

UNA INTERPRETACIÓN JUNGUANA DE EL CUARTO DE ATRÁS

DE CARMEN MARTÍN GAITE

by

CHRISTINA CREECH ROLLINS

(Under the Direction of Stacey Dolgin Casado)

ABSTRACT

This thesis uses the theories of Carl Jung to analyze El cuarto de atrás by Carmen Martín Gaité. To begin, it analyzes the life of C within the Jungian stages of life; secondly, it explores the writing of the novel as an exercise in active imagination; thirdly, it proposes that the man in black is the animus of C; fourthly, it proposes that the animus also brings an analysis of the Spanish collective unconscious; finally, it explains the symbols that occur in the work. It is valid to analyze El cuarto de atrás from a Jungian perspective because, through the exercise of the active imagination, one may witness the revelation of the protagonist's unconscious. On a second plane, one may apply these revelations to the rediscovery of the protagonist's creative process and analyze the author's novelistic poetics. These two planes unite to reveal the process of creating the novel itself.

INDEX WORDS: Nueva novela, Etapas de la vida, "Imaginación activa", Proceso creador, Animus, Inconsciente personal, Inconsciente colectivo, Poética novelística, Símbolo, Hombre de negro, Novela rosa, Novela fantástica

UNA INTERPRETACIÓN JUNGUIANA DE EL CUARTO DE ATRÁS

DE CARMEN MARTÍN GAITE

by

CHRISTINA CREECH ROLLINS

B.A., Samford University, 2000

A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial

Fulfillment of the Requirements for the Degree

MASTER OF ARTS

ATHENS, GEORGIA

2003

© 2003

Christina Creech Rollins

All Rights Reserved

UNA INTERPRETACIÓN JUNGUIANA DE EL CUARTO DE ATRÁS

DE CARMEN MARTÍN GAITE

by

CHRISTINA CREECH ROLLINS

Major Professor: Stacey Casado

Committee: Luis Correa-Díaz
Carmen Tesser

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso
Dean of the Graduate School
The University of Georgia
May 2003

ÍNDICE

CAPÍTULO		Página
1	INTRODUCCIÓN	1
	La “nueva novela” española.....	2
	La teoría de Carl Jung.....	12
2	ANÁLISIS	29
	C y las etapas de la vida.....	29
	<u>El cuarto de atrás</u> : un ejercicio en la “imaginación activa”	38
	El proceso creador en <u>El cuarto de atrás</u>	51
	El hombre vestido de negro como el <i>animus</i> de C.....	60
	La manifestación del inconsciente colectivo	70
	Los símbolos en <u>El cuarto de atrás</u>	78
3	CONCLUSIONES	94
	OBRAS CITADAS	98

CHAPTER I.

INTRODUCCIÓN

La crítica literaria siempre busca el método más adecuado para comentar una obra de arte, con el propósito de profundizar el conocimiento de los críticos y, como resultado, de los lectores. Dada la complejidad de ciertas obras literarias, es posible emplear varias teorías y descubrir los significados ocultos. Para interpretar el texto es necesario escoger el teórico más apropiado para explicar el texto. El cuarto de atrás (1978) de Carmen Martín Gaité es una obra que permite la interpretación desde múltiples ángulos y teorías. Ha sido clasificada dentro de los géneros de la novela fantástica, la autobiografía y la novela social, entre otros. Algunos de estos géneros tienen motivos muy distintos en comparación con los otros y es difícil entender cómo es posible mezclar todos aquéllos. Es verdad que, utilizando las clasificaciones de estos géneros y las teorías ya empleadas por otros críticos, como la feminista, es posible entender muchos elementos de esta novela. No obstante, El cuarto de atrás toma nueva vida y complejidad si se la clasifica como una “nueva novela” española por su innovación de estilo e interiorización. Más, esta novela adquiere su auténtico significado y alcanza su totalidad de acuerdo con la teoría de Carl Jung.

La “nueva novela” española

“Nueva novela” en España se refiere a las novelas a partir de la publicación de Volverás a Región de Juan Benet en 1967, que siguen algunas de las características explicadas por Robbe-Grillet en For a New Novel (1965). En For a New Novel, Robbe-Grillet expresa su deseo de una nueva expresión novelística. Argumenta que los estilos de novelar más antiguos no coinciden con la realidad del siglo XX y deben ser reemplazados con formas que son “capable of expressing (or of creating) new relations between man and the world” porque “the systematic repetition of the forms of the past is not only absurd and futile, but that it can even become harmful: by blinding us to our real situation in the world today” (Robbe-Grillet 9). Según Robbe-Grillet, la novela debe romper con su dependencia de la realidad y su compulsión de comunicar un mensaje porque en el siglo XX, “the exclusive cult of the ‘human’ has given way to a larger consciousness, one that is less anthropocentric” en contraste con la novela del siglo XIX que “tended to impose the image of a stable, coherent, continuous, unequivocal, entirely decipherable universe” dominado por el hombre (Robbe-Grillet 29, 32). También rechaza la idea tradicional de lo que dice la novela es más importante que cómo lo dice. Propone que “to speak of the content of a novel as something independent of its form comes down to striking the genre as a whole from the realm of art... it is based on no truth that exists before it; and one may say that it expresses nothing but itself. It creates its own equilibrium and its own meaning” (Robbe-Grillet 45). Esta idea expresa la importancia de la forma, y de experimentar con la forma, de la novela a la vez que crea su propio significado independiente del mundo a su alrededor, o sea, la estética de la novela es más importante que la ética.

