

CARMEN MARTÍN GAITE Y EDUARDO ARROYO: RESISTENCIA DESDE LA ISLA

MARÍA ALEJANDRA ZANETTA
The University of Akron

Tanto Eduardo Arroyo (1937) a través de su pintura como Carmen Martín Gaité (1925), en su escritura elaboran el tema del exilio y la función del artista y su arte como respuesta a la dictadura franquista que tan profundamente los marcara a nivel personal y artístico.

El exilio, ya sea exterior, como en el caso de Arroyo —que debió exiliarse en Francia a partir de 1964¹— o interior como en el

¹ Eduardo Arroyo decide trasladarse a París para desarrollar su vocación de escritor una vez obtenida su licenciatura en periodismo en 1957. En contacto con el exilio español afianza una actitud de abierta oposición al régimen franquista. En 1960 se vuelca abiertamente a la pintura. Este nuevo medio expresivo le permitirá a Arroyo alcanzar un mayor impacto y una audiencia más amplia (el impacto de la imagen según Arroyo era más fuerte, más directo que el de la palabra). Empieza a desarrollar un estilo figurativo y crítico derivado del pop a través del cual se dedica a ridiculizar a miembros de los distintos estamentos militares y religiosos. En 1965 y a raíz de las festividades desarrolladas en España por el gobierno franquista bajo el título «25 años de paz» Arroyo responde con una muestra crítica en la cual expone crudamente su opinión sobre la dictadura de Franco. Esta muestra generará una gran indignación entre los dirigentes nacionalistas provocando la protesta oficial de España a Francia y la expulsión oficial de Arroyo de su país. En 1974 obtiene el estatuto de refugiado político en Francia. El exilio se hallará presente en toda su obra y motivará no sólo la serie de los Robinson sino también las dedicadas a Blanco White y a Angel Ganivet. En 1976 se le restaura su pasaporte español. Para entonces su arte ha alcanzado proyección internacional. Para más información sobre la trayectoria artística del pintor consultar: Bozo, Dominique. *Eduardo Arroyo*. New York: Leonard Hutton Galleries, 1983; Calvo Serraller, F. *Eduardo Arroyo*. Madrid: Ediar, 1991; Di Rocco, F., ed. *Eduardo Arroyo. Obra Gráfica*, cat. Valencia: IVAM-

caso de Martín Gaité —quien opta por la evasión psicológica— es recreado pictórica y literariamente a través del símbolo de la isla. Ambos artistas elaboran el motivo insular partiendo del personaje de Defoe, Robinson Crusoe, quien saca de la ausencia su principal impulso para transformar la realidad y para crear un universo propio.

En este trabajo me propongo estudiar comparativamente el tratamiento que recibe dicho tema en la serie de autorretratos que Arroyo realiza entre 1965 y 1966, los cuales llevan como título el nombre del personaje defoeiano, y en la novela de Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, concentrándome especialmente en el capítulo VI de la misma dedicado a «La isla de Bergai».

Si bien tanto la obra de Martín Gaité como la de Arroyo han sido ya, en forma separada, objeto de interesantes estudios, hasta el momento no ha habido nadie que haya estudiado comparativamente la obra de estos dos excepcionales artistas españoles.

Como señala Howard Nemerov, «Both painter and poet are makers of images, and traditionally there is a connection between the images they make [...] Both painter and poet write in languages, and the difference is in these languages»². Por esta razón, al comenzar este análisis comparativo será preciso tener presente el hecho de que ambos procesos comunicativos (el establecido en el texto y en la obra pictórica) producen dos tipos diferentes de mensajes, que a su vez se transmiten al lector o espectador gracias a la estructuración y modulación de dos medios físicos o canales distintos. Teniendo en cuenta estas diferencias estructurales que, como hemos dicho anteriormente, condicionan dramáticamente la estructuración y la emisión del mensaje, abordaremos el estudio de este trabajo concentrándome principalmente en la temática, en los personajes, y en los espacios simbólicos en que estos se emplazan así como también en el tratamiento del código temporal. Si bien a primera vista parecería que el código temporal puede aplicarse únicamente a los mensajes lingüísticos por ser éstos los que privilegiadamente se desarrollan en el tiempo, los debates sobre la diferenciación de pintura y literatura en términos de la dicotomía

Generalitat, 1989, Arroyo, Eduardo. Catálogo de la exposición en Galeries Contemporaines. 9 octubre-29 novembre 1982. Centre Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne.

² Howard Nemerov: «On Poetry and Painting with a Thought of Music.» *The Language of Images*. W.J. Thomas Mitchell, ed. Chicago: Chicago U. P., 1980, p. 11.

espacio/tiempo han demostrado sucesivamente que la pintura también es, a su manera, un arte temporal³.

Según señala Paul Ilie en su estudio sobre el exilio español, la situación del exilio es experimentada de manera similar tanto dentro como afuera de España ya que, como el mismo crítico explica, el exilio es un estado mental cuyas emociones y valores surgen como una respuesta a la separación y a la ruptura como condiciones en sí mismas. De esta forma, «To live apart is to adhere to values that do not partake in the prevailing values; he who perceives this moral difference and who responds to it emotionally lives in exile» (2).

Esta hipótesis de Ilie se ve claramente manifestada en la obra artística de Eduardo Arroyo y de Carmen Martín Gaité, quienes eligen el motivo de la isla como metáfora de la marginalidad vivida tanto dentro de España (Gaité) como fuera de ella (Arroyo).

La elección del personaje de Defoe por ambos artistas se debe, a la vez a múltiples razones, tanto políticas como personales.

Políticamente la admiración que ambos sienten hacia este personaje se podría relacionar, según la opinión de varios críticos, a la actitud de resistencia ante el totalitarismo del sistema patriarcal asociada tanto al personaje de Defoe como a Defoe mismo⁴. Como explica Michael Seidel en sus dos libros acerca de la novela de Defoe, desde que la acción comienza es evidente que el patrón de separación y exilio en *Robinson Crusoe* se ubica en el corazón

³ Sobre el tema de la temporalidad en pintura ver especialmente W.J. Thomas Mitchell «Space and Time: Lessing's Laocoon and The Politics of Genre.» *Iconology*. Chicago: Chicago U.P., 1986 y «Spatial Form in Literature: Toward a General Theory». *The Language of Images*. W. J. Thomas Mitchell Ed. Chicago: Chicago U.P., 1980.

