

La construcción del espacio y tiempo en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité y la pintura de Remedios Varo

By

Heather M. Phipps

SUBMITTED TO THE DEPARTMENT OF HUMANITIES IN PARTIAL
FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF BACHELOR OF
SCIENCE IN

HUMANITIES AND ENGINEERING
at the
MASSACHUSETTS INSTITUTE OF TECHNOLOGY

JUNE 2006

© 2006 Heather M. Phipps. All rights reserved.

The author hereby grants MIT permission to reproduce and to distribute publicly paper
and electronic copies of this thesis document in whole or in part in any medium now
known or hereafter created.

Signature of Author: _____
Department of Humanities
May 30, 2006

Certified by: _____
Margery Resnick, PhD
Associate Professor of Hispanic Studies
MacVicar Faculty Fellow
Thesis Supervisor

Accepted by: _____
Jing Wang, PhD
S.C. Fang Professor of Chinese Language and Culture
Section Head, Foreign Languages and Literatures

ARCHIVES

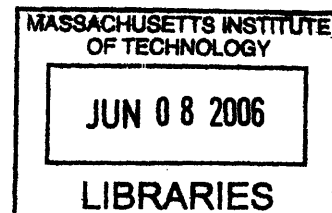


TABLA DE CONTENIDO

3 TESIS

24 BIBLIOGRAFÍA

28 APÉNDICE DE LOS CUADROS DE REMEDIOS VARO

TESIS

Durante la Guerra Civil Española y los años de Franco, había poco lugar para los pintores y los autores de obras literarias, especialmente aquellos de inclinación liberal, y mucho menos para las mujeres entre ellos. Como resultado, tanto Remedios Varo como Carmen Martín Gaité se exiliaron, la primera literal y la segunda figurativamente.¹ Las dos artistas aprendieron a forjar espacios internos para sí mismas. En el caso de Varo, esto consiste en la creación de un universo hermético con sus propias leyes. Este universo encantado se caracteriza por creaciones híbridas de elementos dispares e inversiones del orden natural. Además, dentro de este universo, que se puede considerar un espacio interno en sí, existe otro nivel de espacios, como las secciones transversales de cuartos fantasiosos y las prendas de vestir que sirven como escondites. Asimismo, la realidad estratificada de *El cuarto de atrás* (1978) de Martín Gaité tiene su propia estructura única, y dentro de esta realidad, hay varios espacios internos como el cuarto de atrás del título y la isla de Bergai. La tela de estos espacios entreteje tanto lo fantástico como lo real de tal manera que el mundo resultante no es enteramente posible aunque es casi verosímil. También, la manera en que las dos artistas construyen el tiempo en sus obras se parece al concepto de tiempo de Einstein, salvo algunas idiosincrasias.

Aparte de estas similitudes en cómo Varo y Martín Gaité construyen el tiempo y el espacio, también hay muchas semejanzas en la manera en que las dos artistas utilizan el espacio y el tiempo para comunicar sus ideas. Aunque las características especiales de

¹ María Alejandra Zanetta, "Carmen Martín Gaité y Remedios Varo: trayecto hacia el interior a través de la literatura y la pintura," en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* (primavera 2002). <http://goliath.ecnext.com/>

sus versiones de tiempo y espacio no siempre son realistas, arrojan luz sobre cómo era la realidad de llegar a ser mujer y artista en sociedades que muchas veces eran hostiles a los empeños creativos de sus miembros femeninos.

Entender la vida tumultuosa de Remedios Varo nos permite comprender mejor la importancia y la función de estos espacios internos y la construcción del tiempo en sus pinturas. Varo nació en 1908 en Anglés, provincia de Gerona, de un padre vasco y una madre andaluza. Su padre, un ingeniero bastante liberal, fue su primer instructor de arte. Su madre, por contraste, fue una católica piadosa, quien agonizaría sobre el estilo de vida relajado de su hija hasta la muerte prematura de Varo a la edad de cincuenta y cuatro.² Como la mayoría de la juventud española de esta época, Varo recibió una educación básica en una escuela católica y tradicional dirigida por monjas severas con reglas basadas en la religión.³ Ella se mudó de Barcelona a París en 1937, poco después de que empezara la Guerra Civil. La violencia política había estallado en Barcelona volviendo insegura la ciudad, especialmente para los artistas e intelectuales. Ya que las masacres fueron instigadas tanto por la izquierda como por la derecha, todos eran vulnerables, y por todas partes del país centenares de miles de civiles fueron matados.⁴

El terror incontrolado de la guerra se refleja en las pocas pinturas que Varo pudo completar durante este período. Por ejemplo, *Pintura*, 1936 (Apéndice 1),⁵ retrata una nube de formas desfiguradas e inquietantes.⁶ Sus expresiones vacías y sus miembros amputados sugieren una representación de las víctimas de la Guerra Civil. Las figuras,

² 14-15. Janet A. Kaplan. *Remedios Varo: Unexpected Journeys* (Nueva York: Abbeville, 1988).

³ *Ibid.*, 16.

⁴ *Ibid.*, 45.

⁵ Todos los cuadros mencionados están en el apéndice. Cuando me refiero a uno de ellos, noto entre paréntesis su lugar en el apéndice. Saco la materia del apéndice de *Remedios Varo: Unexpected Journeys* de Janet A. Kaplan y *Remedios Varo: catálogo razonado = catalogue raisonné* de Ricardo Ovalle, et al.

⁶ Kaplan, op. cit., 48-49.

uniformes en apariencia, interconectadas, y todas alineadas una con otra, parecen van a la deriva en una mar de olas con crestas agudamente afiladas. Esto podría simbolizar cómo la violencia de la guerra no discriminó. *L'agent double* (Apén. 2), terminado en el mismo año, también explora el miedo penetrante de la época de la guerra. Una figura hermafrodita está apretada contra la pared con una abeja enorme en su espalda, y otra figura se asoma por una grieta en el suelo. Como ha destacado Janet Kaplan, no es claro a cuál de las figuras se refiere el título. Esta ambigüedad sirve tanto para intensificar la tensión en la escena como para poner de relieve la incapacidad de distinguir entre amigo y enemigo durante los períodos de esta violencia desenfrenada.⁷

Desafortunadamente para Varo, la vida en Francia no fue menos difícil que la vida en España. En París, Varo empezó a participar en las actividades del grupo surrealista de André Breton. Cuando refugiados de Austria y Checoslovaquia huyeron de las tropas de Hitler a la neutralidad de París, la ciudad se hizo cada vez más peligrosa. Detenida meramente por asociación con el poeta surrealista francés Benjamin Péret, miembro de la Resistencia Francesa, Varo pasó varios meses encarcelada, una experiencia extremadamente traumática para ella.⁸ Cuando los alemanes invadieron a Francia en 1940, Varo fue una de los miles de los españoles que tuvieron que huir a México, país donde viviría el resto de su vida y el que vería nacer su obra madura.⁹ Más adelante, su huída fue documentada en *La torre*, 1947 (Apén. 3), en la cual pinta tres figuras femeninas todas desesperadas por escapar del lugar donde se encuentran. Una está precariamente equilibrada en un barco de material poco sólido y parece como si

⁷ Kaplan, op. cit., 48-49,

⁸ Ibid., 71.

⁹ Ibid., 72-85.

estuviera pensando adónde debería saltar, otra está sobre el manillar de una bicicleta construida del mismo material, y la tercera está corriendo, desnuda y expuesta.¹⁰

Además de huir literalmente de los estragos de una Europa arrasada por la guerra, Varo también se exilió figurativamente, en el mismo sentido que Martín Gaité: tanto en el círculo surrealista de París como en el mundo artístico de México, Varo no fue totalmente aceptada. Los surrealistas Parísinos enfatizaban el valor de una mujer como una musa, joven y bonita, y no como una creadora. Por lo tanto, es probable que la presionaran a que se conformara a esta imagen de *femme-enfant*, una mujer inocente y juvenil no encadenada por las leyes de la lógica, lo que definitivamente habría afectado su habilidad de contribuir al surrealismo francés de la misma manera que los líderes masculinos. Además, había poco sentido de camaradería entre las mujeres en el grupo surrealista.¹¹ En México, también fue difícil para Varo forjar su propio espacio porque el movimiento pictórico mexicano del momento se inspiraba en influencias indígenas, y como resultado los artistas refugiados de Europa recibieron una bienvenida tibia de los artistas más destacados e influyentes de México, incluso Diego Rivera y Frida Kahlo.¹²

Mucha de la pintura de Varo contiene imágenes de mujeres atrapadas y sometidas a la violencia física. Tales imágenes demuestran el efecto profundo y persistente que la violencia de la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial produjo en la impresionable Varo. Que su experiencia durante aquellos años siguiera afectándola tanto aun muchos años después de su llegada a México, evidencia su sensibilidad a la magnitud de las atrocidades cometidas durante la guerra.

¹⁰ Kaplan, op. cit., 110-111.

¹¹ Ibid., 56-57.

¹² Ibid., 86-87.

El uso casi exclusivo de figuras femeninas como víctimas sugiere que, según Varo, el sufrimiento de las mujeres fue especialmente severo. Aunque todos los españoles, sin tener en cuenta su sexo, experimentaron el derramamiento de sangre causado por la Guerra Civil y vivían aterrorizados por el régimen fascista de Franco, las mujeres también estaba sometidas a un patriarcado que muchas veces les restaba su autodeterminación. En este sentido, las españolas experimentaron más violencia que sus contemporáneos masculinos. En las pinturas completadas más adelante en México, la violencia retratada también podría aludir al machismo mexicano.

Tales imágenes aparecen varias veces no sólo en sus primeras obras sino también en pinturas más maduras completadas en México. Por ejemplo, *Comme un rêve* (Apén. 4), un dibujo en tinta de 1938, retrata un cuerpo femenino dolorosamente estirado por un extraño mecanismo de tortura.¹³ *Recuerdo de la Walkyria* (Apén. 5), también de 1938, es una obra narrativa que representa un corsé vacío atrapado detrás de un muro de piedras.¹⁴ El corsé, que físicamente se destina a contener el cuerpo de la mujer, es un símbolo obvio del ejercicio de la dominación masculina. Afortunadamente, Varo ha dejado que la dueña del corsé escapara de su cárcel. El antiguo artículo de vestir ha sido desarmado: queda sólo como un señuelo de sí misma. No todas las protagonistas de Varo tienen tanta suerte. En *Invernación*, 1942 (Apén. 6), una mujer está acostada en el suelo, atrapada dentro de una piedra transparente, cubierta de enredaderas que la atan apretadamente a la tierra. De modo parecido, en otra pintura, *Dolor reumático*, 1948 (Apén. 7), una mujer joven y bonita está esposada a una columna con un cuchillo grotescamente grande incrustado en su hombro.

¹³ Kaplan, op. cit., 60.

¹⁴ Ibid., 59.

