

El cobijo de la infancia en la obra de Carmen Martín Gaité

La obra de Carmen Martín Gaité presenta una serie de temáticas desarrolladas insistentemente desde *El balneario* hasta *El cuarto de atrás*: el problema de la comunicación, así como los de la soledad y la búsqueda de un interlocutor, constituyen motivos que aparecen a lo largo de todas sus narraciones. De hecho, estas dos novelas enmarcan su producción, siendo *El cuarto de atrás*, en gran medida, una reelaboración de *El balneario*. Su primera novela se enfoca en el aburrimiento agobiante y ansioso de una mujer sola, sin hombre, que sueña con un marido. En *El cuarto de atrás* el personaje principal es también una mujer sola, una mujer que, entre lo fantástico y lo onírico, imagina a un hombre. Los elementos son los mismos: soledad, necesidad de comunicar, hombre-interlocutor. El resultado, sin embargo, es opuesto: incomunicación en *El balneario*, comunicación en *El cuarto de atrás*; sentido de vacío al despertarse en *El balneario*, escritura como espacio de plenitud en *El cuarto de atrás*. ¿Qué ha cambiado entre la primera novela y *El cuarto de atrás*? ¿Cómo ha sido posible la progresiva transformación desde una soledad vacía, sin posibilidad de comunicación, hasta una soledad productiva, que engendra escritura?

Después de doce años de silencio, *Caperucita en Manhattan* representa el siguiente paso de la escritora salmantina: la protagonista ya no es una mujer sino una niña y su historia es un cuento de hadas. ¿Por qué el resultado final de esta trayectoria novelística ha culminado —por ahora— en un refugiarse en el mundo protegido de la infancia?

Juliet Mitchell —en polémica con Julia Kristeva— declara que la mujer puede desafiar la ley del padre, lo simbólico, sólo proponiendo un universo simbólico alternativo al del capitalismo patriarcal. Con *El cuarto de atrás* Carmen Martín Gaité parece aceptar este reto y proponer una novela que desafíe la ley dominante: la mujer puede salirse de la soledad y de la incomunicación, puede salirse de la cárcel patriarcal con su imaginación,

inventando, por medio de su escritura, a un interlocutor que efectivamente complete el proceso comunicativo. Esta propuesta, sin embargo, no significa prescindir del hombre: quien le otorga el permiso de escribir, quien hace posible que se produzca la escritura es ese mismo interlocutor, el personaje de negro de *El cuarto de atrás*, el Hombre.

La última novela de la escritora salmantina constituirá una solución al callejón sin salida sugerido en *El cuarto de atrás*. Si entrar en lo simbólico significa para la mujer —como apunta Julia Kristeva— identificarse con el padre, haciendo de su discurso “el discurso de la histérica,” Carmen Martín Gaité, con *Caperucita en Manhattan*, parece volver atrás, explorar y refugiarse en lo que a lo largo de su obra había constituido un oasis de libertad y comunicación: la infancia, lo pre-edípico, la etapa anterior a la socialización falocéntrica.

Objetivo de este estudio será, por lo tanto, trazar la trayectoria de la incomunicación en Carmen Martín Gaité, señalando cuatro diferentes facetas del mismo problema que marcan las pautas del desarrollo de este tema en su obra.

1. La incomunicación como problema femenino

Según Darío Villanueva, la incomunicación es uno de los problemas relacionados con la post-industrialización:

estamos mejor informados que nunca, conocemos con celeridad inusitada lo que les ocurre a nuestros coetáneos en cualquier parte del globo; podemos, incluso, hablar con ellos, pues poseemos eficaces instrumentos tecnológicos. Y, sin embargo, somos víctimas de la soledad en medio de la masa, padecemos el más profundo e insuperable de los extrañamientos (56).