⁴ Sobre la rebelión de Defoe ante el autoritarismo de su padre, Curt Hartog escribe: «In his struggle to win independence from his father, Crusoe dramatizes the split between the older authority of dissenting religious values, and the assertive claims of a secular, rationalistic individualism.[...] In his own flesh and blood, father Crusoe's role is minuscule. To insist, therefore, that the son's struggle against the father's authority is the central conflict in the novel might seem perverse. Yet the struggle is essential, for upon it depends Crusoe's identity, his sense of who he is and, more importantly, his sense that he is himself a unified, autonomous being.» «Authority and Autonomy in *Robinson Crusoe*». *Enlightenment Essays*. 5:2 (1974) p. 33. Otros interesantes estudios que analizan el tema de la desobediencia al padre en *Robinson Crusoe* son: Alan Downie, «Robinson Crusoe's Eighteenth - Century Contexts». *Robinson Crusoe. Myths and Metamorphoses*. (L. Spaas and B. Stimpson editors). N.Y.: St. Martin's Press, Inc., 1996, pp. 13-28; Stuart Sim, «Interrogating an ideology: Defoe's Robinson Crusoe», *British Journal for Eighteenth-Century Studies*, publicado por la British Society for Eighteenth-Century Studies, 10 (1987) pp. 169-176.

de la narrativa y el evento que pone en movimiento el exilio final del personaje es la rebelión del protagonista a los deseos de permanencia y aceptación que su padre pretende imponerle. En *Robinson Crusoe. Island Myths and the Novel*, el autor ubica el tema de la desobediencia filial dentro del contexto cultural e ideológico de la época: «Defoe's hedging on the question of parental will touches on a theme of immense interest in the later seventeenth and early eighteenth centuries: the extent of familial and political authority. Too often family matters were confused, intentionally or otherwise, with political ones, or, more precisely, the model of action appropriate to the state. For Defoe, filial obedience is not a legal sanction but an obligation open to negotiation. To conceive of it in any other way is to approach an argument about the absolute power of the civil authority center on the right of fathers in families. All his life Defoe opposed such an argument, and opposed it strenuously in his twelve-book political poem in verse, *Jure Divino* (1706)» (87). Por lo tanto, según el mismo autor escribe en *Exile and the Narrative Imagination*, «Crusoe steadfastly disobeys despite, perhaps even because of, his father's proposal to settle him. [...] In one sense, perhaps a political one, Crusoe's spirit during his years of exile represents the antithesis to patriarchal home rule» (27).

Como ya ha sido señalado por la crítica⁵ Defoe, a través del exilio de su personaje en la isla, parece aludir implícitamente a la resistencia subterránea, tanto a través de la literatura como del activismo político, que el mismo autor ejerció contra la tiranía de los Estuardo y por lo cual fue perseguido y encarcelado repetidas veces. Seidel califica la estadía de Crusoe en la isla como un «counterreign of sorts» y sobre este tema escribe, «In a variation of the classical exile story, Crusoe symbolically hold his land's values in trust until the time is ripe for return. As so many readers have intuited, Crusoe stands for something central in the English experience, and for Defoe to hold him in place for twenty-eight

⁵ Stuart Sim interpreta la decisión de Crusoe de abandonar Inglaterra y con ello la vida que para él había planificado su padre como, «an assertion of individual free-will against an authoritarian and deterministic ideology». «Interrogating an ideology: Defoe's Robinson Crusoe», *British Journal for Eighteenth-Century Studies*, publicado por la British Society for Eighteenth-Century Studies, 10 (1987) p. 172. Otros estudios en relación a este tema son los trabajos de Michael Seidel. *Exile and The Narrative Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1986 y *Robinson Crusoe. Island Myths and The Novel*. Boston: Twayne Publishers, 1991.

years during a critical phase of English history is to make a telling point about the survival of national values in the face of what he saw as political recidivism» (Crusoe, 47). La estadía de su personaje en la isla —de 1659 a 1688— coincide, como señala Siedel, con el comienzo y el fin de la restauración de los Estuardo en Inglaterra, contra la que Defoe y su familia se rebelan desde un principio⁶.

De esta forma, Defoe transforma el reinado de su personaje en la isla en una metáfora sobre la viabilidad de formas alternativas de existencia a las del absolutismo del gobierno inglés. Tomando las palabras del mismo crítico, «As is characteristic of the exilic reflex in narrative, Defoe represents on Crusoe's island an ideological supplement separated from home but effectively replacing the regime in power. Crusoe, without any real political awareness of his own, sustains, like so many exiles, the values of his original land during a time when that land seemed incapable, at least in Defoe's view, of sustaining them properly itself» (30).

Este aspecto ideológico de la novela de Defoe coincide cercanamente con la experiencia exílica de muchos españoles durante los años de la dictadura franquista. Entre los muchos testimonios de los exiliados españoles que Paul Ilie reproduce en su libro llama la atención el de Juan Cuatrecasas. Para Cuatrecasas, «el mundo intemporal e inespacial del exilio es una especie de oasis que mantiene la floración de los valores vivificados por la sensibilidad de dispersos grupos humanos, para los cuales el resto del mundo no ofrece más realidad que un soporte ético de su existencia vegetativa. Son islotes comparables a un ectoplasma de la tierra-madre. A veces se desvanecen por el imperio de la cultura ambiental geográfica o por disolución individual pragmática. El exiliado puede lentamente asimilarse a una nueva patria o bien convertirse en un fantasma que cabalga sobre una nebulosa indefinible. Más puede también mantener incólume la cohesión característica de sus raíces ctonianas como valores esenciales» (62).

Esta función de mantenedor de los valores ideológicos marginales que se oponen a los del régimen oficial es la que tanto Gaité como Arroyo desarrollan en sus obras a través de la imagen de la

⁶ La familia de Defoe pertenecía al grupo de los llamados «Dissenters» y la política absolutista de los Estuardo los persiguió y marginó desde la toma del poder en 1660. Para más información sobre este tema consultar Michael Seidel. *Robinson Crusoe. Island Myths and The Novel*. Boston: Twayne Publishers, 1991.

isla. La capacidad regenerativa que Defoe, a través de su personaje, asigna a la experiencia del exilio es la razón por la cual ambos artistas deciden rendirle homenaje en sus respectivas obras. Robinson Crusoe simboliza precisamente la función positiva que la situación del exilio presenta al exiliado como un antídoto que le permite contrarrestar los efectos negativos de la misma. Este antídoto consiste principalmente en la posibilidad de expresión sólo viable desde la seguridad y la distancia de lo marginal. Muchos estudios sobre el exilio revelan, a través del testimonio vivencial de diferentes tipos de emigrados, que la situación del exilio a pesar del desarraigo y el trauma experimentados por los que la viven es a la vez sinónimo de protección y de consuelo. La capacidad insular inherente al exilio protege a los individuos del asalto intelectual del exterior.