Otras pinturas son un comentario más sutil y simbólico sobre la violencia contra la mujer. Por ejemplo, *Presencia inquietante*, 1959 (Apén. 8), muestra a una mujer atormentada por un mirón que asoma la cabeza por un agujero en el respaldo de su silla y desvergonzadamente trata de lamer su cuello. Las raíces de la planta que han perforado la mesita enfrente de ella parecen esperma, lo que puede sugerir que ciertas expresiones de la sexualidad masculina son una forma de violencia contra las mujeres. En esta pintura, parece que la protagonista ha decidido que su situación es desesperada y se ha resignado a someterse a los deseos del mirón. Mueve su cabeza, pero sólo un poco. Su expresión es pasiva y agotada.¹⁵

Otro ejemplo es *Mimetismo*, 1960 (Apén. 9). Esta pintura retrata a una mujer descansando en una silla, una mujer que se ha derretido lentamente en la silla, llegando a ser parte de ella, mientras los muebles que la rodean se han puesto en marcha y empiezan a crear problemas. Por un agujero en el suelo, un gato la mira fija y casi burlescamente. Al lado de ella hay un costurero lleno de hilo, tela, y unas tijeras.¹⁶ *Mimetismo* es una alegoría sobre las repercusiones de la relegación estricta de las mujeres al dominio doméstico, simbolizado por los cambios en la apariencia física de la mujer que la hacen parecerse a la silla. Su expresión es aburrida, y parece que ha quedado inútil para sí misma y para la sociedad a causa de su pasividad y su preocupación con las cuestiones del hogar. El hilo y la tela revoltosos flotando en el aire evocan la escena de *El cuarto de atrás* en que por casualidad C. derrama el contenido entero de su costurero por todo el suelo.

¹⁵ Kaplan, op. cit., 158.

¹⁶ Ibid., 159.

Hay muchos paralelos entre la vida de Varo y la de Carmen Martín Gaité, así como algunas diferencias importantes. Martín Gaité nació en Salamanca en 1925, en el seno de una familia de clase alta que simpatizaba con la causa republicana. El ambiente familiar en la casa de Martín Gaité fomentaba la curiosidad intelectual. En particular, como en el caso de Varo, Martín Gaité tuvo la suerte de que su padre estimulara sus esfuerzos académicos. A Martín Gaité y a su hermana él se les inculcó una afición por la literatura, el arte, y la historia. Además, a diferencia de la madre de Varo, la de Martín Gaité no estaba obsesionada con casarla.¹⁷ Martín Gaité recibió clases particulares hasta que tuvo la edad de matricularse en el Instituto Femenino de Salamanca. Ella ha descrito su experiencia en el Instituto como intelectualmente alentadora, especialmente con respecto a su desarrollo como escritora. Allí conoció a su compañera de estudios, Sofía Bermejo, la hija de dos profesores que estaban en la cárcel porque eran comunistas. Martín Gaité y Bermejo se hicieron buenas amigas, y Bermejo le enseñó a escribir un diario, y escribieron una novela e inventaron juntas la isla mítica de Bergai. Allí Martín Gaité también se benefició de la tutela de profesores destacados.¹⁸

A diferencia de Varo, Martín Gaité nunca se exilió físicamente de España, pero en algún sentido llegó a estar exiliada en su propia tierra ya que durante la guerra y la posguerra la sociedad española era extremadamente opresiva intelectual y políticamente. Martín Gaité describe su vida como marcadamente segmentada. Antes de la guerra, el tiempo parecía fluir normalmente, y para la joven Martín Gaité, la política no era más que un juego complejo para la diversión de los adultos. Durante la época delimitada por el

¹⁷ 81-82. Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás* (Barcelona: Ediciones Destino, 2004).

¹⁸ 20-27. Carmen Martín Gaité, "An Autobiographical Sketch by Carmen Martín Gaité." En Brown, *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaité* (University: Romance Monographs, 1987), 20-34.

principio de la guerra en 1936 y la muerte de Franco en 1975, el tiempo pareció quedar paralizado. De pronto, la guerra obligó a que Martín Gaité se familiarizara íntimamente con la situación política de su patria, a pesar de que solamente tenía nueve años cuando comenzó.¹⁹ En 1936, ejecutaron a su tío, Joaquín Gaité, por ser socialista, y a lo largo de todos los años de la guerra, Martín Gaité vivía atormentada por el miedo constante de que encarcelaran a su padre por sus opiniones liberales.²⁰

En *El cuarto de atrás*, el recuerdo de C., la protagonista de la novela que se parece a la autora en todas maneras, del momento en que su padre identificó lo que quedaba de su Pontiac, el cual fue requisado y destruido, ejemplifica la frontera entre el reino de la niñez libre de preocupaciones y la época mucho más seria de los años de la guerra y posguerra. Naturalmente, al principio C. está demasiado absorta en buscar aventuras con su prima para pensar en el propósito verdadero de su viaje a la ciudad. Cuando la familia va al cementerio de coches para identificar lo que queda de su vehículo, lo que a C. le llama la atención inicialmente es la cantidad de dinero que recibirán como indemnización, y entonces pasa a perderse en un ensueño de cómo sería vagar por la ciudad con este dinero en su bolsillo. Es obligada a volver a la realidad de repente cuando se da cuenta de cuánto la situación aflige a su padre.²¹

Como mujer y escritora, Martín Gaité apenas tuvo un sitio en la España de Franco. Después de la Guerra Civil, la mayoría de las libertades que las mujeres ganaron durante la República desaparecieron. Por ejemplo, el divorcio, el aborto, y el uso de anticonceptivos estaban prohibidos, y la represión sexual se institucionalizó. Como está

¹⁹ Martín Gaité, *El cuarto*, op. cit., 126-127.

²⁰ Martín Gaité, *Secrets*, op. cit., 24.

²¹ Martín Gaité, *El cuarto*, op. cit., 110.

descrito en *El cuarto de atrás*, una discusión abierta sobre el sexo y la sexualidad era insólita: “expresiones como fornicar y desear la mujer de tu prójimo venían explicadas por medio de eufemismos que multiplicaban los rodeos.”²² Cuando el hombre vestido de negro pregunta a C. si era lesbiana, ella responde que durante los años de Franco no sabía lo que significaba esa palabra y, además, aun no podía entender el concepto de lesbianismo en sí. A pesar de estas dificultades durante los años de Franco, Martín Gaité ha logrado mucho éxito público y crítico. Además de *El cuarto de atrás*, entre sus obras más destacadas son *El balneario* (1955), *Entre visillos* (1958), *Retahílas* (1974), *Usos amorosos de la posguerra española* (1987), *El cuento de nunca acabar* (1983) y *Caperucita en Manhattan* (1990).

Durante los años de Franco, se contaba con que las mujeres se dedicaran totalmente a las funciones domésticas y religiosas. Todas estaban obligadas a cumplir con los deberes del servicio social, que duraba seis meses, sin contar un período preliminar de preparación supervisado por La Sección Femenina de la Falange Española. Durante este período, las acosaban con retórica antifeminista que exaltaba a Isabel la Católica y estimulaba la devoción total a la Iglesia y al hogar.²³ “No reconocer las telas por sus nombres era tan escandaloso como equivocarse el apellido de los vecinos,” reflexiona C. mientras piensa en la obsesión de las españolas con mantener el hogar.²⁴ Puesto que no se consideraba a las mujeres aptas para esfuerzos creativos, las artistas de

²² Martín Gaité, *El cuarto*, op. cit., 165.

²³ *Ibid.*, 87.

²⁴ *Ibid.*, 14.

la época franquista sufrían una censura más severa que sus contemporáneos masculinos.²⁵

La urgencia de la necesidad de escapar se refleja en el lenguaje de la narradora de *El cuarto de atrás*, el cual revela su preocupación con refugios imaginarios. Por ejemplo, en el comienzo de la novela, mientras duerme, empieza a soñar con pintar “tres cosas con C, primero una casa, luego un cuarto y luego una cama,” todos espacios que típicamente se consideran seguros.²⁶ Además, a principios de sus conversaciones tanto con el hombre vestido de negro como con Carola, C. se retira a un castillo imaginario fortificado, que es un símbolo de las varias maneras en que ha transformado la literatura en refugio:

Me parece ver alzarse un castillo de paredes de papel...reconozco algunos papeles de los que guardaba en el baúl de hojalata, fragmentos de mis primeros diarios, poemas y unas cartitas que nos mandábamos de pupitre a pupitre una amiga del instituto y yo.²⁷

Para resumir, el tumulto político y la opresión de la guerra y de la posguerra finalmente forzaron a Remedios Varo y a Carmen Martín Gaité a buscar hacia adentro para crear y reivindicar sus propios espacios. Martín Gaité se exilió figurativamente, en tanto no tenía espacio en la España de Franco, y Varo literalmente porque no tenía otra opción. La primera vez que Varo huyó, fue de los horrores de la Guerra Civil Española, y la segunda vez fue porque la violencia se había propagado por el resto de Europa. A causa de que ella se había mudado a París con Péret, nunca podría regresar a su patria

²⁵ 125-126. Shirley Mangini-González, “The Female as Phantom: The Role of Women in Spanish Society (1868-1964),” en *Imagine* (Boston: Imagine Publishers, 1985), 115-132.

²⁶ Martín Gaité, *El cuarto*, op. cit., 13.

²⁷ *Ibid.*, 52.

porque cuando Franco ascendió al poder, cerró el acceso al país de todas las fuentes de influencia republicana.²⁸

Los microcosmos creados por Remedios Varo se comportan como si fueran gobernados por sus propias leyes.²⁹ En *Au bonheur des dames*, 1956 (Apén. 10), *La despedida*, 1958 (Apén. 11), *Mimetismo* (Apén. 9) y *Fenómeno*, 1962 (Apén. 12), los objetos inanimados y las sombras cobran vida, mientras las personas se transforman en aparatos mecánicos o desaparecen en el fondo. En *Vagabundo*, 1957 (Apén. 13), y *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, 1959 (Apén. 14), las tiras de tela se refuerzan para formar vehículos caprichosos, mientras en *Presencia inquietante* (Apén. 8) y *Nacer de nuevo*, 1960 (Apén. 15), las paredes y las mesas de madera se pelan para revelar personas escondidas. *Mimetismo* también demuestra que los cajones pueden servir como portales hacia el exterior, y *Centro del universo*, 1961 (Apén. 16), establece que el universo entero cabe en el estómago de un hombre.

Dentro de esta realidad interna creada por Varo, hay otros espacios. Muchas veces Varo llama nuestra atención a los espacios físicos en sus pinturas al representar los cuartos como si fueran parte de una casa de muñecas, cortándolos transversalmente para dejarnos echar una mirada adentro. Esto nos revela la intimidad de sus pinturas, las cuales a menudo muestran a las mujeres en sus hogares, ejecutando actividades tanto domésticas como creativas (y a veces las dos al mismo tiempo.) Ejemplos en que se usa esta representación incluyen *Roulotte*, 1955 (Apén. 17), *La tejedora de Verona*, 1956

²⁸ Kaplan, op. cit., 53.

²⁹ Ibid., 7.

(Apén. 18), *Papilla estelar*, 1958 (Apén. 19), y *Bordando el manto terrestre*, 1961 (Apén. 20).

Roulette, (Apén. 17), tiene importancia particular porque refleja cuán desesperadamente Varo necesitaba forjar un espacio seguro para sí misma a su llegada a México.³⁰ Esta pintura retrata a una mujer tocando el piano desde un hogar móvil que funciona con un hombre, quien se supone que sea su amante y el que la mantenga. El cuarto en que ella toca está resplandeciente con una luz suave y cálida, que contrasta con la niebla tenebrosa que rodea el espacio. Mientras el hombre guía el hogar por la oscuridad, la mujer hace música. Según Varo, con el hombre llevando el timón, la mujer por fin puede tranquilizarse y utilizar su energía creativa.³¹ Esto manifiesta la inhabilidad de Varo hasta este momento de forjar un espacio personal para sus esfuerzos creativos. Que estos espacios aparezcan por toda su obra sugiere que los espacios internos creados en su mente y expresados en el lienzo fueron un método efectivo de abordar su estado de exilio.