Villanueva continúa señalando una coincidencia entre el aislamiento del individuo en la época post-industrial y la estructura de la novela de los años 70, caracterizada bien sea por el desplazamiento del narrador implícito hacia el lector implícito, bien por “la confrontación y el intercambio de dos o más perspectivas” (55). En otras palabras, “ahora todo se confía a lo que precisamente [Martín Gaité] llama, en el título de un libro de ensayos de 1973, *La búsqueda de interlocutor*” (56).¹

Sin embargo, ya bastante antes de los años 70, Carmen Martín Gaité había abordado muestras de lo que Villanueva define como un problema concretamente post-industrial. *Entre visillos* —de 1957—, con su estructura tripartita, constituye un claro ejemplo de confrontación de perspectivas. En esta novela, páginas en tercera persona, las del narrador tradicional omnisciente, se alternan con páginas en primera persona, las

del diario de Natalia y las de la voz del profesor de alemán, Pablo Klein. Estos tres narradores proporcionan al lector el microcosmos de *Entre visillos* según tres distintos ángulos, sin someterlo a una estricta consecuencia temporal —a veces incluso repitiendo una misma escena según un punto de vista diferente. John Kronik compara la alternancia Natalia-Pablo-narrador a un juego de escondite, encontrando una intención lúdica, un “playful invention of expressive modes” (52). En efecto, la misma Carmen Martín Gaité, como señala Kronik, sugiere en su artículo “La búsqueda de interlocutor” que “en cualquier caso de nuevo empeño literario, encontraremos juego en su raíz” (28).² Sin embargo, el juego del escondite de los tres narradores de *Entre visillos*, no sólo encaja con la afirmación de Carmen Martín Gaité de que la escritura es diversión para el escritor mismo, sino que también refuerza otra afirmación de la novelista: “se escribe y siempre se ha escrito desde una experimentada incomunicación y al encuentro de un oyente utópico” (1982:28). El juego literario que la autora teoriza en el citado artículo, consiste precisamente en que el escritor juega a buscar un interlocutor y “apuesta por este encuentro sin demasiada confianza,” como si estuviese jugando a la lotería —y ése es el juego de escribir (1982:28).

En *Entre visillos*, la presencia de distintas voces narrativas —el juego del escondite de los tres narradores— refuerza precisamente esta “experimentada incomunicación.” La estructura tridimensional de la novela subraya la existencia de planos diferentes —paralelos— que, sin embargo, nunca llegarán a juntarse por la falta de comunicación.

Si para Kronik la alternancia de voces subraya una intención lúdica, para Gonzalo Sobejano permite que “la objetiva cámara registradora” revele el punto de vista de dos forasteros: Pablo, forastero por venir efectivamente de otro país, y Natalia, por ser una adolescente de “alma forastera también.” Por lo tanto —prosigue Sobejano— el “propósito de la autora [es] destacar de la mostrenca medianía dos actitudes signadas por la insatisfacción y el impulso hacia la libertad” (392). Sin embargo, los dos impulsos hacia la libertad son reconocidos socialmente de manera opuesta: el de Natalia es “rebeldía,” el de Pablo representa la “norma.” Para el hombre ser libre es lícito, nadie se lo impide,³ mientras que Natalia tiene que enfrentarse con todo el aparato patriarcal para poder conseguir estudiar una carrera. Así, más allá de intenciones lúdicas y de ansias de libertad, el “juego” de *Entre visillos* revela una imposibilidad comunicativa entre seres que se hallan aprisionados socialmente por su género/sexualidad.

Si por una parte *Entre visillos* representa, al ser una obra de los años cincuenta, un claro ejemplo de que la incomunicación no es necesariamente un producto de la sociedad post-industrial, por otra parte ya señala una problemática que se desarrollará más a fondo a lo largo de la trayectoria de la escritora salmantina: la incomunicación como un producto

de la sociedad patriarcal. No es de extrañar, pues, que en la introducción a la edición de sus *Cuentos completos*, la escritora comente que su obra trata básicamente sobre la mujer:

Lo que más me ha llamado la atención es lo pronto que empezaron a aparecer en mis tentativas literarias una serie de temas fundamentales. . . : el tema de la rutina, el de la oposición entre pueblo y ciudad, el de las primeras decepciones infantiles, el de la incomunicación, el del desacuerdo entre lo que se hace y lo que se sueña, el del miedo a la libertad. Todos ellos. . . remiten en definitiva, al eterno problema del sufrimiento humano, . . . [en particular el de] las mujeres, más afectadas por la carencia de amor que los hombres, más atormentadas por la búsqueda de una identidad que las haga ser apreciadas por los demás y por sí mismas, hasta el punto de que este conjunto de relatos bien podría titularse “cuentos de mujeres” (8-9).