Es este mismo concepto el que expresa la protagonista de Gaité en *El cuarto de atrás* al explicarle al misterioso hombre de negro lo que Robinson Crusoe representa para ella. Según C., Crusoe simboliza la creatividad que surge de la necesidad de sobrevivir en situaciones hostiles (179). La narradora establece una comparación directa entre el exilio de Crusoe en la isla y el vivido por ella durante la dictadura de Franco. Desde la isla y sólo en la protección de su centro se puede realizar la tarea de reconstrucción histórica y personal necesaria para la recuperación y la preservación de la verdadera identidad de la artista, una identidad que el exterior no acepta. El recorrido espacial que C. indica al comienzo de la novela es altamente significativo ya que, utilizando la primera letra de su nombre —clara metáfora de su identidad— indica al lector la trayectoria que ésta ha de seguir: «Con la C. de mi nombre, tres cosas con la C., primero una casa, luego un cuarto y luego una cama» (11). Desde el espacio doméstico de la casa, la narradora inicia su travesía no hacia el exterior sino hacia la más profunda intimidad: la del cuarto y específicamente la de la cama, espacio que, al estar relacionado con la actividad onírica, revela el proceso inconsciente al que se entrega la protagonista.

Si tomamos en cuenta lo apuntado por Phyllis Zatlin sobre las formas tradicionales de castigo para la mujer, la circunscripción espacial de la protagonista en la novela de Gaité es aún más significativa. Según Zatlin, el confinamiento en el cuarto constituía el castigo tradicional para las mujeres, en oposición al castigo

corporal reservado para los niños. Similarmente, mientras el exilio geográfico o el destierro aparece históricamente como la forma de castigo para los hombres, el exilio interior, definido como un encierro dentro de la propia casa, repite una forma tradicional de castigo para las mujeres⁷. De esta forma, Gaité subvierte la asociación tradicional del cuarto como castigo en una nueva alternativa para las mujeres durante el franquismo: la del cuarto como espacio liberador. Ante la opresión homogeneizante del exterior la solución será, para C. la creación de un espacio propio y secreto en donde, al igual que en el cuarto de atrás, se pueda ejercer la libertad. Construir su propia isla dentro de la gran isla de Franco, resistir sin ser descubierta; «Fugarse sin salir, más difícil todavía, un empeño de locos, contrario a las leyes de la gravedad y de lo tangible, el mundo al revés, sí» (126).

Por otro lado, la secuencia casa-cuarto-cama evoca en el lector la imagen de una serie de círculos concéntricos, que a su vez sugieren la figura característica de los mandalas orientales. Los mandalas son representaciones gráficas de procesos psíquicos y el recorrido hacia el centro simboliza la unión de todos los aspectos (conscientes e inconscientes) de la psiquis. El círculo, sin principio ni fin, es el símbolo según Jung del sí-mismo, es lo que señala el completamiento definitivo. «En términos de simbolismo psicológico, expresa la unión de opuestos: la unión del mundo personal y temporal del ego con el mundo impersonal e intemporal del no-ego. En definitiva esa unión es la plenitud y meta de todas las religiones: es la unión del alma con Dios» (*El hombre y sus símbolos*, 240).

En la novela de Gaité, además de la trayectoria interior aludida anteriormente, la circularidad se desarrolla asimismo a nivel estructural. La novela termina como comienza y esta trayectoria circular repite en términos estructurales los mismos motivos desarrollados a nivel temático, a saber: el viaje psicológico y espiritual al que se entrega la protagonista así como también al completamiento definitivo alcanzado al final del mismo.

En las pinturas de Arroyo vemos representados los mismos

⁷ Sobre las formas tradicionales del castigo femenino durante el siglo diecinueve consultar el artículo de Sara E. Schwyter: «La loca, la tonta, la literata: Woman's Destiny in Clarín's *La Regenta*». *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*. Gabriela Mora and Karen S. Van Hooft, eds. Ypsilanti, Michigan: Bilingual Press, 1982, pp. 228-241.

conceptos e imágenes que desarrolla Gaité en su novela. En ellas, Arroyo elige retratarse como el personaje de Defoe, como el exiliado por excelencia. Adoptando una actitud similar a la de Gaité, el artista no pone el énfasis en el lado negativo y castrante de la situación exílica sino en su potencialidad regeneradora. Para Arroyo, Robinson Crusoe es principalmente un artista, y lo que justamente se enfatiza en sus telas es la capacidad creativa del mismo. En relación a esto escribe Miguel Zuzaga: «El mítico personaje de Defoe era (para Arroyo) desde su infancia uno de sus ídolos literarios, la personificación de la libertad del individuo lejos de cualquier convencionalismo social, la libertad de emprender un nuevo programa civilizador lejos del mundo conocido, existencialmente aislado» (46).

Tanto Crusoe como Arroyo, ante la realidad amenazantemente uniformadora que les intenta imponer la cultura patriarcal resisten oponiendo y proponiendo otra realidad diferente producto de la propia individualidad. En la isla, desde su interior, el artista se lanza a la tarea de mantener y de crear mundos alternativos. Mundos que permiten otras visiones diferentes y opuestas a la oficial. Con respecto a este punto, Dominique Bozo, explica el hecho de que si bien toda la pintura de Arroyo es política y militante sobre todo, es una interrogación autobiográfica a través de la cual se cuestiona el papel del artista en la sociedad y su poder de acción (6). Frente a la tela, Arroyo legitima no sólo su identidad artística sino también su identidad política y cultural. En una entrevista realizada el 21 de febrero de 1974 bajo el título de «35 años después», Arroyo comenta: «Siempre se ha pensado a propósito de mi trabajo que se trataba de una pintura política, yo diría que eso no refleja exactamente la fuerza con la que la política interviene en mi trabajo, puesto que siempre existe una función primordial de pensar políticamente. (Yo) he aprendido a pensar un cuadro en relación con una ideología, la pintura ha experimentado las reglas de la ideología. De la misma manera siempre he pintado mi autobiografía y los puntos sobre los que me he podido apoyar para hacerlo han sido siempre políticos sobre un campo más o menos desplegado o manifestado. (Yo) me formé dentro de la España franquista hasta mi llegada a Francia y, a partir de ese día, ese recuerdo, las frustraciones colectivamente sufridas, la esperanza y el pesimismo han convertido a ese país y su historia, para mí, en una realidad constante en mi práctica de la vida y de

mi trabajo. Creo, pues, que esta dialéctica es posible: porque una noticia oculta en la quinta página de un periódico me bastará para que se desencadene la necesidad, el deseo de hablar, de decir, de pintar»⁸.