Otros espacios internos en la obra de Varo incluyen los formados por prendas de vestir. Por ejemplo, *Tailleur pour dames*, 1957 (Apén. 21), presenta a una mujer que lleva un vestido con la espalda en forma de la parte inferior de un barco y una rueda pequeña en los pies. El vestido literalmente encapsula a la mujer, formando un tipo de capullo alrededor de ella. Como Varo explicó, este conjunto sería muy útil para viajar tanto por la tierra como por el agua.³² La protagonista de *Exploración de las fuentes del río Orinoco* (Apén. 14) se pone una indumentaria semejante. En esta pintura, la chaqueta

³⁰ Kaplan, op. cit., 120.

³¹ Ibid., 120.

³² Ibid., 100-101.

de la mujer forma un barco completo con un timón y una brújula para ir al volante, y un par de alas para propulsar el barco hacia adelante. En *Vagabundo* (Apén. 13), el conjunto de un viajero forma tanto su método de transportación como su hogar, completo con un gato de compañía, e incluso un estante diminuto para libros. Varo ha descrito al hombre en esta pintura como un vagabundo que no está totalmente liberado.³³ Los artículos de valor nostálgico sujetos a su traje, como la rosa, muestran que no ha logrado escapar totalmente de su necesidad por la civilización.

La realidad interna construida por Carmen Martín Gaité también se caracteriza por imágenes y sucesos fantásticos que no necesariamente caben uno con otro en la realidad. Aun antes del comienzo de la novela, sabemos que debemos esperar lo inesperado: el libro se dedica a Lewis Carrol, famoso para “su mundo al revés.” El capítulo primero comienza con una descripción de un sueño:

Me visita una antigua aparición inalterable: un desfile de estrellas con cara de payaso que ascienden a tumbos de globo escapado y se ríen con mueca fija, en zigzag, una detrás de otra, como volutas de humo que se hace progresivamente más espeso.³⁴

Casi podemos imaginar tales estrellas volando por una pintura de Varo. La transformación figurativa del humo es evocadora del alter-mundo de Varo, en que cambiar de forma física es no sólo posible sino también totalmente normal. La imagen fantástica más central de *El cuarto de atrás* es la de la cucaracha grotesca, que aparece dos veces, señalando la llegada y salida del misterioso hombre vestido de negro. Ya que Martín Gaité se caracteriza a lo largo de la novela por una frugalidad en el lenguaje

³³ 55. Remedios Varo, “Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros dirigidos a su hermano el Doctor Rodrigo Varo,” en Ovalle, *Remedios Varo: católogo razonado = catalogue raisonné*. 51-72.

³⁴ Martín Gaité, *El cuarto*, op. cit., 11.

visualmente descriptivo, la escena vívidamente descrita de la huida de C. de la cucaracha es particularmente llamativa.

Mientras el uso de imágenes fantásticas es limitado, la novela entera se centra en un suceso fantástico único: la visita del hombre vestido de negro. En toda la novela la identidad e incluso la existencia del hombre de negro son ambiguas tanto para C. como para nosotros. Es precisamente esta vacilación la que hace que la novela se clasifique en el género fantástico de acuerdo a las definiciones de Tzvetan Todorov en su *Introduction à la littérature fantastique*. Es decir, con el objeto de mantener la incertidumbre de si el hombre existe o no a lo largo de toda la novela, Martín Gaité nos insta a preguntarnos si aún es posible distinguir definitivamente la realidad de la fantasía. En el capítulo final, se nos presenta evidencia física de la existencia del hombre vestido de negro. Por la mañana, la bandeja y las tazas de la noche anterior todavía están en la sala de estar, al igual que el pastillero de oro, recuerdo de él. Sin embargo, de algún modo la novela entera está totalmente escrita y C. está en su cama, como si la conversación hubiese sido meramente un sueño. Incluso C. misma admite que “últimamente [está] perdiendo mucho la memoria.”³⁵ En el mundo creado por Martín Gaité, estas pistas no son contradictorias.

La incongruencia aparente es perfectamente natural:

Cosas raras pasan a cada momento. El error está en que nos empeñamos en aplicarles la ley de la gravitación universal, o la ley del reloj, o cualquier otra ley de las que acatamos habitualmente sin discusión; se nos hace duro admitir que tengan ellas su propia ley.³⁶

³⁵ Martín Gaité, *El cuarto*, op. cit., 24.

³⁶ *Ibid.*, 90.

No hay un marco de referencia central en *El cuarto de atrás*: en cambio, la realidad consiste en estratos múltiples que solos son igualmente válidos, pero que juntos se contradicen el uno al otro.

Hay otros espacios importantes que existen dentro de la realidad que forma la novela de Martín Gaité. Todos fueron formados con el propósito de reclamar un territorio personal, eximido de la realidad cruel de la guerra y posguerra. El cuarto de atrás del título tiene al menos dos sentidos. Se refiere en parte al cuarto de atrás de la casa de la niñez de C.. Antes de que la guerra estallara, este cuarto era el refugio de C. y sus hermanos, lleno sólo de libros y juguetes. Poco a poco, se convirtió en un sitio para amontonar las cosas indispensables: "...el juego y la subsistencia coexistieron en una convivencia agria, de olores incompatibles."³⁷ Este fue un punto decisivo en la vida de C. porque fue la primera vez que las presiones de la guerra invadieron su espacio personal.

El cuarto de atrás del título también se refiere a un lugar mental: "...un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antecámaras más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que sólo se descorre de vez en cuando."³⁸ A lo largo de la novela, este cuarto de atrás se ventila por medio de tanto la conversación con el interlocutor ideal como varias drogas no identificadas.

Aunque no explícitamente llamados cuartos de atrás, hay varios otros espacios en la novela que sirven como refugio de los terrores del fascismo. El

³⁷ Martín Gaité, *El cuarto*, op. cit., 162.

³⁸ *Ibid.*, 85.

primero y el más obvio es la isla de Bergai, el alter-mundo inventado por C. y su amiga de la niñez, Sofía Bermejo, donde C. sigue refugiándose aun como adulta: “Ella, después de muerta, sigue volando conmigo de la mano...planeamos por encima de esta terraza.”³⁹ Otro ejemplo es Cúnigan, un lugar posiblemente mítico descrito en una canción breve que C. oyó en la radio pocas veces cuando era niña. Nunca se molestó en descubrir si Cúnigan existía de verdad porque si existía o no era irrelevante. Era la idea de Cúnigan lo que importaba, y no saber su localización exacta realmente hacía la fantasía de Cúnigan más fácilmente accesible. Dondequiera que C. se encontrara en Madrid, siempre podía escapar de la realidad al imaginar que Cúnigan estaba a la vuelta de la esquina.

Además de establecer espacios en que la realidad y la fantasía se mezclan, tanto Varo como Gaité desarrollan conceptos de tiempo únicos para gobernar estos espacios. Mientras el concepto de tiempo se desarrolla más en Gaité, hay unas pinturas de Varo que enfocan principalmente este tema. En estas obras, Varo reemplaza el concepto newtoniano de tiempo absoluto con el concepto de Einstein de tiempo relativo.⁴⁰ Por ejemplo, *Revelación*, 1955 (Apén. 22), muestra a un relojero sentado en su banco de trabajo, tratando de arreglar algunos engranajes. Detrás de él hay ocho relojes de caja, todos parecidos en apariencia y puestos a la misma hora, pero con figuras de épocas distintas atrapadas adentro. Esta imagen simboliza el tiempo newtoniano, el cual pasa uniformemente sin importar el lugar físico donde uno se encuentre. El símbolo del tiempo relativo es el disco translúcido que flota casualmente por la ventana. A pesar de que el disco ha derribado todos los engranajes al piso, el relojero no está perturbado; su cara de

³⁹ Martín Gaité, *El cuarto*, op. cit., 154.

⁴⁰ Kaplan, op. cit., 174-177.

asombro sugiere que acepta este nuevo concepto del tiempo. El científico en la pintura *Fenómeno de ingravidez*, 1963 (Apén. 23), es mucho más resistente a la idea de la relatividad especial; por lo tanto, parece desorientado mientras persigue el modelo del universo, de un marco de referencia a otro.

Martín Gaité, como Varo, también define de manera única la forma en que el tiempo fluye en su versión de la realidad. Como en *Revelación* (Apén. 22) y *Fenómeno de ingravidez* (Apén. 23) de Varo, en *El cuarto de atrás* el tiempo también es relativo. Como Einstein propuso por primera vez y los experimentos con relojes atómicos han probado desde entonces, el movimiento del observador puede estirar la duración del tiempo.⁴¹ Durante la novela de Gaité, el tiempo parece estirarse y encogerse, lo cual se demuestra por la incapacidad de C. para discernir cuánto tiempo ha pasado entre determinados sucesos: “Me extraña que diga <<antes>> y no el mes pasado o el año pasado, me resulta trabajoso sacar la cuenta del tiempo que lleva sentado, aquí.”⁴²

La explicación más obvia para este fenómeno es que el contenido emocional de un período de tiempo afecta la habilidad humana para calcular su duración. Percibimos que el tiempo pasa más despacio cuando nos sentimos inquietos o incómodos, y más rápido cuando estamos relajados o nos divertimos.⁴³ Esta explicación, que se menciona explícitamente en la novela, aclara cómo eran los años de Franco: “...no soy capaz de discernir el paso del

⁴¹ 16. Paul Davies, “How to build a time machine: It wouldn’t be easy, but it might be possible,” en *Scientific American*, 26 junio 2006, 14-19.

⁴² Martín Gaité, *El cuarto*, op. cit., 116.

⁴³ 39. Antonio R. Damasio, “Remembering when: Several brain structures contribute to ‘mind time,’ organizing our experiences into chronologies of remembered events,” en *Scientific American*, 26 junio 2006, 34-41.

tiempo a lo largo de ese período, ni diferenciar la guerra de la posguerra, pensé que Franco había paralizado el tiempo.”⁴⁴

C. compara el paso lento del tiempo durante los años de Franco con el juego infantil del escondite inglés, en que un jugador está enfrente de la pared con los ojos cubiertos, y los otros van hacia adelante hasta que éste se vuelve y entonces en aquel momento todos se quedan inmóviles. El objetivo del juego es alcanzar la pared sin dejar que el jugador frente a la pared vea su movimiento. El efecto del movimiento en el fluir del tiempo en este juego de nuevo parece evocar la teoría de la relatividad de Einstein. La comparación entre el juego y la vida de C. refuerza la idea de que durante los años de Franco abundaba la ansiedad, puesto que como ya he mencionado, nuestras emociones afectan la velocidad del flujo del tiempo.

Además, en *El cuarto de atrás*, el pasado y el presente parecen fluir juntos, a veces llegando a ser indistinguibles. Por ejemplo, en varios pasajes de la novela, C. conversa con versiones menores de sí misma, casi como en un viaje en el tiempo, un fenómeno que Einstein confesó podría estar dentro de los límites de su teoría.⁴⁵ Estas conversaciones no se describen en términos metafóricos sino se presentan como si ocurrieran literalmente: “Ahora la niña provinciana que no logra dormirse me está mirando a la luz de la lamparita amarilla.”⁴⁶ También, muchas de las memorias de C. se describen en el presente, como la de su primer

⁴⁴ Martín Gaité, *El cuarto*, op. cit., 116.