En su ensayo “New Novel, New Man” (1961), Robbe-Grillet resume los propósitos de la “nueva novela” en un intento de defenderse frente a sus críticos. Nombra siete elementos de la “nueva novela”: 1) no es una teoría sino una exploración; 2) busca una evolución constante del género novelístico; 3) solamente está interesado en el hombre y su situación en el mundo; 4) solamente tiene la intención de la subjetividad total; 5) su público son todos los hombres de buena fe; 6) no propone un significado predeterminado; y 7) la literatura es el único compromiso del escritor (Robbe-Grillet 134-142). Primero, apunta que es una exploración y no una teoría porque la “nueva novela” evita prescribir reglas fijas en la literatura: “what constitutes the novelist’s strength is precisely that he invents, that he invents quite freely, without a model” de modo que “each novelist, each novel must invent its own form” (Robbe-Grillet 32, 12). No obstante, la “nueva novela” reconoce que hay una historia literaria, pero no quiere esclavizarse a ella. Como describe el segundo elemento, la “nueva novela” busca la evolución del género porque “it is not our job to cultivate a resemblance to what it was yesterday, but to advance beyond”; Robbe-Grillet enfatiza que las obras canónicas no constituyen todo el género novelístico, que pueden existir otras obras de mérito más artístico (Robbe-Grillet 135).

La tercera afirmación, que la “nueva novela” solamente está interesada en el hombre y su situación en el mundo, hace referencia a una acusación de los críticos que dicen que, por no desarrollar personajes en el sentido tradicional, Robbe-Grillet quiere sacar lo “humano” de la novela. Como respuesta, Robbe-Grillet expone que, aunque la forma de la novela sea diferente de la “tradicional”, “man is present on every page...even if many objects are presented...there is always, and especially, the eye which sees them,

the thought which re-examines them, the passion which distorts them. The objects in our novels never have a presence outside human perception, real or imaginary” (Robbe-Grillet 137). Esta es parte del cuarto elemento también, la intención de la subjetividad total. Robbe-Grillet expone que “literature simply reveals the situation of man and of the universe with which he is at grips” (Robbe Grillet 39). En contraste con la literatura sociocrítica que subraya la ética en la novela y presenta la relación entre el hombre y el mundo o de modo omnisciente y objetivo (realismo criticosocial de corte neoclásico) o de modo ecléctico y subjetivo (desmitificación), la “nueva novela” subraya el hombre que “sees, feels, imagines,...a man like you and me. And the book reports nothing but his experience, limited and uncertain as it is” (Robbe-Grillet 139). Señala que el siglo XX requiere la subjetividad sobre la objetividad porque esta época es menos segura que la de antes; la objetividad no tiene tanto sentido porque no hay la confianza en el dominio humano que existía en el siglo XIX (Robbe-Grillet 29). El quinto elemento propone que cada lector de “buena fe” puede dejarse llevar por la “nueva novela”. El de “buena fe” es él que “agrees to free himself from ready-made ideas, in literature as in life” (Robbe-Grillet 139). Solamente los lectores que admiten su inseguridad frente al mundo pueden tolerar una interpretación subjetiva del mundo que cuestiona las ideas literarias y sociales preestablecidas: “Why persist in discovering what an individual’s name is in a novel which does not supply it? Every day we meet people whose names we do not know, and we can talk to a stranger for a whole evening, when we have not paid any attention to the introductions made by the hostess” (Robbe-Grillet 139). Vemos esta pérdida de objetividad novelística en El cuarto de atrás, porque C gasta una noche entera con un hombre que no conoce, y el lector nunca aprende su identidad exacta.

Las sexta y séptima características de la “nueva novela” subrayan la importancia de la estética (aspectos formales) sobre la ética (la perspectiva ideológica del autor). El hecho que la “nueva novela” no propone un significado predeterminado refleja la opinión de Robbe-Grillet que “the significations of the world around us are no more than partial, provisional, even contradictory, and always contested. How could the work of art claim to illustrate a signification known in advance, whatever it might be?” (Robbe-Grillet 141). Rechaza la opinión que la literatura tiene que expresar una ética social: “The existence of a work of art, its weight, are not at the mercy of interpretive grids which may or may not coincide with its contours. The work of art, like the world, is a living form: it is, it has no need of justification...it is in their form that reality resides...it is also in their form that their meaning resides” (Robbe-Grillet 43). Es más, Robbe-Grille finalmente insiste que la literatura es el único compromiso del escritor, para subrayar de nuevo que la literatura no debe servir ninguna otra función de la de ser arte: “Art cannot be reduced to the status of a means in the service of a cause which transcend it, even if this cause were the most deserving...the artist puts nothing above his work, and he soon comes to realize that he can create only for nothing; the least external directive paralyzes him” (Robbe-Grillet 37). Vemos este elemento de la “nueva novela” en El cuarto de atrás de modo que C no se atreve a desarrollarse plenamente como escritora mientras que trata de cumplir con las expectativas sociales en cuanto a la literatura.