De la misma forma en que Gaité transforma el castigo del encierro en un elemento liberador, Arroyo anula los efectos punitivos del exilio transformando la isla en un espacio pleno de potencialidad creadora. Frente al estatismo y a la aceptación pasiva que Franco impone dentro de España, Arroyo, desde el exilio del arte, propone el dinamismo creativo y contestatario como salvación personal y profesional. Esto último se ve claramente representado en las pinturas de esta serie en el hecho de que el artista aparece retratado en todas ellas en el acto mismo de crear. En las primeras telas que Arroyo pinta en 1965 (figuras 1 y 2) vemos al artista inmerso en plena labor artística. La paleta y el pincel, así como su atenta postura ante el entorno son las únicas armas que el artista necesita para hacer frente a la realidad exterior. En una tela de 1966 (figura 3), Arroyo elige retratarse nuevamente en plena vorágine creativa. En ésta, vemos al artista concentrado en la tarea de armar un nuevo proyecto: el envés de la tela en blanco ubicada a la izquierda del espectador; mientras que en otra tela también de 1966 (figura 4), aparece nuevamente el artista, esta vez con un cuaderno de bocetos en la mano, en pleno proceso de meditación creativa. La vegetación exuberante que rodea al protagonista se relaciona directamente con el tema de la fecundidad creativa ya que como explica Cirlot una de las implicaciones principales de este símbolo es, «el de su abundancia, del que deriva un significado de fertilidad y fecundidad» (469).

Esta búsqueda ininterrumpida, este dinamismo arrollador es la mejor respuesta que el artista exiliado ofrece al estatismo demoleedor de Franco. Si en España, la oposición ha sido amordazada y maniatada, fuera de ella se desarrolla en toda su potencia.

En cuanto a la circularidad temática y estructural que caracteriza la novela de Gaité, ésta también aparece planteada de forma individual y colectiva en las pinturas de Arroyo.

En tres de las tres telas que nos ocupan (figura 1, 2 y 3) el

⁸ Fragmento de una entrevista concedida el 21 de febrero de 1974 por E. Arroyo a B. Lamarche-Vadel, aparecida en prefacio a «Trente-cinq ans après». Paris: Editions 10/18. 20. La traducción del francés al español fue amablemente realizada por la profesora Alicia Mellado Prado de la Universidad Castilla la Mancha, Ciudad Real, España.

protagonista aparece habitando una pequeña porción de tierra de forma circular. El tamaño de la isla es marcadamente pequeño ya que apenas puede contener en su interior al protagonista y a su arte. Su reducido perímetro no es casual sino que apunta a la intimidad del proceso creativo que se desarrolla en la situación exílica. Recordemos que en la novela de Gaité la travesía psíquica de la protagonista se desarrolla desde y hacia el reducido espacio de la cama. Si consideramos, como Illie, al exilio como una condición mental independiente de la localización espacial, la pequeña isla se transforma, al igual que en la novela de Gaité, en el equivalente visual del espacio mental del artista.

En la última tela (figura 4) el concepto de intimidad se desarrolla de forma aún más evidente ya que el protagonista aparece desnudo en el medio de la oscuridad primordial de la selva.

Ahora bien, la circularidad estructural ya observada en la novela de Gaité también se plantea en la obra de Arroyo al considerar conjuntamente tres de estas pinturas. La imagen del artista en soledad con su arte que se inicia en las primeras telas (figuras 1 y 2), se continúa en la tercera (figura 3). Esta tela, incorpora en el interior de su espacio pictórico uno de los cuadros que Arroyo pintara en el año anterior (figura 2). De esta forma se crea en la misma tela la ilusión de repetición infinita similar a la que producen esos espejos enfrentados o «repeating mirrors». El artista, en el acto simbólico de «dar la espalda» al producto ya terminado que iniciara en la primera pintura aparece embarcado en la tarea de comenzar un nuevo proyecto. Una vez terminada esta nueva tela, siguiendo la lógica establecida entre las obras, la pintura anterior pasará a formar parte de otra pintura y a la vez, este nuevo producto terminado se verá nuevamente incorporado en otro y así, el mismo circuito, repitiéndose una y otra vez. Este patrón de repetición circular recuerda nuevamente la figura tántrica del Mandala el cual, según Durand, «por su poder de multiplicación infinita permite al hombre volver a empezar eternamente» (237).

Por otro lado, al incorporar en el presente imágenes suyas del pasado Arroyo se embarca en una búsqueda personal que persigue la reconciliación del pasado con el presente.

En la obra de Arroyo la tela funciona como una superficie especular frente a la cual el artista medita sobre su identidad. Janet Pérez en relación al uso de las metáforas especulares en li-

teratura, señala que éstas son multivalentes y se asocian con, «memory, illusion, dreams, and the subconscious, on the one hand, and epiphanies or moments of existential self-encounter on the other» (48). Por otro lado Cirlot explica que desde tiempos inmemoriales el espejo ha sido percibido como algo ambivalente, ya que es una superficie que no sólo reproduce imágenes sino que también en cierta forma las absorbe. El espejo en muchas leyendas y en el folklore popular tiene poderes mágicos al ser capaz de provocar apariciones ya sea invocando aquellas imágenes que recibiera en el pasado o anulando las distancias al reflejar un objeto que antes se hallaba frente a él y que ahora se halla bien lejos (201). Y es precisamente este poder mágico de capturar reflejos anteriores lo que permite a Arroyo reflexionar sobre su identidad acortando de esta forma la distancia entre su pasado en España y su presente en el exilio mientras aguarda la restauración definitiva una vez terminada la dictadura de Franco.