⁴⁵ Davies, op. cit., 39.

⁴⁶ Martín Gaité, *El cuarto*, op. cit., 23.

viaje a Portugal y la de los ataques aéreos de Salamanca. Como resultado, las fronteras de lo que se puede llamar “el presente” están pobremente definidas.

La falta de distinción entre el pasado y el presente sirve para profundizar nuestro entendimiento del miedo que lo penetra todo en los años de Franco en dos maneras. Primero, hace que C., la narradora, parezca un poco tarambana, lo que socava su credibilidad un tanto. Empezamos a dudar de su habilidad de recordar con precisión los detalles de los sucesos que describe. Parece poco probable que tuviera tanta dificultad en recordar y explicar lo que ocurrió si no hubiera ninguna parte traumática; muchas veces los recuerdos de eventos estresantes son fragmentarios y no totalmente exactos.⁴⁷ Segundo, deja que se describa en el presente algunos de los sucesos más inquietantes, como el de los ataques aéreos de Salamanca, a pesar de que ocurrieron hace muchos años. Esto intensifica nuestra propia sensación de ansiedad mientras leemos los pasajes, dejando que simpaticemos más íntimamente con la situación grave de la joven Carmen.

Tanto Remedios Varo como Carmen Martín Gaité utilizan los espacios en sus obras como sitios para la subversión de las restricciones rígidas del fascismo. En particular, las dos usan el ámbito doméstico—un sitio típicamente reservado para las tareas tradicionalmente femeninas—como talleres para actividades creativas.⁴⁸ Por ejemplo, en un nivel, la pintura de Remedios Varo, *Papilla estelar* (Apén. 19) muestra a una mujer en la cocina dando de comer a su bebé. El bebé es una luna pequeña en una jaula, y su comida son estrellas trituradas que se

⁴⁷ van der Kolk, “Dissociation and the fragmentary nature of traumatic memories: Overview and exploratory study,” en *Journal of Traumatic Stress* (1995), 505-525.

⁴⁸ Zanetta, op. cit., <http://goliath.ecnext.com/>.

dispersan en la atmósfera, lo cual ilumina el cielo nocturno. En otro nivel más simbólico, esto representa el proceso de creación.⁴⁹

Análogamente, en *Bordando el manto terrestre* (Apén. 20), el panel central de un tríptico, el bordado se convierte en un proceso creativo y aun divino. Las chicas están creando la tela que forma el universo—simbólicamente están dando a luz al mundo, haciendo el trabajo de Dios. Una chica, la única que fue capaz de separar su mirada de la del resto del grupo en el primer panel del tríptico, *Hacia la torre*, 1960 (Apén. 24), se rebela al bordar una imagen de sí misma con su amante, lo cual deja que ella escape del control de las monjas y huya con su amante en el tercer panel del tríptico, *La huida*, 1961 (Apén. 25).⁵⁰

En *El cuarto de atrás*, los dominios normalmente reservados para cosas domésticas también se transforman en sitios de creación subversiva. La casa de Carmen, y en particular, su cuarto, la cocina, y la sala de estar son donde el libro se escribe a sí mismo. Tener un invitado se convierte en un proceso creativo. Es por medio de su conversación con el hombre vestido de negro que C. logra desenterrar su pasado y reconstruir sus pedazos para formar una obra de literatura coherente.

A pesar de que Remedios Varo y Carmen Martín Gaité eran artistas de medios distintos y vivían bajo circunstancias diferentes, es útil comparar su obra porque tanto en las pinturas de Remedios Varo como en la novela de Martín Gaité, la metáfora central es la creación de espacios interiores, regidos por sus propias leyes. Aunque sus vidas personales y la manera en que los sucesos

⁴⁹ Kaplan, op. cit., 160.

⁵⁰ Ibid., 18-23.

históricos las influyeron fueron distintos, tanto Varo como Martín Gaité fueron marginadas y se decidieron por alguna forma de auto-exilio, y para liberarse, forjaron estos espacios interiores sagrados. La ironía es que los espacios que contenían a las artistas en la vida diaria, los del dominio doméstico, son los que las dos utilizaron subversivamente para liberarse de su estado de exilio.

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRA DE CARMEN MARTÍN GAITE

Gaite, Carmen Martín. *El cuarto de atrás*. Primera edición: 1978. Barcelona, España: Ediciones Destino, 2004.

2. CRÍTICA E INTERPRETACIÓN DE LAS OBRAS DE GAITE

Brown, Joan Lipman. "A Fantastic Memoir: Technique and History in *El cuarto de atrás*," *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 6 (1981): 13-20.

—. *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaité*. University, MS: Romance Monographs, 1987.

Brown, Joan Lipman y Elaine M. Smith. "*El cuarto de atrás*: Metafiction and the Actualization of Literary Theory," *Hispanófila* 90 (1987): 63-70.

Castillo, Debra A. "Never-Ending Story: Carmen Martín Gaité's *The Black Room*," *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America* (Nueva York) 102, nº 5 (octubre 1987): 814-828.

Cibreiro, Estrella. "Transgrediendo la realidad histórica y literaria: el discurso fantástico en *El cuarto de atrás*," *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 20, nº 1-2 (1995): 29-46.

Gaite, Carmen Martín. "An Autobiographical Sketch by Carmen Martín Gaité." En Brown, *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaité*, 20-34.

—. "Conversación con Carmen Martín Gaité en Nueva York." De Marie-Lise Gazarian Gautier. En Servodidio, *From Fiction to Metafiction*, 25-33.

- Glenn, Kathleen M. "El cuarto de atrás: Literature as *Juego* and the Self-Reflexive Text." En Servodidio, *From Fiction to Metafiction*, 149-159.
- Morales, José Jurado. *Del testimonio al intimismo: los cuentos de Carmen Martín Gaité*. Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 2001.
- . *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*. Madrid, España: Gredos, 2003.
- Prieto, Char. *Cuatro décadas, cuatro autoras: la forja de la novela femenina española en los albores del nuevo milenio*. New Orleans: UP of the South, 2003.
- Rolón-Collazo, Lisette. *Figuraciones: mujeres en Carmen Martín Gaité, revistas feministas y ¡Hola!*. Madrid, España: Iberoamericana, 2002.
- Servodidio, Mirella y Marcia L. Welles, eds. *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín-Gaité*. Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983.
- Spires, Robert C. "Intertextuality in *El cuarto de atrás*." En Servodidio, *From Fiction to Metafiction*, 139-147.

3. REMEDIOS VARO: VIDA Y OBRAS

- Agosín, Marjorie, ed. *A Woman's Gaze: Latin American Women Artists*. Fredonia, NY: White Pine, 1998.
- Caws, Mary Ann, Rudolf E. Kuenzli, y Gwen Raaberg, eds. *Surrealism and Women*. Cambridge: MIT P, 1990.
- Kaplan, Janet A. *Remedios Varo: Unexpected Journeys*. New York: Abbeville, 1988.
- Lozano, Luis-Martín. *The Magic of Remedios Varo*, traductoras Elizabeth Goldson y Liliana Valenzuela. Washington, D.C.: National Museum of Women in the Arts, 2000.

Ovalle, Ricardo, Walter Gruñe, Alberto Blanco, Teresa Del Conde, Salamon Grimberg y Janet A. Kaplan, eds. *Remedios Varo: católogo razonado = catalogue raisonné*. 2^a ed. México, D.F.: Ediciones Era, 1998.

Varo, Remedios. "Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros dirigidos a su hermano el Doctor Rodrigo Varo." [Comments by Remedios Varo on Some of Her Paintings Addressed to Her Brother Dr. Rodrigo Varo] En Ovalle, *Remedios Varo: católogo razonado = catalogue raisonné*, 51-72.

4. OTROS LIBROS Y ARTÍCULOS DE INTERÉS

Damasio, Antonio R. "Remembering when: Several brain structures contribute to 'mind time,' organizing our experiences into chronologies of remembered events."

Scientific American, 26 junio 2006, vol. 16, nº 1, 34-41.

Davies, Paul. "How to build a time machine: It wouldn't be easy, but it might be possible."

Scientific American, 26 junio 2006, vol. 16, nº 1, 14-19.

Mangini-González, Shirley. "The Female as Phantom: The Role of Women in Spanish Society (1868-1964)," En *Imagine*, 115-32. Boston: Imagine Publishers, 1985.

Rubin, William S. *Dada, Surrealism, and Their Heritage*. New York: Museum of Modern Art, 1968. Publicado en conjunción con la exhibición del Museum of Modern Art, New York, el Los Angeles County Museum of Art, y el Art Institute of Chicago.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, traductor Richard Howard. Cleveland: Case Western Reserve Univ., 1973.

van der Kolk, Bessel A., y Rita Fisler. "Dissociation and the fragmentary nature of traumatic memories: Overview and exploratory study." *Journal of Traumatic Stress* 8 (1995): 505-525. <http://www.trauma-pages.com/vanderk2.htm/>

Zanetta, María Alejandra. "Carmen Martín Gaité y Remedios Varo: trayecto hacia el interior a través de la literatura y la pintura." [Carmen Martín Gaité and Remedios Varo: Path towards the Interior through Literature and Painting] *Anales de la Literatura Española Contemporánea* (primavera 2002). <http://goliath.ecnext.com/>

APÉNDICE DE LOS CUADROS DE REMEDIOS VARO



Figura 1. *Pintura*, 1936.

