

Hiladas de memoria: una mirada femenina a la posguerra española en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité

Karen Rudenik

karen.rnk@gmail.com

Universidad de Mar del Plata

Resumen

Las expectativas sociales durante el franquismo limitaban las oportunidades de las mujeres fuera del espacio doméstico y privado. En la novela *El cuarto de atrás*, Carmen Martín Gaité recurre a estrategias ficcionales para reflexionar sobre la experiencia femenina del período. Combinando elementos autobiográficos con elementos de ficción, la escritora construye propone una mirada contra oficial del periodo franquista cuestionando los roles de género impuestos y construyendo una perspectiva femenina en la que se refleja no solo su subjetividad sino también la de otras mujeres de la época.

Palabras clave: Carmen Martín Gaité, franquismo, roles de género, escritura femenina, memoria autobiográfica.

Threads of Memory: A Feminine Perspective on Postwar Spain in *The Back Room* by Carmen Martín Gaité

Abstract

Social expectations during the Franco regime limited women's opportunities outside the domestic and private spheres. In the novel *The Back Room*, Carmen Martín Gaité employs fictional strategies to reflect on the female experience of this period. Combining autobiographical elements with fiction, the writer constructs an alternative view of the Franco era, questioning the imposed gender roles and building a feminine perspective that reflects not only her own subjectivity but also that of other women of the time.

Keywords: Carmen Martín Gaité, Francoism, gender roles, women's writing, autobiographical memory.



Aun en nuestros tiempos, las mujeres sufren diferencias por su condición femenina y no están exentas de ello cuando escriben. El dominio masculino en el ámbito de la crítica ha privado a muchas mujeres escritoras de recompensas materiales y espirituales y del reconocimiento público. Noni Benegas sostiene que las mujeres nunca fueron leídas al mismo nivel que los hombres, que estaban atadas a juicios de valor previos y a la ridiculización (21).

Los diferentes procesos democráticos a lo largo del siglo XX y ya en el siglo XIX —como ha estudiado Marta Ferrari (2021)— permitieron leyes que beneficiaron a las mujeres fundamentalmente en relación con lo civil y educativo. La escritura poco a poco dejó de ser privilegio de una minoría, pero persistió, por ejemplo, el desprecio por la poesía femenina, tildada de hormonal, vaporosa y emotiva. El término «poetisa» se ha utilizado (en un debate en plena vigencia) en forma despectiva para remitir a alguien que ocupa un lugar «menor» o secundario en el ámbito literario y poético. Joanna Russ, autora estadounidense y faro dentro de los estudios feministas, realiza una investigación en la que indaga sobre los obstáculos que se han impuesto a la escritura de las mujeres, como se ve en su libro de 1983, *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. En ese sentido, las mujeres suelen sufrir no solo un silenciamiento, sino también el peso de la crítica cuando intentan traspasar sus propios límites. Leemos: “Una forma especialmente trágica de desmoralización tiene lugar cuando el mandato de no-ser-creadora no solo mina el tiempo, la energía y la autoestima, sino que se introduce de un modo tan intenso en las expectativas que una mujer tiene sobre sí misma que llega a constituir una quiebra tremenda de la identidad” (31).

Aunque históricamente (siguiendo a Russ) no siempre se han presentado prohibiciones formales a las mujeres, son muchos los factores que alimentan la diferencia entre los géneros: la pobreza, la falta de educación formal, el acceso a materiales bibliográficos, la falta de referentes femeninos, el rechazo editorial, la confinación en espacios domésticos o la relegación a la maternidad y las responsabilidades familiares, etc. Aun así, algunas escritoras lograron abrirse paso y hallar un lenguaje propio e inconfundible para imponer sus perspectivas, aunque enfrentando contextos adversos y una gran cantidad de obstáculos. María Payeras en relación con las prácticas de escritura femenina alega que:

La dedicación artística se convierte en una forma de afirmación de la identidad individual, así como un modo de expresión alternativo y subrepticio de aspectos poco convencionales o rompedores respecto al rol que la sociedad les asigna. En el caso de las mujeres —y más en una España privada de libertad de expresión— su sola apropiación del turno de palabra constituye una ruptura de lo establecido (172).

