu panoramu sedamdesetih godina, uključujući književne struje, trendove i novitete. Isto tako, rad pruža detaljan pregled djela Carmen Martín Gaité i analizira *El cuarto de atrás* u kontekstu kako autoričinog života tako i općeg stanja društva. Osim toga, u ovom radu se proučavaju fantastični elementi romana kao i autobiografski elementi koje sadrži te autofikcijski pristup autorice.

**Ključne riječi:** Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, fantastična novela, autobiografija, poslijeratna španjolska literatura

## Índice:

<b>1. Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>2. El contexto sociopolítico de los años setenta en España.....</b>	<b>2</b>
<b>3. La novela de los años setenta.....</b>	<b>4</b>
<b>4. La vida y obra de Carmen Martín Gaité.....</b>	<b>5</b>
<b>5. <i>El cuarto de atrás</i> de Carmen Martín Gaité.....</b>	<b>8</b>
<b>6. La autoficción y <i>El cuarto de atrás</i>.....</b>	<b>14</b>
<b>7. Conclusión.....</b>	<b>20</b>
<b>8. Bibliografía.....</b>	<b>21</b>

## 1. Introducción

Carmen Martín Gaité fue una escritora española cuya obra abarca la mayor parte del siglo XX. Escribió durante los años cambiantes de España bajo la dictadura de Francisco Franco, así como después de su muerte. Pertenece a la generación a menudo llamada "niños de la guerra" porque vivieron la guerra civil española cuando eran niños, lo que los formó para siempre como personas y artistas (Jurado Morales 18). Usó sus experiencias para crear una obra dentro de la cual cada novela, ensayo o historia muestra su crecimiento continuo como escritora dentro del contexto de la época en la que vivió.

Para los españoles, la década de los setenta fue una década de algunos de los mayores cambios de poder político en Europa en ese momento: el final de la dictadura de 36 años de Francisco Franco y el comienzo de una nueva era política y social (Bajo Álvarez 185). Este cambio se reflejó claramente en los científicos y artistas de la época mientras se preparaban para navegar a través de nuevas libertades y espacios creativos (*Ibid.*).

El objetivo de este trabajo de fin de grado es analizar las tendencias y características de la novela española de los años setenta a través del ejemplo de Carmen Martín Gaité y su novela *El cuarto de atrás*. Martín Gaité aprovechó el clima social de los años setenta para indagar cómo sus compañeros reflexionaron sobre sus vidas durante la dictadura y pensar en una forma nueva y fresca de hacerlo ella misma (Arroyo Redondo 278). Lo logró combinando tendencias autobiográficas con componentes fantásticos, creando *El cuarto de atrás* (*Ibid.*). Este trabajo de fin de grado estudia las formas en que Martín Gaité creó una obra con elementos autobiográficos y cómo logró incorporar elementos fantásticos en una novela de memorias. Según Arroyo Redondo, su premisa para escribir esta novela fue una muy buena comprensión del libro *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, que le dio los principios para escribir una novela fantástica (Id. 275).

Asimismo, este trabajo intentará analizar cómo Martín Gaité introdujo elementos misteriosos y extraños para lograr la ambigüedad en *El cuarto de atrás* y por qué esta ambigüedad es importante para la interpretación de la novela. Se estudiarán las diferentes estrategias narrativas de la autora, incluidos los diferentes niveles de narración, los elementos misteriosos, los factores extraños y la duda omnipresente creada por la atmósfera espeluznante de la noche durante la cual sucede la trama. Además, se analizará el significado del personaje del hombre de negro, su importancia para la narradora y cómo su relación refleja las dos ideas principales de Martín

Gaite: escribir una novela con elementos autobiográficos y crear una novela con elementos fantásticos. Como continuación de esto, el trabajo se concentrará en el aspecto autoficcional de *El cuarto de atrás*. Explicará la clasificación de la novela en el contexto de la escritura autoficcional, y analizará las formas exactas en que la autora logró la autoficción. Autores y críticos literarios como Manuel Alberca, Serge Doubrovsky, José María Pozuelo Yvancos y Ana Casas han estudiado la autoficción y sus trabajos han sido utilizados como marco teórico para el análisis de *El cuarto de atrás*. Además, este trabajo intentará arrojar luz sobre las complejidades de esta novela y las relaciones entre el narrador, el autor y las capas de narración que hacen de *El cuarto de atrás* una obra pionera de novela autoficcional.

El propósito de este trabajo es ofrecer un análisis de *El cuarto de atrás* en el marco del ambiente sociopolítico en el que se creó, los atributos estilísticos de la novela española de los setenta visibles en la obra y un análisis de las principales características de la novela, como los elementos autobiográficos, los motivos fantásticos y el enfoque autoficcional de la escritura de la autora.

## **2. El contexto sociopolítico de los años setenta en España**

Los años setenta en España estuvieron marcados por la muerte de Francisco Franco y el inicio de una nueva etapa en la historia de España: la transición. Francisco Franco llegó al poder en 1939 cuando él y su partido político ocuparon Madrid y ganaron la guerra civil española (Vilar 146). El dictador gobernó España desde 1939 hasta 1975, asumiendo el título de caudillo (Bajo Álvarez 179); este período de la historia española, desde la victoria nacionalista hasta la muerte de Franco, se conoce comúnmente como la etapa del Franquismo (*Ibid.*).

La sociedad española sufrió mucho después de la guerra civil. El país no solo fue dañado económicamente sino también cultural y moralmente (Vilar 153). Los años posteriores a la guerra estuvieron marcados por los esfuerzos del gobierno para suprimir cualquier rastro residual de rebelión, así como para establecer la nueva idea de homogeneidad impulsada por el catolicismo y la “unidad histórica” promovida por los simpatizantes del fascismo (*Ibid.*). Después de tres años de destrucción, España se encontraba económicamente arruinada, lo que resultó en estrictas raciones implementadas en todo el país (Bajo Álvarez 185). A medida que se exigía a cientos de miles de hombres que lucharan, la industria, el transporte y otras ramas se encontraron con escasez de mano de obra y en apuros (*Id.* 183). Mientras que la población en general luchaba con bienes limitados como alimentos básicos (azúcar, carne, pan, gas, etc.),

estas mismas restricciones no se aplicaron a los miembros del Partido, quienes gozaban de privilegios injustos (*Id.* 185). La llegada de Franco al poder tuvo graves consecuencias para la vida cultural. Muchos intelectuales, artistas, científicos y otros miembros influyentes de la sociedad se vieron obligados a abandonar el país o lo abandonaron voluntariamente. Los que se quedaron tuvieron que crear sus obras en torno a una censura que restringía la cinematografía, la literatura, etc. (*Id.* 186).

En la década de 1950 se hicieron visibles los primeros cambios en el régimen franquista. A medida que avanzaba la guerra fría se abrió una ventana para que España iniciara negociaciones con otros países, en particular con los Estados Unidos (Vilar, 160). Durante la década, España estableció conexiones con el Vaticano, la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN) y la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Este fue también el momento en que a Franco se le dio el derecho de elegir a su sucesor, que reinaría después de él como rey de España (Bajo Álvarez 187).