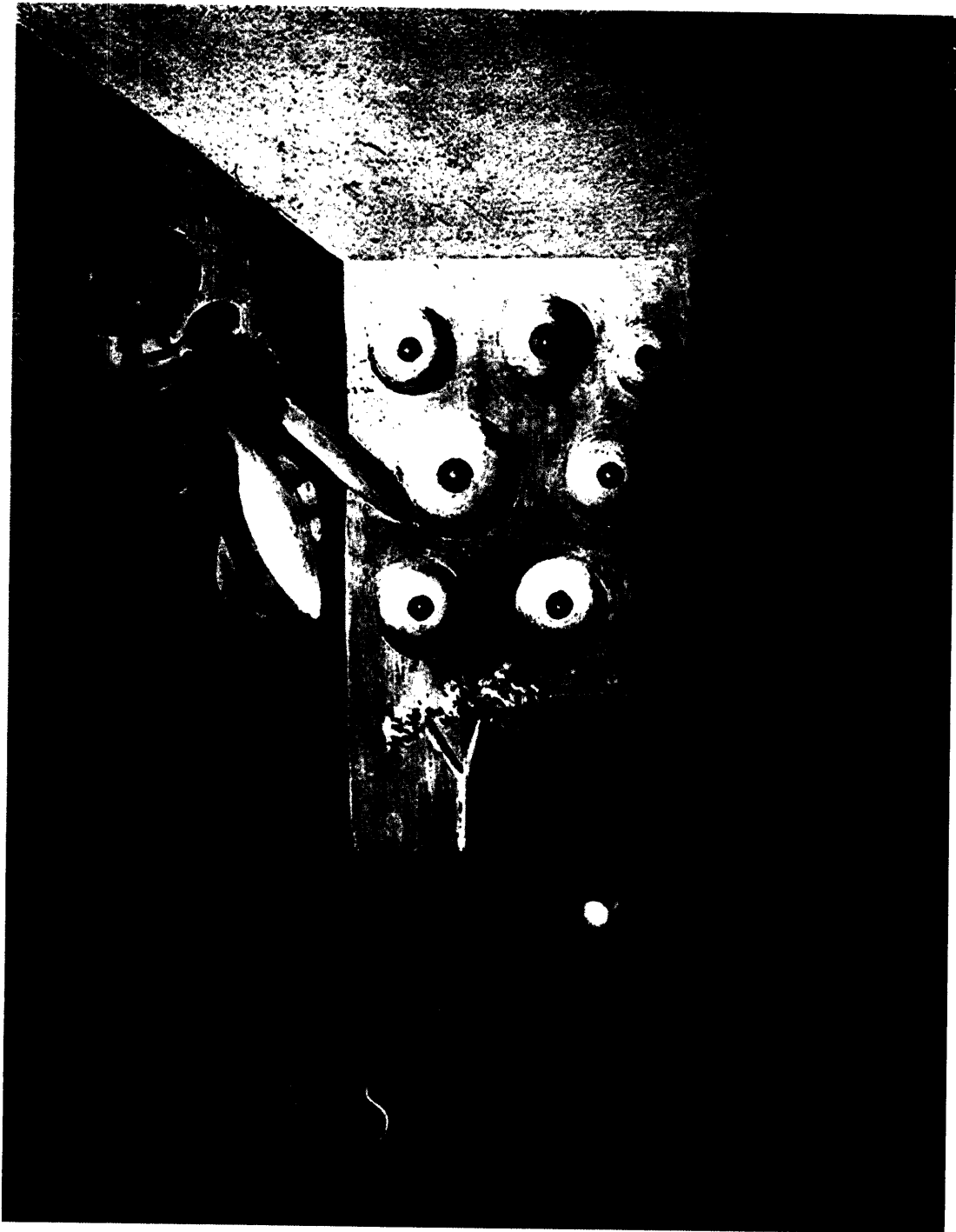


Figura 2. *L'agent double*, 1936.

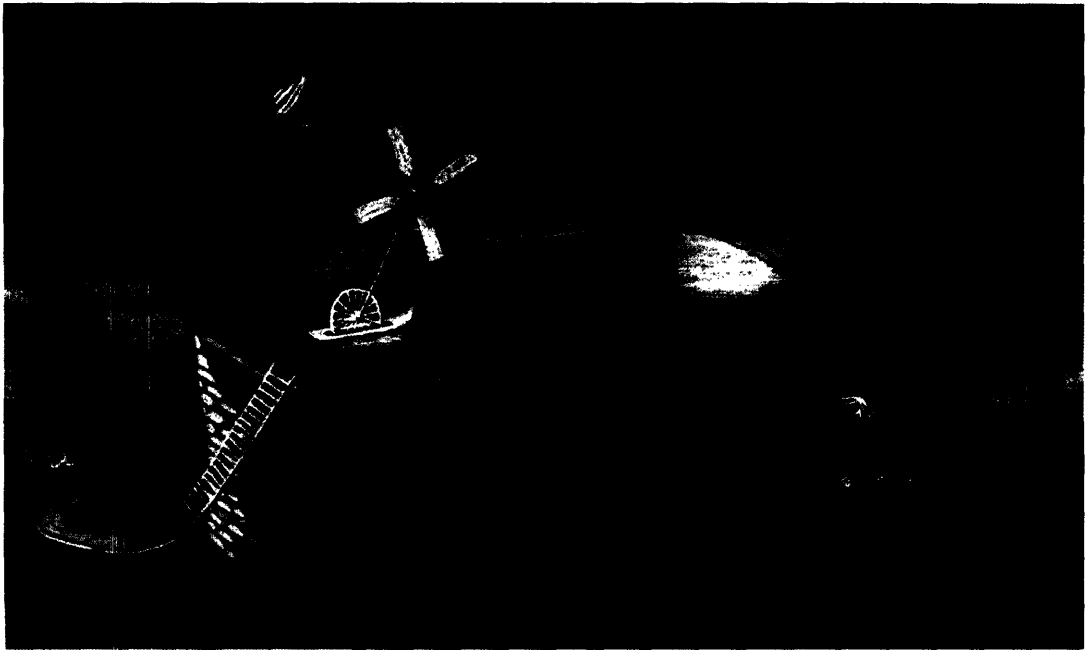


Figura 3. *La torre*, 1947.

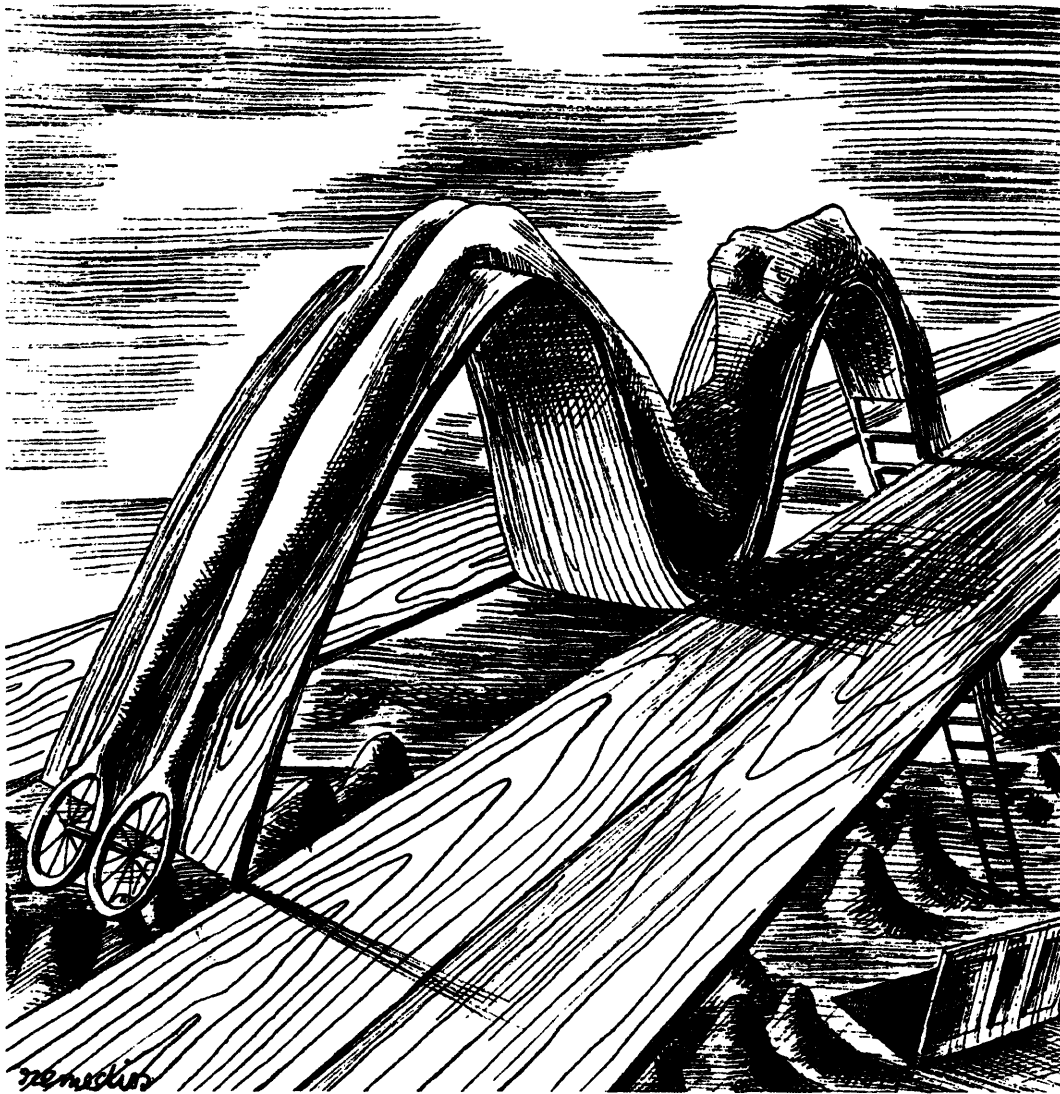


Figura 4. *Comme un rêve*, 1938



Figura 5. *Recuerdo de la Walkyria*, 1938.

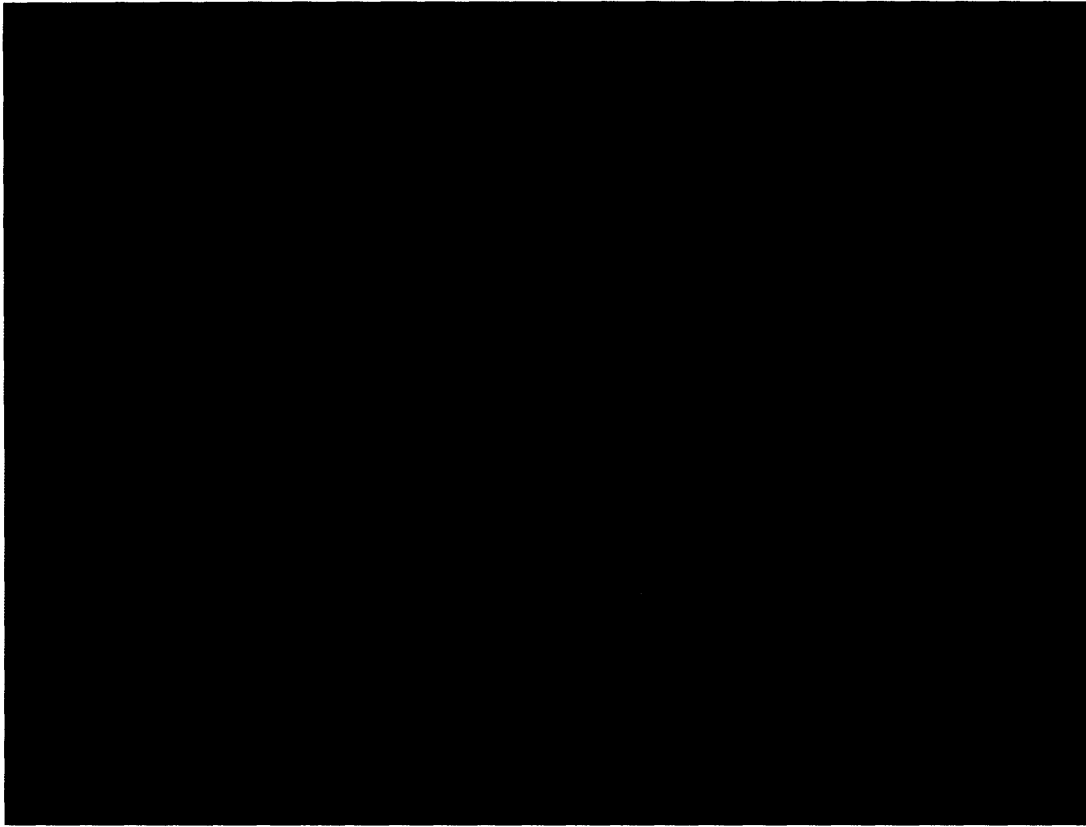


Figura 6. *Invernación*, 1942.



Figura 7. *Dolor reumático*, 1948.

