

El desorden estudiado de *El cuarto de atrás*

CARLOS JAVIER GARCÍA
Arizona State University

Carmen Martín Gaité integra abiertamente en *El cuarto de atrás* las cuestiones teóricas de la manera en que se narra con las pertinentes al argumento de la novela. La crítica ha venido estudiando hasta qué punto el argumento duplica la teoría al ponerla en práctica. En este sentido, las lecturas coinciden en señalar la duplicación como el término adecuado para definir la relación existente entre teoría y práctica. Sin embargo, al examinarse la lógica interpretativa operante en los dos niveles, resulta clara y manifiesta la existencia de elementos que producen tensión narrativa en el texto, poniendo así en entredicho dicha duplicación. Es decir, las reflexiones teóricas intercaladas en el relato no coinciden del todo en sus planteamientos con el proyecto que encierra la novela. Se produce así el hecho de que la teoría esbozada, los sucesos relatados y su narración puedan coexistir en tensión. En cuanto se constituye en idea conductora y en objeto expreso de novelización, esta relación no es prescindible a la hora de dar cuenta de la experiencia de la lectura. Por otro lado, esto no significa que los planteamientos teóricos desarrollados en la novela agoten las posibilidades interpretativas del lector.

La tensión se produce, sobre todo, cuando las reflexiones teóricas inciden en los mecanismos productores de sentido, por esquivo o indeterminado que éste pueda ser. La indeterminación afecta tanto al personaje C., el cual se afana en alcanzar un sentido satisfactorio a lo acontecido, como al propio lector, cuya interpretación en última instancia no tiene por qué coincidir con la del personaje. Se trata de examinar cómo el modelo interpretativo que se desprende del desarrollo del argumento, según veremos, se entrelaza de modo tenso con las pautas interpretativas que orientarán al personaje C. y, en cierta medida, también al lector. Me propongo mostrar en las páginas que siguen cómo esta tensión se produce por medio de operaciones retóricas en las que el movimiento textual se afirma desdiciéndose. Lo que se dice y lo que se hace en la novela no coinciden del todo.

FLUJO TEMPORAL MALEABLE

El ámbito conceptual de la historia resulta claro. Alude a los procesos anímicos de quien en su madurez se considera desolado por la adversidad y se afana por recuperar la perspectiva ensoñadora de la infancia. Con esa perspectiva del pasado se aseguraría la pervivencia de muchos de los valores en que entonces creía.

La situación inicial en la que aparece el personaje es elíptica, apenas esbozada por medio de alusiones a un estado de desengaño. Pero la ausencia de detalles no impide que la sustancia de tal estado sobrepese sobre la narración hasta el punto de determinarla. Cabe hablar de una realidad latente en el orden de la historia que, a modo de subtexto, impulsa la narración.

En lo que parece ser una noche de insomnio, C. se encuentra dominada por emociones de “anhelo y temor” (10) cuando se entrega a la tarea de contrastar las expectativas del ayer lejano frente a las del presente. En el pasado se reconocían los silencios como “el prelude de algo que iba a pasar” (9) y a alterar el orden de lo cotidiano. En el horizonte de expectativas de entonces C. admitía la intervención de lo prodigioso y “esperaba la transformación sumida en una impaciencia placentera” (10). Esperaba con avidez y sacaba gusto a la espera, pues sabía “que lo mejor está siempre en esperar” (10). Por lo tanto, en esta figuración del pasado lo que prevalece como fuente de gozo es la estética de la espera. No se busca la plenitud de un final cerrado en el que podrían desembocar los acontecimientos, anulándose así la incertidumbre y la tensión de la espera. En otras palabras, frente al anhelo por hallar una resolución final de la que se desprendería una verdad, la dinámica operante en la estética de la espera, según vemos, destaca la textualización del propio desvelamiento parcial. Se busca suscitar la curiosidad y mantener la tensión, a la vez que el objeto de deseo no acaba por satisfacer la curiosidad. El descubrimiento parcial aparece vinculado a lo lúdico, a la ensoñación, y se resiste a las imágenes totalizadoras.

