

EL VIAJE A LA INFANCIA EN LA OBRA AUTOBIOGRÁFICA DE MARY McCARTHY Y CARMEN MARTÍN GAITE

ISABEL DURÁN GIMÉNEZ-RICO

Universidad Complutense

No cabe duda de que la Autobiografía está de moda en nuestro siglo. De hecho, la crítica sobre el género empezó con George Misch quien, en 1907 produjo un trabajo masivo, *History of Autobiography* en seis tomos, y ha continuado incansablemente hasta nuestros días, en que existen en América dos publicaciones periódicas dedicadas enteramente al género —*Biography* (Univ. de Hawaii) y *A/B: Autobiography* (Univ. de West Virginia)— y se celebran congresos monográficos en un gran número de universidades. Debido al desarrollo de los medios de comunicación, la autobiografía se ha convertido en un fenómeno de masas. Se publican libros sobre bibliografía de la autobiografía (ejemplo: *A Selected Bibliography of the Autobiographies of American Women Living after 1950*, Carolyn Rhodes, 1980), y libros como *How to Write your Autobiography* (Patricia Ann Case, 1977) o *How to Write Your Personal History* (J. Malan Heslop, 1976) se convierten en *best-sellers*.

En Francia, por ejemplo, existe una empresa fundada en 1981 llamada SOS Manuscripts, a la cual pueden dirigirse las personas que quieren escribir sobre su vida (el slogan publicitario es: «Profesionales de la escritura a su servicio para corregir, retocar o redactar el libro que Vd. lleva dentro»).

Se ha creado, incluso, toda una terminología en torno a la autobiografía, desde que Scargill utilizara esta palabra por primera vez en 1834, en su obra *The Autobiography of a Dissenting Minister*. Así, los críticos utilizan palabras como autonovela (una reflexión sobre uno mismo a través de otros personajes), novela (auto)biográfica o (auto)biografía novelizada (mezcla de realidad y ficción), heterobiografía (autobiografía escrita por otra persona), *self-biography*, multibiografía (escrita por varias personas)...

No obstante, es curioso el hecho de que en España, si la comparamos con América o Francia, se nota una gran escasez de memorias y autobio-

grafías, y mucho más de crítica o estudios sobre el género. Guillermo de la Torre, en su *Doctrina y estética literaria* escribe:

«Ese desfile audaz a contracorriente en el río del tiempo, ese gozoso regodeo en lo retrospectivo, practicado con fines de inventario, de vindicación o de esclarecimiento psicológico supone una actitud narcisista, sólo excepcionalmente adoptada por ingenios españoles».

Entre las posibles razones que cita para explicar esta escasez, caben destacar la parquedad y el pudor del hombre hispánico al poner por escrito confidencias y efusiones, la soberbia y orgullo del espíritu español, que impide desatar los «cordones de sus cortinas últimas», o el realismo innato y temperamental del español, que no coincide con el aire dogmático y moralizador anejo a muchas memorias.

A este respecto debo decir que el no narcisismo español frente al narcisismo americano o francés me parece un tema muy discutible e interesante que puede suscitar un debate sociológico-filosófico-histórico-psicológico-literario que se saldría del tema que nos ocupa ahora mismo.

La autobiografía femenina, aunque poseedora de una tradición milenaria (no olvidemos que nuestra Santa Teresa, por ejemplo, escribió su vida en el año 1562)¹, se ha visto del mismo modo desbordada, especialmente en América, las últimas décadas, durante las cuales, mujeres pertenecientes a todos los estratos sociales y profesionales se han lanzado a escribir sobre sus vidas. Desde activistas políticas a escritoras, pasando por cantantes, actrices, atletas, ejecutivas, pintoras, bailarinas, prostitutas, princesas... las mujeres de nuestro siglo, más que nunca, parecen sentir la necesidad de escribir sobre sus triunfos o fracasos, su niñez o su madurez, su profesión o su vida doméstica, su lucha por la igualdad o su situación de opresión en una sociedad patriarcal.

Sin embargo, creo que debemos distinguir dos tipos de autobiografías: las escritas por mujeres que se dedican a la literatura, y las escritas por todas las demás. Es obvio que estas últimas escriben para un grupo de lectores más diferenciado, y que sus diarios, memorias o autobiografías son, en la mayoría de los casos, su único trabajo literario publicado. La autobiografía de las escritoras o «literatas», en cambio, es sólo un trabajo más dentro de su obra narrativa, poética, dramática o novelística.

¹ Para consultar una exhaustiva historia de la autobiografía femenina, ver Estelle C. JELINEK: *The Tradition of Women's Autobiography: from Antiquity to the Present*. Twayne Publishers. Boston 1986.

Las autobiógrafas que no se dedican a la literatura como modo de vida, por regla general escriben para un grupo de lectores más o menos concreto. Las actrices, bailarinas, cantantes, etc, suelen escribir animadas por el convencimiento de que sus vidas resultan interesantes, admirables o envidiables para sus *fans*; las mujeres que se dedican a la política o lideran algún movimiento social, escribirán para sus seguidores o sus perseguidores y, por tanto, sus autobiografías se centrarán más en su aspecto público que en sus vivencias privadas; las mujeres pertenecientes a minorías raciales o religiosas intentan convencer, o aleccionar, o alertar, o informar sobre sus experiencias dentro de su comunidad, a lectores que pertenecen a esa misma comunidad o que, por el contrario, tienen un interés especial en descubrir los entresijos de esas minorías socialmente discriminadas. Es decir: todas estas mujeres tienen, en palabras de Mary McCarthy, una «buena historia» que contar, y al leer su discurso militante o ejemplar, no nos fijamos en su «forma» desde una óptica literaria, sino en su contenido, en esa historia que cuentan.

Pero... ¿por qué escriben su autobiografía las mujeres cuyas vidas no tienen un interés especial? Dar una única respuesta válida a esta pregunta resulta imposible, puesto que cada autobiografía es fruto de una razón distinta. Podemos generalizar sobre características formales, sobre aspectos temáticos, sobre resultados, pero el porqué de la autobiografía es tan personal como la vida que se narra en ella.