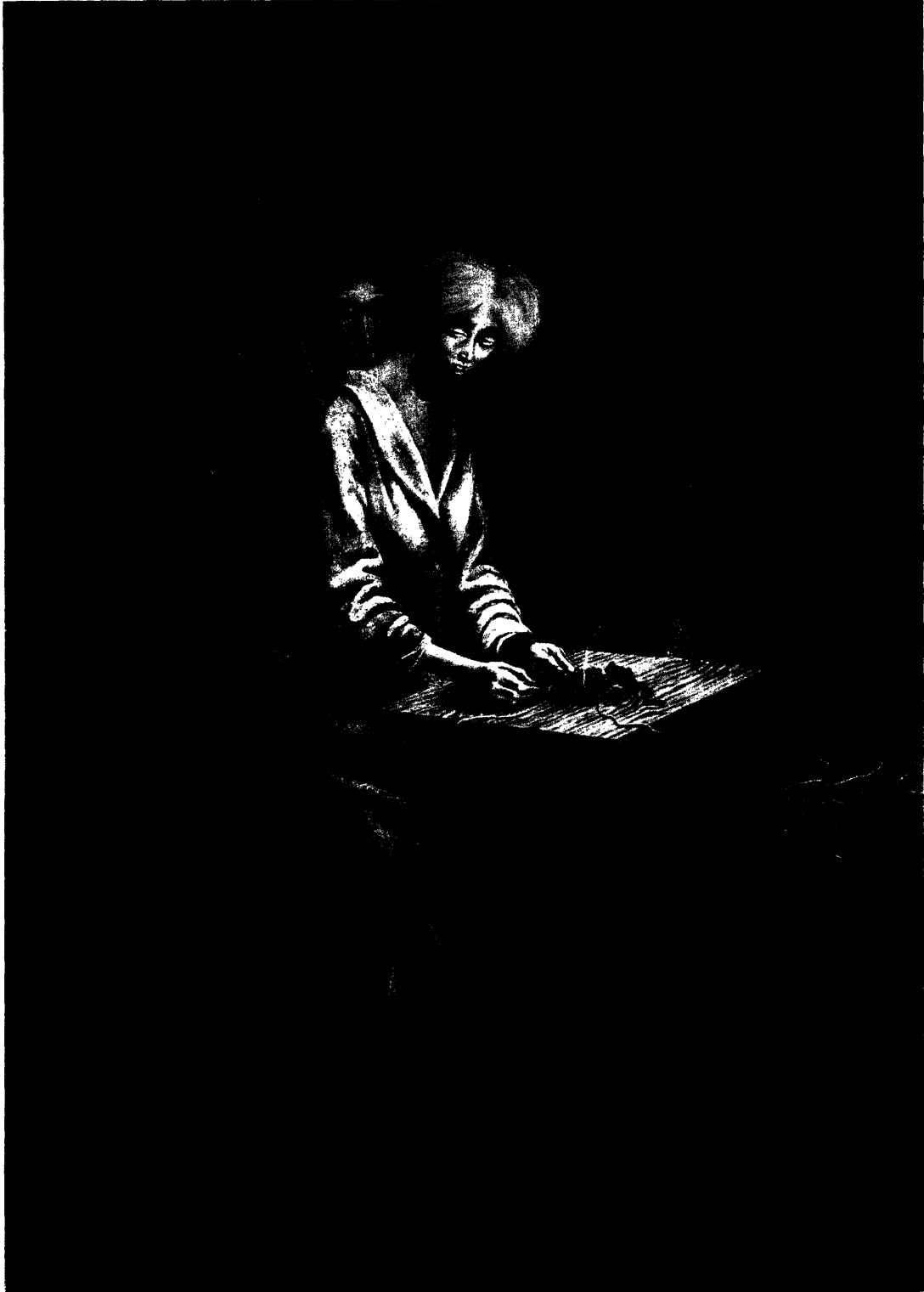


Figura 8. *Presencia inquietante*, 1959.



Figura 9. *Mimetismo*, 1960.

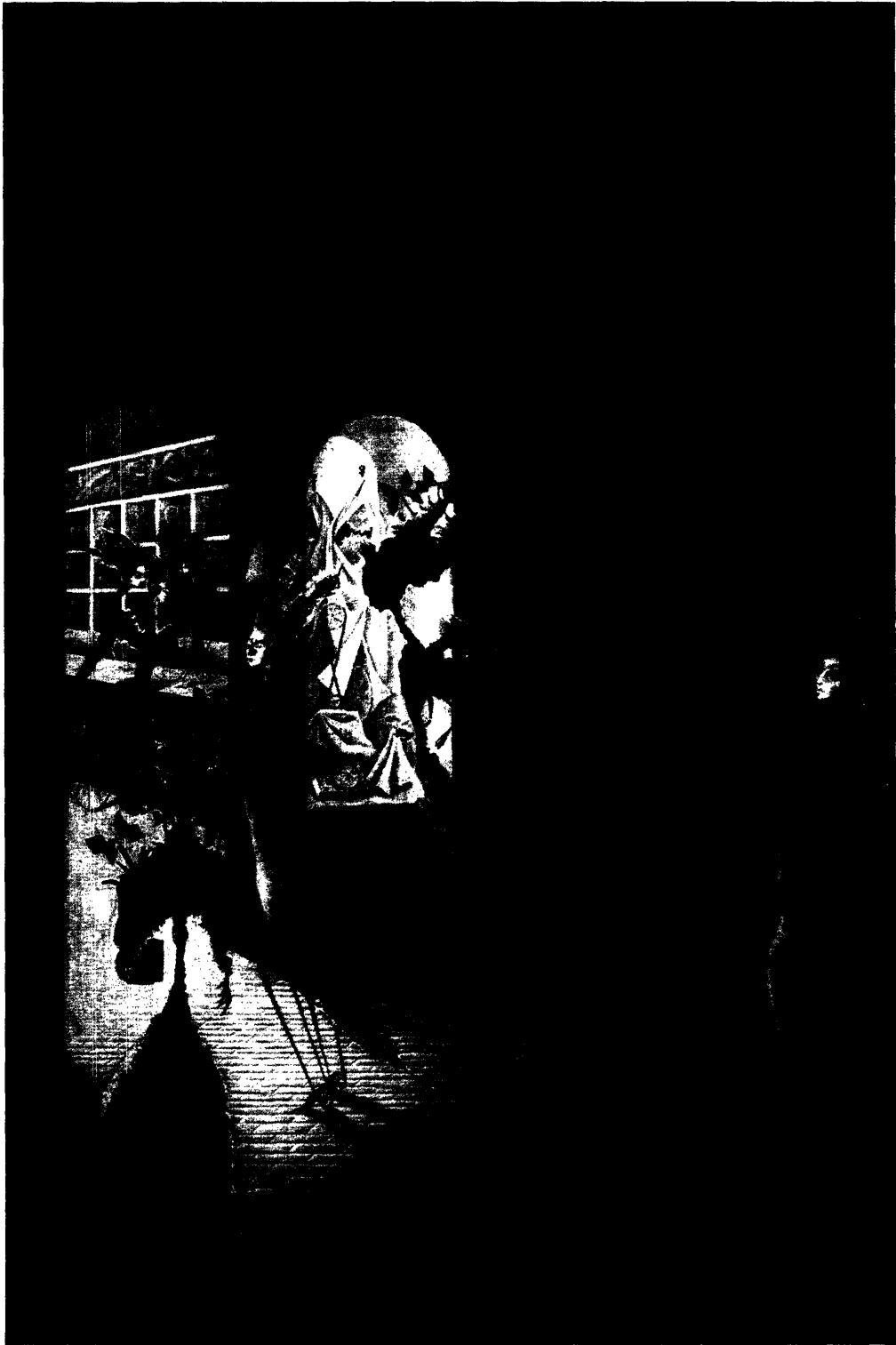


Figura 10. *Au bonheur des dames*, 1956.

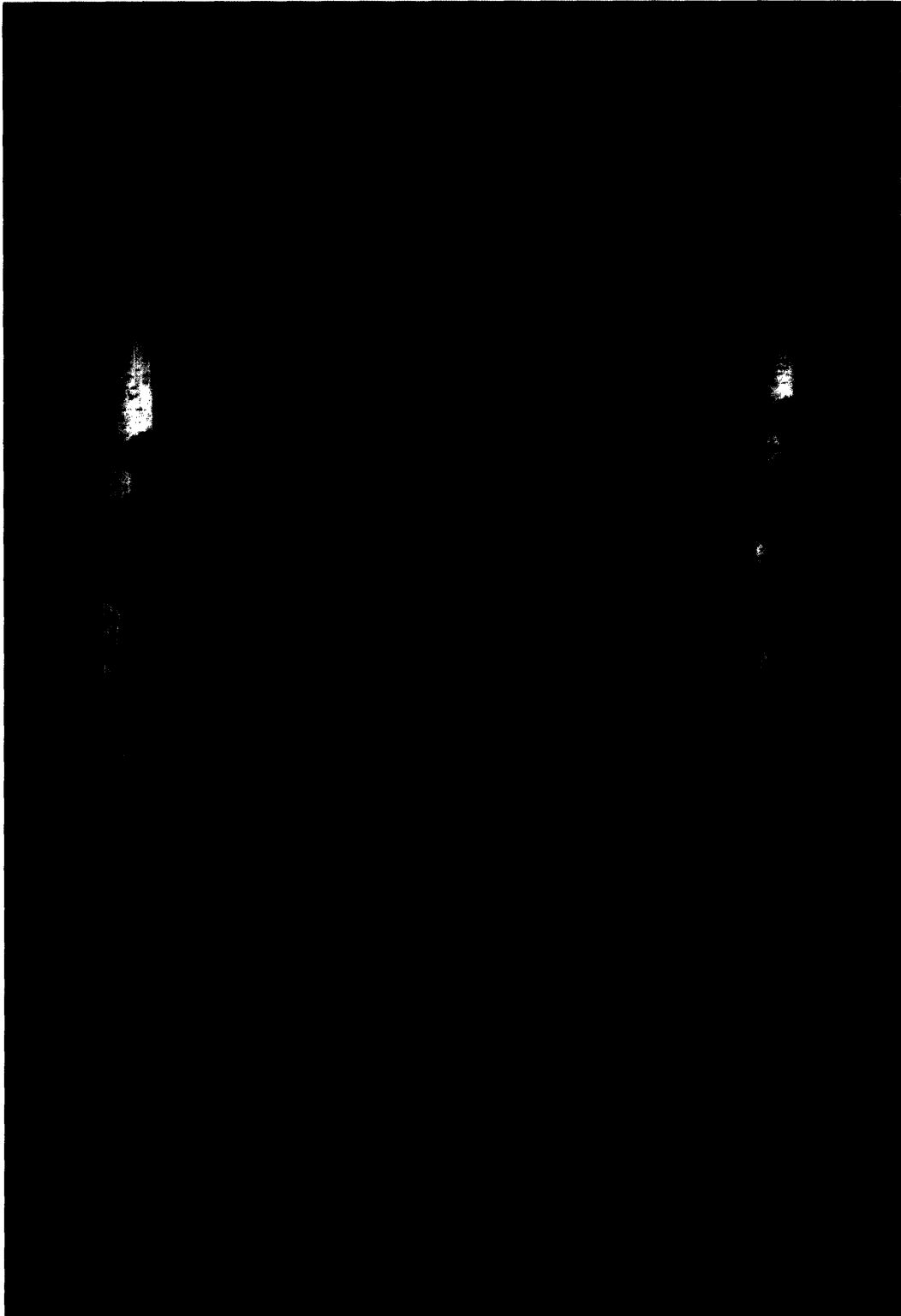


Figura 11. *La despedida*, 1958.