Esta meditación a varios niveles se ve claramente articulada en la tela de 1965 (figura 3). En ésta, al igual que en las otras tres, se desarrolla el tema del artista que resiste la alienación y la censura del exilio a través del ejercicio de la pintura. La incomunicación, la censura impuesta dentro de España, simbolizada aquí por el teléfono descolgado se reemplaza y se supera a través del diálogo interior que el pintor entabla en la tela⁹. En cuanto a lo cultural, en una actitud casi noventayochesca, el pintor también reflexiona sobre el significado de la identidad española, del ser español, a través de la botella del popular anís ubicada al lado del estuche de condecoraciones¹⁰.

⁹ No falta tampoco en esta tela la meditación sobre la retórica del triunfalismo militarista empleada por Franco a la cual se alude a través del estuche de condecoraciones colocado sobre la roca. Arroyo invierte el uso generalizado de este tipo de condecoraciones en el contexto franquista de los vencedores para aludir, entre otras cosas, al verdadero heroísmo de todos aquellos españoles disidentes que comprometieron su arte y su vida para combatir la dictadura de Franco. Arroyo critica duramente la filosofía del arte por el arte ya que para él, en circunstancias políticas y sociales como las de la guerra civil y la consecuente dictadura franquista, el artista debe asumir una función social y política comprometida. Consecuencia de esta filosofía son la serie de retratos en los que critica la postura apolítica del surrealismo en términos generales y del arte de Dalí y de Miró en particular. Sobre este tema consultar, entre otros, «Eduardo Arroyo, Aguafiestas» por Germain Viatte en *Eduardo Arroyo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998, pp. 27- 38.

¹⁰ La presencia de la popular botella de anís al lado del estuche de condecoraciones puede consistir en una aguda crítica a la campaña cultural nacionalista lan-

La explicación que el mismo Arroyo ofrece acerca de la significación exacta de la serie de los Robinson parece apoyar nuestra hipótesis. En esta entrevista, realizada en 1964 y reproducida en el catálogo de la muestra *Eduardo Arroyo* en el Centre Georges Pompidou explica Arroyo: «Todas las cosas que hago tienen una relación con mi vida. Estos cuadros sobre R.C., muy pocos por otra parte, hablan de una falta de esperanza, de un abandono. Son cuadros a los que (yo) les pedía explicaciones, que me permitían de un cierto modo recobrar aliento en 'la larga marcha'. Unas veces tristes, otras fatalistas. Era una manera de recuperarme. Quizá en ese momento tenía menos defensa/s que ahora. Encajaba mal los golpes y no lograba devolverlos convenientemente. No era más que una espera. En pocas palabras, una cura de reposo en la naturaleza» (18).

En su novela, *Gaite* —al igual que Arroyo en su pintura— desarrolla la idea de la escritura como el único medio a través del cual lograr la liberación que procede del crecimiento personal. Como señala Janet Wolff en su libro *Resident Alien* (1995) las condiciones del exilio para las mujeres, ya sean éstas artistas o escritoras, tienen implicaciones especialmente ambiguas o ambivalentes. Por un lado, «for the woman writer who is either geographically displaced ... or culturally marginalized... it may be her very identity as woman which enables a radical re-vision of home and exile. [...] Displacement... can be quite strikingly productive. First, the marginalization entailed in forms of migration can generate new perceptions of place and, in some cases, of the relationship between places. Second, the same dislocation can also facilitate personal transformation, which may take the form of 'rewriting' the self, discarding the life-long habits and practices of a constraining social education and discovering new forms of self-expression» (7)¹¹.

A medida que C. conjura su pasado, analiza su presente y evo-

zada por el franquismo destinada a desarrollar e imponer un concepto monolítico y homogéneo del ser español. Sobre este tema consultar los artículos que forman el Capítulo III «Authoritarian Modernization 1940-1975» en *Spanish Cultural Studies*. Helen Graham and Jo Labanyi, eds. New York: Oxford University Press, 1996. Sobre el significado de otros símbolos las pinturas de Arroyo consultar *Arte en España, 1918-1994*. Colección Arte Contemporáneo. Madrid: Alianza Editorial, 1995. 165.

¹¹ Sobre la relación entre exilio y creatividad en la vivencia de artistas hombres y mujeres leer el interesante artículo de Linda Nochlin, «Art and the Conditions of Exile: Men/Women, Emigration/Expatriation» en *Exile and Creativity*. Susan Rubin Suleiman, ed. Durham and London: Duke University Press, 1998. 37-59.

ca imágenes personales e históricas, el rompecabezas de sí misma comienza a completarse. Escribir para C. es sinónimo de escribirse, reconocerse y conocerse, re-crearse y crearse. Para Gaité, como para Arroyo, el arte —en este caso la escritura— posee una capacidad milagrosa para transformar el yo en otro. Esta propiedad regeneradora que Gaité asigna a la escritura aparece en muchas de sus novelas a través de la utilización de una serie de recursos narrativos con la finalidad de «re-escribirse». Entre éstos el desdoblamiento, el hacer de su propia vida una ficción y la intertextualidad (Laffey, 91).

A lo largo de la novela vemos a la protagonista dialogando con sus otras personalidades alternativas. Éstas surgen a veces a través del espejo en el que se busca la protagonista, como las imágenes de Carmen niña y adolescente, y otras, como el hombre de negro y Carola¹², por medio de misteriosas llamadas telefónicas o de inesperadas visitas nocturnas. La misma protagonista hace un comentario en la novela sobre este aspecto, es así como leemos, «no somos un solo ser, sino muchos, de la misma manera que tampoco la historia es esa que se escribe poniendo en orden las fechas y se nos presenta como inamovible, cada persona que nos ha visto o ha hablado alguna vez guarda una pieza del rompecabezas que nunca podremos contemplar entero. Mi imagen se desmenuza y se refracta en infinitos reflejos» (167).

Con respecto a este punto, Annabel Martín señala que en la novela de Gaité la novelista es al igual que Arroyo una «observadora observada» inmersa en la tarea de tomar nota, de recordar, de escribir y re-escribir experiencias pasadas, intentando a través de su escritura fragmentar la identidad para reconstituir una noción del sí mismo múltiple y diversa (40).