Las características esenciales de la “nueva novela” señalan una reintroducción del arte deshumanizado teorizado por Ortega y Gasset y practicado por sus seguidores tanto antes como después de la guerra. El término “deshumanizado” y el modo de arte “deshumanizado” toman sus características del teórico español Ortega y Gasset. Su

ensayo de 1925, “La deshumanización del arte”, deslinda las características de este modo literario. En el ensayo, Ortega y Gasset hace una crítica fuerte del estado del arte en España a principios del siglo XX. Aunque la generación de 1898 se hubiera distanciado del realismo pleno de Galdós para explorar nuevas técnicas, nuevos temas, y modos de expresión más interiorizados o enfocados en el “yo”, todavía quedaba demasiado cerca del realismo para los gustos de Ortega y Gasset. Expone que el problema con el realismo es que propone imitar la realidad exactamente tal y como es, como una fotografía. Pero, según Ortega y Gasset, el realismo nunca puede lograr su meta porque es imposible captar la totalidad de la realidad; sin la expresión de la totalidad en una obra realista, la escena captada sólo es parcial: “sabemos que una cosa no es lo que vemos con los ojos: cada par de ojos ve una cosa distinta y a veces en un mismo hombre ambas pupilas se contradicen” (Ortega y Gasset 255-56). Dice que “lo que debe proponerse todo artista es la ficción de la totalidad”, es decir, solamente cuando el artista crea su propio mundo ficticio es posible expresar la totalidad de aquella realidad; crea una realidad auto-suficiente que no depende de nada exterior para ser verosímil (Ortega y Gasset 255). Dentro de este ensayo Ortega y Gasset describe una forma novelística que es culta, interiorizada (deshumanizada), y subraya la supremacía de la estética de la obra.

Primero, más que nada para Ortega y Gasset, la novela debe ser un género inteligente creado por los intelectuales para los intelectuales. Dice que “el placer estético tiene que ser un placer inteligente” (Ortega y Gasset 265). Rechaza el arte anecdótico como forma de arte porque “nos presenta un trozo de realidad” que entretiene al lector, pero es un trozo inadecuado porque el arte no debe entretener solamente:

Un cuadro verdadero se sirve de lo que en él está expreso como de un plano inclinado para hacernos resbalar y lanzarnos vertiginosamente a un trasmundo donde los dolores duelen más y alegran más las alegrías, y todo tiene una vida potenciada, densísima e incalculable: en lugar de maravilla donde todo se comprueba, donde cada cosa es un símbolo (Ortega y Gasset 258).

Según Ortega y Gasset, el arte debe transportarle al lector a un nivel más profundo que la acción del texto de modo que el lector tiene que contemplar e interpretar las imágenes del texto. Dice que en el arte verdadero, “hay siempre una distancia entre lo que se nos da en la imagen y aquello a que la imagen se refiere” (Ortega y Gasset 260). Esta especie de literatura requiere un lector más capaz porque “todo tiene una vida potenciada, densísima e incalculable”, y el lector tiene que descifrar el intento verdadero de las imágenes y todos sus significados (Ortega y Gasset 258).

Ortega y Gasset también teoriza mucho sobre la habilidad de captar la realidad en el arte sin comprometer el valor estético de él. Propone la creación de un mundo independiente del mundo exterior de modo que se lanza a la interiorización y deshumanización de la novela. Ortega y Gasset insiste en que “sólo es novelista quien posee el don de olvidar, y de rechazo hacernos olvidar a nosotros, la realidad que deja fuera de su novela” y “novelista es el hombre a quien, mientras escribe, le interesa su mundo imaginario más que ningún otro posible” (269, 271). También dice que “todas las grandes épocas del arte han evitado que la obra tenga en lo humano su centro de gravedad” y que sería una “monstruosidad sin ejemplo en la evolución estética” continuar en la vena realista (Ortega y Gasset 264). Cree fuertemente que el arte tiene que ser independiente del mundo exterior para ser arte. El propósito del arte es estilizar y “estilizar es deformar lo real, desrealizar” de modo que no puede existir en el mundo real

(Ortega y Gasset 264). Como aspecto integral de la interiorización (o deshumanización) de la novela es su estilización o el enfoque en la estética y la experimentación con las formas. Si el enfoque está en crear un mundo ficticio independiente de la realidad palpable, uno está más libre para experimentar con las coordenadas especiales y temporales. Insiste en que “el arte verdadero tiene que expresar una verdad estética” (Ortega y Gasset 257). Sobre el arte Ortega y Gasset describe que “nuestras convicciones más arraigadas, más indubitables, son las más sospechosas... ellas constituyen nuestros límites, nuestros confines, nuestra prisión... poco es la vida si no pifa en ella un afán formidable de ampliar sus fronteras” (Ortega y Gasset 263). Es decir, la novela en su estética debe manipular el concepto aceptado del mundo para hacerle al lector trascender su percepción limitada de la realidad.