Frente a la estética de la espera, que define el pasado, en la actualidad C. siente como una condena el impulso de “pretender al mismo tiempo entender y soñar” (10). Si en el pasado “no quería entender nada” (10) y se dejaba llevar por las propias emociones, sin pensar en ellas, ahora el pensamiento parece pervertir las emociones, en cuanto las aísla mentalmente para convertirlas en palabras. Tampoco en la actualidad puede dejarse llevar por la *impaciencia placentera*, aun “a sabiendas de que lo mejor está siempre en esperar, desde pequeña he creído eso, hasta hace poco” (10).

Queda, de este modo, contrapuesta la actualidad reciente (desde *hace poco*) al pasado. Por medio de la memoria C. busca recuperar no sólo el tiempo pasado sino, sobre todo, la perspectiva misma que orientaba el pasado definiéndolo. Es esa perspectiva del pasado lejano la que, según ella, puede servir

de vehículo conductor para combatir el malestar del presente. Pero C. se desespera porque ve que no es fácil recuperar tal perspectiva:

Darí­a lo que fuera por revivir aquella sensación, mi alma al diablo, solo volviéndola a probar, siquiera unos minutos, podría entender las diferencias con esta desazón desde la que ahora intento convocarla, vana convocatoria, las palabras bailan y se me alejan, es como empeñarse en leer sin gafas la letra menuda. (10-11)

En medio del desasosiego que pesa sobre la noche de insomnio, C. persiste entregándose con avidez a *revivir* ese pasado huidizo, en el que tenía lugar la *impaciencia placentera*. Para acceder a él, tantea diversas figuraciones y va a ser el recurso del desdoblamiento el que dirija el acceso.

El hecho de que también de niña tardara en dormirse va a facilitar el desplazamiento espacial y el vaivén temporal del presente al pasado. Son tres los componentes espaciales a través de los que busca precipitarse al pasado: una casa, un cuarto y una cama. "Ha empezado el vaivén, ya no puedo saber si estoy acostada en esta cama o en aquélla; creo, más bien, que paso de una a otra" (12). Y junto a la cama, encima de la mesilla, no puede faltar un teléfono, "quintaesencia de lo inalcanzable" (14). Y, a continuación, los espacios se mudan, momentáneamente, trasladando al personaje al escenario anhelado. Sin embargo, la desazón por el insomnio se interpone e impide revivir el pasado sin aislarlo mentalmente.

La divagación prosigue y se acumulan reflexiones de carácter literario junto con retazos de situaciones vividas o imaginadas en el pasado. Son recurrentes en la memoria las situaciones en las que la C. de entonces se encuentra imaginando historias, con la particularidad de que ella no forma parte de las mismas y su papel queda limitado a la ensoñación y a la imitación. De modo especial, cobra espesor la situación en la que ella proyecta su imaginación en las ilustraciones de la revista *Lecturas*, donde aparecen

mujeres de mirada soñadora, pelo a lo garçon y piernas estilizadas, que hablaban por teléfono, sostenían entre los dedos un vaso largo o fumaban cigarrillos turcos sobre la cama turca ...; otras veces aparecían en pijama, con perneras de amplio vuelo, pero aunque fuera de noche, siempre estaban despiertas, esperando algo, probablemente una llamada telefónica, y detrás de los labios amargos y de los ojos entornados se escondía la historia secreta que estaban recordando en soledad. (13)

Así se configura la perspectiva de la niña provinciana que no logra dormirse y proyecta su imaginación en el mundo ilustrado de la revista. Y, tras vaivenes y fluctuaciones temporales y espaciales, esa es la perspectiva que finalmente toma cuerpo textual y desde la que C., en su madurez, ansía proyectarse a su vez en un nuevo espacio. Es preciso recordar cómo se produce esta superposición de perspectivas:

Ahora la niña provinciana que no logra dormirse me está mirando a la luz de la lamparita amarilla, cuyo resplandor ha atenuado, poniéndole encima un pañuelo:

ve *este* cuarto dibujado por Emilio Freixas sobre una página satinada de tonos ocres, la gran cama deshecha y la mujer en pijama, leyendo una carta de amor sobre la alfombra, le brillan los ojos, idealiza *mi* malestar. La estoy viendo igual que ella me ve; para que mi imagen se recomponga y no se le lleve la resaca, necesito pedir hospitalidad a aquel corazón impaciente e insomne, es decir a mi propio corazón. Reparo con asombro en que es el mismo, me palpo el pecho, ahí está, sigue latiendo en el mismo sitio, sincronizado con los pulsos y las sienas, *lo comprueba* voluptuosamente. (24; los subrayados son míos)

Los deícticos pronominales y espaciales establecen una continuidad entre el ayer y el hoy. Los dos son productos de la imaginación y confluyen sin ruptura de continuidad en un mismo cronotopos. Es el cronotopos del deseo, el cual se condensa como carencia: “quiero verte, quiero verte, con los ojos cerrado; no sé a quien se lo digo” (25). Lo que la niña de entonces transfiere a la adulta es la ensoñación, el anhelo de la incertidumbre, de la impaciencia placentera. Por medio de este recurso narrativo se reinstaura el deseo.