La metáfora del espejo, al igual que en la pintura de Arroyo, es también en la obra de Gaité altamente significativa al relacio-

¹² Siguiendo una interpretación psicoanalítica, Julian Palley define a Carola como la encarnación del concepto jungiano de la «sombra». Es así como acerca de la conversación telefónica que entablan ambas protagonistas señala dicho crítico; «It is almost as if one of the two, Carmen, the narrator, or Carola, were on the verge of losing her identity, her being. Perhaps, both the narrator and Carola, her female alter ego or jungian shadow are suffering from ontological doubt». Julian Palley. «Dreams in two Novels of Carmen Martín Gaité». *From Fiction to Metafiction: Essays In Honor of Carmen Martín Gaité*. Mirella Servodidio and Marcia L. Welles eds. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, p. 114.

narse directamente con la temática de la identidad¹³. Según señala Sandra J. Schumm, las imágenes que devuelve el espejo en la novela de Gaité funcionan como conexiones metonímicas que ayudan a la protagonista a fusionar aspectos del pasado con la intensa auto-conciencia que ella experimenta a lo largo de su conversación con el misterioso interlocutor; «when Carmen looks into a mirror she is reminded of times that she gazed at herself when she was younger. By visualizing these former reflections, Carmen is able to integrate positive moments of self-identity from her past with her on-going identity formation» (126). A partir del enfrentamiento con sus otros reflejos C. aprende a discernir entre su verdadero yo y las otras imágenes de sí misma impuestas desde afuera. Un nuevo sentido de sí misma comienza a emerger, a fortalecerse hasta constituirse en un ente completo y fuerte capaz de hacer frente a las vicisitudes del exterior.

Ahora bien, al igual que en la obra de Arroyo, el uso de la metáfora especular se desarrolla a nivel estructural. El hecho ya señalado de que el final de la novela refleja el comienzo de la misma recuerda el recurso de los espejos enfrentados que Arroyo desarrolla en la pintura de 1966 (figura 3). En relación a la especularidad estructural del *Cuarto de atrás* Janet Pérez escribe, «various incidents, themes, settings, and conversations reflect, reiterate, or echo others in the past, sometimes accessing these half-forgotten moments via mirrors which have retained the past they once reflected or which they have the magical power to recapture or recreate. Other incidents, repetitions in miniature of similar ones occupying more space in the narrative may be seen as instances of narrative 'mirroring' of the sort which André Gide terms *mise en abyme* (comparable to the Quaker Oats box on which a Quaker holds a similar box, with another, smaller Quaker with yet a smaller box, etc., ad infinitum) and which Lucien Dallenbach analyzes as a special form of narrative structure in *Le recit spéculaire*» (53). Según Pérez, por tanto, lo especular en la novela de Gaité se desarrolla a varios niveles: al repetir en varias

¹³ Sobre la importancia y el significado de la metáfora del espejo en la literatura de mujeres consultar, entre otros, los trabajos de Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*. Ithaca: Cornell U.P., 1988, y Patricia Meyer Spacks, *The Female Imagination*. New York: Knopf, 1975. Sobre el uso del simbolismo del espejo en la obra de Gaité consultar el interesante artículo de Janet Pérez, «Structural, Thematic, and Symbolic Mirrors in *El cuarto de atrás* and *Nubosidad variable* of Martín Gaité». *South Central Review*, 12, 1 (1995) pp. 47-63.

ocasiones a lo largo de la narración incidentes similares, al reflejar el proceso de su propia creación y al reflexionar sobre su misma naturaleza ficcional.

De todo lo anterior se deriva que tanto para Gaité como para Arroyo la necesidad de rehabilitación espiritual aparece necesariamente ligada a la experiencia del exilio. El exilio se presenta, entonces como la situación ideal desde la cual lanzarse hacia un nuevo sentido del sí mismo, facilitando lo que Kristeva llama la beneficiosa experiencia del «extrañamiento», a través de la cual el individuo se convierte ante sí mismo en un extraño en su propio país, lengua, sexo e identidad. Para ambos artistas, como para otros muchos intelectuales víctimas del exilio interior o exterior durante el franquismo, «Exile's proverbial road to liberty ends in the affirmation of selfhood» (Ilie, 69).

Asimismo este principio de búsqueda de identidad en el que ellos se embarcan se lleva a cabo en medio de una dimensión marcadamente atemporal. Esta característica atemporalidad coincide con la experiencia psíquica y espiritual del exilio. Según Paul Illie, el exiliado, ya sea en su patria o en el extranjero, experimenta, «an eviscerated contemplation, a hollowed present tense facing backward and forward to the substantive illusions of the past and the future» (44). La víctima del exilio pasa a habitar un marco de referencia politemporal y su yo se divide en varios personajes provenientes de dimensiones temporales diferentes que convergen en lo que él denomina un «ahora vacío».

Este «ahora vacío» es descrito por Carmen como un «bloque homogéneo» de tiempo dentro del cual la narradora es incapaz de «discernir entre el paso del tiempo,..., ni diferenciar la guerra de la postguerra». Un bloque de tiempo parado por el omnipresente e indiscutible poder de Franco (133). Ante la muerte de Franco y del final de un ciclo a la vez histórico y personal, la narradora, se ve enfrentada a la difícil tarea de reconstrucción personal. Desde ese «presente vacío» la protagonista se lanzará hacia la exploración del pasado, incorporándolo al presente para así posibilitar el futuro. Sobre este aspecto en la novela de Gaité, Linda Gould Levine escribe: «By letting this image of the past come alive and leap out of the fixed limits of the mirror onto the flowing space of her consciousness, Martín Gaité embarks on that inward odyssey that Adrienne Rich has so eloquently called the journey of the woman artist through 'the cratered night of female memory to revitalize

the darkness, to retrieve what has been lost, to regenerate, reconceive and give birth'. Thus, in countless pages of the novel, we see her peeling away layer after layer of the past, savoring its taste and touching its contours. And its precisely through this process of retrieving not the photographic image of the past, but its flavor, nuance and subjective reality, that Martín Gaité has further multiplied the many readings one can find in her text» (167).