Gusdorf², y muchos otros estudiosos del género han apuntado que la autobiografía asume la tarea de reconstruir la unidad de una vida a lo largo del tiempo, pero el autobiógrafo selecciona los temas esenciales por encima de los hechos materiales exteriores, porque son aquellos los elementos que constituyen la personalidad del autor-narrador-héroe. Así, la intención de la autobiografía sería un autoconocimiento, una segunda lectura de la experiencia vital más verdadera que la primera, pues añade a la experiencia misma la consciencia de ella.

Para Martha R. Lifson³, los escritos autobiográficos son búsquedas alegóricas de lo secreto. Al presentar un recuento de su pasado, el autor intenta descubrir el Yo esencial enterrado en el pasado, en su memoria, en documentos, hechos, fotografías, historias familiares...

Estas teorías son, otra vez, generalizaciones válidas, pero resultan demasiado abstractas. Es curioso, pero al estudiar el género autobiográfico nos damos cuenta de que cada crítico intenta sentar unas bases, dar unas reglas sobre las que basará sus juicios de qué es y qué no es autobiografía, y, cómo no, intenta acuñar una definición basada en estas reglas. Casi diría que hay tantas definiciones de autobiografía como estudiosos de la misma,

² G. GUSDORF: «Conditions and Limits of Autobiography», en OLNEY: *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

³ Martha R. LIFSON: «Allegory of the Secret: Mary Mc.Carthy». *Biography*, 4, Nu. 3, 1981.

lo que nos lleva a pensar que la autobiografía es algo prácticamente indefinible, pues tiene tantos rasgos, tantos y tan diversos matices que toda definición se queda corta, o resulta demasiado dogmática, o excluye del género a textos que cabrían en él según la definición de otro teoricista o, por el contrario, admite obras que otros considerarían simplemente poemas o novelas autobiográficas.

La mayoría de los lectores consideran natural que los autobiógrafos se basen en hechos verificables de la historia de una vida, y esta dimensión referencial es la que ha gobernado el desarrollo de una poética de la autobiografía durante muchos años. Como lectores, aceptamos sin problemas la presencia de elementos autobiográficos en la ficción, es más, muchos afirmamos que toda obra de arte es de alguna forma autobiográfica, y nos produce placer descubrir los retazos del autor en su obra. Sin embargo, la presencia de ficción en la autobiografía nos intranquiliza, pues instintivamente pensamos que una autobiografía es, o debería ser, precisamente no ficción.

Los historiadores y sociólogos, por otra parte, aíslan el contenido factual de la autobiografía de su matiz narrativo, mientras que los críticos literarios, al apreciar la autobiografía como un arte imaginativo, a menudo tratan este tipo de textos como un género paralelo a la novela. Por su parte, los autobiógrafos se encuentran divididos entre su doble función como artistas y como historiadores de sí mismos, e intentan una narrativa que fluya entre las libertades de la creación imaginativa y las limitaciones de los hechos biográficos.

En su libro *Fictions in Autobiography*, Paul John Eakin responde a este problema argumentando que la verdad autobiográfica no es un contenido fijo y estable, sino un complicado proceso de autodescubrimiento y auto-creación en continua evolución y lo que es más, que el Yo de toda narrativa autobiográfica es necesariamente una estructura ficticia. Es evidente: el Yo del que habla el autobiógrafo ya no es él mismo, sino una persona con el mismo nombre, pero con otra edad, rodeado de otras circunstancias, inmerso en otras actividades y, ciertamente con otra apariencia física más joven. Desde el momento en que la Mary Mc. Carthy o la Carmen Martín Gaité niña ya no existen, sus Yos se convierten en meros personajes ficticios.

No se trata, sin embargo, de descartar la verdad en la autobiografía y de instalar la ficción en su lugar. Lo que sí es cierto es que la versión tradicional de juzgar una autobiografía basándonos en su veracidad histórica o en su ficcionalización ha sido descartada, gracias a los autobiógrafos del siglo xx, quienes aceptan la proposición de que un constituyente esencial de la verdad de una vida es la ficción. Ellos y ellas ya no creen que una autobiografía puede ofrecer una fiel reconstrucción de un pasado históricamente verificable. Por el contrario, entienden que los materiales del pasado son remodelados por la memoria y la imaginación para cumplir las necesidades de su consciencia actual. Así, la autobiografía en nuestro tiempo

se entiende como una mezcla de dos artes: el de la memoria y el de la imaginación. Y William Maxwell no anda muy descaminado cuando dice «When talking about the past we lie with every breath we take» (al hablar del pasado, mentimos cada vez que respiramos).

Habiendo sentado estas bases, vamos por fin a centrarnos en *Memories of a Catholic Girlhood* de Mary Mc. Carthy y *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité. Pero en primer lugar, intentaré explicar por qué he elegido hablar sobre estas escritoras, y no otras. El caso de C. M. Gaité es muy sencillo: su obra autobiográfica *El cuarto de atrás* fue Premio Nacional de Literatura en 1978, y por tanto es un libro clave en la literatura autobiográfica española contemporánea. Como expondré más adelante, es para mí un claro exponente de lo que puede denominarse «novela autobiográfica». Las *Memories of a Catholic Girlhood*, publicadas en 1957, me servirán para presentar una versión distinta del género autobiográfico: la autobiografía ficcionalizada.

Siendo obras muy distintas tanto estructural como temáticamente hablando, hay varios puntos que las relacionan: las dos se centran en la infancia y la adolescencia de sus autoras, las dos presentan un Yo fragmentado y múltiple y, por supuesto, las dos giran en torno a una verdad ficcionalizada.

Mary Mc Carthy nació en Seattle en junio de 1912, hija de un católico irlandés y de una americana protestante convertida a la religión católica. En 1918 sus cuatro hermanos y ella viajan con sus padres a la casa de sus abuelos paternos, en Minneapolis. A los pocos días de su llegada, quedan huérfanos al morir sus padres de una epidemia de gripe. Los cinco niños quedan al cuidado de unos tíos, cuya tiranía y egoísmo son descritos en *Memorias*. A los once años, Mary va a vivir con sus abuelos maternos en Seattle, donde lleva una vida más cómoda y segura, asistiendo a un colegio católico hasta los trece años. Tras perder la fe, cambia el colegio por una escuela pública, y luego otra en Tacoma donde termina su enseñanza secundaria en 1929. Este es el período de la vida de Mary que ocupa *Memories*.