La falta de comunicación, por lo tanto, se presenta en la obra de Carmen Martín Gaité primordialmente como un problema femenino.

2. La búsqueda del interlocutor

En el ensayo “La búsqueda de interlocutor,” Carmen Martín Gaité afirma que cada ser humano tiene una latente capacidad narrativa y, en un primer estadio, no siente la necesidad de alguien con quien compartirla; la búsqueda de un destinatario para nuestros relatos deriva del deseo de interrumpir la soledad. La escritora distingue entre dos momentos o maneras diferentes de hacerlo: oralmente o a través de la escritura. Para poder hacer un relato oral es indispensable la presencia de un interlocutor adecuado:

La del interlocutor no es una búsqueda fácil ni de resultados previsibles y seguros, y esto por una razón fundamental, de exigencia, es decir, porque no da igual cualquier interlocutor. . . . La gente que nos tiene demasiado vistos u oídos, la que nos ha demostrado indiferencia o tosquedad, la que tiene prisa o la que nos cohibe por otro motivo cualquiera de los muchos que cabría analizar, no sólo no nos sirve, sino que espanta esa disposición de sosiego y complacencia indispensable para engendrar las narraciones cuidadosas (24).⁴

Es más fácil encontrar a un interlocutor —sugiere la escritora— en un desconocido, de quien “las circunstancias han hecho amigo ocasional” (25), que en un familiar o en un viejo amigo. En su ensayo *El cuento de nunca acabar* añade que se produce la situación ideal de comunicación espontánea entre narrador y oyente cuando “les une la pasión previa por acercarse a colaborar en el entendimiento de aquello mismo que la narra-

ción designa” (296). Desde *El balneario*, los personajes femeninos buscan este oyente ideal en una figura masculina: son mujeres que —“esclavas de amor,” como diría Jessica Benjamin—⁵ buscan en el hombre a un interlocutor y fracasan.

En *El balneario*, por ejemplo, la señorita Matilde sueña con un marido que no la deja hablar. En *Entre visillos*, la recién comprometida Gertru necesita hablar con su novio, pero Angel no la entiende: “—Angel, vamos a hablar. No hablo nunca contigo. —Pero de qué vamos a hablar, tonta” (240). Cualquier intento de Julia por compartir con el hombre al que ama su “dilemma of having chosen what her family considers an unacceptable mate” (Brown 41), es sistemáticamente cortado por Miguel: “este tema de conversación me aburre” (90), “es un asunto que me aburre. Me aburres con continuas cantinelas” (92). Emilio, meciéndose en su auto-compasión, no consigue entender a Elvira, comprender su sed de libertad, el agobio que le produce vivir bajo las ataduras de la sociedad patriarcal. Las confesiones y los desahogos de Natalia y Elvira a Pablo Klein tienen como contrapartida (en las páginas en primera persona) frases del tipo: “Sabía que ella estaba pendiente de que yo dijera algo, y me hundía en el placer de no decir nada” (139); “No contesté. Me aburría” (257). En *Retahílas*, Eulalia sufre el mismo desengaño: después de haber vivido diez años con la convicción de tener en su marido al interlocutor ideal, se da cuenta de que lo que ella había creído un diálogo era en realidad solamente un monólogo.

Por otra parte, la estructura de *Retahílas* parece reproducir la teoría de Carmen Martín Gaité sobre la comunicación oral;⁶ la novela, aparte de un prólogo y un epílogo, está completamente construida por los monólogos de un hombre y una mujer: Germán y Eulalia, sobrino y tía. La alternancia de los monólogos, que marca la división en capítulos, constituye “el diálogo”: la conversación entre dos personas muy diferentes, pero unidas por su soledad y por su profunda necesidad de un interlocutor.