Si volvemos nuevamente nuestra atención a la pintura de Arroyo de 1966 (figura 3) vemos que la misma sensación politemporal que se desarrolla en la novela de Gaité se logra aquí a través de la reproducción simultánea en el mismo espacio del pasado (en la imagen ya elaborada y permanentemente plasmada en la tela ubicada al costado derecho del observador), del presente (en la representación de sí mismo en la acción en progreso de la preparación de la tela) y del futuro (en la potencialidad de la tela que está siendo preparada).

El arte equivale, tanto para Arroyo como para Gaité, a la libertad expresiva vedada durante el franquismo. La pintura o la literatura funciona para ellos como un interlocutor receptivo, ausente en el exterior pero siempre presente en el ámbito de lo privado.

Este concepto del interlocutor ideal unido al del 'buen reflejo' aparece elaborado por Martín Gaité en un ensayo titulado «Los malos espejos» que aparece como parte de la colección *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*. En este ensayo la autora explica que la verdadera identidad se busca en el reflejo que de uno mismo ofrecen los ojos del que nos observa. De esta forma para Gaité —y también aplicable a Arroyo— la importancia fundamental del interlocutor, o sea, en este caso del arte y de la literatura, es reflejar la verdadera o las verdaderas imágenes de uno mismo. Pero para que el reflejo se produzca tiene que establecerse un diálogo sincero y profundo. Tiene que experimentarse un deseo, una voluntad de conocimiento, de descubrimiento (12).

En el arte, el artista encontrará no sólo su «buen espejo» sino también una dimensión espacial y temporal sin restricciones. Una dimensión psicológica libre de las leyes de la física, en donde tiempos y espacios pasados, presentes y futuros confluyen simultáneamente, reflejando y reflejándose, permitiéndole la posibilidad de discernir de entre todos aquellos reflejos, el único correcto y abarcador, el de la verdadera individualidad.

Como hemos podido ver, ambos artistas, a pesar de expresarse en dos medios artísticos diferentes, elaboran, tanto temática como estructuralmente, universos equivalentes que funcionan como una alegoría de la situación del artista disidente durante la dictadura de Franco. Estos universos creados literaria y pictóricamente proporcionan el espacio ideal para que tanto Gaité como Arroyo mediten sobre esta situación política y social que tan dramáticamente condicionara sus destinos. Más que un arte de ruptura, el arte de Gaité y de Arroyo, es una herramienta indispensable que, a través del distanciamiento del exilio, facilita el entendimiento necesario para la reconciliación a nivel personal y nacional que llegará con la muerte de Franco¹⁴.

OBRAS CITADAS

- Arroyo, Eduardo. Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne. Galeries Contemporaines. 9 octobre-29 novembre 1982. No d'éditeur 314.
- Arroyo, Eduardo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 10 febrero-13 abril 1998.
- Bourgeois, Christian. *Trente-cinq ans après*. Paris: Editions 10/18, 1974.
- Bozo, Dominique. *Eduardo Arroyo*. New York: Leonard Hutton Galleries, 1983.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969.
- Cuatrecasas, Juan. «El final del exilio». *Cuadernos Americanos*. 35 (Julio/Agosto 1976) pp. 60-65
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1981.
- Gould Levine, Linda. «Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*: A Portrait of the Artist as Woman» en Mirella Servodidio and Marcia L. Welles, eds. *From Fiction to Metafiction: Essays In Honor of Carmen Martin Gaité*. Lincoln NE: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983.
- Ilie, Paul. *Literature and Inner Exile: Authoritarian Spain, 1939-1975*. Baltimore MD: The Johns Hopkins University Press, 1980.
- Jung, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar, 1966.
- Laffey, Lee-Ann. «Frente al espejo: Escritura Epistolar y Creación de un nuevo «yo» en *Nubosidad Variable*». *Cincinnati Romance Review*. 15 (1996) pp. 90-96.

¹⁴ Según explica Ilie la razón por la cual a la muerte de Franco se pudo producir la reconciliación de las «Dos Españas» se debió a la existencia subterránea, dentro de España de grupos disidentes que lograron mantener ideológicamente la conexión con aquella otra parte de España que se hallaba separada en el exilio: «Inner exile, then, is an emptiness that awaits restoration, much the same way that territorial exile is the absence that compensates itself by nostalgia and hopeful anticipation. If we focus on a domestic Spain incomunicada with part of herself, we must consider her to be deficient through want of reintegration with the missing segment, whether expelled or sequestered within» (14).

- Martín, Annabel. «Narrative and The Politics of Identity». *PNCFL Selecta*. 13 (1992) pp. 39-44.
- Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1996.
- La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*. Madrid: Nostromo, 1973.
- Pérez, Janet. «Structural, Thematic, and Symbolic Mirrors in *El cuarto de Atrás* and *Nubosidad variable* of Martín Gaité». *South Central Review*. 12, 1 (1995) pp. 47-63.
- Schumm, Sandra J. *Reflection in Sequence. Novels by Spanish Women, 1944-1988*. London: Associated University Presses, 1999.
- Seidel, Michael. *Exile and the Narrative Imagination*. New Haven CT: Yale University Press, 1986.
- Robinson Crusoe. Island Myths and The Novel*. Boston: Twayne Publishers, 1991.
- Smith, Ana. *Julia Kristeva: Readings of Exile and Estrangement*. New York: St. Martin's Press, 1996.
- Wolff, Janet. *Resident Alien: Feminist Cultural Criticism*. Cambridge, UK: Polity, 1995.
- Zatlin, Phyllis. «Passivity and Imobility: Patterns of Inner exile in Postwar Spanish Novels Written by Women». *Letras Femeninas*, 14, 1-2 (1988) p. 6.



FIGURA 1.—«Robinson Crusoe» (1965).

Eduardo Arroyo: a major exhibition of paintings, sandpaper collages, drawings, lithographs, ramoneur sculptures. New York: Leonard Hutton Galleries. March 24-may 26, 1993. Ilustración de portada.