Patricia Spacks⁴, y muchos otros críticos señalan que, frente a la estructura lineal, unidimensional y progresiva de las autobiografías masculinas, las escritas por mujeres son discontinuas, fragmentadas, interrumpidas por *sketches*, anécdotas, cartas, *flashbacks*, etc.

Este aspecto ciertamente se da en *Memories*, una colección de ocho ensayos narrativos, independientes entre sí, la mayoría de los cuales fueron publicados originalmente en *The New Yorker* entre 1946 y 1957. Las *Memories* de McCarthy son, si se me permite esta doble inflexión, una meta-autobiografía, o, dicho de otro modo, una autobiografía autoexplicativa,

⁴ Patricia MEYE SPACKS: «Reflecting Women». *Yale Review* 63 (1973): 26-42.

pues siete de los ocho capítulos acaban con unos comentarios en letra cursiva, añadidos por la autora para la publicación de 1957, en los que McCarthy ofrece una mayor reflexión, o más información, o se retracta de ciertas afirmaciones, o explica hasta qué punto los capítulos han sido ficcionalizados:

«Esto es un ejemplo de “contar un cuento”; he dispuesto los hechos reales de tal manera que constituyan una “buena historia”. Es difícil superar esta tentación cuando se tiene el hábito de escribir ficción; se hace casi automáticamente»⁵ (p. 141).

Los siete capítulos que configuran el *corpus* del libro son ensayos independientes entre sí, en los que Mc Carthy narra, siguiendo un orden más o menos cronológico, diversos aspectos y anécdotas de su infancia a partir de la muerte de sus padres. Sin embargo, en los dos únicos capítulos escritos para la final publicación del libro en 1957, es decir, en el prólogo «To the reader» y en el último capítulo, dedicado por entero a la descripción de su abuela materna, Mc Carthy vuelve a sus primeros recuerdos de los seis años vividos antes de la muerte de sus padres, y da unos retazos de la historia de sus padres. Por tanto, podríamos decir que entre los dos capítulos que abren y cierran la narrativa de *Memories*, la estructura cronológica es bastante ordenada y progresiva.

El cuarto de atrás, por el contrario, es una superposición hasta la fusión del pasado y del presente. La Carmen de 1978 está en su cuarto. En una noche de insomnio y de tormenta el silencio le trae recuerdos de ese silencio que también oía de niña. Contempla el desorden de su habitación, el grabado que cuelga de su pared representando la conferencia de Lutero con el diablo, hojea su libro de Todorov *Introducción a la literatura fantástica*, encuentra una carta dirigida a ella que habla de una playa, se mira al espejo y en él ve el reflejo de la Carmen niña. Duerme por fin. Al poco rato, le despierta la llamada de un desconocido que viene a visitarla. Le recibe en su casa, y a través del diálogo con este personaje misterioso Carmen nos zarandea de un tiempo a otro, de un lugar a otro, de lo real a lo ficticio, del sueño a la consciencia, de una copla de Concha Piquer a un poema de Machado, de la *Gitanilla* de Cervantes a una novela rosa del *Lecturas*, de su imaginada isla de Bergai a la casa de una modista madrileña. No existe un tiempo, ni un espacio, ni una Carmen Martín Gaité; es algo así como «Un desafío a la lógica» (p. 55)⁶, un vaivén de símbolos, de identidades, de

⁵ Mary McCARTHY: *Memories of a Catholic Girlhood*. Middlesex, England. Penguin, 1957. Todas las referencias se harán a la edición citada (la traducción de las citas es mía).

⁶ Carmen MARTÍN GAITE: *El Cuarto de Atrás*. Ed. Destino. Colección Destino libro, 135. Madrid 1988. Todas las referencias se harán a esta edición.

cronologías y espacios fantásticos, de sueños y pensamientos... escrito al estilo de la más pura Literatura «Modernista», cúmulo de intertextualidad, de «corriente de conciencia», de monólogo interior, de metaficción y metaautobiografía.

Si las *Memories* son el producto del trabajo de once años. *El cuarto* parece haberse escrito por sí solo durante una sola noche en vela: Mientras habla con su misterioso visitante, Carmen contempla ensimismada cómo se van acumulando folios escritos junto a su máquina de escribir. Por fin, rendida se deja vencer por el sueño. A las 5 de la mañana, su hija la despierta al volver de una fiesta, y en lugar del libro de Todorov encuentra junto a su cama 182 folios escritos, encabezados por el título *El cuarto de atrás*. Sonríe maliciosamente mientras aprieta en su mano la cajita dorada de pastillas que le ha regalado el misterioso hombre de negro.

Hablar, pues, de un «argumento» como lo hacíamos en *Memories* resulta imposible ahora, pues la Gaité sólo nos da pinceladas de aquí y de allá: de una forma totalmente desordenada, nos narra (¿qué digo nos narra? recuerda para sí misma o le narra a su interlocutor) episodios de su vida de colegiala y de niña bien en la Salamanca de la guerra y la postguerra, de sus veranos en Galicia, de sus visitas a la casa de sus abuelos paternos en la calle Mayor de Madrid, de su viaje de fin de curso a Portugal, de sus estancias en el Balneario de Cabreiroa con sus padres, de su travesía escapada nocturna con su prima en Burgos, de sus sueños y fantasías de niña con una imaginación calenturienta. Estos datos anecdóticos están entrelazados entre sí por una cadena de descripciones de la España de los años 30 y 40, que casi configuran una novela de costumbres, por una dura crítica a la educación y al sistema político de la época, y por continuas reflexiones sobre la literatura, el tiempo, y el mundo del inconsciente.

Como muy acertadamente observa Estelle Jelinek, la crítica sobre autobiografía se puede hacer desde el punto de vista de una interpretación temática o de una definición teórica del género. No es mi intención aquí sentar nuevas teorías sobre la autobiografía, sino simplemente exponer un análisis o una interpretación de lo que para mí significan estas dos autobiografías. Vamos, pues a centrarnos en los temas.

Los críticos coinciden en resumir los temas de *Memories* en tres: influencia de la religión católica en la joven Mary, una reflexión sobre las injusticias de los seres humanos, y el trauma que supone pasar de la inocencia infantil a las hipocresías y el afán de aparentar de los adultos. Los tres temas, no cabe duda, se dan en estas memorias. Sin embargo, es el primero el que yo veo expresado con más fuerza.