De las ideas orteguistas fundamentales, la narrativa deshumanizada reaparece en la literatura, y evoluciona para servir a los escritores españoles del siglo XX. La novela deshumanizada española es “una tendencia donde por el condicionamiento de una ideología predominante, ya sea la propia del autor o la que reside en la moda literaria, se evita escrupulosamente un contenido que capta al hombre en su problemática vital... la problemática se particulariza mediante lo individual. En vez de lo exterior, se prefiere lo interior” (Gil Casado 14). Gil Casado deslinda muy claramente las características de la forma deshumanizada y la relación entre ella y la “nueva novela” española en su libro La novela deshumanizada española (1958-1988). Por ejemplo, afirma lo siguiente:

En la deshumanización, la problemática se particulariza mediante lo individual. En vez de lo exterior se prefiere lo interior, de modo que el mundo del entorno tal y como es, se reemplaza por una versión subjetiva de los hechos narrados que no va más allá de lo egocéntrico...lo

característico de la deshumanización es la prioridad de la forma sobre el fondo... la narrativa deshumanizada priva los esquemas mentales, los resortes formales, la asepsia socio-política. En vez de lo directo y lo comparable de la novela social, se prefiere lo indirecto y sugerente. Se opta por una expresión barroca, apropiada al juego del arte por el arte, que por lo mismo que es archiculta, oculta el tema... las obras vinculadas al nouveau roman... son sinónimos del arte deshumanizado. (Gil Casado 14, 15)

Tanto la “nueva novela” como toda ficción deshumanizada prefiere lo interior y subjetivo y se enfoca en la estética de la novela. Algo interesante que señala Gil Casado es la preferencia de lo indirecto, oculto, aún barroco. Dice que “las formas de expresión indirectas, retorcidas, mediante las que se sugiere y se oculta el tema, corresponden a un arte de crisis... la psicología que condiciona el gusto barroco es particular de quiebra de las instituciones, del malestar colectivo, de desconfianza en el futuro”; en España es el resultado de la dictadura de Francisco Franco y su fin en 1975 (22). Robbe-Grillet, también, hace referencia a la inestabilidad del siglo XX como motivo de la subjetividad de la “nueva novela” (Robbe-Grillet 29).

Otro elemento de la deshumanización es el del juego narrativo. Este juego común en las obras deshumanizadas permite, o crea, por lo menos dos planos de significado dentro del texto: “desplaza al mensaje humano que pudiera existir en el tema, o la temática queda reducida a un pretexto para la exhibición lúdica... cuando se dice que el juego narrativo elimina el contenido, se entiende que anula al contenido humanizado, porque el juego artístico se refiere necesariamente al fondo y a la forma” (Gil Casado 39). Dentro de este juego narrativo, el primer plano del texto encaja las peripecias de la acción novelística y sirve como el entretenimiento para el lector. La obra puede ser entendida solamente por el primer plano, pero con una lectura más cuidadosa el lector descubre que

el primer plano es solamente un pretexto para subrayar otro plano en la obra. El cuarto de atrás cumple con este elemento deshumanizado porque los sucesos del diálogo entre C y el hombre de negro parecen enfocarse en las memorias de C y su niñez para pintar la experiencia de vivir durante la dictadura. Sin embargo, si se analiza la discusión entre el hombre de negro y C más cuidadosamente, uno se da cuenta que el verdadero enfoque está en la exploración del proceso creador novelístico.

Con esta revelación, se puede entrar más específicamente en la categoría de la novela creacionista dentro de la novela deshumanizada. Gil Casado describe que esta novelística es:

Aquella donde la ficción se convierte en materia novelable, lo que supone poner al descubierto los resortes de la novela y captar la interioridad del proceso creador, a la vez que se exhibe la forma narrativa y sus posibilidades...tanto fondo como forma se refieren al proceso escritural en sí...el espacio temporal se niega y el espacio físico se reduce al mental: es pensamiento, idea, especulación, palabra que se ha vertido en papel (107).