Efectivamente se ha hablado a menudo de la “oralidad” de *Retahílas*, que reproduce “la dicción al ordenar lo dicho según asociaciones que el cerebro ajusta a su propósito” (Gullón 73), y que constituye “una suerte de esfuerzo definitivo, de agotamiento de las posibilidades de la novela como trasunto de un caso límite de expresión oral” (Suñez 11). El propio personaje de Eulalia reflexiona sobre la diferencia entre narración oral y escrita:

mira si no esta noche, sin tener que ir más lejos a buscar el ejemplo, fíjate el esfuerzo que supondría escribir esto mismo que ahora te voy diciendo, qué pereza ponerse y las vacilaciones y si será correcto así o mejor será de esta otra manera, si habrá repeticiones, si las comas, para sacar un folio o folio y medio hay veces que sudamos tinta china,

y en cambio así, nada, basta con que un amigo te pida “cuéntame” para que salga todo de un tirón. ¿Que por dónde se empieza?, pues por donde sea, no miras si es un verbo o una exclamación lo que sale primero, ni el que te oye tampoco lo mira, pero entiende y tú lo sabes que te está entendiendo, lo notas en que se ríe, en que te mira, en que te sigue prestando atención (99-100).

Sin embargo, la “oralidad” de la novela es obviamente sólo aparente. Si Carmen Martín Gaité consigue que sus dos personajes se comuniquen, si la novela es un ejemplo de que el interlocutor adecuado puede existir, puede presentarse en el momento adecuado,⁷ eso ocurre precisamente por medio de la escritura, una escritura además que revela —por su construcción en monólogos— una deconstrucción del diálogo: la raíz misma de “monologar” indica el inherente solipsismo de la acción.

En el epílogo de la novela, Juana, entrando en el salón, cree ver a los dos hermanos, Eulalia y Germán, que se habían quedado dormidos después de mucho cuchicheo y muchos secretos, como muchos años antes ocurría: “eran Germán y Eulalia abrazados, eran ellos mismos en persona. . . . Toda la noche en vela, de espaldas al mundo, aislados en su castillo inexpugnable de palabras, un hilo de palabras fluyendo de Eulalia a Germán, volviendo de Germán a Eulalia, retahílas pertenecientes a un texto ardiente e indescifrable” (232-3). Sin embargo, al encender la luz, la realidad se presenta a sus ojos— y a los ojos del lector— muy diferente: Eulalia se despierta mostrando su rostro, un rostro “descompuesto y plagado de surcos que. . . mostraba a la luz cruda de la lámpara su verdadera edad: cuarenta y cinco años” (234); Eulalia, a lo Dorian Grey, volviendo de la ilusión de una noche que la había transportado a un pasado de comunicación, revela así su verdadera condición: no es una adolescente, sino una mujer no muy joven, sola y con una desesperada necesidad de alguien con quien comunicarse.⁸

La búsqueda de interlocutor en la novelística de Carmen Martín Gaité culmina, por lo tanto, con el fracaso. La propuesta posterior de la escritora será, como se verá más adelante, la de trasladar esta búsqueda fuera de la sociedad falocéntrica: en un espacio utópico, en el mundo de la fantasía o de la infancia.

3. Infancia vs. socialización

Los estudios de Nancy Chodorow han demostrado que las experiencias pre-edípicas de las niñas difieren de las de los niños, y que la entrada en la etapa edípica se manifiesta más pronto en los varones: las niñas nunca dejan por completo lo pre-edípico. Considerando que en la obra de Carmen Martín Gaité los personajes femeninos empiezan a rebelarse

contra las trabas patriarcales falocéntricas sólo cuando *se dan cuenta* de estar sometidas a sus reglas —es decir, cuando dejan la infancia—, se usará en este trabajo el término *pre-edípico* en un sentido más amplio: es el tiempo en que no hay todavía una conciencia por parte de la mujer de estar ya socializada como otredad, como “sin pene”; se definirá como “edípica” la etapa de toma de conciencia de la mujer de su estatus social, es decir, el de no tener una voz propia para comunicarse.