Hay varios aspectos a tener en cuenta a la hora de tratar el tema religioso en *Memories*. En primer lugar, es una autobiografía sobre la infancia de la autora (sólo hasta los dieciséis años), en segundo lugar, cada capítulo fue escrito por separado a lo largo de 10 años, en su plena madurez personal

y profesional, y finalmente, una mirada a la biografía de la Mary adulta puede resultarnos también muy esclarecedora.

Empezando por el último punto, sabemos que Mary McCarthy ha sido una figura muy comentada. Una tumultuosa vida privada (se casó cuatro veces) y una incisiva pluma de la que pocos escritores, críticos o políticos han salido bien parados, le hicieron ser el foco de atención durante muchos años. Willene Hardy escribe: «Su vida es un libro abierto, o parte de muchos libros: ella siempre dice lo que piensa y cuenta lo que hace, en entrevistas, en ensayos, y en ficción, no importa a quién ofenda»⁷... Y no iba a ser menos en su autobiografía. En ella, como veremos más tarde, se observa un mordaz ataque contra lo ancestral de las instituciones y de la educación católica.

Siguiendo con el segundo punto, el que una escritora decida ahondar en su niñez dos o tres décadas más tarde, supone que desea emprender ese segundo viaje del que hablaba Gusdorf. La ilusión comienza, precisamente, al escribir, porque, entonces, la narrativa da una nueva dimensión y un nuevo valor a ciertos hechos que, cuando ocurrieron en la infancia, resultaron confusos, o quizás, carecían de significado. Quizás por esto Mary quiso revivir su pérdida de fe, esta vez reflexionando sobre aquel hecho desde la perspectiva de la madurez. La McCarthy escritora puede ahora usar su pluma para «jugar» con aquellas anécdotas de la infancia, para dotarlas de una aureola distorsionada que ridiculice lo que a la Mary niña le parecieron, quizás, simples situaciones incomprensibles.

Finalmente, hemos apuntado que se trata de unas memorias de la infancia. Tradicionalmente, las autobiografías que se ocupan de la vida infantil de su autor, contienen el mito de la caída del paraíso hacia el caos y la deformidad que supone dejar de ser niño.

Este aspecto también se encuentra en *Memories* y también tiene una influencia fundamental en la conciencia religiosa de la adulta Mary. El «paraíso» que Mary describe en su prefacio al lector es

«...peinetas para el pelo, picnics en el jardín, juegos a la caza de huevos de Pascua, un sinfín de tartas de cumpleaños y helados...» (p. 14)

dura sólo hasta los seis años, en que mueren sus padres, y con ellos se va la religión católica que Mary había heredado de su madre. Cuando Mary vivía en el paraíso de su vida con sus padres, la religión era «un regalo de Dios» (p. 16). Así, la adulta Mary reflexiona y concluye que su herencia religiosa parte de dos fuerzas opuestas. Una,

⁷ Willene HARDY: *Mary McCarthy*. Frederick Ungar Publishing Co. New York 1981.

«... el Catolicismo que aprendí de mi madre y de los párrocos sencillos y las monjas de Minneapolis que era, por lo general, una religión de belleza y bondad, aunque se llevara a cabo de una manera imperfecta» (p. 22)

y la otra, la que vino después, al romperse ese lazo materno, y caer de su «paraíso»:

«... el Catolicismo practicado en el salón de mi abuela McCarthy y en la casa que se habilitó para nosotros al final de la calle —una doctrina agria y siniestra en la que viejos odios y rencores llevaban cociéndose durante generaciones...» (p. 22).

Con un tono cargado de ironía, la escritora trata de imaginar hasta qué punto habría cambiado su forma de ser y de pensar si ese lazo entre sus padres y ella no se hubiera roto al quedar huérfana:

«Si ellos hubieran vivido, habríamos sido una familia católica unida, saludable y de clase media. Probablemente yo sería una Hija de Maria, puedo verme casada con un abogado irlandés y jugando al golf y al bridge, acudiendo a retiros de vez en cuando y suscribiéndome a un club católico» (p. 19).

... Desde luego se trata de unas imágenes muy poco alagüeñas, miradas desde el punto de vista de una intelectual de izquierdas casada por tercera vez.

Yo veo dos partes claramente diferenciadas en estas memorias. La primera, que comprendería los capítulos 1 a 5, termina con su pérdida de fe a los trece años y constituye lo que llamaré «La primera Mary», es decir, la niña que ha vivido los primeros trece años de su vida en un mundo de mentiras, adorando al que ella llama «Déspota Divino». Veo esta primera parte de *Memories* como una reflexión sobre las experiencias vividas bajo una cultura que le resulta opresiva: la impuesta por la religión católica; la veo como una protesta contra la perniciosa influencia de la iglesia.

La segunda parte del libro, los tres últimos capítulos, constituyen «La

segunda Mary», el despertar a una nueva mentalidad, a una nueva manera de entender la vida, al sexo, a la cultura.

La Primera Mary

Varias son las anécdotas de niñez narradas en los primeros capítulos que nos presentan lo absurdo de las reglas de su religión católica. Por ejemplo, cuando Mary, descuidada, bebe agua el día de su primera Comunión. Al haber roto el ayuno, Mary agoniza sobre la fatalidad moral que supondría empezar su vida religiosa en estado de pecado. Decide tomar la Comunión «en un estado de gracia exterior y horror interior, creyendo que estaba condenada» (p. 21). Así comienza la cadena de mentiras bajo la cual la educación católica, según ella cree, la fuerza a vivir.

Seguidamente, en el primer capítulo, Mary narra en términos dickensianos su desgraciada infancia con el tío Myers y su abuela McCarthy, a quien describe como una beata católica, sin sentimientos cristianos. Pero en el comentario que cierra este capítulo, Mary se retracta y reconoce haber tratado a su abuela injustamente, porque a la Mary niña le gustaba Mrs. McCarthy. Vemos claramente como la escritora adulta ficcionaliza la realidad para crear una «buena historia» que le sirva para conseguir su objetivo que es, en este caso, ridiculizar la religión de su abuela.

Los capítulos 3, 4 y 5 narran la vida de la colegiala Mary en el Sagrado Corazón de Seattle. Aquí la irónica voracidad de la Mary escritora se cierne nuevamente sobre curas, monjas, profesoras... y todo lo que recuerde a educación católica.