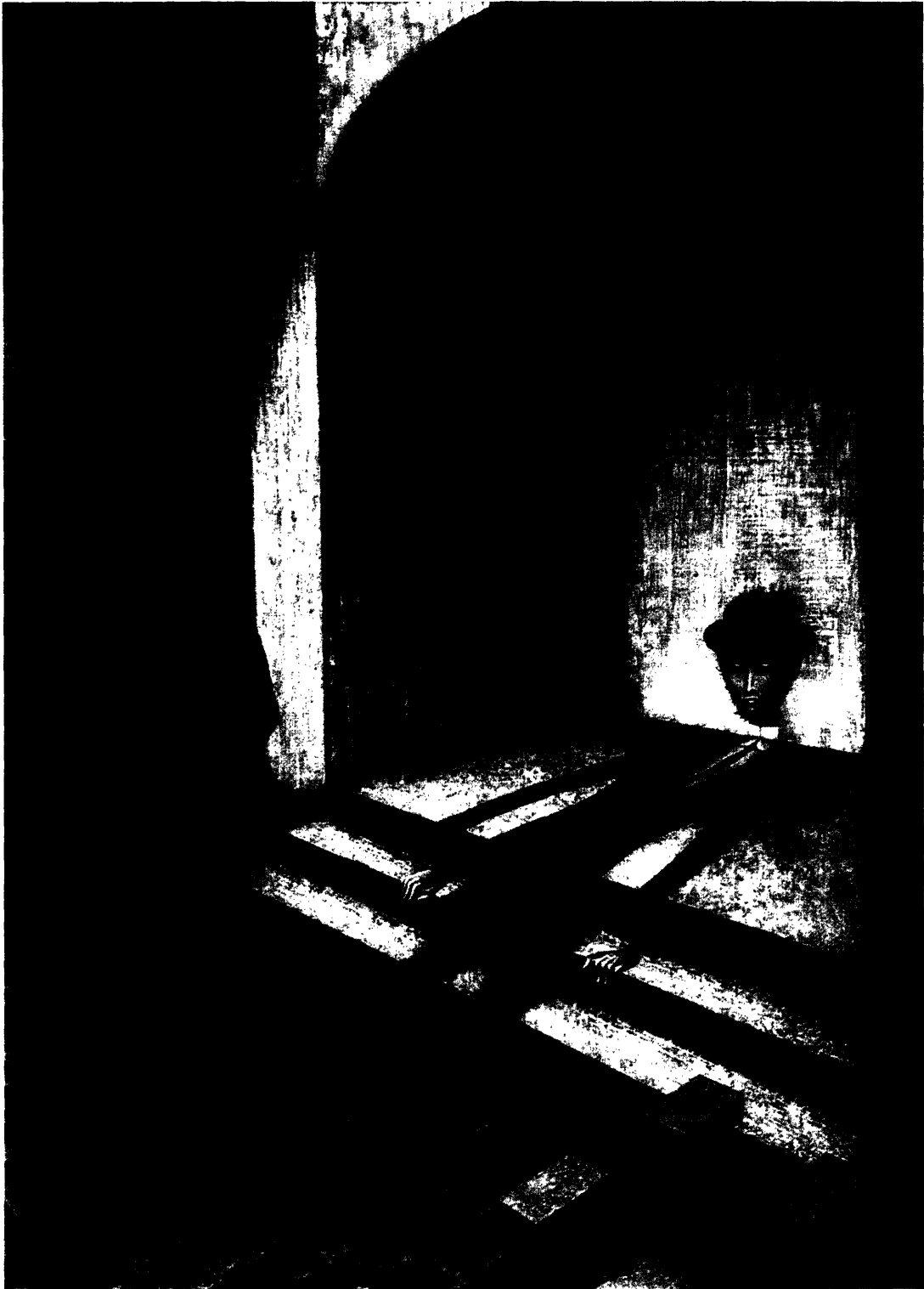


Figura 12. *Fenómeno*, 1962.



Figura 13. *Vagabundo*, 1957.



Figura 14. *Exploración de las fuentes del río Orinoco, 1959.*

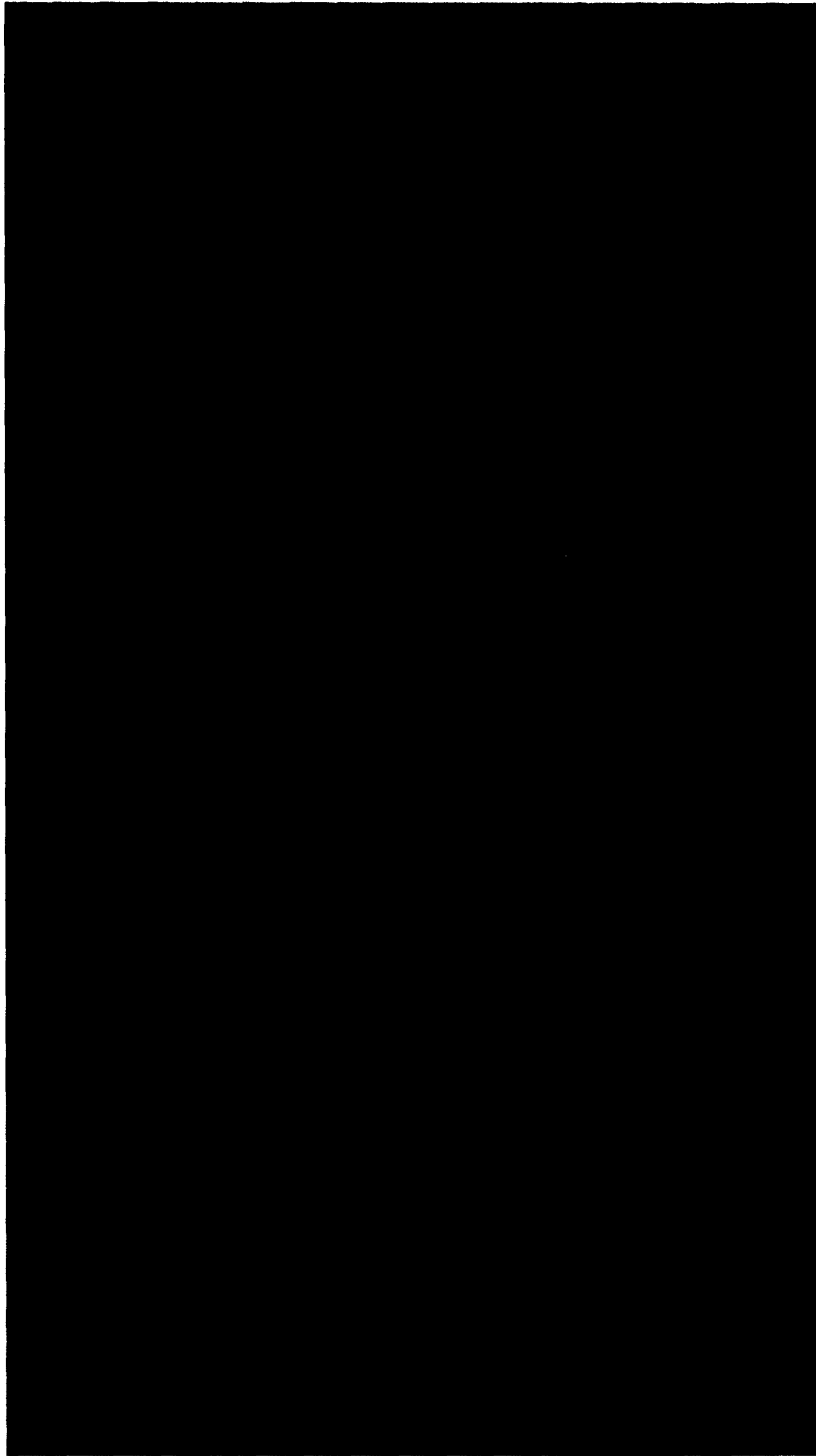


Figura 15. *Nacer de nuevo*, 1960.

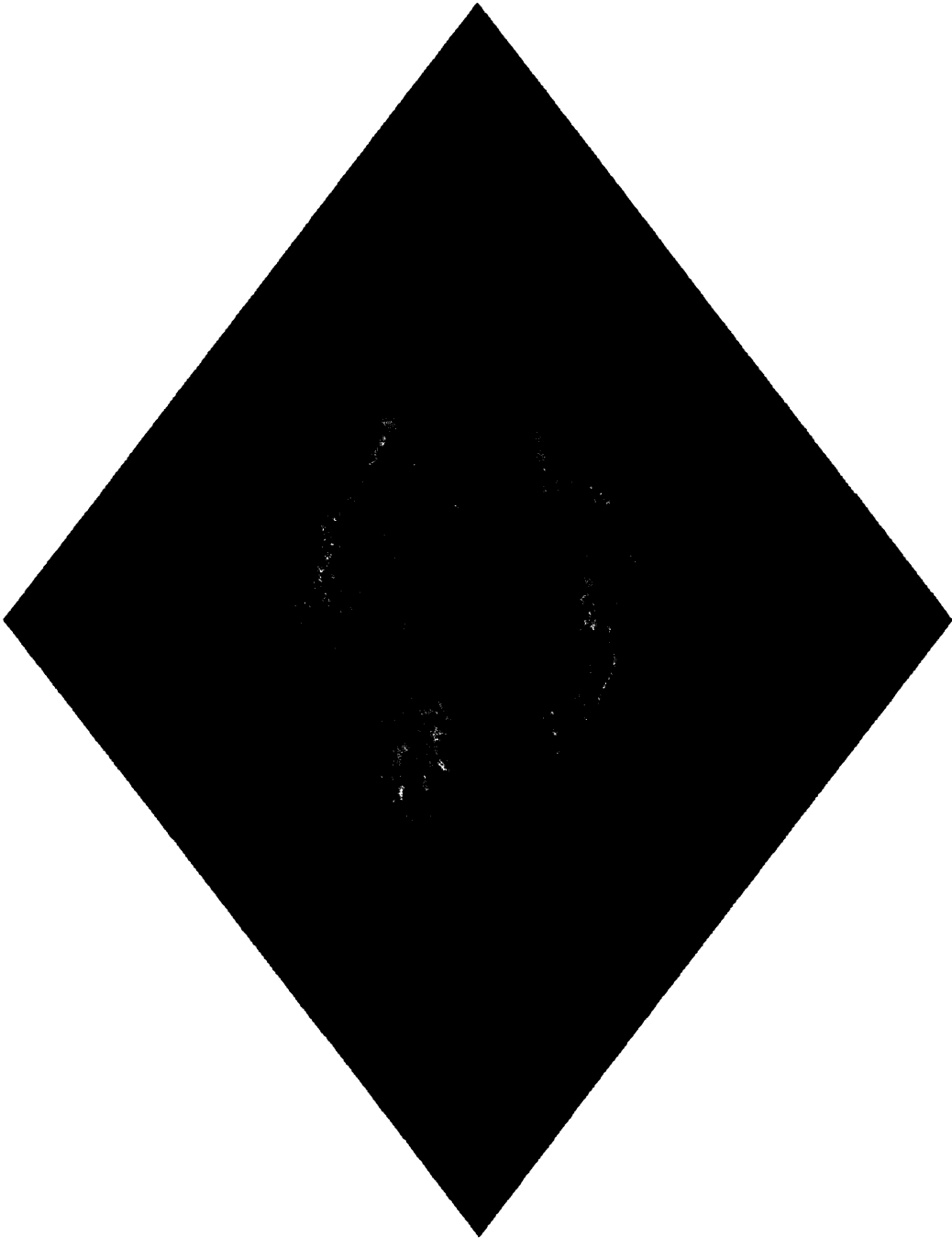


Figura 16. *Centro del universo*, 1961.