En uno de sus ensayos, *Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española* (1987), Carmen Martín Gaité reflexiona sobre esta problemática iniciada tras la lectura del reconocido ensayo *Un cuarto propio*, de Virginia Woolf, en el que la autora inglesa es llamada a disertar sobre los modos de escritura femenina. Martín Gaité reconoce en la historia de su España natal que:

Hasta bien entrado el siglo XIX, las escritoras españolas (...) lo fueron a pulso y casi por milagro. De ahí deriva, como veremos, el hecho frecuente de que se sintieran como intrusas en el oficio y que en más de una ocasión su estilo denote cierta indecisión o cortedad, como una necesidad de autojustificación por haber metido la hoz en mies ajena (27).

En la historia literaria de España, la producción literaria de las mujeres a menudo no se ha visto incorporada a los numerosos intentos de periodización basados en la noción de «generación». En el caso del período de la postguerra, los escritos de las autoras mujeres, a pesar de sus contribuciones significativas, aún hoy siguen siendo menos mencionados y estudiados en comparación con los de los escritores masculinos reconocidos de la Generación del 50, como Rafael Sánchez Ferlosio, Ignacio Aldecoa, Juan Benet y los hermanos Goytisolo, quienes también vivieron su juventud en el contexto de la postguerra y publicaron durante el período conocido como el «Medio Siglo». Afortunadamente, en los últimos años diversos estudios y ediciones se han propuesto resaltar la importancia y el legado literario de estas mujeres escritoras, brindando una visión más completa y equilibrada del panorama literario de la posguerra en España.

La producción literaria de las voces femeninas, usualmente desplazadas en las lecturas canónicas, permite establecer lazos y diálogos entre las escritoras, tanto precedentes como coetáneas. Los vínculos entre las autoras que escribieron en la España del régimen franquista muestran de manera inequívoca la relevancia de esta forma de interacción cultural, que posibilitó importantes cambios en lo que respecta a la posición de la mujer y su autodefinición en el ámbito social, así como en su representación en textos literarios (Leuci y Giménez).

Durante la posguerra no era frecuente que las mujeres lograran destacar en el ámbito literario u en otros campos científicos o artísticos. Aquellas escasas mujeres que habían confiado en su vocación intelectual durante la década anterior se encontraban en situaciones difíciles. Muchas de ellas formaban parte de la España desplazada, es decir, muchas de ellas debieron exiliarse durante o luego de la guerra civil; o habían vuelto a sus hogares para desempeñar labores domésticas obligadas por la situación política o para continuar con sus ocupaciones tradicionalmente femeninas, como maestras, enfermeras o colaboradoras en los negocios familiares (De la Fuente).

En la década del cincuenta, algunas mujeres como Carmen Martín Gaité, nacida en Salamanca en diciembre de 1925, emergieron en el escenario literario y comparten muchas similitudes en sus trayectorias de vida. Cabe mencionar que, si bien algunas de ellas son reconocidas en la actualidad y se destacaron también en su contexto escriturario, lo hicieron entre un cuantioso corpus de narradoras que, sin embargo, no han trascendido y han caído en el olvido. Junto con otros nombres importantes como el de Carmen Laforet, Gaité obtuvo premios, publicó en sus textos dentro y fuera de España y tuvo un lugar de visibilidad sobresaliente en el mapa de múltiples narradoras que han quedado no obstante a la sombra a lo largo del tiempo¹. Inmaculada de la Fuente, en su fundamental estudio titulado *Mujeres de la posguerra* (2002), sostiene:

No cabe duda de que (...) han recorrido un largo camino en el que más de una vez se han debido sentir pioneras y solas, bien sea en el largo paréntesis en el que la Sección Femenina regulaba y encorsetaba el destino de las mujeres, o cuando la evolución de las costumbres les fue colocando ante situaciones personales que de jóvenes no previeron. Representantes de las mujeres ilustradas de su generación, ellas fueron de las primeras españolas que accedieron a la universidad durante el franquismo; llevaron con naturalidad pantalones, fumaron y se separaron. (...) Juntas y por separado, son esenciales para

¹ Sobre este tema se ha ocupado Luz Souto en su trabajo «Las malditas: escritoras olvidadas en el canon español del siglo XX» que se detalla en la bibliografía.

rescatar la memoria de la posguerra y para configurar el modo de sentir y de pensar de las mujeres de los cuarenta y cincuenta. Un pasado que no se agota en ellas, y que hay que rastrear también en la obra de Dolores Medio, Elena Soriano y Carmen Kurtz, e incluso en autoras de una óptica más conservadora o cercana al Régimen, como Mercedes Formica, María Campo Alange y Mercedes Salisachs. Sus voces narrativas y los personajes que las habitan forman un calidoscopio, un juego de espejos en el que se reflejan las vidas de otras mujeres (19).