Su caricaturización logra que las monjas nos resulten morbosas, al hacerla confesar que había menstruado por primera vez, cuando en realidad la sangre en la sábana provenía de un pequeño corte en el dedo. Los curas son hombres torpes e ignorantes, incapaces de rebatir a una niña de trece años en sus dudas respecto a la existencia de Dios. Se mofa de las profesoras que, a pesar de ser católicas, transigían al integrar en sus programas de literatura a autores que ellas consideraban «ateos y pecadores» como Marlowe, Baudelaire o Byron. Y termina diciendo:

«Lo peor de todo era tener que fingir. Allí iba yo, una masa de mentiras andante, fingiendo ser una católica que se va a confesar cuando, en realidad había perdido la fe, y fingiendo que tenía la regla cada mes cortándome el dedo con tijeras: pero todo esto me había pasado sin yo quererlo» (p. 118).

Su pérdida de fe al principio también fue fingida: lo anunció a las monjas y a sus amigas para llamar la atención. Pero tanto llega a autoconvencerse del hecho, que ocurre de verdad. Al leer este capítulo, nos resulta increíble imaginarnos a una niña de 13 años esgrimiendo argumentos teológicos totalmente convincentes para probar la inexistencia de Dios. Comprobamos después que es un nuevo truco de la escritora: en el comentario posterior, admite haber sacado esos argumentos de una enciclopedia para ponerlos en boca de la Mary niña. De nuevo, la adulta se sirve de la niña para dar vida a su caricatura.

El final de «la Primera Mary» llega con la decisión de poner fin a su educación católica y a su devastadora influencia, cambiándose a un internado al año siguiente...

La Segunda Mary ha nacido como mente, y, habiéndolo roto con su pasado católico opresivo, se muestra dispuesta a despertar a la vida que se le ha mantenido ocultada, a enfrentarse y a disfrutar de su otro «yo».

Los tres últimos capítulos narran su descubrimiento de la literatura latina, de su propia personalidad, del sexo, y, sobre todo, de su abuela Preston, personaje crucial en estas memorias, sobre el que volveremos más tarde.

Es ésta, por tanto, la tesis que ha intentado exponer a lo largo de estas líneas: Mary McCarthy ha viajado a su infancia para remover las razones que le llevaron a abandonar su religión. Ha releído su infancia, ha justificado su pérdida de fe, se ha reconfirmado en su ateísmo, y, al escribir, casi se venga de las personas, las circunstancias y la religión que causaron su caída del paraíso.

El viaje consciente a su pasado ha terminado. La autora se ha encontrado y, orgullosa, dice, como siempre, lo que piensa, sin tapujos ni rodeos:

«No me importa si pierdo mi alma para toda la eternidad. Si el Dios que existe me condena por no hacer un pacto con él, entonces mala suerte. No tengo ningún interés en pasar una eternidad en compañía de semejante persona» (p. 27).

El análisis temático de *El cuarto de atrás* resulta una tarea bastante más complicada, pues si el tema de la religión unificaba, a mi entender, siete de los ocho capítulos de *Memories*, en este caso, son, al menos, tres los temas que resaltan como fundamentales para Carmen Martín Gaité: literatura, tiempo y juegos.

Los juegos es, como es lógico, un tema frecuente en las memorias de infancia (aunque extrañamente no se da en las de McCarthy). Sin embargo, en *El cuarto* adquiere una dimensión especial, pues, como ya señaló Claude

Chauchadis⁸, los juegos aparecen no sólo como tema recurrente a lo largo de todos los capítulos, sino también como elemento estructurador de la escritura. Sin pretender hacer un inventario exhaustivo de los juegos citados en la obra, podemos entresacar la evocación de diversos juegos colectivos al aire libre (los doubles, el pati, las mecas, el escondite inglés), juegos de mesa (el parchís, la oca, el ajedrez), juegos de inteligencia (el rompecabezas, el trabalenguas), y juegos corporales (el columpio, los patines). Podemos señalar también que el título del libro constituye un juego de palabras basado en la ambigüedad de «atrás», que designa el cuarto del fondo, y, a la vez, el de otra época del pasado.

Martín Gaite utiliza la evocación de los juegos con una triple función: en primer lugar, evoca el juego como un rasgo del pasado, un testimonio de otra época ya desaparecida:

«Jugábamos a tantas cosas en aquella plaza, a los doubles, al pati, a las mecas, al juego mudo, al coro, al monta y cabe, a chapita en alto; también había juegos de estar en casa, claro, de esos sigue habiendo, pero los de la calle se están yendo a pique, los niños juegan menos en la calle...» (p. 109).

La segunda función de los juegos sería la de fundir el pasado y el presente, y así unir a la narradora adulta con el personaje infantil:

«Revivo el antiguo placer por habitar pasadizos, recodos y desvanes, aquel gusto infantil por los escondites “Aquí no me encuentran”, eso era lo primero que pensaba, y me instalaba allí a alimentar fantasías; también ahora puedo jugar, los objetos en libertad parecen fetiches, los muebles son copas de árboles, estoy perdida en el bosque... (p. 19).

Finalmente, el juego le interesa a Carmen por el contenido simbólico que se desprende de él, al mirarlo desde la perspectiva de su experiencia de

⁸ Claude CHAUCHADIS: «La place du jeu dans l'écriture autobiographiques». *Etudes Hispaniques 5: L'autobiographie en Espagne*. Actes du II colloque International de la Baume-les-Aix. May, 1981.

adulta. Así, los patines se convierten en una alegoría de la libertad, el parchís es una reflexión sobre el atractivo de la novedad, y el escondite inglés es una hermosa metáfora del inexorable paso del tiempo:

«El tiempo transcurre a hurtadillas, disimulando, no lo vemos andar. Pero de pronto volvemos la cabeza y encontramos imágenes que se han desplazado a nuestras espaldas, fotos fijas, sin referencia de fecha, como las figuras de los niños del escondite inglés, a los que nunca se pillaba en movimiento» (p. 116).

Dije anteriormente que lo original de Carmen M. Gaité es que los juegos también le sirven como elemento estructurador de la escritura. Así, la narradora parte de la premisa de que, a diferencia de la historia, género fundamentado sobre datos y fechas, la autobiografía es un género lúdico, donde el desorden es su única garantía de autenticidad: «el desorden en que surgen los recuerdos es su única garantía» (p. 116). Carmen escribe de una manera desordenada, zarandeándonos de un tiempo a otro, de un «yo» a otro «yo», que no deja de recordarnos al balanceo de un columpio, o, por seguir a la autora en sus juegos de palabras, al subir y bajar de un yo-yó;

«Ha empezado el vaivén, ya no puedo saber si estoy acostada en esta cama o en aquella; creo, más bien, que paso de una a otra».