En la novelística de Carmen Martín Gaité, el problema de la incomunicación surge cuando la mujer llega a la edad de tener que buscar marido —momento que representa una frontera en su existencia. Más acá de este límite se encuentra la infancia libre y despreocupada; más allá, el matrimonio o la soltería. Estas dos opciones están sólo aparentemente en oposición, pues si el matrimonio es un encierro en la cárcel patriarcal del marido, la soltería representa una reclusión impuesta por los miembros mayores de la familia, o por el rechazo social al no haber cumplido con las expectativas patriarcales. La edad de casarse, entonces, marca la división entre la etapa pre-edípica (infancia y primera adolescencia) y la edípica.

La etapa pre-edípica se representa, a lo largo de la obra de la escritora salmantina, como un momento de felicidad y libertad. Natalia, de *Entre visillos*, en una discusión con su padre, le recuerda que cuando era niña le “gustaba que fuera salvaje, que no respetara ninguna cosa. Te gustaba que protestara, decías que te recordaba a mamá” (233-4). Eulalia, en *Retahílas*, recuerda cuando de adolescente pasaba horas en compañía de su hermano, jugando y contándose historias, y Carmen evoca “el desorden y la libertad” que reinaban en el cuarto de atrás, “un reino donde nada estaba prohibido” (187). En la etapa pre-edípica las mujeres no sufrían la incomunicación. Natalia y Gertru escribían, cómplices, su diario; Eulalia se comunicaba con la luna; Carmen y su amiguita inventaban fugas a la isla de Bergai. Antes de llegar al momento de tener que dirigir su interés hacia un hombre —para poder adquirir una identidad social en cuanto “mujer de”—, el diario, la luna, la mejor amiga y la fantasía eran sus interlocutores.

Con la culminación de la fase pre-edípica, los personajes femeninos de Carmen Martín Gaité se encuentran de lleno en el enclaustramiento de la sociedad patriarcal. Es aquí donde se presenta el dilema entre soltería o matrimonio, entre tener o no tener hijos, donde se sufre la incomunicación y donde la búsqueda de un hombre como interlocutor está constantemente marcada por el fracaso. Natalia ya no consigue comunicarse con su padre:

Me lo sentía más lejos que nunca y me parecía imposible poder hablarle, pero estaba segura de que me iba a entender. . . No he con-

seguido que nos entendamos, he visto que es imposible . . . las lágrimas se me han ido secando, pero cada vez estaba más triste. El, como no he vuelto a hablar, se ha creído que me estaba convenciendo de algo, pero yo ni le oía (1987:233-4).

La identificación de Eulalia con la luna, y su placer de “sentirme el cuerpo por la noche porque es lo más mío que tengo” (1984:38),⁹ se presentarán como un conflicto cuando Eulalia se dé cuenta de pertenecer a una sociedad patriarcal: el episodio que marca esta transición será oír al cura —al cual había contado sus sensaciones— informar a su familia de una manera totalmente distorsionada, de lo que ella le había dicho. Este acontecimiento señala la entrada de Eulalia en la fase edípica: según Elizabeth Ordóñez,

the priest can be seen as a metonymic representation of a patriarchal system which must inevitably distort the messages of free young girls understandably attracted to the powerful potential of matriarchal symbols, and thereby relegate them to a lifetime duplicity and contradictory vacillation between the inauthentic sex roles polarities of patriarchy (240).

De una manera análoga, en *El cuarto de atrás*, la sensación de una libertad que va haciéndose cada vez más limitada está metafóricamente representada por la entrada progresiva de objetos ajenos al cuarto de atrás: para las niñas significaba solamente la intrusión de artículos alimenticios en lo que antes era exclusivamente su territorio de juego; sin embargo, esto marca el comienzo de la guerra y el final de la libertad, que a su vez correspondía también a “la línea divisoria, que empezó a marcarse con el año treinta y seis, entre la infancia y el crecimiento” (187-8).