El uso del término «femenino» ha generado dentro de los estudios de género controversias considerables, ya que ha sido empleado de manera peyorativa, creando categorías literarias basadas únicamente en el género de las autoras, de modo esencialista. En este contexto, nos referimos a una literatura femenina que toma en consideración el punto de vista desde el cual se expresa, así como las representaciones de clase, sociales y de género que están en juego. En referencia a la escritura de poetisas coetáneas, como Gloria Fuertes o Angela Figueroa Aymerich, reflexionan Leuci y Giménez en el mismo sentido, siguiendo a pensadoras y teóricas como Elaine Showalter y Judith Butler, que:

Este discurso no será nunca un discurso esencialista o innato, como ya reflexionaba tempranamente Showalter: “el lenguaje y el estilo nunca son espontáneos e instintivos, sino que son siempre los productos de innumerables factores, de género, tradición, memoria y contexto” (393). En el mismo sentido, con lucidez señalaba también Butler años más tarde en su famoso *El género en disputa (Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity)*, de 1990, que “es imposible separar el género de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y mantiene”, ya que dicha noción se “entrecruza con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades discursivamente constituidas” (2007: 49). Así, las voces de las poetisas de posguerra traslucen tanto la importancia decisiva de esas mujeres que procuraron intervenir en la esfera pública y defender su oficio de escritoras en esa España posbélica y patriarcal como, a su vez, los obstáculos, restricciones y los prejuicios antifemeninos que debieron sortear (Leuci y Giménez 101).

En busca de rasgos generales, temáticos o de estilo dentro de las mujeres escritoras, Biruté Ciplijauskaitė realiza un análisis exhaustivo de un amplio corpus narrativo que abarca diversas escritoras españolas. Uno de los aspectos clave que examina es el papel preponderante de la escritura autobiográfica, forma de expresión que no solo implica la elaboración de relatos personales, sino que también conlleva una introspección profunda y una mayor toma de conciencia por parte de las autoras (405).

Dentro de la categoría de ficción autobiográfica, Ciplijauskaitė identifica y resalta la presencia de diversos recursos literarios específicos que son más comunes en la obra de las escritoras en comparación con sus contrapartes masculinos; por ejemplo, señala que las autoras tienden a utilizar con mayor frecuencia la primera persona como voz narradora en sus relatos, mientras que los escritores masculinos suelen favorecer la figura de un narrador omnisciente. Además, hay mayor preeminencia por el tiempo subjetivo o el tiempo de la memoria en sus narrativas, en contraposición al enfoque histórico y más objetivo preferido por los escritores masculinos.

El cuarto de atrás, la primera novela que publica Carmen Martín Gaité una vez finalizado el franquismo, camina en el límite de la ficción y la realidad proponiendo un nuevo modo de reflexionar sobre los hechos históricos y las costumbres de aquel período. Su narrativa propone una propia representación en torno a los hechos de la posguerra, ofreciendo una versión novedosa de este fragmento de la historia de España. Ya sea en

sus ensayos o en esta novela, para Gaité la evocación de la historia se construye desde la experiencia personal femenina, es decir que sus vivencias durante el período son la puerta de entrada para contar la historia de su país.

La noción de feminidad promovida por el nacionalcatolicismo, fundamentada en la idea de la complementariedad de los sexos, establecía una conexión entre la sumisión de las mujeres y diversos elementos identitarios contruidos en un intrincado entramado que entrelazaba conceptos como la belleza, la moral, la sexualidad, el hogar y la maternidad para definir el papel de las mujeres en el entorno doméstico. La noción de femineidad buscaba estandarizar la noción de mujer mediante la creación de un único e indiscutible modelo. En la escritura de Carmen Martín Gaité se evidencia una perspectiva crítica y subversiva respecto de los cánones establecidos y las normas sociales y culturales, que aporta dimensiones singulares a la literatura de la posguerra en España.