Las siguientes décadas estuvieron marcadas por un rápido desarrollo en todos los frentes de España. En la década de 1960 los miembros de los falangistas (partido político fascista) fueron reducidos en el parlamento y en 1969 Franco nombró a don Juan Carlos para ser su sucesor (*Id.* 188). Los años sesenta fueron económicamente muy prósperos para España (Vilar 160) mientras que los setenta lo fueron menos (*Id.* 161). La dictadura de Franco redujo significativamente sus restricciones en el sector económico y permitió que las empresas privadas crecieran, lo que influyó mucho en la sociedad en general (Bajo Álvarez 188). Ciudades como Madrid, Barcelona, Bilbao y Valladolid crecieron y se convirtieron en nuevos polos de desarrollo que atrajeron gente a sus barrios y crecieron en tamaño. Otro signo del desarrollo del país fue el creciente número de personas de clase media que podían involucrarse en la vida cultural y permitirse que sus hijos fueran a la universidad (*Id.* 189).

Para 1972, el crecimiento económico se había desacelerado, pero los precios se habían mantenido altos. El gobierno intentó implementar una reforma fiscal que no salió bien y fue un detonante en una sociedad ya insatisfecha. La pequeña parte alta de la sociedad que tenía algo que decir en el régimen bloqueó el proyecto y el Gobierno cayó (*Id.* 190). Después de esto, Franco dejó el cargo de presidente del Ejecutivo, pero siguió siendo jefe de estado. Su sucesor en la presidencia, Carrero Blanco, fue asesinado por la organización terrorista ETA (*Id.* 191). En sus últimos años, la salud de Franco empeoró. Murió el 20 de noviembre y, algunas horas después de su muerte, Juan Carlos I fue proclamado rey (*Id.* 192).

El primer gobierno del rey contó con algunos miembros del antiguo régimen, lo que supuso un problema a la hora de hacer realidad las ideas democráticas, y el 15 de junio de 1977 España celebró sus primeras elecciones gubernamentales democráticas (Moradiellos 207). El 14 de mayo de 1977 don Juan renunció a sus derechos al trono de la Casa de Borbón y se los pasó a su hijo y heredero don Juan Carlos. Este movimiento político ayudó a sacudir la mancha del "establecimiento" que plagaba a la monarquía (*Ibid.*). Todo ello considerado en su conjunto supuso el fin absoluto del franquismo.

### **3. La novela de los años setenta**

El período de transición fue tan importante para el mundo literario como lo fue para el cultural y el político. Con el fin de la censura y la dictadura, los escritores se encontraron en un terreno creativo fértil (Jurado Morales, 139). Sin embargo, los cambios literarios no comenzaron como un *boom* creativo, sino como una extensión de las tendencias literarias de la década anterior, especialmente la novela experimental (*Id.* 140). Este tipo de novela pone el foco en el lenguaje y recurre a él para intentar encontrar la esencia de la literatura al tiempo que ofrece una particular visión del mundo. En la novela experimental el autor sigue muy apartado de la trama (*Ibid.*). Por otro lado, las narrativas testimoniales y sociales dan importancia a la referencia externa. El autor trata de ser objetivo al expresar lo que observa en su entorno, y trata de abstenerse de interferir separando su privacidad y puntos de vista personales a favor del entorno (*Ibid.*).

Los cambios radicales en el régimen de un país suelen establecer el ambiente para un cambio en la expresión de los artistas. En el caso del período de transición en España, los escritores utilizaron la libertad recién encontrada para romper con los restos del experimentalismo que había marcado los años sesenta (*Ibid.*). La literatura de la década siguiente fue casi exclusivamente de carácter social y desempeñó un papel importante en el crecimiento del trabajo de los autores. (*Id.* 141). La forma narrativa de los años setenta se caracterizó, además por los temas sociales, por la fuerte presencia del narrador, que en la mayoría de los casos es el propio autor, su rechazo a la realidad exterior y la inmersión absoluta en la realidad interior de sí mismos (*Ibid.*). Según Darío Villanueva

desde 1972 comenzó a consolidarse una novela eminentemente comunicativa, en la que, a través del diálogo de los personajes se planteaban importantes cuestiones de interés a la vez particular y general, se buscaban las 'señas de identidad' no desde la soledad del individuo, [...] sino desde la confrontación y el intercambio de dos o más perspectivas (Jurado Morales 142).

Esto llevó a mucho autoanálisis en su trabajo y una deconstrucción de su mundo interior (*Ibid.*). Esencialmente, la naturaleza autorreflexiva de su trabajo, el surgimiento de la dictadura de larga duración y la libertad recién descubierta redundaron en muchos trabajos en torno a los recuerdos del pasado. Esto abrió el camino a dos opciones narrativas: la primera es la memoria personal y la segunda es la memoria personal unida a la memoria histórica. *El cuarto de atrás* es un ejemplo de la unidad de la memoria personal e histórica (*Id.* 141).

#### **4. La vida y obra de Carmen Martín Gaité**

Nacida en Salamanca en 1925, en plena dictadura de Primo de Rivera, Carmen Martín Gaité es autora de una extensa obra. La casa en la que creció jugó un papel importante en su vida posterior y, a menudo, le sirvió de inspiración o incluso como telón de fondo en sus novelas, incluida *El cuarto de atrás*. También utilizó a menudo Salamanca como lugar para ambientar su obra (Jurado Morales 15). De joven pasaba unos meses al año con su familia en Galicia y más tarde utilizó estas memorias como punto de referencia en muchas de sus obras. Cuando ella y su hermana eran niñas no iban a la escuela porque sus padres se oponían a cualquier tipo de educación religiosa y no consideraban que las escuelas no religiosas fueran de suficiente calidad. Debido a eso, la primera educación que recibieron fue de profesores particulares y de su padre, quien se sabe que alimentó su curiosidad y les enseñó a apreciar el arte, la literatura y la historia (*Id.* 17).

En 1935 la hermana mayor de Carmen, Ana María, fue a estudiar al Instituto Escuela de Madrid y sus padres planearon lo mismo para Carmen dos años después (Jurado Morales 18). Sin embargo, cuando estalló la guerra civil española en 1936, el plan fracasó. La familia Martín Gaité pasó los tres años de la guerra en Salamanca (*Ibid.*). En ese momento el padre de Carmen Martín Gaité, José Martín, evitó ser encarcelado porque no pertenecía a ningún partido político en particular (*Ibid.*). Sin embargo, el tío de Carmen, Joaquín Gaité, fue ejecutado en 1936 por tener documentos que acreditaban su pertenencia al partido socialista (*Ibid.*). Al igual que con todos los eventos históricamente importantes, e incluso los eventos que causan un trauma generacional como las guerras, generaciones enteras se ven afectadas por ellos. Esto es especialmente cierto para las personas que experimentan períodos traumáticos como niños y adolescentes. Es por eso por lo que esta generación de escritores se llama “niños de la guerra”. Carmen Martín Gaité pertenece a esa generación, y Jurado Morales lo comenta diciendo que

Aunque su obra literaria no se ha resentido tanto como la de otros escritores coetáneos suyos de las experiencias vividas en los años de la guerra, no obstante hay referencias a ello en algunas novelas, como

es el caso de *El cuarto de atrás*, y por supuesto en sus *Usos amorosos de la postguerra española* (Jurado Morales 18).

Finalizada la guerra, en 1943, Gaité inicia sus estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de Salamanca. En los primeros años colaboró en la revista *Trabajos y días*, donde aparecieron sus primeros poemas. Durante 1946 permaneció becada en la Universidad de Coimbra, donde desarrolló su interés por la cultura gallego-portuguesa (*Id.* 20).