Gil Casado también señala que la novela creacionista es difícil de entender a causa del hermetismo del texto (107). En el caso de El cuarto de atrás, el espacio temporal se confunde sin duda, y el espacio físico es puramente mental porque nunca se sabe si el hombre de negro existe en realidad o si es solamente un producto de la imaginación de C. Sin embargo, a causa del hombre de negro, las digresiones y contemplaciones de C no son difíciles de seguir porque imitan un diálogo con otra persona. Aparte del discurso entre la protagonista y otro personaje, El cuarto de atrás cumple con las características del creacionismo. En el primer plano de un texto creacionista, “el asunto real consiste en una historia sentimental que aparece en primer plano, con marcada tendencia al desengaño sentimental y al triángulo amoroso...la función del asunto sentimental es mantener la

atención del lector y servir de pantalla para proyectar el asunto verdadero, o sea, la captación del proceso creador” (Gil Casado 108). En nuestro caso, el triángulo amoroso existe entre C, Carola, y el hombre de negro. La interacción entre C y el hombre de negro tiende a cumplir una función erótica en la obra típica de la novela rosa; el desengaño existe en la verdadera identidad del hombre de negro y los elementos fantásticos del texto. Con estos dos elementos temáticos, el lector se entretiene con las expectativas y sus intentos de resolver el misterio. También, el discurso entre C y el hombre de negro es la “pantalla para proyectar” el proceso creador en la novela porque son las preguntas del hombre de negro que lanzan a C dentro de sus reflexiones literarias. Como resultado de esta construcción novelística, “el libro que el lector tiene entre manos se presenta como obra de gestación”; la descripción de la novela en las discusiones entre C y el hombre de negro es El cuarto de atrás (Gil Casado 108). Finalmente, en las obras creacionistas, el autor identifica “las bases teóricas en que se apoya”, a la vez que revela “su propia concepción del arte narrativo” (Gil Casado 109). C revela las influencias que contribuyen a sus obras, como la novela fantástica y la novela rosa; pero, también sobrepasa estas formas novelísticas para crear su propia poética de la novela.

Para regresar a la relación entre la “nueva novela” española y la narrativa deshumanizada, la “nueva novela” de Robbe-Grillet:

Se propone la captación de una subjetividad absoluta de la realidad, tal y como surge en la imaginación. La realidad del mundo cotidiano no interesa en lo más mínimo... busca únicamente mostrar las relaciones entre el hombre y el mundo, por medio de una continua reflexión, desprovista de toda intención interpretativa, funcionalidad o contenido preestablecido. (Gil Casado 68)

Como resultado de esta definición, se puede ver cómo la “nueva novela” y la narrativa deshumanizada, especialmente la novela creacionista, se complementan perfectamente. La “nueva novela” intenta captar la realidad de manera subjetiva, pero quiere evitar toda intención interpretativa. La narrativa deshumanizada es subjetiva también y utiliza elementos de la realidad como una pantalla para subrayar el proceso creador, el verdadero motivo de la novela. El cuarto de atrás es un ejemplo perfecto de la “nueva novela” española porque sintetiza las ideas de Robbe-Grillet y las de la novela deshumanizada creacionista. En el primer plano del texto, C reconstruye memorias de su niñez de modo que permite una visión subjetiva de la realidad durante la dictadura de Franco mediante una continua reflexión. También reconoce formas literarias ya existentes, como las de la novela rosa, la novela fantástica, y la novela testimonial, pero las combina y manipula para crear su propia forma. En el segundo plano, El cuarto de atrás cumple con los requisitos de la novela creacionista porque el discurso entre C y el hombre de negro funciona como exponente del proceso creador en la novela, que vamos a analizar más a fondo desde la perspectiva de la teoría junguiana.

La teoría de Carl Jung

A causa de la naturaleza subjetiva e interiorizada de la nueva novela española, esta especie de obra literaria se presta al análisis psicológico, especialmente al uso de las teorías de Carl Jung. El propósito de los dos campos es idéntico: la búsqueda de sentido en y la interpretación del mundo íntimo de la psiquis humana. En el caso de El cuarto de atrás, la teoría junguiana es aplicable y defensible, y permite una extensa exploración del mundo interior de la protagonista. Como se verá más adelante, las implicaciones que

resultan de esta exploración psíquica tienen relevancia tanto para la colectividad española como para la humanidad entera.

Jung explica su actitud hacia la literatura y sus teorías sobre el papel e importancia de ella en la sociedad en el octavo capítulo de su libro *Modern Man in Search of a Soul* (MMSS) que lleva el título “Psychology and Literature”. Abre su discusión de la relación entre la psiquis y la literatura diciendo: “It is obvious that psychology, being the study of the psychic process, can be brought to bear upon the study of literature, for the human psyche is the womb of all the sciences and arts” (152). Es decir, la psiquis del artista es el origen de su obra. Siempre va a manifestarse en la literatura porque cada acto de creación es el resultado de expresiones conscientes e inconscientes. Por ende, la psicología busca desarrollar una manera de interpretar las apariencias de la psiquis en la literatura. Jung toma un interés particular en las manifestaciones del inconsciente en las obras literarias porque el inconsciente revela elementos del inconsciente colectivo¹, con que el lector puede identificarse.