Algunos críticos y teóricos literarios como Sobejano y Sanz Villanueva han clasificado *El cuarto de atrás* como una novela del realismo estructural, tercera vertiente de lo que se ha conocido como «nuevos realismos» o realismos de postguerra y que responde a las nuevas tendencias narrativas que empiezan a desarrollarse entre 1940 y 1960. En el realismo estructural, en la última de las flexiones propuesta por la crítica, predomina sobre todo un enfoque en lo subjetivo; a partir de ello se comprende no solo la estructura de la conciencia, sino también la estructura del contexto social (Sobejano; Sanz Villanueva). De hecho, en muchos casos, incluido el de Gaité, los temas sociales aparecen interpretados por un narrador que suele ser el autor: encontramos un sujeto que se sumerge en su interior, estableciendo una mirada crítica a la realidad exterior. Darío Villanueva afirma que «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'» (55).

En un momento en que abundaban las novelas sociales de postguerra, la escritora narra la historia de otra manera, cuenta la guerra y la posguerra a partir de una narrativa personal, incluyendo aquellos hechos reales que incidieron en la concepción que tiene de la vida (Arroyo Redondo 275). En *El cuarto de atrás* se configura un lugar de enunciación contraoficial, es una voz con atributos femeninos, estratégicamente posicionada de manera discursiva como subversiva frente a la lógica de significados unívocos.

Esta voz de mujer en la novela adopta una enunciación escurridiza, revelando modos de escenificación que se configuran como construcciones aleatorias. Desde ese lugar, se hace uso de elementos como la memoria, la oralidad y la ficción que apelan directamente a la esfera de la emoción, los deseos, los sueños y los recuerdos, con el propósito de reconstruir un fragmento de la historia de España desde una perspectiva divergente y subversiva en contraste con la narrativa oficial. Como sostiene Marcela Romano:

El suyo es, finalmente, un relato que atiende no al recorte fáctico, cronologizado e individualista de la historiografía tradicional, sino que se mueve a los saltos en los pliegues sutiles de la vida privada, del imaginario femenino de la época, de la experiencia de los héroes cotidianos sin nombre ni contorno (2).

En la trama de la novela, la presencia activa de esta voz femenina no solo se limita a su existencia, sino que también revigoriza la concepción del imaginario femenino de la época. A través de esta perspectiva, la narrativa desvela los acuerdos y las resistencias de un grupo que no se ajustaba al estándar predefinido por la Sección Femenina de la

Falange. La obra literaria se caracteriza por su disidencia, ya que, en primer lugar, busca relatar una historia única con enfoques y temas diferentes, y, en segundo lugar, expone de manera cruda la brutalidad inherente al franquismo. En esta relación de la literatura con elementos históricos y autobiográficos, Gaité reflexiona sobre el proyecto de escritura que guio la novela en el prólogo del libro ensayístico *Usos amorosos de la postguerra española*. Afirma que, mientras estaba recabando información historiográfica para el libro ensayístico, empezó a pensar en:

La relación que tiene la historia con las historias y a pensar que si había conseguido dar un tratamiento de novela a aquel material de los archivos (...) tal vez podía intentar un experimento al revés: es decir, aplicar un criterio de monografía histórica al material que, por proceder del archivo de mi propia memoria, otras veces había elaborado en forma de novela (...) con mis recuerdos personales. Cuando estaba más interesada en la búsqueda de un tono adecuado para contar todo aquello que en el análisis y la ordenación de los textos iba encontrando, se me cruzó la ocurrencia de una nueva novela, *El cuarto de atrás*, que en cierto modo se apoderaba del proyecto en ciernes y lo invalidaba, rescatándolo ya abiertamente para el campo de la literatura (4).