Cabe decir, entonces, que es la propia acción de contar la que performa el deseo, produciéndolo en forma de impaciencia placentera. Junto con lo que las palabras constatan, está lo que las palabras hacen¹. Fundamentalmente, las palabras crean aquello que nombran, siendo la imaginación de la niña la que en primer término impulsa el movimiento de la narración. Es desde esa perspectiva desde la que cobra cuerpo la visión transfiguradora del presente, constituyendo un mundo en el que la palabra misma y la literatura tienen una función activa. Por medio de esta función performativa *El cuarto de atrás* convoca también textos afines como *El Quijote* o *Madame Bovary*, en los que también, de modo distintivo, la palabra crea lo que nombra.

Son los ojos imaginativos e impacientes de la niña los que enmarcan la historia y abren nuevas expectativas, transformando la noche de insomnio y la soledad de la casa en el momento y en el espacio de la ensoñación, una ensoñación que, como digo, crea lo que nombra. De este modo, pronto toma cuerpo la figura del hombre desconocido, vestido de negro, cuya identidad permanece ambigua a lo largo de la novela. Por medio de esta ambigüedad renace el deseo de C.:

Sigo las evoluciones de sus manos largas encima de la bandeja. Ahora ya he comprendido que no tiene prisa ni lleva programa ni se esfuerza por agotar temas, todo queda insinuado, esbozado ... Tenemos mucha noche por delante, un espacio abierto, plagado de posibilidades. Exactamente así era la expectativa de mis insomnios infantiles, al fin he recuperado, cuando menos lo esperaba, aquella sensación de ingravidez, sólo existe este momento, quieta, no te angusties, basta con mirar la habitación, sin necesidad de hacer tu nada, se irá llenando de sorpresas. ... Ahora é ha sacado del bolsillo una cajita dorada, la abre y me la tiende. (106)

¹ Tengo presente el concepto de la función performativa del lenguaje, tal como lo desarrolla De Man en *Allegories of Reading*.

No hay solución de continuidad y la C. madura se confunde con la sustancia de aquellas mujeres de mirada soñadora que la C. niña de antaño se recreaba imitando. Como ellas, C. está despierta “esperando algo, probablemente una llamada telefónica” (13). El teléfono sonará y al otro lado del hilo aparece un interlocutor, ese hombre vestido de negro que va a ser su confidente y la va a acompañar en casa durante unas horas. Queda al margen el desengaño del presente. La aventura nocturna es identificable con la de aquellas mujeres que la niña imaginara y que C. había recordado poco antes de la visita del hombre. Ahora C. vive lo imaginado antaño y, como esas mujeres de mirada soñadora, se encuentra en situación de espera. Su identificación con ellas se facilita a su vez por el desengaño del presente, y cobran especial significación las palabras que señalan la coincidencia: “detrás de los labios amargos y de los ojos entornados se escondía la historia secreta que estaban recordando en soledad” (13). La narración que sigue llenará ese vacío.

Con todo, si la función performativa de la narración sitúa a C. en un mundo misterioso, lleno de insinuaciones, al final de la novela el personaje reaparece con su hija en el cronotopos familiar. Este viraje de la narración podría resituarse la travesía de la noche en la dimensión del sueño, definiéndolo entonces como pura invención, y no como experiencia vivida². La función de la narración quedaría entonces limitada a crear un estado de cosas, cuya consistencia, aun si resistente durante la travesía de la noche, se revelaría al final como un producto de la fantasía. Entonces, la función creadora del lenguaje prevalecería sólo de modo transitorio y parcial, y podría, retrospectivamente, llegar a anular la dimensión performativa. Esto es, si se definiera como sueño, entonces, la consistencia del espacio dejaría de ser problemática. No habría ambivalencia puesto que todo fue un sueño.