En 1948, después de terminar su licenciatura en Filología Románica, recibió una beca para continuar sus estudios en el extranjero, en la Universidad de Cannes (Jurado Morales 21). Allí perfeccionó el idioma francés y comenzó a estudiar literatura francesa contemporánea. Ese mismo año, al regresar de Francia, se traslada a Madrid con la intención de realizar su tesis doctoral sobre los cancioneros galaicoportugueses en el siglo XIII, pero nunca la terminó (*Ibid.*). Martín Gaité después se doctoró en 1972 en la Universidad Central de Madrid con otro tema, *Usos amorosos del dieciocho en España* (*Id.* 28). En Madrid conoció a Ignacio Aldecoa, quien la introdujo en el círculo literario de algunos de los componentes de la llamada “generación del 50”, entre ellos Medardo Fraile, Alfonso Sastre, Mayrata O'Wisiedo, Jesús Fernández Santos, Carlos Edmundo de Ory, Josefina Rodríguez Álvarez y Rafael Sánchez Ferlosio (*Ibid.*).

Su trabajo se puede dividir en cinco períodos distintivos<sup>1</sup> (Jurado Morales 13). El primero es de 1958 a 1963 y este período marca su obra de posguerra. En él escribió *Entre versillos* y *Ritmo lento*. En 1957 ganó el Premio Nadal por la novela *Entre visillos* (*Id.* 257). Los personajes de estas novelas coinciden con el ambiente de vida bajo la dictadura de Franco (*Id.* 13). Entre los años 1963 y 1974, Carmen Martín Gaité se tomó una larga pausa de la escritura.

Después de once años de silencio entró en un período creativamente fructífero desde 1974 hasta 1978, durante el cual escribió *Retahílas*, *Fragmentos de interior* y *El cuarto de atrás*. Estas novelas fueron escritas en el período de transición política en España y están fuertemente caracterizadas por el análisis del pasado de la autora y su deseo de reexplorar diferentes formas narrativas (*Ibid.*). En 1978 recibió el Premio Nacional de Literatura en la modalidad de Narrativa por la novela *El cuarto de atrás* (*Id.* 257). Por su ensayo *Usos amorosos de la postguerra española* ganó el Premio Anagrama de Ensayo (*Ibid.*) y el Premio Libro de oro de los librerías

---

<sup>1</sup> La obra total de Gaité es mucho más extensa e incluye poesía, literatura infantil, ensayos y mucho más, sin embargo, no es relevante para mi artículo y por eso no lo incluí. Para saber más sobre su obra fuera de la forma narrativa se puede consultar “Carmen Martín Gaité. Biografía”. *Instituto Cervantes*, [https://www.cervantes.es/bibliotecas\\_documentacion\\_espanol/creadores/martin\\_gaité\\_carmen.htm](https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/martin_gaité_carmen.htm), agosto de 2015.

españoles Ensayo en 1987 (Jurado Morales 258). Desde 1978 hasta 1990 no publicó ninguna novela, pero fue galardonada con el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en 1984 (*Ibid.*). En 1988 recibió el Premio Príncipe de Asturias de las Letras Españolas (*Ibid.*). Ese mismo año también ganó el Premio Acebo de Honor (*Ibid.*).

En sus últimos años, desde 1990 hasta 2001, publicó la mayor cantidad de trabajo de su vida. En este período de once años publicó *Caperucita en Manhattan*, *Nubosidad variable*, *La Reina de las Nieves*, *Lo raro es vivir*, *Irse de casa* y *Los parentescos*. Estas novelas fueron escritas en plena democracia y reflejan dos corrientes que exploró: la primera es tradicional y se puede ver en *Caperucita en Manhattan* y *La Reina de las Nieves*, mientras que la segunda es más intimista y lírica (*Nubosidad variable*, *Lo raro es vivir*, *Irse de casa* y *Los parentescos*) (Jurado Morales 14). En 1990 el Instituto de Cooperación Iberoamericana le dedica la ‘III Semana del Autor Español en Buenos Aires’ (Jurado Morales 258) y este mismo año también recibió el Premio Mujeres Progresistas, “el reconocimiento de personas o instituciones destacadas por la lucha por la igualdad efectiva entre mujeres y hombres, por sus proyectos e iniciativas progresistas y/o defensa del feminismo” (“Premios mujeres progresistas”). Ella fue la primera en recibir este galardón. En 1992 fue honrada con un premio de la revista *Elle* por la novela *Nubosidad variable* por ser una de las novelas más compradas y leídas del año (Jurado Morales 258).

En 1994 recibió el Premio Nacional de las Letras y el Premio Miguel Delibes (Jurado Morales 258). En 1997 fue ganadora de la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Arte y del Premio Fastenrath, por su novela *Lo raro es vivir*. En 1999 recibió el Pluma de Plata del Círculo de la Escritura (*Ibid.*). Finalmente, en 2000 fue condecorada con la Medalla de Oro de la Villa de Madrid (*Ibid.*).

En resumen, como se ha explicado en esta sección, a lo largo de su carrera Carmen Martín Gaité exploró diversos géneros que abarcan el ensayo, la poesía y la forma narrativa. Algunas de sus obras más famosas son *El balneario* (1955), *Entre visillos* (1957), *Ritmo lento* (1963) y muchas otras. También escribió para canales de noticias y periódicos como *Diario16*, *Cuadernos hispanoamericanos*, *Revista de Occidente*, *El País*, *El Independiente* y *ABC*, como crítica literaria y traductora (Jurado Morales 258). Carmen Martín Gaité murió en Madrid el 23 de julio 2000 a los 74 años.

## **5. El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité**

*El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité es su primera novela publicada tras la caída de la dictadura franquista. La novela fue publicada en 1978 y ese mismo año ganó el Premio Nacional de Literatura Narrativa (Espadas 1979). Su experiencia con diferentes formas de escritura juega un papel importante en su creación de *El cuarto de atrás* porque une los diferentes elementos en un todo autónomo. Esta novela es una mezcla literaria de libro de memorias, novela de fantasía, de misterio y autobiografía con elementos de novela rosa (Anievas Gamallo 67). Además, da al lector la oportunidad de explorar la mente de Martín Gaité y conocer sus pensamientos sobre la vida, la historia, la política y el oficio de escribir. El libro está dividido en siete capítulos, “El hombre descalzo”, “El sombrero negro”, “Ven pronto a Cúnigan”, “El escondite inglés”, “Una maleta de doble fondo”, “La isla de Bergai” y “La cajita dorada”. En *El cuarto de atrás* tenemos un narrador autodiegético (Jurado Morales 236). La trama se desarrolla en una sola noche y comienza con Gaité en su dormitorio rebuscando en sus pensamientos y tratando de conciliar el sueño. Su imaginación comienza a mezclarse con la realidad a medida que describe su entorno y le da al lector una idea visual de su apartamento. Cuando por fin se queda dormida, la narradora cierra la brecha entre la realidad y sus sueños y, aparentemente, cambia el lugar de la trama a su apartamento actual.

Me pongo de pie y se endereza el columpio, se enderezan el techo, las paredes y el marco alargado del espejo, ante el cual me quedo inmóvil, decepcionada...pero fuera del espejo persiste la normalidad que él reflejaba, y tal vez por eso se evidencia de forma más agobiante el desorden que reina: zapatos por el suelo, un almohadón caído, periódicos, y desde todos los estantes y superficies, al acecho, como animales disecados, esa caterva de objetos cuya historia, inherente a sus silueta, resuena apagadamente en el recuerdo y araña estratos insospechados del alma, arrancados fechas, frutos podridos (Martín Gaité 17).