La novela, entonces, surge como una ocurrencia en medio de un proyecto con otras características. A partir de este punto, se advierte que ciertas categorías se tornan problemáticas en la trama, específicamente, porque el dispositivo estructural son los recuerdos y eso desafía en primera instancia la disposición canónica de la novela decimonónica. Además, no debemos dejar de lado que pertenecen a la memoria de la propia autora. En novelas como la que estamos analizando, la ficción se funde con el carácter imaginario de la irrupción de los recuerdos. A propósito, el concepto de autoficción tiene su origen en ese período, particularmente en 1977 en un texto francés de Serge Doubrovsky, que lo utilizó para definir una de sus novelas cuya trama incluye «acontecimientos estrictamente reales» (Casas 7). De todos modos, es una categoría compleja por la dificultosa tarea de establecer límites claros con lo que conocemos como autobiografía. Si seguimos los postulados de Jacques Lecarme, quien plantea que debe asociarse la categoría únicamente a relatos «cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal» (Casas 12) *El cuarto de atrás* podría clasificarse como autoficcional. Sin embargo, sabemos que los humanos toda su vida han acudido a la narrativa y a las estrategias de la ficción para dar cuenta de sus vivencias y emociones, así como para comprender las dinámicas del mundo. Este planteamiento suscita al menos dos reflexiones: por un lado, la intrínseca relación entre la realidad y la ficción, y, por otro, la falacia que subyace en los discursos que aspiran a ser objetivos y poseer la verdad.

Se podría argumentar, entonces, que en todas las obras de ficción interviene el factor subjetivo y siempre hay elementos de la realidad que se filtran. No obstante, en la novela de Gaité dicho fenómeno se intensifica debido a la superposición de categorías literarias, especialmente la de autora, protagonista y narradora, puesto que la protagonista de la historia comparte nombre con la autora, y los detalles personales mencionados coinciden con su biografía. Aunque no se mencione el nombre completo de la autora, sí se menciona que inicia con la letra «C» al principio de la novela, que su apellido empieza con «Gai» y hay referencias a aspectos de su vida, entre ellas los títulos de diferentes obras que ha publicado, *El balneario* y *Usos amorosos de la postguerra española*:

Pinto, pinto, ¿qué pinto?, ¿con qué color y con qué letrita? Con la C de mi nombre, tres cosas con la C, primero una casa, luego un cuarto y luego una cama (2).

(Bergai) Es un nombre raro —dice el hombre—, parece un anagrama. Es un apócope de dos apellidos, el de una amiga y el mío, estaba de moda entonces la contracción de nombres y apellidos para titular lo que fuera (96).

Acabo de comprender que algo de esto es lo que, años más tarde, traté de rescatar en *El balneario*, cuando la señorita Matilde se despierta de su sueño (26).

Resulta notable examinar la integración de elementos que hacen referencia a la figura autoral de Carmen Martín Gaité, dado que la propia escritora ha reconocido la veracidad de los acontecimientos plasmados en su novela. Este aspecto revela una conexión intrínseca entre la obra literaria y la experiencia vivida por ella, dejando evidencia así de la fusión entre la realidad y la creación artística. Este fenómeno adquiere una relevancia significativa al añadir una capa de complejidad a la comprensión de la narrativa, alentando al lector a considerar no solo la trama ficcional, sino también la rica interconexión entre su vida y su obra:

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).

Julia Musitano sostiene que en los textos autoficcionales no importa tanto si lo que se cuenta es falso o si el contenido es realmente autobiográfico (2016). No obstante, la complejidad de esta novela reside en que es construida desde un lugar anfibio. Se trata, sin lugar a duda, de una estrategia literaria que responde a la estructura de la novela y a las formas en las que está narrada puesto que, si de clasificar se trata, esta novela tiene elementos del relato fantástico, el ensayo histórico, la autobiografía y la novela rosa. Todos estos géneros coexisten parcialmente, asediándose entre sí y entrecruzando sus propias fronteras. Hemos hablado del ensayo y de lo autoficcional, con respecto al discurso fantástico advertimos su aparición en diversos elementos desperdigados que no tienen una explicación racional: el crecimiento de los folios de un texto que parece aludir a la propia novela que leemos, la figura extraña y onírica del visitante, elementos que cambian de lugar, entre otros. Los rasgos de la novela rosa, en algún punto, mencionada como lectura frecuente en la juventud, también aparecen de forma diseminada, especialmente en aquellos fragmentos en los que ambos personajes manifiestan una tensión, una atracción latente que la protagonista vincula con sus fantasías de la juventud y con las novelas que estaban de moda y que analiza junto con otros consumos culturales en *Usos amorosos de la postguerra española*:

Las películas que más hacían llorar eran las que acababan mal igual que las novelas, las que contaban una historia condenada a convertirse en recuerdo, las que exaltaban la fugacidad del amor romántico, hecho de renuncia, de lágrimas a la luz de la luna, de separaciones desgarradoras. Había instantes inolvidables que valían por toda una vida. Y era un mensaje que venía implícito también en la letra de un sinnúmero de canciones de las

que emitía la radio y que casi todo el mundo se sabía tan de memoria como el padrenuestro (118).