Finalmente, la Autobiografía no se presenta como el reflejo fiel de algo único y real, sino más bien como una pieza de un puzzle que debe unirse a otras:

«... 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 hablado alguna vez guarda una pieza del rompecabezas que nunca podremos contemplar entero».

La Literatura es otro de los temas recurrentes en esta obra; si de *Me-*

mories dijimos que era una meta-autobiografía, *El cuarto* es mezcla con meta-autobiografía y metaficción.

Si, mediante el diálogo entre Carmen y su visitante nocturno, la autora lanza una dura autocrítica a su literatura anterior, especialmente a *El Balneario*, calificándola de «literatura del recato. Modelos de conducta marcados por el rechazo a tomar la iniciativa. Miedo al escándalo». Ya dijimos que Carmen se encuentra leyendo la *Introducción a la literatura fantástica*, de Todorov. Le cuenta a su interlocutor que el libro habla de «los desdoblamientos de personalidad, de la ruptura de límites entre tiempo y espacio, de la ambigüedad y la incertidumbre» (p. 19). Esta frase definiría perfectamente a *El cuarto de atrás*: precisamente la escritora ha concebido su autobiografía como una mezcla de memorias y de novela fantástica, para cumplir así la promesa que había contraído con Todorov, y a la vez cumplir la que se había hecho a sí misma el día en que vio por la televisión a Carmencita Franco en el entierro de su padre.

La escritora le comenta al hombre de negro que a ella le aburren las memorias de los demás, por eso se ha propuesto escribir las suyas «de una forma divertida». Así, poco a poco, vamos deshenebrando los recuerdos de Carmen y vamos entendiendo el porqué de su estructura ambigua e incierta. En esto consiste su metaficción: en que la narrativa reflexiona sobre su propia razón de ser y en que todo tiene su por qué. Veamos varios ejemplos:

- a) Carmen M. Gaité relaciona el paso de la historia con el ritmo de los sueños; por eso, toda su retrospectiva ocurre cuando ella duerme, y su despertar supone la vuelta a la realidad;
- b) su ambientación se asemeja a la del grabado de Lutero con el diablo; Carmen necesita a ese visitante para volver a sus recuerdos porque de niña soñaba con las visitas inesperadas, y desde entonces «he venido asociando la literatura con las brechas en la costumbre» (p. 76);
- c) surgen cartas en varios capítulos, porque «la literatura de misterio tiene mucho que ver con las cartas que reaparecen» (p. 45), y
- d) las horas que Carmen pasa charlando con el hombre de negro le parecen una sinrazón porque «las versiones contradictorias constituyen la base de la literatura» (p. 167), y porque «la literatura es un desafío a la lógica, no un refugio contra la incertidumbre».

Y para terminar, el **Tiempo**. Veo dos tiempos en *El cuarto de atrás*. Uno sería el tiempo elástico, sin límites, el que conjuga las épocas y los recuerdos

en un sueño activo de libre asociación. No es un tiempo institucional, sino personal. Es el tiempo que une una noche en vela, «cuando lo real y lo ficticio se confunden» (p. 17), con 50 años de historia personal, ese tiempo cuyo rastro busca Carmen y que define como «un tramo sin rescatar entre la desaparición del hombre de la playa y la llamada telefónica de este otro» (p. 33); ese tiempo que se asemeja al juego del escondite inglés.

El otro tiempo es el que, según la escritora, se paralizó con las instituciones franquistas, porque, dice Carmen...

«... aquel señor... había sido el motor tramposo y secreto de ese bloque de tiempo, y el jefe de máquinas, y el revisor, y el fabricante de las cadenas del engranaje, y el tiempo mismo, cuyo fluir amortiguaba, embalsaba y dirigía, con el fin de que apenas se les sintiera rebullir ni al tiempo ni a él...»

este tiempo es un tiempo detestado que se encargaba, a través de la Sección Femenina, de la educación de las niñas al estilo de la época de Isabel la Católica:

«Se nos ponía bajo su advocación... orgullosas de su legado, cumpliríamos nuestra misión de españolas, aprenderíamos a hacer la señal de la cruz sobre la frente de nuestros hijos, a ventilar un cuarto, ..., a quitar manchas, a tejer bufandas y lavar visillos, a sonreír al esposo cuando llega disgustado, a decirle que... la economía doméstica ayuda a salvar la economía nacional... aprenderíamos a decorar una cocina con aire coquetón... y a preparar con nuestras propias manos la canastilla del bebé destinado a venir al mundo para enorgullecerse de la Reina Católica...» (pp. 95-96).

No cabe duda de que esta mordaz ironía de la Carmen escritora nos recuerda a la que vimos en Mary McCarthy criticando su religión católica. A este respecto me viene a la memoria la definición que da Lionel Abel de autobiografía como «un recuento de los hechos acaecidos durante la vida del autor tal y como ocurrieron, unido a lo que el autor pensó y sintió durante el tiempo en que ocurrieron». Por eso, Abel rechaza la obra de Sartre *Les Mots* como autobiografía, porque piensa que la narrativa no ofrece nada del Sartre niño, sino sólo la opinión que el adulto tiene sobre él. Naturalmente, Abel también rechazaría nuestras dos obras como auto-

biografías, pues en ellas se encuentra una reflexión de las autoras adultas ante ciertos hechos o significados recordados. Lo que no tiene en cuenta Abel es que su exigencia es, en la práctica, casi imposible de cumplir, porque, como apunta Eakin, el acceso al pasado del autobiógrafo está necesariamente influido por su consciencia presente de él.

Sin embargo Carmen Martín Gaité es más discreta y precavida que Mary McCarthy en sus tareas de crítica adulta pues, salvando los dos casos que acabo de citar, durante el resto del libro es la Carmen niña la que vive, piensa y reflexiona, y la Carmen adulta permanece al margen de esta inocencia infantil. Así, lo que podía haber dado pie a una crítica contra la guerra civil española se convierte en:

«A mí no me importaba nada de los alemanes, no entendía bien por qué habían venido a España durante nuestra guerra... no entendía de guerras ni quería entender, ahora pienso que la muerte de Hitler aquel mes de julio pudo cambiar el ritmo de la historia, pero yo entonces aborrecía la historia y además no me la creía».