Esa noche, un extraño vestido todo de negro aparece en su puerta: “...un hombre vestido de negro se sale y se queda mirándome de frente. Es alto y trae la cabeza cubierta con un sombrero de grandes alas, negro también” (Martín Gaité 29). En la novela este hombre inesperado es un personaje clave para el desarrollo de la trama. Él y la narradora pasan toda la noche juntos, realizando una entrevista que en su mayoría revela al lector los detalles de la vida de la escritora y destaca los momentos que ella considera más valiosos (Arroyo Redondo 272). Es imposible ubicar *El cuarto de atrás* en un género específico, ya que la novela es rica en elementos de muchas corrientes diferentes (Anievas Gamallo 67), sobre las cuales se hará mención más adelante. Sin embargo, los elementos de misterio juegan un papel importante en la atmósfera que crea la autora.

Durante la noche en la que transcurre la historia, extraños sucesos se desarrollan de tal manera que por momentos confunden a la narradora haciéndola desdibujar las líneas entre la realidad y la imaginación. Mientras trata de comprender si su interlocutor es confiable o no, en su mente la narradora retrocede en el tiempo y recuerda su vida como niña y como mujer joven (Arroyo Redondo 272). Sus memorias revelan la percepción que la escritora tenía de la vida, a medida que los acontecimientos históricos suceden a su alrededor, centrándose principalmente en la dictadura franquista (Jurado Morales 239).

El motivo fundamental en la novela es “el cuarto de atrás”. El cuarto de atrás en su significado literario era la habitación en la parte trasera de la casa en que la narradora había crecido (Anievas Gamallo 75). La habitación servía como una especie de despensa y como una habitación adicional donde los niños podían jugar durante los tiempos turbulentos de la guerra civil: “Estábamos recortando mariquitas en el cuarto de atrás, uno que tenía un sofá verde desfondado y un aparador de madera de castaño que ahora está en la cocina de aquí, era el cuarto de juego y de dar clase, pero poco después, en los tiempos de escasez, se convirtió en despensa...” (Martín Gaité 56).

En sentido figurado, el cuarto de atrás simboliza dos ideas principales. La primera es el fondo de la mente de Gaité, como un tipo de armario donde guarda sus recuerdos (Anievas Gamallo 76). La otra idea encierra el significado de un puente entre su vida antes de la dictadura de Franco y su vida después de su toma del poder. La narradora describe el cuarto antes de la guerra civil como

...muy grande y en él reinaban el desorden y la libertad, se permitía cantar de 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 (Martín Gaité 161).

A continuación, explica que “hasta la guerra, habíamos estudiado y jugado allí totalmente a nuestras anchas, había holgura de sobra. Pero aquella holgura no nos la había discutido nadie, ni estaba sometida a unas leyes determinadas de aprovechamiento: el cuarto era nuestro y se acabó” (Martín Gaité 161). Los cambios en la habitación que ella describe después de que comenzó la guerra civil y durante la preparación de su familia para la guerra reflejan la atmósfera tensa que devoró todo el país a medida que se desataba el malestar social (Anievas Gamallo 76): “Hay como una línea divisoria, que empezó a marcarse en el año treinta y seis, entre la infancia y el crecimiento. La amortización del cuarto de atrás y su progresiva transformación en despensa fue uno de los primeros cambios que se produjeron en la parte de

acá de aquella raya” (Martín Maite 162). Esta cita desvela el sentimiento de temor que preocupó a sus padres cuando comenzaron a abastecerse de alimentos en preparación para los tiempos turbulentos que se avecinaban con el comienzo de la guerra. El viaje por la memoria hace posible un análisis introspectivo mediante el cual la protagonista intenta entenderse a sí misma y explicarse a partir del insomnio y la falta de inspiración.

Como se mencionó antes, la narradora es el personaje principal, que guarda ciertos parecidos con la misma autora. Habla en primera persona, y los lugares y los eventos de que habla son de su vida y realmente sucedieron (Fernández 170). El hombre de negro es un interlocutor ideal (Anievas Gamallo 72). Se presenta a Carmen como si su único propósito fuera escucharla y guiarla a través de su laberinto de recuerdos. Esto le permite liberar su fantasía, así como hacer una selección de recuerdos y hechos de la vida que la definen como persona y que vale la pena excluir (Arroyo Redondo 283). El hombre de negro nunca interfiere en su historia para revelar algo sobre sí mismo, pero juega un papel muy importante en su narración, ya que la cuestiona y la obliga a aclarar sus ideas (*Id.*).

Además de la narradora y del hombre de negro, solo otros dos personajes juegan un papel importante en la trama. Una es la misteriosa mujer Carola, que hace su aparición a través de una llamada telefónica, y la otra es la hija de la narradora, que se da a conocer al final de la novela. Carola como personaje aparece como una clave para desbloquear las luchas de la narradora para comprender al hombre de negro. Carola parece ser la amante del hombre de negro y la conversación que mantiene con la narradora muestra un lado diferente del "interlocutor perfecto", como él mismo se presenta (Anievas Gamallo 72). El nuevo lado del hombre de negro es mucho más oscuro y negativo en comparación con el tono neutral, casi cálido, de su comportamiento al principio. Esto crea un dualismo en el simbolismo del hombre de negro (*Id.* 71). Por un lado, es una herramienta útil para que la narradora recuerde su vida, y, por otro lado, representa la amenaza que coincide con el período oscuro de la guerra de la que habla mucho. Su verdadera naturaleza nunca se revela, pero su ambigüedad hace que el subtexto de la novela baile entre las características de una novela romántica, una novela de fantasía y una novela de misterio (*Id.*).

Carola aparece como un disturbio en la noche. Ella es quizás la conexión más fuerte entre *El cuarto de atrás* y una novela de misterio. Le permite a la narradora conocer un lado diferente del hombre de negro. Trae incomodidad y tensión a la noche y sacude al narrador. El nombre de Carola en sí mismo es simbólico, ya que las primeras tres letras son las mismas que el nombre de la autora-narradora (Anievas Gamallo 80). Esta es una clara indicación de que Carola está

reprimiendo un lado oculto de la narradora, un lado oscuro que es curioso y sospechoso al mismo tiempo. Estos personajes, la conversación que la narradora tiene con el hombre de negro y todo el subtexto que el lector puede reunir alimentan el hecho de que *El cuarto de atrás* realmente tiene elementos tanto misteriosos como románticos; sin embargo, son las características de una novela fantástica las que la hacen tan compleja como es.

A la hora de analizar la novela, es de crucial importancia comprender el lado fantástico de la misma, ya que está presente a lo largo de toda la historia. Al principio de la novela se menciona un libro de Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, que presagia lo que el lector puede ver a continuación:

Aquí está el libro que me hizo perder pie: *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov, vaya, a buenas horas, lo estuve buscando antes no sé cuánto rato, habla de los desdoblamientos de personalidad, de la ruptura de límites entre tiempo y espacio, de la ambigüedad y la incertidumbre; es de esos libros que te espabilan y te disparan a tomar notas, cuando lo acabé, escribí en un cuaderno: ‘Palabra que voy a escribir una novela fantástica’, supongo que se lo prometía a Todorov, era a mediados de enero, cinco meses han pasado, son proyectos que se encienden como los fuegos fatuos, al calor de ciertas lecturas, pero luego, cuando falla el entusiasmo, de poco sirve volver a la fuente que lo provocó, porque lo que añora, como siempre, es la chispa del encuentro primero. (Martín Gaité 19)

En el libro *Introducción a la literatura fantástica* Todorov analiza a fondo lo fantástico, qué lo hace, cómo cambió con el tiempo, cómo se manifiesta y explora las diferentes formas en que los académicos han tratado de definirlo en el pasado. La definición más básica de lo fantástico que da Todorov es la siguiente: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov 19). Amplía esta definición agregando que lo fantástico “implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados... La vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico” (*Id.* 23). Todorov explica que la vacilación que define lo fantástico es el cuestionamiento de si un evento es real o ficticio; es el momento de incertidumbre causado por algo extraño que le ocurre a una “criatura” que sólo conoce las leyes naturales y ordenadas.