Como vemos, al dar forma a una narrativa ficticia basada en sus recuerdos juveniles, Carmen Martín Gaité establece un espacio de enunciación femenino que, al abordar la época del franquismo en toda su complejidad, tema que desarrolla minuciosamente en su obra *Usos amorosos de la postguerra española*, asume una posición marginal y subversiva en relación con el orden establecido. Aunque ella misma reconoce haber gozado de ciertos privilegios debido a la crianza atípica que recibió de su familia y a la extraordinaria oportunidad de acceder a educación universitaria —como indica al señalar que su madre no la instruyó en labores de costura o cocina, quien afirmaba que «hasta a coser un botón aprende mejor una persona lista que una tonta» (56)— su pluma logra relatar con solidez la realidad experimentada por las mujeres en un periodo que las relegaba a la obediencia y el recato, despojándolas de su estatus como sujetos de conocimiento.

La concepción histórica presentada en la novela se manifiesta en la idea de que la verdad histórica es un «rompecabezas que nunca podremos contemplar entero» (Gaité, 1990, 54). En este sentido, la reflexión metahistórica de la narradora busca configurar, tanto teórica como prácticamente, un contramodelo historiográfico del paradigma institucionalizado. La novela está articulada a partir de las memorias de una mujer que desarrolla la escritura desde el hilo de sus reflexiones, interrumpido por otros recuerdos, desordenado y suspendido en muchos casos. A modo de una cadena, en la novela los recuerdos personales funcionan como una sucesión de pensamientos que adquieren sentido en el devenir mismo de la conversación. Los recuerdos en el presente de la enunciación se resignifican y cobran nueva relevancia a medida que fluye el acto narrativo. Estas ideas fueron desarrolladas por el psicoanálisis que planteaba que en el proceso de representación de una cosa en palabras siempre hay algo que se deforma y muta. De ahí que Lacan haya planteado que la verdad tiene estructura de ficción: en las ficciones del sujeto, podremos descubrir la verdad que está oculta en ellas (Daneri).

Podemos decir entonces que la tarea de recordar siempre acarrea consigo la inexactitud, y en esta novela particularmente, la experiencia de la narradora se encuentra atravesada y puesta en duda porque, por un lado, son recuerdos, por otro lado, es la puesta en palabras de ese recuerdo, y por otro, a nivel estructural, ese recuerdo es el que se escribe para estructurar y construir la novela. En *El cuarto de atrás* se hace énfasis en que la historia se construye a partir de la memoria, sin embargo, esa memoria no goza de fiabilidad puesto que olvida cosas, reordena, reajusta y reconoce sus propias falencias: «El hombre me mira desde el sofá, con la cara apoyada en la mano; ahora mismo no me acuerdo de si le he hablado ya del cuarto de atrás o es la primera vez que se lo menciono, me encuentro como ante una mesa de trabajo llena de fichas desordenadas, hace falta un criterio de ordenación, seleccionar por temas, descartar lo repetido» (99).

En el proceso de organizar sus recuerdos, surge el interrogante acerca de dónde se encuentra el límite entre la realidad y la ficción en la construcción del discurso. Más aún, cabe cuestionarse si existen límites definidos entre ambas esferas cuando el discurso se configura a partir de elementos tan subjetivos como la memoria, los recuerdos, los sueños y los deseos. Al emplear el término «deseo», nos referimos a aquello que pertenece al ámbito de lo indecible, de lo que se anhela expresar pero que permanece sin ser dicho, o cuya veracidad no se tiene la certeza de haber articulado. La protagonista, en un momento

de la novela, expresa este desafío al manifestar: «estoy esperando a ver si se me ocurre una forma divertida de enhebrar los recuerdos» (66).