Además de determinar el origen consciente o inconsciente de una obra de arte, Jung utiliza varias teorías psicológicas para facilitar el análisis de una obra literaria. Sus ideas más importantes para la interpretación psíquica de una obra de arte son: la “imaginación activa”, las etapas de la vida, el *animus*/el *anima*, la aparición del inconsciente colectivo, y la interpretación de los símbolos. Con estas teorías junguianas es posible abrir el texto de El cuarto de atrás y alcanzar un conocimiento más profundo

¹ El inconsciente colectivo es “a certain psychic disposition shaped by the forces of heredity; from it consciousness has developed” (MMSS 165). Es una teoría desarrollada por Carl Jung en la cual propone que los seres humanos están conectados porque comparten ciertos elementos psíquicos. Es decir, hay una faceta del inconsciente de cada individuo que tiene las mismas motivaciones y los mismos temores de cada otro ser humano. El inconsciente colectivo es innato y une a la gente con un discurso común en cuanto a su desarrollo psíquico.

del primero y segundo plano, y cómo se unen perfectamente por medio de la “imaginación activa”.

Las etapas de la vida

Jung desarrolla cuatro etapas de la vida humana que determinan el desarrollo psíquico del individuo: la niñez, la juventud, la madurez y la vejez². Las etapas menos cruciales en la vida son la de la niñez y la de la vejez como resultado de las limitaciones psíquicas. Durante la niñez uno no tiene conocimiento de su conciencia, o sea, “when normal the child has no real problems of its own, it is only the adult human being who can have doubts about himself and be at variance with himself” (Jung AM 26). Los niños no tienen la capacidad mental de analizar sus acciones y el proceso psíquico; por ende, no se dan cuenta de las incongruencias dentro de la psiquis ni siquiera que tienen una psiquis. Durante la vejez (más de 70 años), el individuo regresa a un estado psíquico muy parecido a la niñez porque no puede distinguir entre la conciencia y el inconsciente con facilidad (Jung MMSS 112-13).

La juventud, por el otro lado, es muy importante porque hay más actividad psíquica durante aquellos años; en esta etapa la conciencia se despierta con el desarrollo del ego (Jung MMSS 99). Es común, y casi anticipado, desarrollar problemas psíquicos individuales durante la juventud porque existe “a more or less patent clinging to the childhood level of consciousness, a resistance to the fateful forces in and around us which would involve us in the world. Something in us wishes to remain a child, to be unconscious or, at most, conscious only of the ego” (Jung AM 27). Si uno desarrolla problemas durante la juventud, es mayormente como resultado de incongruencias entre

² Los cuatro etapas de la vida desarrollados por Jung coinciden con las siguientes edades: 1) la niñez: infancia – la pubertad o 11 – 14 años; 2) la juventud: la pubertad (11 – 14 años) – los 35 o 40 años; 3) la madurez: los 35 o 40 años – los 70 años; 4) la vejez: los 70+ años (Jung MMSS 95-114).

las expectativas del individuo joven (más primitivas) y las de la sociedad (o el mundo adulto) en que trata de entrar. Jung expone que

For most people it is the demands of life which harshly put an end to the dream of childhood. If the individual is sufficiently prepared, the transition to a professional career may take place smoothly. But if he clings to illusions that contradict reality, then problems will surely arise. No one takes the step into life without making certain presuppositions- and occasionally they are false. That is, they may not fit the conditions into which one is thrown. (Jung, MMSS 100)

En el caso de la protagonista de El cuarto de atrás, la incongruencia entre su niñez y su juventud es muy significativa porque también coincide con la transición de la República a la violencia de la guerra, y después, a la dictadura. Aparte de sucesos catastróficos en la historia de una nación que alteran las expectativas de un individuo, normalmente hay cambios mucho más sutiles que causan fragmentaciones en la vida psíquica.

Normalmente, la *persona* es lo que distrae al individuo de su desarrollo psíquico, especialmente en la etapa de la juventud cuando se manifiesta fuertemente por primera vez. Jung dice en su texto Aspects of the Feminine que:

The persona is a complicated system of relations between the individual consciousness and society, fittingly enough a kind of mask, designed on the one hand to make a definite impression upon others, and, on the other, to conceal the true nature of the individual. ..Society expects, and indeed must expect every individual to play the part assigned to him as perfectly as possible... Obviously, no one could completely submerge his individuality in these expectations; hence the construction of an artificial personality becomes an unavoidable necessity ... What goes on behind the mask is then called 'private life.' **This painfully familiar division of consciousness into two figures, often preposterously different, is an incisive psychological operation that is bound to have repercussions on the unconscious.** (81-82, énfasis mío)

La *persona* toma control del individuo durante la juventud porque “society does not value feats of the psyche very highly; its prizes are always given for achievement and not for personality...we limit ourselves to the attainable and this means renouncing all our other psychic potentialities”, sobre todo el inconsciente (Jung AM 28). Durante la juventud el individuo trata de olvidarse de su lado inconsciente para cumplir con las demandas sociales. Como resultado, no presta atención a los conflictos que habitan el inconsciente; el estancamiento psíquico es el resultado.