La pregunta es ¿por qué Martín Gaité eligió escribir una novela tan íntima con estos elementos fantásticos? La clave de lo que podría haber querido lograr se encuentra dentro de la novela misma (Anievas Gamallo 69). A medida que habla con su misterioso interlocutor, su conversación conduce a un momento en el tiempo en el que decidió escribir un libro histórico

y reflexivo. El hombre de negro le pregunta a la narradora sobre un proyecto que había iniciado y su respuesta es

...me lo enfriaron las memorias ajenas. Desde la muerte de Franco habrá notado cómo proliferan los libros de memorias, ya es una peste, en el fondo, eso es lo que me ha venido desanimado, pensar que, si a mí me aburren las memorias de los demás, por qué no le van a aburrir a los demás las mías (Martín Gaité 111).

Arroyo Redondo concluye que Martín Gaité quería contar la historia de su vida de una manera diferente, quería contar historias de la guerra y la posguerra sin crear otra novela de posguerra que se mezclara con la avalancha de publicaciones similares de ese momento. Martín Gaité había explicado cómo los hechos reales que se desarrollan en la novela son reales (Arroyo Redondo 275, 277):

La novela surgió tal y como yo lo describo en el primer capítulo, en una noche de tormenta y de insomnio. Yo me levanté para tomar algunas notas, y de pronto sentí que me iba a pasar algo. Entonces se configuró la aparición del personaje de negro. Esto llegó a ser totalmente real para mí. Es la primera novela que he escrito en primera persona de algo que me ha pasado, porque para mí es como si ese señor hubiera venido de verdad. Con esta novela tuve una especie de iluminación que fue verla entera la misma noche en que empecé a escribirla: vi que iba a venir una persona extravagante y que al amanecer iba a desaparecer. Cuando en una novela sabes el principio y el final, tienes los dos acordes fundamentales. Lo demás fue surgiendo de unos cuadernos que tenía yo de notas de los que hablo en la novela (Fernández 170).

Como se mencionó anteriormente, Martín Gaité introduce el libro de Todorov al comienzo de la historia. Después de ello, queda claro que la autora dio al lector la primera pista de lo que se puede esperar más adelante (Anievas Gamallo 70). A partir de aquí se suceden una serie de hechos que a lo largo de la novela establecen un trasfondo fantástico. La “ambigüedad y la incertidumbre”, “la ruptura de límites entre el tiempo y el espacio” y “los desdoblamientos de personalidad” sobre los que la narradora pensaba mientras miraba el libro de Todorov comienzan a suceder en su propio universo (Martín Gaité 19). Cuando la narradora encuentra una vieja carta de amor de un admirador que no puede recordar y comienza a revivir rápidamente un recuerdo de su juventud, el recuerdo de “la niña provinciana que no logra dormirse” (*Id.* 23). El lector ha entrado en el mundo de lo fantástico (Anievas Gamallo 70). Luego, la narradora se queda dormida y, poco después, una llamada telefónica la despierta. Cuando responde y se levanta para encender la luz, derrama un vaso de agua sobre el libro de Todorov (otra implicación de que no debe olvidarse en adelante). Ella va por el pasillo para abrir la puerta, ve una cucaracha enorme, que parece ser una referencia a Kafka (Anievas Gamallo 81):

Al llegar a la puerta que sale al pasillo, cubierta a medias con una cortina roja, me detengo unos instantes, antes de dar la luz, con el presentimiento de que va a aparecer una cucaracha. Pulso con recelo el interruptor, y a un metro escaso de mis pies aparece una cucaracha desmesurada y totalmente inmóvil, destacando en el centro de una de las baldosas blancas, como segura de ocupar el casillero que le pertenece en un gigantesco tablero de ajedrez; lo peor es que no se mueve, aunque es evidente que cuenta con mi presencia como yo con la suya, de ahí le viene la fuerza, su designio parece ser el de cortarme el paso (Martín Gaité 28).

Esta referencia a Kafka, uno de los escritores de ficción más reconocidos del siglo XX, es la confirmación más clara de Gaité de lo fantástico que estaba a punto de desarrollarse (Anievas Gamallo 70). Si bien estos motivos fantásticos están esparcidos a lo largo de la novela, los recuerdos que componen la trama sucedieron en la vida real de la autora (Fernández 170). Estos elementos fantásticos abren camino para que la autora reflexione sobre sí misma y su vida sin que la obra tome la forma completa, o demasiado obvia, de una autobiografía.

En la *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov habla de un "fantasma" (Todorov 87) que es necesario para que una obra sea realmente fantástica. El "fantasma" que provoca a la narradora en *El cuarto de atrás* es el hombre del sombrero negro (Anievas Gamallo 71). Como "fantasma", es automáticamente el elemento más fantástico de la novela (*Id*). Este escenario misterioso que crea Martín Gaité, siempre al borde de la fantasía, y el enigmático interlocutor que nunca deja de estar perfectamente informado sobre la obra de Martín Gaité, crean el ambiente perfecto para que la autora se explore a sí misma en la comodidad de la ambigüedad. Martín Gaité hace exactamente esto mientras se sumerge en la profunda autoficción capturada en *El cuarto de atrás*.

## **6. La autoficción y *El cuarto de atrás***

En 1977 el escritor y profesor francés Serge Doubrovsky inventó el neologismo 'autoficción' para definir su novela *Fils* (Casas 7). Ya desde su contracubierta, le describe como una 'ficción de acontecimientos estrictamente reales' (*Ibid*).

Del mismo modo, Ana Casas abre el libro *El yo fabricado: Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* con esa explicación del origen de la autoficción. Es uno de los pocos conceptos literarios cuyo origen se puede determinar con tanta precisión. Sin embargo, aunque la definición original de autoficción tiene su autor, se sigue considerando que los textos que la

componen son difíciles de clasificar tradicionalmente (Casas 2012 10). Lo que hace que sea tan difícil establecer límites claros para definir la autoficción es que muchos textos autobiográficos caen bajo un amplio paraguas (Casas 2012 11). Esto es particularmente complicado en los casos de textos en los que la relación entre el autor y el personaje no está suficientemente definida, sino solo sugerida (Casas 2012 11). Este también incluye textos en los que se puede explicar la correlación entre el autor y el personaje, pero el personaje no es también el protagonista y textos en los que, aunque el autor parece estar ficcionalizado, la trama incluye instancias que restan autenticidad de su “estatuto novelesco” (Casas 2012 11).

Muchos críticos consideran que la autoficción es una variación de la autobiografía porque lo que todos estos textos tienen en común es la presencia ficticia del autor entretrejida en la historia. Ya sea como protagonista, un personaje que interrumpe la trama a través de una metalapsis o un personaje de la diégesis, el autor tiene que estar presente (Casas 2012 11). Muchos escritores y críticos diferentes han ofrecido sus propias definiciones y sus posturas respecto a la autoficción, especialmente en relación con la autobiografía.