Es posible pensar en torno a esta novela el concepto de autoficción en la medida en que es un relato ambiguo que no se somete ni a un pacto referencial, ya que no hay una correspondencia total entre el texto y la realidad, ni a uno ficticio, porque se mantienen en ese espacio fronterizo e inestable que desdibuja las barreras entre realidad y ficción. En ella se alteran las claves de los géneros autobiográfico y novelesco, y el pacto se concibe como el soporte de un juego literario en el que se afirman simultáneamente las dos posibilidades de lectura. En la novela podemos encontrar el siguiente fragmento:

Podría decirle que la felicidad en los años de guerra y postguerra era inconcebible, que vivíamos rodeados de ignorancia y represión, hablarle de aquellos deficientes libros de texto que bloquearon nuestra enseñanza, de los amigos de mis padres que morían fusilados o se exiliaban, (...), de la censura militar, superponer la amargura de mis opiniones actuales a las otras sensaciones que esta noche estoy recuperando, como un olor inesperado que irrumpiera en oleadas. Casi nunca las apreso así, desligadas, en su puro y libre surgir, más bien las fuerza a desviarse para que queden enfocadas bajo la luz de una interpretación posterior, que enmascara el recuerdo. Y nada más fácil que acudir a este recurso de manipulación, tan habitual se ha vuelto en este tipo de coloquios (Gaité, 1990, 35).

Tras la enumeración de condiciones que definían a la vida social en la postguerra, la misma protagonista reconoce en su acto de habla un proceso de manipulación de los recuerdos. Carmen Martín Gaité, al tejer su propia historia con elementos autobiográficos, contribuye a una comprensión crítica de la postguerra española, revelando la inexactitud inherente a la memoria y la constante negociación entre realidad y ficción. En última instancia, *El cuarto de atrás* emerge como un testimonio literario singular que ofrece una mirada enriquecedora de la intersección entre la vida individual y los acontecimientos históricos. Al abordar la narrativa desde una perspectiva subjetiva, la autora desarticula estereotipos y expone las intrincadas realidades de la vida de las mujeres, proporcionando así una contribución substancial tanto a la literatura como a la comprensión más amplia de la historia de España.

Bibliografía

- Arroyo Redondo, Susana. *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. Tesis. Universidad de Alcalá, 2011.
- Casas, Ana. “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Ed. Arco Libros, 2012. 9-42.
- Ciplijauskaitė, Birutė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Ed. Anthropos, 1988.
- Daneri, Cristina. *El concepto de verdad en psicoanálisis*. <https://www.cristinadaneripsicoanalista.com>. Web. 25 Jul. 2015.
- De la Fuente, Inmaculada. *Mujeres de la posguerra*. Madrid: Ed. Planeta, 2002.
- Fernández, Celia. “Entrevista con Carmen Martín Gaité”. *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*. IV (1979): ISSN 0270-6334.
- Ferrari, Marta B. *Amazonas de las letras. Discursos de y sobre las literatas españolas del XIX*. Rosario, Argentina: Ed. Mar Serena ediciones, 2021.

- Leuci, Verónica y Giménez, Facundo. *La loca de los versos. Voces femeninas en la poesía española (siglos XIX a XXI)*. Libro digital. Mar del Plata: Ed. Es Pulpa Ediciones, 2023. ISBN 978-987-48659-4-6.
- Martín Gaité, Carmen. *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Ed. Espasa Calpe, 1987a.
- *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1987b.
- *El cuarto de atrás*. Barcelona: Ed. Destino, 1990.
- Musitano, Julia. “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”. *Acta literaria*. 52 (2016): 103-123.
- Romano, Marcela. “El cuarto de atrás de Carmen Martín-Gaité: una poética del margen”, *Confluencia. Revista hispánica de cultura y literatura*. 10, 2 (1995): 23-34.
- Russ, Joanna. *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. 1983. Traducido por Gloria Fortún. España: Ed. Dos bigotes, 2018.
- Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la novela social española (1942-1975)*, vol. I. Madrid: Ed. Alhambra, 1980.
- Sobejano, Gonzalo. *La novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Ed. Prensa Española, 1975.
- Souto, Luz. “Las malditas: escritoras olvidadas en el canon español del siglo XX”. Actas a “Los nuevos malditos: debates sobre literatura y ética en el siglo XXI”, UNMDP, 2023. En prensa.
- Villanueva, Darío. *Letras españolas: 1976-1982*. Madrid: Ed. Castalia, 1987.
- Woolf, Virginia. *Un cuarto propio (A room for one's own)* Traducido por Jorge Luis Borges. México, DF: Ed. Colofón, 2007.

Fecha de recepción: 09/07/2024
Fecha de aceptación: 10/10/2024