Lo pre-edípico representa, por lo tanto, en la obra de Carmen Martín Gaité, el momento de libertad y comunicación que se perseguirá luego, a lo largo de la vida adulta, sin resultados positivos. Es el momento en que la comunicación se consigue gracias a un código común, un lenguaje que Luce Irigaray llamaría “parler femme”; una comunicación no necesariamente hecha de palabras sino una fusión —un “tercer código,” como lo define Elizabeth Ordóñez: “a better code, a ‘third code,’ as it were, of spontaneity, joy and refined communication” (238), o tal vez un “primer código”: el lenguaje semiótico en contraposición al simbólico de la ley del padre.

4. Desde *El cuarto de atrás* hacia “atrás”

En “La búsqueda de interlocutor,” después de llegar a la conclusión de que el interlocutor adecuado es indispensable para que se dé la narración hablada, Carmen Martín Gaité pasa a determinar las reglas que sujetan

la narración escrita. Esta segunda situación permite mucha más libertad: el narrador literario puede romper con todas las limitaciones del narrador oral, “puede inventar ese interlocutor que no ha aparecido, y de hecho, es el prodigio más serio que lleva a cabo cuando se pone a escribir: inventar con las palabras que dice, y el mismo golpe [sic], los oídos que tendrían que oírlos” (26). De aquí la razón que según la novelista nos empuja a escribir: puesto que necesitamos hablar con alguien, comunicarnos con alguien, y puesto que este alguien es difícil de hallar, efímero, o incluso falso, con la escritura podemos llenar el vacío inventando a este interlocutor. Aquí está la respuesta de Carmen Martín Gaité a la búsqueda de un interlocutor perseguida durante toda su obra por numerosas mujeres. La mujer puede crear a este hombre por medio de la escritura.

Considerando que *El cuarto de atrás* es una reelaboración de *El balneario*, ¿cómo concibe ahora, veinticinco años después, la relación mujer-interlocutor? En *El balneario*, como se ha señalado anteriormente, la protagonista soñaba con una figura masculina —la de Carlos, su marido— totalmente realista: dominante, prepotente, que no la deja hablar. En *El cuarto de atrás* sueña (inventa) a otra figura masculina, típico producto de novela rosa: “tiene una voz dominante, no se disculpa por haberme despertado” (27), la mira “con cierta ironía” (32), es muy seguro de sí, portándose “como si fuera él el dueño de la casa y yo la visitante” (33), es inquietante (34), inquisitivo (34) e insistente (35); llega a ser paternal: “—No se muerda las uñas” (118) y protector (193). No hay, por lo tanto, en principio mucha diferencia entre los dos personajes masculinos. Sin embargo, mientras el primero no es un interlocutor, el segundo resulta ser el interlocutor ideal.

En *El balneario*, al despertarse del sueño, la señorita Matilde no siente alivio, sino congoja: la de estar sola, soltera, sin este marido dominante que no la deja hablar. Mejor tener un marido, que no tener a nadie. El paso siguiente se da con *Entre visillos*, donde Natalia y Elvira se dirigen a un hombre que resulta ser un falso interlocutor. En *Retahílas*, Eulalia experimenta una independencia totalmente falsa, un diálogo totalmente quimérico en su vida matrimonial; y su ilusión se derrumba precisamente cuando el marido la deja. En *El cuarto de atrás* la protagonista es también una mujer sola: tiene una hija, pero se encuentra sin compañero. Sin embargo, como hacía de niña con su amiga, usa su fantasía y aplica el mismo juego de infancia al contexto presente: usar la imaginación e inventar —“inventar (‘invenio’) es encontrar,” escribe la novelista en *El cuento de nunca acabar* (341)—al “interlocutor.”