La etapa más importante en la opinión de Jung es la madurez. Durante la madurez (35 o 40 años – 70 años) la conciencia se despierta más profundamente y uno se da cuenta de sus problemas psíquicos. Dice que “in this phase of life an important change in the human psyche is in preparation. At first it is not a conscious and striking change; it is rather a matter of indirect signs of a change which seems to take its rise in the unconscious” (Jung AM 29). Ahora no se presta tanta atención a la *persona* y valora más su propio conocimiento y entendimiento psíquico. El individuo experimenta un estado de conflicto muy serio en esta etapa porque cambia el enfoque desde una mirada exterior a una interior. Le resulta difícil despedirse de los valores de la juventud, de la sociedad, pero hay que hacerlo para sobrevivir la segunda mitad de la vida. La interiorización del individuo permite la exploración y resolución de los problemas existentes en el inconsciente (Jung AM 34). En Modern Man in Search of a Soul Jung dice que “it is only possible to live the fullest life when we are in harmony with [the symbols of the unconscious]; wisdom is a return to them... they are the source of all our conscious thoughts” (113, clarificación mía). El propósito de la madurez es explorar las imágenes primordiales del inconsciente y descifrar su impacto en la conciencia. Al

principio de la novela, la protagonista acaba de entrar en la etapa de la madurez; la acción del libro es su intento de explorar aquellas imágenes mediante la “imaginación activa” con el fin de lograr una reconciliación de ellas.

La “imaginación activa”

La teoría de la “imaginación activa” propone que, mediante la imitación de los juegos infantiles, un adulto puede regresar a eventos en su vida que tenían un impacto negativo en su desarrollo psíquico, reactuarlos, y, como resultado del juego, resolverlos. Normalmente el juego empieza con el intento del inconsciente de manifestarse a través de imágenes. Jung formula la “imaginación activa” durante la gran parte de su vida como un intento de entender imágenes que se manifestaban con frecuencia en su imaginación, y una compulsión que tenía de jugar con cubos (Chodorow 22-23). Mantiene que la repetición de imágenes o compulsiones señala un intento del inconsciente de revelarse. En su propia vida, se sentía obligado a entretener la compulsión de jugar con cubos porque dice que “the small boy is still around, and possesses a creative life which I lack... if I wanted to re-establish contact with that period, I had no choice but to return to it and take it up once more that child’s life with his childish games” (Chodorow 23). El acto de jugar e imitar las acciones de los niños es tan importante para el desarrollo psíquico del adulto porque “in the spontaneous dramatic play of childhood, upsetting life situations are enacted symbolically, but this time the child is in control... unlike the original experience that may have been overwhelming, in the play the child gets to imagine all kinds of variations and creative resolutions” (Chodorow 5-6). Es a través del acto de jugar y de la “imaginación activa” que el individuo expresa su inconsciente

(normalmente reprimido) con la seguridad (algunas veces falsa) de controlar sus manifestaciones.

La teoría de la “imaginación activa” de Jung es sinónimo del proceso creador porque empieza el diálogo entre la conciencia y el inconsciente que se expresa en la obra de un escritor. Por medio de la imaginación del individuo el inconsciente se expresa a través de imágenes simbólicas. El proceso creador es la expresión de estas imágenes y el intento del autor de interpretarlas. Sobre la importancia de la imaginación y la “imaginación activa” en el proceso creador, Jung dice:

Every good idea and all creative work are the offspring of the imagination, and have their source in what one is pleased to call fantasy...the dynamic principle of fantasy is *play*, a characteristic also of the child, and as such it appears inconsistent with the principle of serious work. But without this playing with fantasy no creative work has ever yet come to birth. The debt we owe to the play of imagination is incalculable. (Chodorow 5)

Por ende, sin el juego de la “imaginación activa” y la fantasía que ella crea no existiría el arte. El arte es un intento de expresar, explorar, e interpretar la imaginación y los aspectos inconscientes que se revelan allí.

Para interpretar las imágenes que habitan la imaginación, hay que emplear las dos etapas del proceso de la “imaginación activa”. La segunda es el resultado de la primera: 1) “letting the unconscious come up” y 2) “coming to terms with the unconscious” (Chodorow 10). La iniciación de la “imaginación activa” por parte del artista es la etapa que empieza el proceso creador en la psiquis del individuo, porque la conciencia baja sus defensas y permite la expresión de las imágenes recurrentes del inconsciente. En la segunda etapa, que puede durar un tiempo indeterminado, el proceso creador continúa y

da luz a una obra de arte como expresión del artista que busca entender y reconciliar las imágenes del inconsciente. Jung lamenta que “that is what we usually neglect to do. We allow the images to rise up, and maybe wonder about them, but that is all. We do not take the trouble to understand them... this stopping-short conjures up the negative effects of the unconscious” (Chodorow 36). Este “stopping-short” puede haber sido un problema de C, la protagonista de El cuarto de atrás, antes de la realidad del texto porque revela en las primeras páginas de la novela que un sueño de payasos se repite cada noche, pero C nunca intenta interpretarlo; no hay una exploración de las imágenes emergentes hasta la noche de la novela. Mediante el proceso creador encajado en la “imaginación activa”, C explora símbolos, recuerdos e imágenes hasta reconciliarlos.