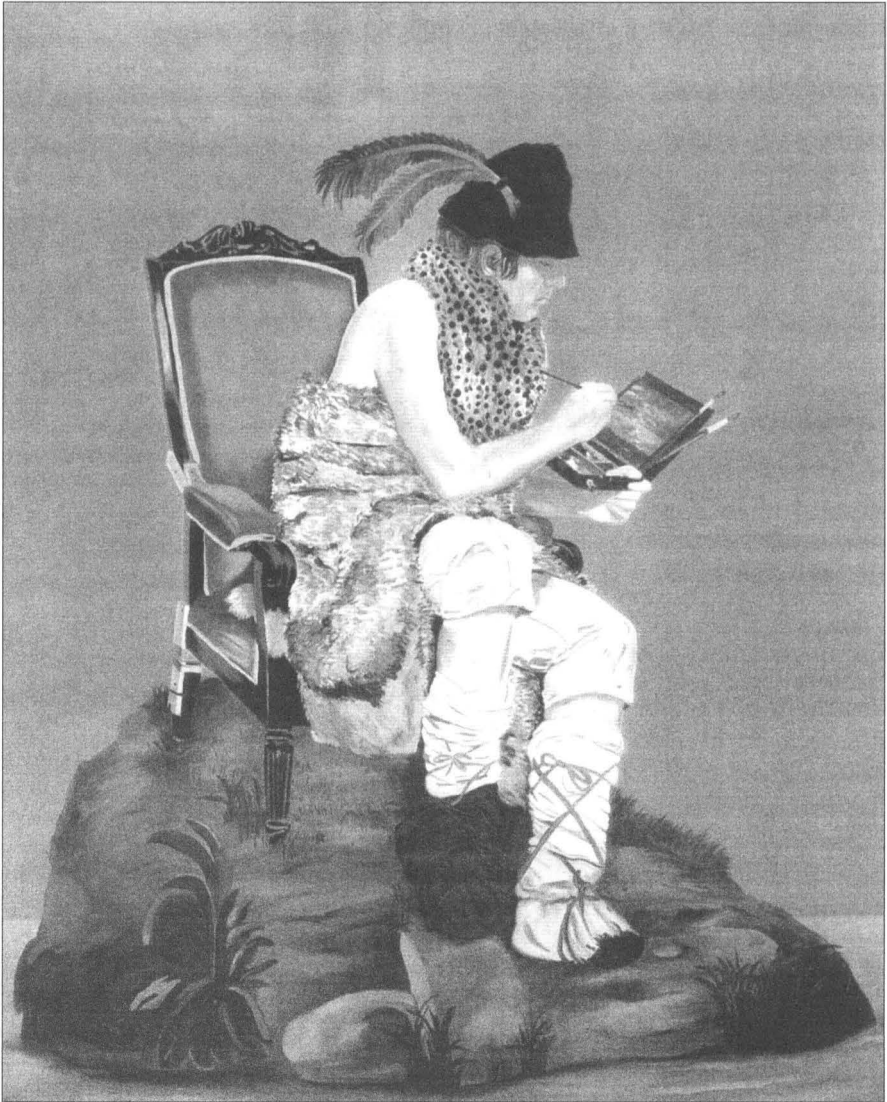


FIGURA 2.—«Robinson Crusoe» (1965).

Eduardo Arroyo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 10 febrero-13 abril 1998.
P. 73.

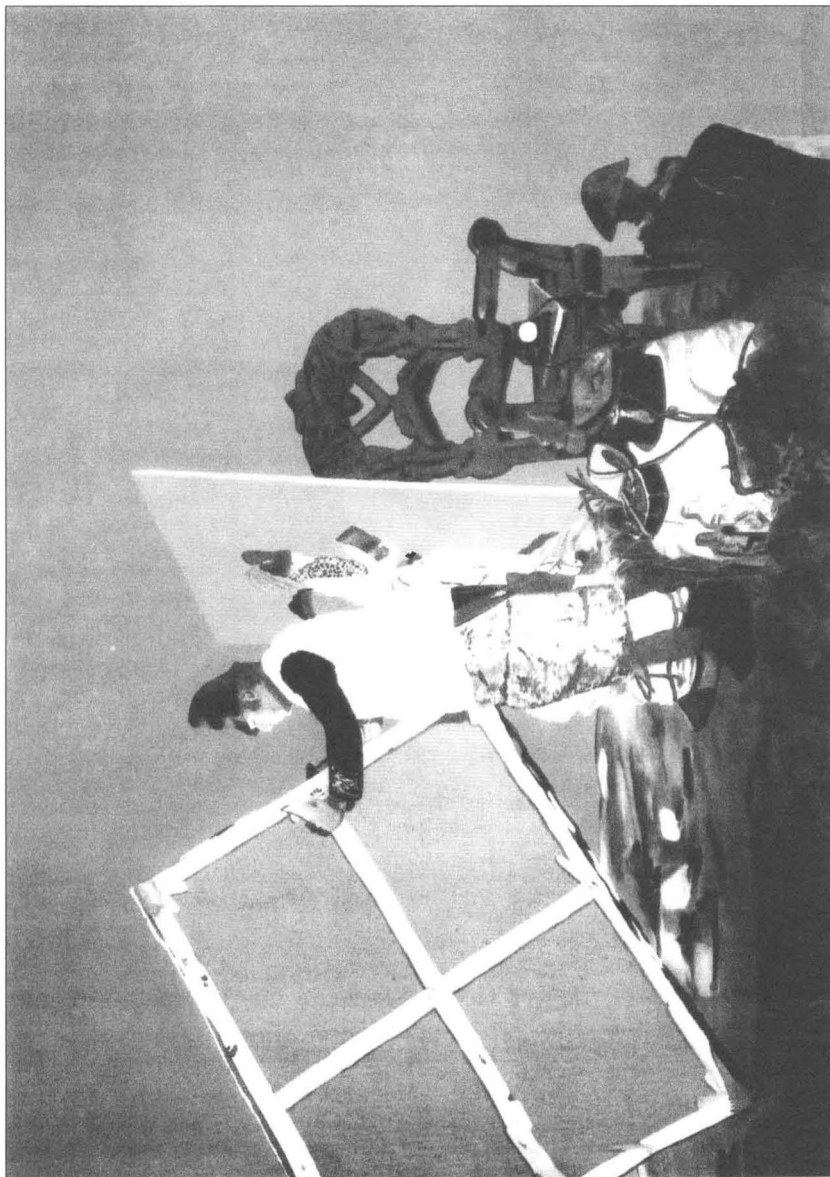


FIGURA 3.—«Robinson Crusoe» (1966).
Arte en España. 1918-1994. colección Arte Contemporáneo. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1995. P. 165.



FIGURA 4.—«Robinson Crusoe» (1965).
Arroyo. Paris: Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne. Galeries Contemporaines.
9 octobre-29 novembre 1982. P. 40.