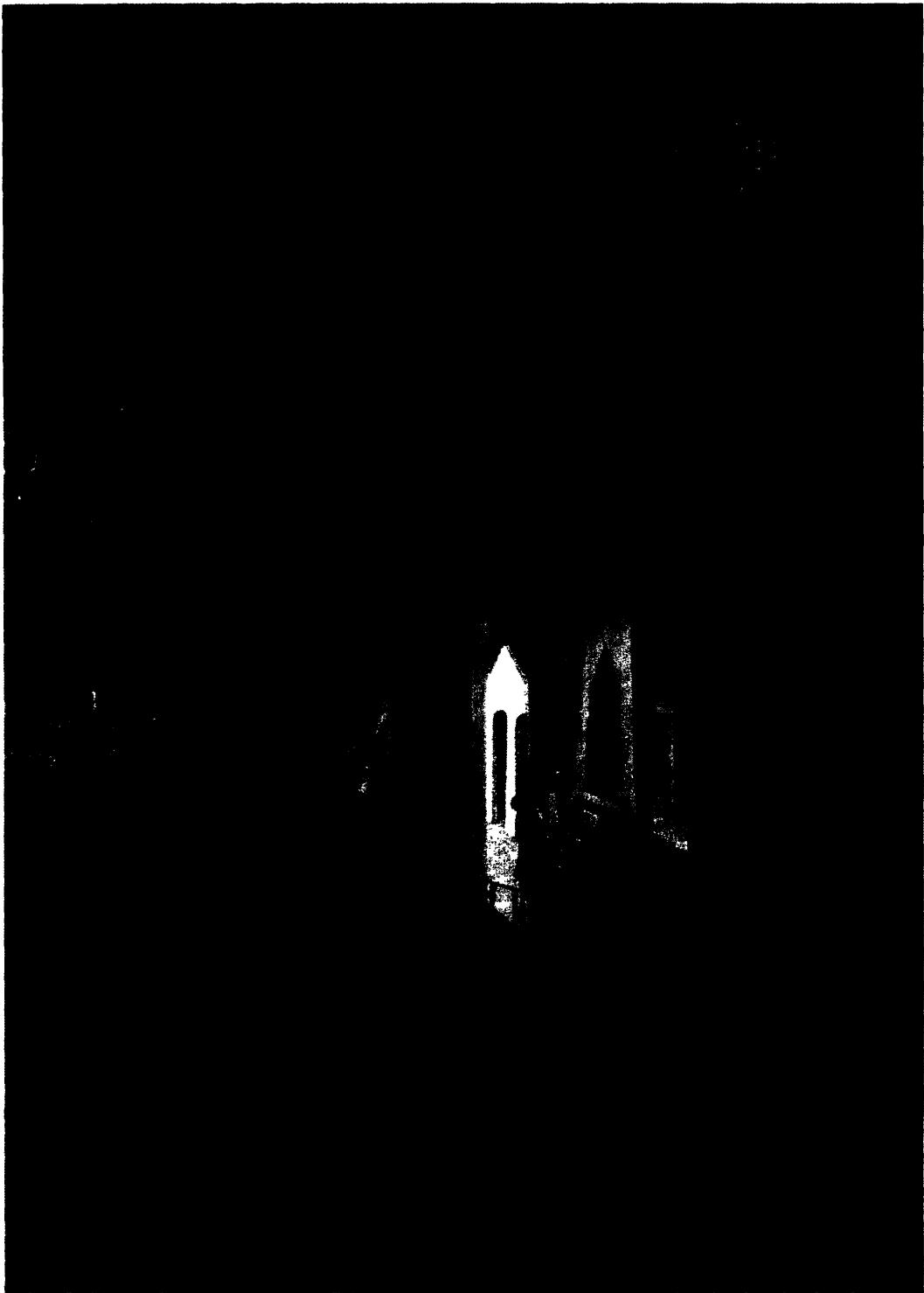


Figure 17. *Roulotte*, 1955.



Figura 18. *La tejedora de Verona*, 1956.



Figura 19. *Papilla estelar*, 1958.



Figura 20. *Bordando el manto terrestre*, 1961.



Figura 21. *Tailleur pour dames*, 1957.

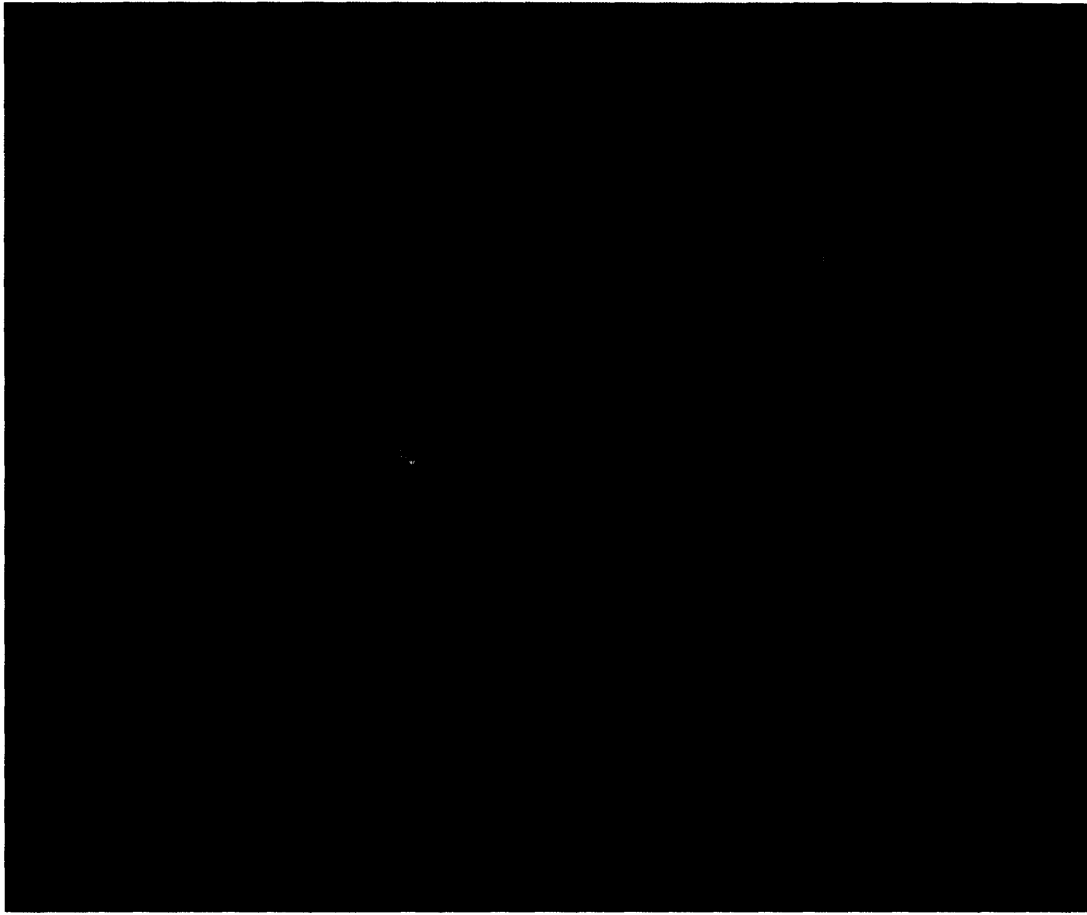


Figura 22. *Revelación*, 1955.



Figura 23. *Fenómeno de ingravidez*, 1963.

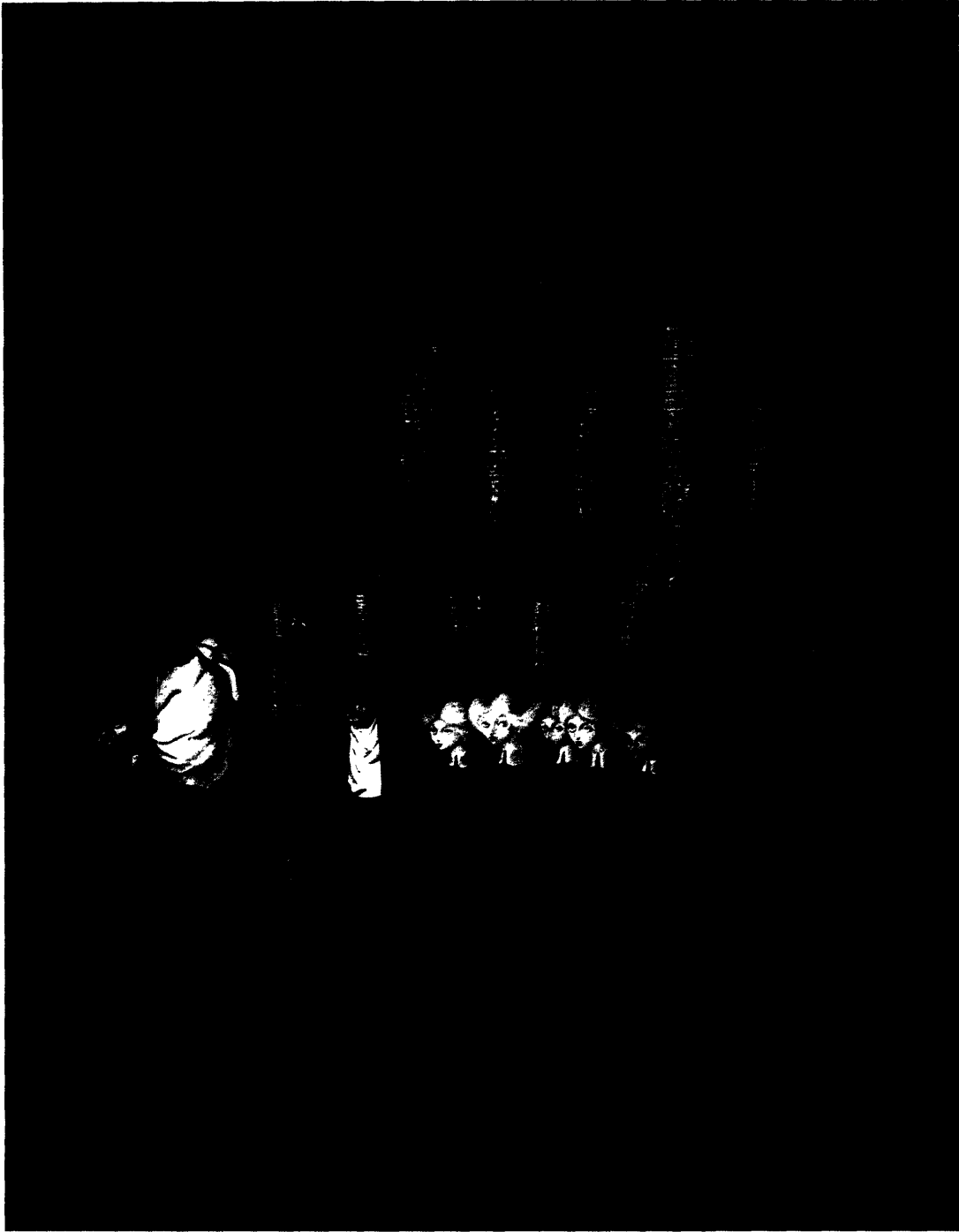


Figura 24. *Hacia la torre*, 1960.



Figura 25. *La huida*, 1961.