Pero no es ese el escenario completo del final de la novela, ya que el espacio familiar vuelve a presentar en las últimas páginas indicios desestabilizadores que lo impregnan de misterio. Por lo tanto, el alcance performativo de la narración se extiende al conjunto del texto. No solamente se describe un estado de cosas y un mundo con aire de realidad, sino que por medio de la palabra creadora el personaje entra a formar parte de ese mundo. Desde la perspectiva de C. no desaparece la incertidumbre en la interpretación de los sucesos narrados, permaneciendo en el cierre de la novela.

La novela es, así, dos cosas: de un lado, la manifestación concreta de la acción performativa de la palabra (la aventura vivida durante la travesía nocturna autoriza a pensarlo); de otro lado, la novela introduce al final elementos de incertidumbre que cuestionan o desmienten dicha aventura, relegándola al ámbito de la fantasía. Sin llegar a anular la experiencia vivida, se producen dudas, conjeturas y vacilaciones que configuran la experiencia y dan significa-

² Junto con la hipótesis que sitúa la travesía de la noche en la dimensión del sueño, cabe proponer la hipótesis de la alucinación producida por la píldora morada. Véase al respecto Gil Casado (313-15).

ción al texto. Dicho de otro modo: por medio de la palabra se describe o constata una realidad, y es el uso de esa palabra el que performa o hace que el sujeto se incursione en un ámbito cuya ontología no está del todo clara. La interpretación de C. hace hincapié en la naturaleza ambivalente de la aventura, inclinándose por momentos hacia la incredulidad, a la vez que el desarrollo de los sucesos produce un efecto de indeterminación y la incertidumbre permanece al final.

Ahora bien, por lo que respecta a la interpretación de los sucesos desde la perspectiva del lector, cabe preguntarse si el texto permite fundamentar otras hipótesis. Por ejemplo, si es relevante el hecho de que el final pudiera interpretarse a la luz de las reflexiones literarias formuladas por los personajes. Se trata de ver qué efecto tendrían tales reflexiones en el lector: si diluyen y llegan a anular la ambivalencia, o si, en cambio, refuerzan la incertidumbre creada en el mundo de la diégesis. Es decir, de qué modo interfieren estas reflexiones en la interpretación del lector.

DESEO E INDETERMINACIÓN

En uno de los cuadernos de C. se dice: "En tiempos de escasez hay que hacer durar lo que se tiene" (179). Y ello sobre la base inestable de que lo que se tiene pueda ser de naturaleza indeterminada, producto de la vigilia o, tal vez, del sueño. La escasez parece ser una de las constantes de C., de ahí que la duda sea consistente con su deseo de que la incertidumbre no se diluya. Asimismo, es coherente con esta actitud el que el romance con el hombre misterioso no se consumara, limitándose a roces e insinuaciones, estimulantes del deseo, y sería contraproducente que llegaran a formalizarse los lazos con su confidente. Esta lógica viene respaldada por los comentarios de C. sobre el final de aquellas novelas en las que la resolución se alcanza por medio de trámites formalizadores, con boda incluida, "en plan *happy end*, que a saber si sería o no tan *happy*" (92). Se pregunta C., "¿por qué tenían que acabar todas las novelas cuando se casa la gente?, a mí me gustaba todo el proceso del enamoramiento, los obstáculos, las lágrimas y los malentendidos, los besos a la luz de la luna" (92). Frente a la resolución formalizadora del final, que encerraría fraude, C. se inclina por el deseo vivo y generador de impaciencia placentera.

De ahí que, como dice en otro lugar, "a nadie se le ocurre tampoco consumir deprisa una canción" (179). Este deseo de extender y hacer durar lo que se tiene, es explicable por medio de una analogía en la que el descubrimiento del otro se corporeiza de modo gradual y no está libre de tensión. El sujeto deseante quiere desvelar al deseado para alcanzar una imagen totalizadora; este último, por su parte, se resiste a acceder a dichas demandas. Los dos impulsos se entrecruzan a destiempo, y es precisamente al entrecruzarse estos dos impulsos cuando se acentúa el deseo. Esta parcial satisfacción de la curiosidad tiene el efecto de incrementar el deseo.