En su búsqueda, por lo tanto, la mujer no ha encontrado a un hombre sino a su escritura, reproduciendo así esta capacidad de comunicación, este refugio que se había visto antes a lo largo de su obra sólo en la etapa pre-*edípica*. De la cárcel patriarcal la mujer puede escaparse —sugiere Carmen Martín Gaité— gracias a la fantasía: hace de esta manera de su cárcel un

refugio donde incluso la soledad puede ser acogedora: Carmen “se ha pasado la vida sin salir del refugio, soñando sola. Y, al final, ya no necesita a nadie. . . ,” comenta el hombre de negro (196), identificando este refugio con la literatura: “—¿Usted cree que yo tomo la literatura como refugio?,” se cuestiona Carmen. Y más adelante: “—¿A qué edad empezó a escribir?— me pregunta el hombre de negro. . . . —¿Quiere decir que a qué edad empecé a refugiarme?” (58)

La escritura parece entonces ser la respuesta de Carmen Martín Gaité a la incomunicación de la cárcel patriarcal. Puede ser efectivamente el arma que le permita salir, aunque sea simplemente hacia un espacio utópico: un mundo al revés, un cuarto de atrás y, sin embargo, incluso en el interior mismo de este mundo fantástico de comunicación, Carmen Martín Gaité no puede prescindir del hombre. Es él el interlocutor perfecto; es él quien permite que la mujer piense, recuerde, escriba; es su presencia la que otorga la concretización de la novela misma. *El cuarto de atrás* representa por lo tanto un espacio contradictorio: escritura (por definición desafío a la ley patriarcal: el agarrar el “pen-penis” según la famosa imagen de Gilbert y Gubar), y refugio (por definición renuncia a este mismo desafío, y escapismo); vuelta al código semiótico (femenino), a la Isla de Bergai, y presencia de la ley del Padre, del simbólico, del hombre. Esta contradicción es la histeria de la mujer anunciada por Julia Kristeva.

Sin embargo —como apunta Juliet Mitchell— es precisamente usando “la voz de la Histérica,” la lengua masculina de la mujer que habla de una experiencia femenina, que la mujer-escritora puede desafiar el ordenamiento patriarcal, proponiendo un “alternative symbolic universe”:

You cannot choose the imaginary, the semiotic, the carnival as an alternative to the symbolic, as an alternative to the law. It is set up by the law precisely as its own ludic space, its own area of imaginary alternative, but not as a symbolic alternative. So that politically speaking, it is only the symbolic, a new symbolism, a new law, that can challenge the dominant law (102).

La alternativa sería el silencio.¹⁰ Sin embargo, después de un largo silencio Carmen Martín Gaité deja de buscar una solución en lo simbólico: el paso siguiente que dará la escritora salmantina será un intento de buscarla en lo semiótico. Si inventar al interlocutor era salir de la cárcel patriarcal de una manera totalmente ilusoria, si recurrir a lo fantástico era presentar una solución de evasión y escapismo, no le queda más remedio que intentar volver a lo pre-edípico: al cobijo de la infancia, a los cuentos de hadas: así nace *Capercucita en Manhattan*.

Barbara Zecchi

University of California, Los Angeles

NOTAS

1. *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* toma su nombre de uno de los artículos incluidos en el volumen: "La búsqueda de interlocutor," publicado originalmente en la *Revista de Occidente* en 1966. Queda claro, por lo tanto, que Carmen Martín Gaité venía madurando el problema desde hacía por lo menos siete años.

2. Años después, en una entrevista realizada por Mary Sol Olba, la escritora reitera este punto: "para mí es primordial divertirme escribiendo. . . La literatura me ofrece ese margen lúdico para recrear la realidad, para ser capaz de inventarla constantemente, cosa que no siempre se puede decir de la vida. Escribir me permite, ante todo, realizar esa trasposición del afán de estar vivo" (19).

3. Pablo no se transforma en un marginado social, por ejemplo, por frecuentar a la animadora, mujer que Lynn Talbot define como "fallen woman" (89).

4. Según Marta Traba una característica peculiar de la literatura femenina es la insistencia en el emisor y en la función fática, que la acerca a la literatura oral; Carme Riera, retomando los mismos conceptos, señala que hay una relación aún más estrecha entre literatura femenina y épica, por la necesidad que el juglar tiene de un público al cual indicar por medio de frases hechas "que el canal sigue funcionando todavía" (11). Esta audiencia sería para Carmen Martín Gaité "el interlocutor."