Si bien Doubrovsky fue el primero en dar una definición oficial del concepto de autoficción, existen otras. Por ejemplo, en el artículo *Autofiction, un mauvais genre?* el escritor francés Jacques Lecarme escribió que la autoficción era “un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo título genérico indica que se trata de una novela” (Casas 2012 12). Por su parte, Philippe Lejeune describió la autoficción como “lo irreal del pasado”. Usó esta expresión para describir un proceso en el que un escritor imagina un pasado diferente, reelabora sus recuerdos y busca diferentes posibilidades para expresar una identidad elástica que tiende a adoptar diversas formas (Casas 2012 13).

Lo que hace que la autoficción sea tan difícil de definir es que comparte muchas características con géneros similares como la autobiografía y la novela autobiográfica. En su libro *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Manuel Alberca escribió sobre las “novelas del yo”. Según Alberca, las novelas del yo son las que:

...parecen autobiografías, pero también podrían ser verdaderas autobiografías que se presentan como novelas en cualquier caso las considero como la excepción o el desvío de la regla y una “tierra de nadie” (Alberca 2012 126).

Tal y como explica Alberca, las novelas del yo se sitúan entre dos pactos literarios (Alberca 2012 127). El primer pacto es “el pacto autobiográfico”, que contiene las memorias y las autobiografías. El segundo pacto es “el pacto novelesco”, que contiene las novelas y los cuentos

(*Ibid.*). Concretamente, eso significa que, en las novelas del yo, el autor puede ser idéntico al narrador y al personaje, pero también puede ser distinto del narrador y del personaje. Del mismo modo, las novelas del yo pueden contener elementos ficticios y también factuales (*Ibid.*). Por todo eso, las novelas del yo pertenecen a su propio pacto, pacto ambiguo (*Ibid.*).

Además, Manuel Alberca hizo una distinción entre tres clases diferentes de las “novelas del yo”, la autobiografía ficticia, la novela autobiográfica y la autoficción. (Alberca 2012 135). En este espectro, la novela autobiográfica está más próxima a la autobiografía, mientras que la autobiografía ficticia está más cerca de una novela. La autoficción se encuentra en medio de los dos, igualmente distanciada de ambos pactos (*Id.* 136). Alberca dice sobre la autoficción:

La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-autobiografía, o lo que es lo mismo, que aquel relato tiene “gato encerrado” (Alberca 2012 145).

Continúa explicando cómo la transparencia autobiográfica de la autoficción se logra compartiendo la identidad del autor, el narrador y el protagonista (el nombre del autor) (Alberca 2012 145). Este es uno de los dos rasgos fundamentales de la autoficción, siendo el otro que debe contener transparencia autobiográfica (*Ibid.*). En *El cuarto de atrás*, Martín Gaité tiene cuidado en construir una imagen muy precisa de la narradora y asegurarse de que sea claramente ella (Arroyo Redondo 279). Le da al lector toda la información para que nunca dude de que es sobre ella misma sobre quien escribe (Anieves Gamallo 69). Ella comparte su fecha y lugar de nacimiento (Martín Gaité 113), lo que estudió, sus primeros amores (*Id.* 42), menciona sus libros publicados anteriormente (*Id.* 45) e incluso trae a su hija a la trama (Arroyo Redondo 279). Otra cosa muy importante que hace es volver a contar los acontecimientos históricos del libro con precisión y veracidad (*Ibid.*).

Se acabó, nunca más, el tiempo se desbloqueaba, había desaparecido el encargado de atarlo y presidirlo, Franco inaugurando fábricas y pantanos, dictando penas de muerte, apadrinando la boda de su hija y de las hijas de su hija, hablando por la radio, contemplando el desfile de la Victoria, Franco pescando truchas, Franco en el Pazo de Meirás, Franco en los sellos, Franco en el NO-DO, mientras todos envejecíamos con él, debajo de él; y entró el cortejo en la Basílica y se volvió a ver la tumba abierta, “lo van a enterrar”, pensaba, pero lo pensaba al margen de consideraciones políticas, preguntándome, más bien, cómo había sido ese bloque de tiempo, lo pensaba desde el punto de vista del escondite inglés, no sé si me entiende (Martín Gaité 119, 120).

Alberca explica que la autoficción no puede ser una autobiografía porque nunca anuncia que dirá la verdad, pero tampoco puede ser una novela autobiográfica porque no se esfuerza tanto en ocultar sus rasgos autobiográficos (Alberca 2012 146). Por el contrario, al ser

autobiográficamente transparente, confunde al lector mientras intenta decidir qué es verdadero y lo que es ficticio (*Ibid.*). Lo que diferencia a la autoficción del pacto autobiográfico es principalmente que no trata de ocultar su conexión con el autor, como sí lo hace la novela autobiográfica, y que integra la ficción también sin pretender ocultársela al lector (Alberca 2012 146). Continuando con la comparación de la novela autobiográfica y la autoficción, Alberca señala que en la novela autobiográfica el lector sospecha de la relación entre el autor, el narrador y el protagonista, que nunca se revela o confirma verdaderamente, manteniendo al lector en vilo por muchas similitudes que haya entre ellos (*Id* 148). En cambio, en la autoficción la relación entre narrador, autor y protagonista queda muy clara y sin duda confirmada (*Ibid.*). Al leer una novela autobiográfica, el lector no duda de que lo que está leyendo es una novela mientras que, en el caso de la autoficción, su contradicción radica en la relación entre la verdad autobiográfica del autor-narrador-protagonista y el carácter ficticio de la misma historia (*Ibid.*). En *El cuarto de atrás*, Martín Gaité logra esta ambigüedad en muchos casos, pero hay una pista clave de lo que el lector puede esperar de la novela. Mientras habla con el hombre de negro sobre escribir unas memorias y cómo quería encontrar una forma interesante de presentar sus recuerdos, la narradora dice la verdad clave que confirma el matrimonio deliberado de la autobiografía y lo fantástico que ella creó: "... '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?" (Martín Gaité 112).

El enfoque de Doubrovsky sobre la autoficción estaba profundamente arraigado en su estudio de los análisis de la mente propuesto por primera vez por Freud (Doubrovsky 2012 49). Sin embargo, no solo estudió al padre de la psicología, sino también a diferentes autores anteriores a su época que se involucraron con la idea de utilizar sus propias experiencias para crear obras de ficción. Por ejemplo, Moliere, Pascal, Rousseau y Descartes (Doubrovsky 2012 46, 47).

Al explicar la autobiografía (a la que sigue volviendo en comparación con la autoficción), dice que la rige una ley suprema: "decir (sobre sí mismo y, de paso, sobre el otro) la *verdad*, que está vinculada a la *realidad*, por oposición, desde luego, a la *ficción*" (Doubrovsky 2012 48). Según esta ley, debería ser imposible crear una obra que sea a la vez ficticia y verdadera. Sin embargo, no es así, ya que el propio Doubrovsky acuñó el término *autoficción* para definir su novela *Fils*. Otra cosa que además lo impulsó a analizar su propia escritura es una pregunta que le hizo el profesor Philippe Lejeune, quien preguntó: "El héroe de una novela, ¿puede

tener el mismo nombre que el autor? [...] Pero, en la práctica, no se me ocurre ningún ejemplo” (Doubrovsky 2012 52).

Doubrovsky respondió a la pregunta contando todas las pruebas de que la novela es de él y sobre él.