Y en otra ocasión, también propicia para arremeter contra la época franquista, Carmen se recata y deja fluir los sentimientos de la niña:

«Podría decirle que la felicidad en los años de guerra y postguerra era inconcebible, que vivíamos rodeados de ignorancia y represión..., superponer la amargura de mis opiniones actuales a las otras sensaciones que esta noche estoy recuperando... desviarlas para que queden enfocadas bajo la luz de una interpretación posterior, que enmascara el recuerdo. Y nada más fácil que acudir a este recuerdo de manipulación... Pero este hombre no se merece respuestas tópicas» (p. 69).

y termina por decir a su interlocutor:

«—La verdad es que yo mi infancia y mi adolescencia las recuerdo, a pesar de todo, como una época muy feliz» (p. 70).

No es mi intención aquí halagar la sinceridad de C. M. Gaité, y censurar la manipulación de Mary Mc Carthy, pues, como ya he dicho, creo que la consciencia del adulto a la hora de escribir su autobiografía es ineludible. Además, en *Memories* también se encuentran vivencias del pasado vistas desde el punto de vista del yo infantil o adolescente de la autora. Ya mencioné este aspecto al hablar de los temas de la obra de Mary Mc Carthy. Concretamente me refiero al trauma que supone reconocer para un niño el mundo de hipocresía del adulto. Para ilustrar esta idea, pondré como ejemplo dos anécdotas narradas en *Memories* en las que la niña se siente abatida y desconcertada ante la necesidad de *compromise* (adoptar posturas intermedias) que le impone el mundo de los adultos.

En el capítulo 6, «The Figures in the Clock», Mary habla de Miss Gowrie, una peculiar profesora que considera a Mary una de sus alumnas favoritas. Sin embargo, la sorprende una tarde regresando de un encuentro con un chico una semana antes de su graduación, y siente el deber de comunicárselo al director. En la entrevista con el director, Mary siente que éste le está pidiendo que mienta, pues si dijera la verdad tendría que expulsarla del colegio, y no podría graduarse. Mary siente que, en interés de la comunidad, debe mentir, y decide arbitrar una verdad a medias: había ido a fumar un cigarrillo. Mary se retira llorando...

«Por mi adiós a la infancia; de repente me sentí vieja y cansada, como se sentía el director» (p. 139).

La otra anécdota ocurre en el siguiente capítulo, «Yellowstone Park». Mary regresa a casa de sus abuelos sola en el tren, y entabla conversación con unos turistas, dos hombres y dos mujeres. El revisor, con actitud paternalista le advierte que no hable con ellos, pues se habían cambiado de compartimento (insinuando una relación homosexual). Mary se siente atrapada, otra vez entre dos decisiones: hacer caso al revisor, y no hablar con sus amigos, lo cual era una grosería, o ignorar los consejos de aquél y parecer una desagradecida...

... «un dilema que entonces era nuevo para mí pero que desde entonces me resulta terriblemente familiar: la trampa de la vida del adulto, en la que te resulta imposible actuar porque entiendes las dos posturas» (p. 161).

· En esta ocasión, una vez más, Mary adopta una postura intermedia, y decide hablar con sus amigos cuando el revisor no la ve.

La Carmen niña también muestra su incomprensión hacia ciertos aspectos del mundo de los adultos, como por ejemplo el acudir al refugio en tiempo de guerra, que a ella le parecía entonces «un juego inventado por

los mayores» (otra vez, la palabra «juego»), o la política, que también le parecía «un enredo incomprensible y lejano..., un juego para entretenerse las personas mayores» (seguimos hablando de juegos...). Hasta había un lenguaje, una jerga que utilizaban los adultos y que ella no entendía...

«Pero hay un momento en que las palabras de los adultos, por abstractas que sean, empiezan a interferir en el propio campo y no hay manera de eludirlas: así pasó con amortizar, requisar, racionar, acarapar, camuflar y otros verbos... yo también los decía, aunque no entendiera del todo su significado» (pp. 184-185).

Y ya que hemos empezado con afinidades entre las dos autoras, vamos a seguir con otros aspectos que no sólo se encuentran en estas dos autobiografías, sino que son comunes a la mayoría de los escritos autobiográficos.

El primero de ellos sería la importancia de los nombres. Philippe Lejeune, en su *Pacto autobiográfico* trata la importancia del nombre, y hasta qué punto esas letras que lo forman son, para muchas personas, depositarias de la esencia de su ser.

En efecto, Mary Mc Carthy se llamaba en realidad Mary Therese Clementine, y en el capítulo «Names» Mary se muestra atormentada con el mote que le han puesto en el colegio católico y que ella detesta: CYE. No sabe lo que significan esas siglas, pero sí sabe que ese nombre al que tiene que responder lo soporta «el tipo de chica que yo odiaba» (la «Primera Mary»), pues le obliga a adoptar una falsa personalidad. Precisamente, al cambiarse a una escuela pública tras perder la fe, lo primero que hace esta «Segunda Mary» es librarse de ese horrible mote y...

«Recuperé mi propio nombre y me cargué el Clementina y el Teresa —los nombres que ya no me parecían míos, sino impuestos por otras personas—. Y prefería pensar que Mary significaba «amargo» más que «estrella del mar» (p. 118).

A la Carmen niña tampoco le gustaba su nombre. Le hubiera gustado más llamarse Esperanza o Esmeralda (y así llamó a la heroína de su novela), o Elizabeth, porque «estaban de moda los nombres con E, largos y exó-

ticos) (p. 24). El suyo le parecía vulgar, porque empezaba con C de cuarto, de casa, de cama y de «aquel corazón que dibujaba con tiza ante la mirada aburrida del profesor». La letra «C» está cargada de simbolismo, pues representa la parte segura, ordenada, maternal y nutricional de la escritora (casa, cuarto, cama...), pero también representa a ese «cuarto», el de atrás, el de sus juegos, sus fantasías de niña, sus recuerdos... su mundo infantil.

No quiero terminar este comentario sin hacer referencia a un último punto compartido por las dos escritoras que nos ocupan, pero tema recurrente también en muchos escritos autobiográficos.