5. Jessica Benjamin estudia en "Master and Slave: The Fantasy of Erotic Domination," la imagen de la mujer "esclava del amor," ejemplificada en *The Story of O*: "True freedom may consist of freely giving oneself in a reciprocal relationship. O [the woman] finds a kind of substitute transcendence in losing herself to enslavement. This loss of self is the opposite of losing the other. Her search for the boundless, for true union, turns into submission because she is not separate and cannot bear aloneness" (290).

6. Como apunta Isabel Butler de Foley, es muy frecuente en la obra de la escritora una correspondencia entre sus ensayos y su novelística, siendo los primeros "una aclaración o puntualización filosófico-sentimental de las ideas que sustentan su obra narrativa" (18).

7. Según las palabras de Joan Lipman Brown, "the interlocking succession of Proustian, spoken narrative blocks in *Retahilas* are the result of finding just such an evanescent opportunity for conversation" (173).

8. El empleo de un mismo nombre de pila para Germán padre y Germán hijo constituye una sutil y significativa mezcla entre pasado y presente.

9. Para Elizabeth Ordóñez, estos actos representan "spontaneous expression[s] of [a] powerful matriarchal principle" (240) de la primera adolescencia.

10. En la pieza de teatro *A palo seco* que se estrenó en Madrid en diciembre de 1987, Carmen Martín Gaité repite un juego análogo al de *El cuarto de atrás*; pero esta vez es la mujer el ser inventado, la Soledad; sin embargo, no habla nunca: en cuanto mujer no tiene voz.

OBRAS CITADAS

- Benjamin, Jessica. "Master and Slave: The Fantasy of Erotic Domination." *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*. Eds. Ann Snitow, Christine Stansell & Sharon Thompson. New York: Monthly Review Press, 1983.
- Brown, Joan Lipman. "The Nonconformist Character as Social Critic in the Novels of Carmen Martín Gaité." *Kentucky Romance Quarterly* 28 (1981): 165-79.
- Butler de Foley, Isabel. "Hacia un estudio del tiempo en la obra narrativa de Carmen Martín Gaité." *Insula* 452-453 (1984): 18.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1979.
- Gullón, Ricardo. "Retahila sobre Retahila." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Marcella Servovidio and Marcia L. Welles. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983. 73-92.
- Kronik, John. "A Splice of Life: Carmen Martín Gaité's *Entre visillos*." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Marcella Servovidio and Mar-

- cia L. Welles. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983. 49-60.
- Martín Gaité, Carmen. *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona: Destino, 1982.
- . *El balneario*. Barcelona: Destino, 1983.
- . *Retahílas*. Barcelona: Destino, 1984.
- . *El cuento de nunca acabar*. Barcelona: Destino, 1985.
- . *Cuentos completos*. Madrid: Alianza, 1986.
- . *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1986.
- . *Entre visillos*. Barcelona: Destino, 1987.
- . *Caperucita en Manhattan*. Madrid: Siruela, 1990.
- Mitchell, Juliet. *Women: The Longest Revolution*. New York: Pantheon Books, 1984.
- Olba, Mary Sol. "Carmen Martín Gaité: La lúdica aventura de escribir." *Insula* 452-453 (1984): 19.
- Ordóñez, Elizabeth. "The Decoding and Encoding of Sex Roles in Carmen Martín Gaité's *Retahílas*." *Kentucky Romance Quarterly* 27:2 (1980): 237-244.
- Riera, Carme. "Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?" *Quimera* 18 (1982): 9-12.
- Sobejano, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Editorial Prensa Española, 1970.
- Suñez, Luis. "Interlocutor intruso y texto total." *Insula* 380-381 (1978): 11.
- Talbot, Lynn K. "Female Archetypes in Carmen Martín Gaité's *Entre visillos*." *ALEC* 12 (1987): 79-93.
- Traba, Marta. "Hipótesis sobre una escritura diferente." *Quimera* 13 (1981): 9-11.
- Villanueva, Darío. "La novela." *Letras españolas 1976-1986*. Madrid: Castalia, 1987.