Es de *mí* de lo que se trata el libro, primero surgido bajo la forma de mis iniciales, *J. S. D.*, después en mis nombres de pila explícitos, *Julien Serge*, y finalmente en mi apellido, *Doubrovsky*. No solo el autor y el personaje tienen la misma identidad, sino también el narrador: en este texto, *yo* es todavía *yo mismo*. Como en una autobiografía escrupulosa, todas las andanzas del relato están literalmente sacadas de mi propia vida; los lugares y las fechas han sido maníaticamente verificados (Doubrovsky 2012 53).

Estos marcadores que se mencionan como gran parte de lo que prueba que *Fils* se trata de él se pueden ver en *El cuarto de atrás*. Por ejemplo, al principio de la novela, la autora establece que el nombre de la narradora comienza con la misma letra que la suya: “Pinto, pinto, ¿qué pinto?, ¿con qué color y con qué letrita? Con la C de mi nombre...” (Martín Gaité 13). Aparte de la letra C, la autora sigue revelando fragmentos de información que le confieren la relación autora-narradora: tiene una hija (*Id.* 119), creció en su casa familiar en Salamanca (*Id.* 61), declara explícitamente su cumpleaños que es el mismo que el de la autora: “...yo nací en plena Dictadura de Primo de Rivera, el 8 de diciembre de 1925...” (*Id.* 113), etc.

Doubrovsky continúa diciendo que en *Fils* incluso los sueños parcialmente analizados eran sus verdaderos sueños, al igual que la carta recibida de su hermana, etc. (Doubrovsky 2012 53). De las partes ficticias dice:

La parte de invención novelesca se reduce a proporcionar el marco y las circunstancias de una pseudo-jornada, que sirve de cajón de sastre a la memoria (Doubrovsky 2012 53).

Ese es el funcionamiento que *Fils* pervierte, al adjuntar la experiencia psicoanalítica al texto mismo, es decir, al transformar el proceso de revelación de lo verdadero en ficción. Por ficción hay que entender, en sentido lato, una ‘historia’ que, sea cual sea la acumulación de referencias y su exactitud, nunca ‘ha tenido lugar’ en la ‘realidad’, en la que el único lugar real es el discurso donde ella se despliega (Doubrovsky 2012 58).

En *Fils*, Doubrovsky señala su estructura tripartita (Doubrovsky 2012 51). La primera parte es "antes de la verdad", o lo vivido antes de los análisis. La segunda parte es "el campo de batalla de lo verdadero", es decir, la sesión de análisis. Y el último "lo posterior a la verdad", o la vida después de los análisis (*Ibid.*). Al dividir la novela en tres partes bien diferenciadas, lo que Doubrovsky intentó lograr es crear un espacio en el propio texto donde el narrador-personaje vive los análisis en tiempo real (*Id.* 52). Una construcción similar se puede ver en *El cuarto de*

*atrás*. A pesar de ser siete capítulos, la noche en la que se desarrolla la trama se divide en tres partes bien diferenciadas. El primero es antes de que el hombre de negro aparezca en el apartamento de la narradora, el segundo (también la parte más grande) es la entrevista en sí y el final es la madrugada del día siguiente, cuando la hija de la narradora entra en la trama.

Doubrovsky reflexionó profundamente sobre las razones por las que es tan difícil para los escritores pintar una imagen real de sí mismos, incluso diciendo:

...el proyecto de pintarse es necio, puesto también es imposible, por el hecho de que *mi* verdad, en gran parte, es el *otro* quien la posee. Si mi verdad es el discurso del Otro (lo que de nuevo ilustra de forma admirable la escena de los retratos de *El misántropo*), ¿cómo poseer sobre mí mismo un discurso de verdad (Doubrovsky 2012 47)?

Elaboró este pensamiento explicando cómo, después de que Freud comenzara a hacer grandes olas con su nueva comprensión de la mente humana, quedó claro que cuando una persona decide comprenderse a sí misma, la verdad solo emergerá en una conversación con otra persona (Doubrovsky 2012 49). En otras palabras, una persona es incapaz de ser sincera consigo misma. Lo mismo ocurre con la escritura: es imposible escribir de una manera totalmente inocente, transcriptiva (*Ibid.*).

El teórico literario español José María Pozuelo Yvancos comentó sobre la autoficción:

La autoficción es por consiguiente una categoría hija de su momento, se entiende mejor si la situamos en él, incluso en su lugar, el París de los años sesenta y setenta, y nace teniendo en cuenta principalmente dos antecedentes. El primero trata de ser contestación al conocido como “pacto autobiográfico” de Phillippe Lejeune, [...]. Pero sobre ese contexto se superpone otro mayor: la crisis del personaje como entidad narrativa que habían postulado algunos años antes los miembros del *Nouveau Roman*... (Pozuelo Yvancos 2012 154).

Yvancos hizo mucho hincapié en que, en su opinión, lectores y escritores se alejaban cada vez más de la verdadera definición de autoficción (que para él es la que ofrece Jacques Lecarme) y están colocando todo tipo de novelas en la categoría de autoficción, aunque no tienen el único marcador principal de una novela de autoficción: la identidad compartida del autor, el narrador y el personaje protagonista (Pozuelo Yvancos 2012 156). Martín Gaité no solo reafirma constantemente que la novela es sobre ella misma, sino que logra redondear su vida privada y profesional en el marco temporal de la dictadura franquista, que también incluía la era del *nouveau roman* mencionada por Yvancos como antecesora de la novela autoficcional.

Se acabó, nunca más, el tiempo se desbloqueaba, había desaparecido el encargado de atarlo y presidirlo, Franco inaugurando fábricas y pantanos, dictando penas de muerte, apadrinando la boda de su hija y de

las hijas de su hija, hablando por la radio, contemplando el desfile de la Victoria, Franco pescando truchas, Franco en el Pazo de Meirás, Franco en los sellos, Franco en el NO-DO, mientras todos envejecíamos con él, debajo de él; y entró el cortejo en la Basílica y se volvió a ver la tumba abierta, «lo van a enterrar», pensaba, pero lo pensaba al margen de consideraciones políticas, preguntándome, más bien, cómo había sido ese bloque de tiempo, lo pensaba desde el punto de vista del escondite inglés, no sé si me entiende (Martín Gaité 119, 120).

En su obra “‘Figuración del yo’ frente a una autoficción”, Yvancos se refirió al lingüista francés Émil Benveniste quien estudió las relaciones de tiempo en el verbo francés y

...distinguió la enunciación histórica, como relato de acontecimientos pasados, del *Discours*, como enunciación que supone un locutor y un oyente, y la intención del primero de influir sobre el segundo (Casas 2012 171).

Esta tendencia es visible en *El cuarto de atrás* a través de la forma en la que la autora trata la narración en dos capas. Como se mencionó anteriormente, la narradora en *El cuarto de atrás* es homodiegética y durante la trama rompe el tiempo lineal del pasado con comentarios extraliterarios en tiempo presente (Arroyo Redondo 258). Por eso, aunque la narradora tiene tendencia a detenerse en el pasado al recordar hechos de su juventud o niñez, siempre vuelve al presente y a su perspectiva actual sobre dichos eventos (*Ibid.*). Esto permite que las memorias descritas estén bien contextualizadas espaciales y temporalmente. La estructura de esta forma de autoficción es muy distintiva porque se compone de dos capas (*Ibid.*). La segunda capa es el verdadero motivo del escritor, que es explorar su pasado, y la primera capa es una forma de excusa para que la segunda capa sea posible. La primera capa de la estructura puede variar, pero en *El cuarto atrás* es bastante evidente como la “entrevista” realizada por el misterioso hombre de negro (*Id.* 260). Doubrovsky menciona un concepto similar en *Fils*, el de la relación analista-analizado (Doubrovsky 2012 61)

En *Fils*, el escritor toma el lugar del analista, como el personaje intenta retomar su lugar junto a la madre, ¡por! lo que más lógico es que el analista ocupe el lugar de la madre! [...] Ahí es donde, sin duda, la autoficción se instala: imagen de sí mismo en el espejo analítico, la “biografía” que pone en marcha el proceso de la cura es la “ficción” que se leerá poco a poco, para el sujeto, como la “historia de su vida” (Doubrovsky 2012 62).