Se completa esta dinámica del deseo cuando C. dice que “en el amor . . . hay que quedarse con ganas” (104). En *El placer del texto* Barthes establece una equivalencia entre el lector y el espectador de un cabaret “que subiendo al escenario apresurara el strip-tease de la bailarina quitándole rápidamente sus vestidos” (21). Según vemos, este mecanismo de precipitación (que el lector diletante postulado por Barthes encontraría fraudulento) aparece rechazado en la teoría de la novela que se defiende en *El cuarto de atrás*, así como en las demandas de C. Consecuentemente, puede inferirse que tampoco oriente la praxis de la novela en su articulación de contenidos. El desvelamiento sería gradual y no completo, produciendo un efecto de indeterminación.

Pero el hecho de que la textualización del deseo y, en general, el efecto de indeterminación, vengan al mismo tiempo respaldados por una teoría, podría verse como una fisura que podría socavar los propios fundamentos de la incertidumbre, en cuanto la teoría incorporada en la novela propone pautas explicativas que ponen al descubierto y aclaran los mecanismos mediante los que se articula el aire inquietante con que se cierra la novela. Por eso cabe preguntarse: en primer lugar, si, en efecto, los desdoblamientos de identidad y las transformaciones del cronotopos responden, en última instancia, a un “estudiado desorden” (13), según las palabras que C. usa para describir la configuración del cuarto de la niña ensoñadora; en segundo lugar, si este desorden se desvanece, aun si es sólo parcialmente, una vez se explican los mecanismos del mismo.

PIEDRECITAS Y MIGAJAS DE PAN

Puede verse *El cuarto de atrás* como una respuesta contraria a la consigna, de corte falangista, que instaba a las mujeres a mantenerse firmes ante las contrariedades, sin “dignarse mirar los bultos inquietantes ni las sombras de la noche” (94-5). Contraponiéndose a esta consigna, en la novela aparecen situaciones y personajes que se caracterizan por el inquietante claroscuro de la incertidumbre. Ya vimos que la noción del deseo como carencia e indeterminación permite dar coherencia al final de la novela y, por otro lado, constituye unos de los temas sobre los que los personajes teorizan. Para examinar la posible tensión que existe entre la teoría y la praxis, entre lo que se dice y lo que se hace en la novela, conviene recordar brevemente algunos de los otros componentes narrativos examinados por los personajes en su discurso teórico.

En ocasiones son los escritos de C. los que sirven de pretexto para que el hombre vestido de negro exponga sus puntos de vista literarios. “Lo más logrado –dice el hombre– es la sensación de extrañeza...., eso es lo verdaderamente esencial, atreverse a desafiar la incertidumbre; y el lector siente que no puede creerse ni dejarse de creer lo que vaya a pasar en adelante, esa es la base de la literatura de misterio” (49-50). La ambigüedad, la certeza de no haber soñado lo que por otro lado parece haber sido un sueño, y las conjeturas resultantes de la vacilación, dan pie a una observación complementaria: “La ambigüedad es la

clave de la literatura de misterio —dice el hombre de negro—, no saber si aquello que se ha visto es verdad o mentira, no saberlo nunca. Por esa cuerda floja tendría que haberse atrevido a avanzar hasta el final del relato” (53). Aunque estas palabras se refieren a una novela anterior de C., también apuntan a lo que acontece en *El cuarto de atrás*. Al juzgar otros escritos suyos, C. tiene la impresión de haber desertado “de los sueños para pactar con la historia”, lo cual, según ella, se manifiesta “en ordenar las cosas, en entenderlas una por una, por miedo a naufragar” (55). Sin embargo, lo que acontece *El cuarto de atrás* parece seguir las pautas de la literatura como un “desafío a la lógica”, y no como “un refugio contra la incertidumbre” (55).

Se logra tal efecto cuando en vez de *pedrecitas blancas* son *migajas de pan* las que marcan el curso del relato. Contraponiéndose a *Pulgarcito*, el cuento de Perrault, en la novela se defiende el extravío, el no dejarse llevar por ordenaciones delimitadoras, como las fechas y el curso narrativo prefijado por expectativas que marquen los caminos y los retrocesos como algo inamovible. Porque las pedrecitas sólo servirían para crear ilusiones falseadoras. La verdad de las cosas, en cambio, es “inaprensible” y se encuentra en las migajas, no en las pedrecitas (138).