La metáfora más obvia de la autobiografía es la del espejo. Las palabras autobiografía y espejo están estrechamente unidas, y ya Freud en su ensayo *The Uncanny* trató el tema de la búsqueda de un doble como vehículo que transporte al escritor a la búsqueda de su yo secreto y pasado.

Esta es la explicación del último capítulo de *Memories*, totalmente centrado en Augusta Morgansten Preston, la abuela materna de Mary McCarthy. Es el capítulo más largo, y también el único que no va seguido de un comentario. Por eso el cuerpo del texto soporta más peso, más verdad. Es aquí cuando Mary McCarthy llega hasta el final de lo secreto y lo desconocido, y penetra en el misterio que se resiste a ser penetrado, representado por Augusta Morgansten Preston.

En este capítulo, titulado «The Word for Mirror» (la palabra «espejo»), Mrs. Preston es el espejo en el que se mira la Mary adulta. Una vez más se siente atraída por una personalidad extraña y diferente, por una mujer tan preocupada por su belleza y su imagen pública, por el misterio y por narrar historias, como la propia Mary. Y la elige como su paralelo, para buscar su yo secreto, y al buscarse a sí misma en la imagen de su abuela, Mc.Carthy escritora recurre a la metáfora del «espejo» del Yo.

La abuela es un enigma: su belleza oculta tras la pintura, su ausencia en las fotos familiares, su cuerpo siempre escondido tras sedas y encajes, su negativa a responder a las preguntas de Mary... pero Mary quiere descifrar ese enigma, y la búsqueda de su abuela se convierte en la propia búsqueda de la narradora. Mrs. Preston es una mujer impenetrable, que, en su senilidad, olvida la palabra «espejo». Con este símbolo de la desaparición del espejo, Mary McCarthy parece reiterar el hecho de que no podemos acercarnos a nuestro pasado, porque la inaccesibilidad de su abuela es, por extensión la impenetrabilidad de la propia autobiógrafa y de su pasado.

El alter-ego de Carmen Martín Gaité también está rodeado de misterio. La descripción de su visitante como un hombre vestido de negro con un sombrero de grandes alas, negro también, nos recuerda a la descripción del diablo del grabado que contempla Carmen frente a su cama: «negra la piel del cuerpo, negro el pelo rizado, negras las orejas puntiagudas, negros los cuernos, negras las dos grandes alas que le respaldan» (p. 17). Michèle Ramond compara a este personaje ficticio con el siniestro visitante de

Hoffman⁹, pero más tarde descubrimos que su nombre es Alejandro, como el del novio de Esmeralda, la pareja que inventaron, de niñas, Carmen y su amiga en su novela fantástica, y en otra ocasión C.M. Gaité piensa que podría ser el chico que se apoyaba en el piano del Balneario de Cabreiras.

Es, pues, un personaje mezcla de lo real, lo ficticio y lo diabólico, el que desencadena el movimiento introspectivo de autoobservación por medio de un desdoblamiento de personalidades: Carmen habla con su visitante, pero en realidad está hablando consigo misma. Su otro yo se viriliza y adopta la postura del crítico, del instigador, del provocador, que lleva a la narradora a un acercamiento incesante de los recuerdos más irreconciliables desde el punto de vista de la lógica, a un proceso antihistórico y surrealista que provoca un exaltado revivir de la infancia.

Se me ocurre que este otro yo virilizado sería el Yo «anti-C», es decir, la mujer rebelde e impulsiva que Carmen lleva dentro, pero que nunca se atreve a liberar. Por eso, su visitante aporta nuevos simbolismos con esta misma letra, como la Caja dorada de píldoras, que le ayuda a desordenar sus ideas, o la Cucaracha que se le aparece en la cocina, como premonición de que va a entrar el caos en su noche, o las Cartas, esas que quemó de niña, pero que el hombre de negro guarda en una maleta de doble fondo (es decir, el pasado no puede quemarse, permanece vivo en nuestro subconsciente)...

Su visitante la da unas píldoras que «avivan la memoria, pero también la desordenan», y así, desordenadamente, Carmen Martín Gaité mezcla sueño y realidad desdoblándose no ya en dos personalidades, sino en tres, utilizando tres personas gramaticales que se confunden en un juego de espejos: el Yo (la C.M.G. escritora), el Tú (su interlocutor) y el Ella (la Carmen niña):

«Ahora la niña provinciana que no logra dormirse me está mirando a la luz de la lamparita amarilla...la estoy viendo igual que ella me ve; para que mi imagen se recomponga y no se la lleve la resaca, necesito pedir hospitalidad a aquel corazón impaciente, es decir, a mi propio corazón...» (23-24).

⁹ Ernst Theodor Amadeus HOFFMAN, escritor alemán (1776-1822) conocido por sus historias en las que personajes sobrenaturales y siniestros entran y salen de la vida de los hombres, revelando irónicamente los lados grotescos de su naturaleza. Su lucha entre el mundo ideal de su arte y su vida rutinaria como burócrata se hace evidente en sus historias, en las que los personajes son poseídos por su arte.

El libro acaba con la desaparición del hombre de negro y el despertar de Carmen: como en *Memories*, acabamos con la impresión de que la búsqueda del Yo pasado y secreto es inútil: todo ha sido producto de un sueño, o una fantasía del duerme-vela, que se rompe al despertar y volver a la realidad. Lo único que conserva Carmen de su larga noche en vela es la cajita de las píldoras, es decir, su memoria desordenada, y esos 180 folios escritos con el título de *El cuarto de atrás*.

Dos mujeres escriben sobre su infancia. Veintidós años y un océano de diferencias culturales, ambientales y existenciales separan a sus dos obras.

Una escribe una autobiografía tradicional, con elementos de ficción. La otra escribe casi una novela de misterio, al estilo de Todorov, que resulta ser su autobiografía. Pero lo que he intentado demostrar a lo largo de esta exposición es que, aún siendo conscientes de las diferencias estructurales y temáticas de estas dos obras, la intención de las autoras viene a ser la misma: viajar a su infancia para tratar de recuperar su yo secreto y perdido con el paso de los años, precisamente porque, como dice C.M. Gaité....

«Lo importante es saber contar la historia de lo que se ha perdido, de Bergai, de las cartas... así, vuelven a vivir» (196).