Con todo esto en mente, es fácil ver que *El cuarto de atrás* es un excelente ejemplo de novela autoficcional. Algo en lo que suelen estar de acuerdo los académicos y estudiosos que han examinado esta categoría literaria es que el factor principal de lo que hace una novela de autoficción es el siguiente: el narrador, el autor y el personaje principal tienen que compartir su identidad, en otras palabras, la identidad del autor, su nombre. Martín Gaité lo logró haciendo

a través múltiples detalles en la novela. Por ejemplo, coincidiendo la primera letra del nombre de la narradora-protagonista con la suya propia; compartiendo información pública sobre sí misma como la ubicación de su lugar de nacimiento, su fecha exacta de nacimiento, anécdotas de su vida, etc. También, en su entrevista con el hombre de negro habló de las otras novelas que había escrito en su vida real, y contextualizó su vida hablando de hechos históricos precisos que sucedieron en un momento u otro, muchos de los cuales son fácilmente comprobables porque están en correlación con Franco y su existencia en el ámbito público. Además de todo esto, utilizó los mismos métodos que otros autores pioneros para lograr la ficción de la novela, por ejemplo, el enfoque entrevistador-entrevistado.

## 7. Conclusión

Este estudio ilustra las formas en que la escritura de Carmen Martín Gaité siguió el ambiente general de la década de 1970 y, al mismo tiempo, abrió una nueva corriente en la escritura autobiográfica. La década de los años setenta fue una época turbulenta en España, ya que la sociedad se encontraba en medio de uno de los mayores cambios de poder político en Europa en ese momento. Esto se reflejó particularmente en los científicos y artistas de la época mientras se preparaban para navegar a través de un nuevo territorio de libertad y espacio creativo como no habían visto en mucho tiempo.

Martín Gaité encontró una manera de contar su historia de la vida bajo la dictadura de Franco de una manera diferente a lo que era popular entre los escritores de la época. Lo hizo combinando tendencias autobiográficas con elementos fantásticos, creando *El cuarto de atrás*. Lo que la llevó a ello fue su interés por el libro pionero en el mundo literario *Introducción a la Literatura Fantástica* de Tzvetan Todorov y su deseo de escribir una novela con valor autobiográfico. Este trabajo explora las formas en que Martín Gaité logró crear una obra autobiográfica que cumplió con todos sus objetivos en términos de escribir un libro de memorias y reflexionar sobre su vida bajo el régimen de Franco y, al mismo tiempo, seguir con éxito la guía de Todorov para escribir una novela fantástica.

Al entretener los elementos misteriosos y extraños en la trama, Martín Gaité logró la incertidumbre y la duda en el lector y la vacilación en la propia narradora. Así logró la ambigüedad que hace fantástica a esta novela. Empacó la trama en una forma narrativa de dos niveles: el primer nivel es la entrevista que tiene con el misterioso hombre de negro, y este es el nivel que opera lleno de fantasía y lleno de factores misteriosos; el segundo nivel es la historia dentro de su entrevista, donde habla de sus recuerdos y de su vida. Este segundo nivel de

narración abre el espacio para que ocurra la autoficción. Martín Gaité combinó lo fantástico y lo autoficcional para promover un objetivo común, que es lograr que el lector interprete activamente el texto para disipar la sombra de duda que arroja constantemente la autora. Por ello, si bien *El cuarto de atrás* es el texto más íntimo y personal de Martín Gaité, en realidad no ofrece al lector una representación fiel de quién es ella, la autora. Lo que sí ofrece al lector es un personaje de la narradora que se basa en la propia autora, pero que en realidad está alejado de su vida real y existe bajo las condiciones establecidas por los elementos fantásticos de la trama. Debido a esto, se alienta al lector a cuestionar continuamente la naturaleza de la historia, la verdad detrás de ella o la falta de ella.

## 8. Bibliografía

Alberca, Manuel. "Las novelas del yo". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ana Casas. Madrid. Arco / Libros, 2012. 123-149

Anievas Gamallo, Isabel C. "El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité o la ambigüedad de lo fantástico", *Confluencia* 22/1 (2006): 67-82

<https://www.jstor.org/stable/pdf/27923181.pdf> (fecha de consulta: 1/12/2022)

Arroyo Redondo, Susana. *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. 2011. Universidad de Alcalá, tesis doctoral. e-Buah,

<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/16941> (fecha de consulta: 2/11/2022)

Bajo Álvarez, Fe y Gil Pecharromán, Julio. "El franquismo". *Historia de España*. Madrid: SGEL, 1998. 179 – 192.

Casas, Ana (ed.). *El yo fabulado: Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2014.

<https://archive.org/details/elyofabuladonuev0000unse/page/n5/mode/2up> (fecha de consulta: 5/11/2022)

Casas, Ana. "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ana Casas. Madrid. Arco / Libros, 2012. 9-42

Casas, Ana. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco / Libros, 2012.

Dobrovsky, Serge. "Autobiografía/verdad/psicoanálisis". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ana Casas. Madrid. Arco / Libros, 2012. 45-64

Fernandez, Celia y Martín Gaité, Carmen. "Entrevista con Carmen Martín Gaité". *Anales de la narrativa española contemporánea* 4 (1979): 165-172

[https://www.jstor.org/stable/27740998#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/27740998#metadata_info_tab_contents) (fecha de consulta: 20/1/2023)

Instituto Cervantes. *cervantes.es*. “Carmen Martín Gaité. Premios”.

[https://www.cervantes.es/bibliotecas\\_documentacion\\_espanol/creadores/martin\\_gaite\\_carmen\\_2.htm](https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/martin_gaite_carmen_2.htm) (fecha de consulta: 3/11/2022).

Jurado Morales, José. *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925 – 2000)*. Madrid: Gredos, 2003.

Moradiellos, Enrique. *La España de Franco (1939 – 1975): Política y sociedad*. Editorial síntesis, 2000

Pozuelo Yvancos, José María. “Figuración del yo’ frente a autoficción”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ana Casas. Madrid. Arco / Libros, 2012. 151-173

“Premios mujeres progresistas”. *Federación mujeres progresistas*, [fmujeresprogresistas.org/premios-mujeres-progresistas/](http://fmujeresprogresistas.org/premios-mujeres-progresistas/), (fecha de consulta: 2/8/2022)

Todorov, Tzvetlan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Éditions du Seuil, 1981.

[https://docenti.unimc.it/amanda.salvioni/teaching/2019/20623/files/bibliografia-complementaria/todorov\\_introduccion-a-la-literatura-fantastica](https://docenti.unimc.it/amanda.salvioni/teaching/2019/20623/files/bibliografia-complementaria/todorov_introduccion-a-la-literatura-fantastica) (fecha de consulta: 10/8/2022)

Vilar, Pierre. “La guerra civil (1936 – 1939)”. *Historia de España*. Barcelona: Crítica, 1999. 142 – 158.