En la medida en que la teoría de la novela esbozada por los personajes es aplicable a *El cuarto de atrás*, el lector dispone de ciertas claves que le permitirán ordenar la novela y hacerla inteligible. Los comentarios metaliterarios actúan como pedrecitas que señalan el curso de la interpretación, aunque, de modo paradójico, la teoría de la literatura desplegada de modo explícito en la novela inste al lector a dejarse llevar por lo contado, sin buscar las pedrecitas explicativas del texto. De acuerdo con esta hermenéutica, la ilación de sueños y relatos no debería aclararse de acuerdo con un principio regulador de las fronteras de lo vivido y lo soñado, pues dicho principio explicativo desnaturalizaría la incertidumbre de lo que acontece y, en última instancia, supondría un contrasentido de la propia teoría en que se respalda. Según esta teoría, el movimiento narrativo va en espiral y, por asociación de ideas, las historias se ramifican creando cronotopos que se caracterizan por la incertidumbre y el desorden. Ahora bien, la paradoja se produce porque la teoría incluida en la novela, apunta algunas claves ordenadoras de ese mismo desorden. De este modo, el orden se cuela por un resquicio del desorden, justificándolo, desvelándolo, lo cual produce una síntesis tensa de contrarios.

El papel del lector está sugerido en el último capítulo de la novela, cuando el personaje hace recuento de la travesía nocturna. Es de notar que, en ese momento, C. parece desviarse de las pautas interpretativas que durante la noche le resultaran convincentes. Entonces había respondido negativamente al hombre misterioso, cuando éste le preguntó: “¿Y le pide explicación lógica a las cosas que ve en sueños? ¿Por ejemplo, a que un lugar se convierta en otro, o una persona en otra?” (103). Sin embargo, ante la extrañeza de las circunstancias en que se encuentra al final, C. parece pedir explicaciones lógicas. Vida y teoría no confluyen al final. Pero es precisamente esta falta de confluencia, el que C. no inter-

prete el final mediante la teoría, lo que instaura la incertidumbre y hace que ésta acontezca, que no sea algo impostado. De ahí que esa incertidumbre final inste al lector a dejarse llevar por el desorden textual.

Si bien la historia desarrollada en la novela tiene componentes que instauran líneas de sombra inquietantes, por otro lado, el discurso metaliterario señala y explica algunos de esos componentes y hace inteligibles los mecanismos articuladores del aire de misterio. Cabe verlos como descripciones en clave, cuyo alcance incide en la propia interpretación del texto en el que aparecen incluidos. Son textos en miniatura que a modo de espejo condensan la poética del texto que los incluye. El lector puede remitirse a ellos a la hora de dar coherencia a la novela. En este sentido, son abundantes los estudios críticos que la examinan como metaficción.

Con todo, el alcance de los comentarios metaliterarios produce cierta tensión cuando se considera que la naturaleza de estos comentarios incide en el esclarecimiento de un misterio que, por otro lado, la poética que orienta el argumento exige que permanezca. A esta tensión tal vez aluda la expresión “estudiado desorden”, la cual, como vimos, aparece de modo recurrente apuntando tanto a la creación de situaciones como a la actitud de los personajes. Cabe añadir ahora que también es operante en la misma articulación del argumento.

Cuando, en el último capítulo de la novela, C. examina la travesía de la noche e interpreta lo que parece haber ocurrido, las huellas que encuentra son borrosas, inciertas, poniéndose así de manifiesto la capacidad regenerativa de la narración. Por medio de la dimensión performativa de la palabra, en efecto, reaparece el misterio y con él la deseada impaciencia placentera. El personaje es intérprete y, al estar inmerso en un aire de misterio, una vez más sucumbe a la incertidumbre, la cual, según C., es la piedra salvadora en la que apoyarse en momentos de escasez. Permanece la incertidumbre como “el placer de la evasión solitaria, esa capacidad de invención que nos hace sentirnos a salvo de la muerte” (195). Al igual que hiciera en la adolescencia y juventud, y contra las consignas de la Sección Femenina, C. reincide una noche más en cierta “autocompasión placentera” (120), y se fuga por los caminos “sombrios de la imaginación, por la espiral de los sueños” (120). Porque “de la necesidad de sobrevivir surge la inventiva” (179), y por medio de la travesía de la noche la novela muestra la transformación producida por la dimensión performativa de la palabra.

Al final el personaje aparece inmerso en el desorden y las emociones son auténticas, en cuanto que acontecen y no se aíslan mentalmente para explicarlas desde la teoría expuesta previamente en la novela. A diferencia de los capítulos anteriores, donde el personaje invoca principios teóricos y literarios reguladores, que explican la experiencia e inciden en las convenciones literarias, en el último capítulo C. aborda lo vivido y el presente con vulnerabilidad emocional, caracterizada por cierta atrofia o inexpressividad de la capacidad hermenéutica. Es esta miopía la que facilita el dominio de la incertidumbre y el misterio en las redes afectivas de la experiencia.

Si al comienzo de la novela se contraponen la impaciencia placentera de edades pasadas a la desesperanza de la madurez del presente, la dinámica narrativa muestra que por medio del juego narrativo C. parece recuperar aquella sensación placentera³. Sin que llegue a desaparecer la desesperanza, al final se produce la incertidumbre de, tal vez, haber vivido una aventura inquietante, cuyos efectos permanecen en el cierre de la novela.

No se desvanece el misterio, ni la incertidumbre final del personaje permite al lector situarse a una distancia estabilizadora, desde la que ofrecer una imagen unitaria de la novela. Al igual que le ocurría a C. en su etapa de adolescente cuando veía las ilustraciones de Isabel la Católica, desmentidas por los comentarios y por la expresión de las monitoras (95), así el lector se sitúa ante la novela sin conseguir una imagen totalizadora que borre la incertidumbre⁴. Lo que dice la teoría y lo que hace la novela no confluyen del todo. Por medio de la dimensión performativa de la narración se produce el efecto de indeterminación y permanecen líneas de sombra.

³ Esta contraposición atañe también a la distinción entre la madurez, más atada al ejercicio de la razón y a la desesperanza, frente los estadios de la infancia, la adolescencia y la juventud, que son edades más propicias al ensueño y a la *impaciencia placentera*. Otra contraposición, que se vincula a la anterior, alude a la oralidad frente a la escritura. Si aquélla actúa como principio impulsor de la narración en el orden del argumento, en cambio la escritura aparece como el conducto expresivo de la novela, a través del cual el lector aprehende lo representado. Dicha dinámica puede también producir tensión narrativa, porque la oralidad viene asociada con el discurso divagatorio, con la libre e inquietante asociación de ideas, y dichos impulsos, según el personaje, podrían quedar bloqueados por la escritura, en lo que ésta tiene de ordenadora y falseadora de la experiencia. Nos situamos, así, ante dos cauces expresivos distintivos: de un lado está el vehículo expresivo oral, el cual predomina en el ámbito de la historia puesto que los personajes se dejan llevar por la oralidad; de otro lado está el vehículo expresivo escrito, al cual se traducen enigmáticamente los diálogos y pensamientos, constituyendo el texto que se le presenta al lector.

⁴ Esta figura lectorial se identifica con el personaje, y su lectura, que no está exenta de ingenuidad, responde a las normas que rigen el mundo representado en la novela. Para Todorov, cuyo nombre es invocado varias veces por C., las convenciones de lo fantástico exigen que "el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo; el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura *ingenua*, el lector real se identifica con el personaje" (30; cursiva mía). Pero ese lector ingenuo, el cual se identifica con los esquemas interpretativos del personaje, no es un componente del texto prescindible a la hora de dar cuenta de la experiencia de la lectura. Es cierto que su perspectiva no agota las posibilidades interpretativas, pero sus vacilaciones y su vulnerabilidad interpretativa, condicionadas por las que experimenta el personaje, también forman parte del horizonte de expectativas del lector que adopte una distancia crítica. En este sentido, como señala Culler, "the meaning of the text is the experience of the reader (an experience that includes hesitations, conjectures, and self-corrections)... To interpret a work is to tell a story of reading" (63). *El cuarto de atrás*, según he pretendido mostrar en estas páginas, integra componentes que tensan la perspectiva del personaje, sin por ello llegar a anularla.

OBRAS CITADAS

- BARTHES, ROLAND. *El placer del texto y lección inaugural*. Trad. Nicolás Rosa. Madrid: Siglo XXI Editores, 1982.
- CULLER, JONATHAN. *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP, 1997.
- DE MAN, PAUL. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale UP, 1979.
- GIL CASADO, PABLO. *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- MARTÍN GAITE, CARMEN. *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1982.
- TODOROV, TZVETAN. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia Editora, 1981.