En resumen, la “imaginación activa” es “a single method, but it is expressed through many different forms” que incluyen las otras teorías jungianas ya mencionadas (Chodorow 4). Al fin y al cabo, es un juego muy parecido a los inventados por los niños. En el caso de C en El cuarto de atrás, este juego incluye muchos símbolos (imágenes de su cuarto de la niñez, un grabado de “Conferencia de Lutero con el diablo”, una carta de un hombre descalzo, etc.), un diálogo entre la protagonista y su *animus*, y la exploración de varios recuerdos de su adolescencia.

El animus/el anima

En sus teorías psicológicas Jung propone que la psiquis está dividida en dos partes: la conciencia y la sombra (que incluye el inconsciente personal y colectivo, o sea, todo lo que queda fuera de la conciencia personal). Propone que la psiquis es andrógina. El primer lado corresponde al género del individuo y el segundo, que reside en el inconsciente, al género opuesto. Por ejemplo, el segundo lado del hombre es femenino y

se llama el *anima*, mientras el segundo lado de la mujer es masculino y se llama el *animus*. El propósito del *animus* o el *anima* es restaurar el equilibrio de la psiquis para que el individuo no esté dominado más por un género que por el otro. El *animus* y el *anima* solamente se manifiestan en la conciencia de un individuo cuando hay un problema psíquico que necesita ser resuelto. Puede ser el resultado de un estancamiento en el desarrollo de las etapas de la vida, o un problema causado por el inconsciente colectivo en el individuo, entre otras cosas. Para el propósito de este trabajo, el enfoque estará en el *animus* porque El cuarto de atrás se centra en la vida de una protagonista.

El *animus*, el elemento masculino de la psiquis femenina, solamente aparece cuando hay una fractura en la psiquis de la mujer, o sea, hay una necesidad de un diálogo entre la conciencia y el inconsciente (Jung AF 98). Según Jung, el propósito del *animus* es "to facilitate relations with the unconscious" (AF 98). Un discurso del *animus* aparece en muchos estudios de Jung, pero en ambos Aspects of the Masculine y Aspects of the Feminine, nos da dos elementos esenciales del *animus*. En Aspects of the Feminine dice que el *animus* es "the deposit, as it were, of all woman's ancestral experiences of man-- and not only that, he is also a creative and procreative being, not in the sense of masculine creativity , but in the sense that he brings forth something we might call. ..the spermatic word. ..the inner masculine side of a woman brings forth creative seeds" (98). Otro elemento del *animus* que aparece en Aspects of the Masculine es el *animus* como "the image of spiritual forces in a woman, symbolized by a masculine figure" (109). El *animus* puede ayudar a la mujer a explorar sus problemas psíquicos porque es esta parte masculina de su ser que puede razonar y resolver los conflictos entre la sociedad y la vida privada. También, como dice Jung, es una fuente creativa que puede aclarar el proceso

creador para la mujer. El *animus* es difícil de reconocer porque “as a result of the repressive attitude of the conscious mind, the other side is driven into indirect and purely symptomatic manifestations, mostly of an emotional kind, and only in moments of overwhelming affectivity can fragments of the unconscious come to the surface in the form of thoughts or images” (AF 91).

En El cuarto de atrás el *animus* de la protagonista aparece como resultado de su estancamiento psíquico y su inhabilidad de escribir. Se manifiesta como un hombre vestido de negro que dialoga con ella durante una noche entera, revelando memorias escondidas que contribuyen a su estado psíquico. Mediante las conversaciones con el hombre, la protagonista resuelve los recuerdos y encuentra su habilidad de escribir otra vez.

El inconsciente colectivo

La sombra de la psiquis está dividida entre el inconsciente personal y el inconsciente colectivo. El inconsciente personal contiene todas las experiencias, memorias, etc. del individuo que ocuparon alguna vez espacio en la conciencia pero ahora están olvidadas o reprimidas. Al otro lado, lo que reside en el inconsciente colectivo nunca fue conocido por la conciencia. Jung lo define como “a second psychic system of a collective, universal, and impersonal nature which is identical in all individuals...it consists of pre-existent forms, the archetypes³, which can only become conscious secondarily and which give definite form to certain psychic contents” (Jung ACU 43). El inconsciente colectivo es la parte más primitiva de la psiquis que encarna las impresiones originales del hombre:

³ Jung define “arquetipo” como “only those psychic contents which have not yet been submitted to conscious elaboration and are therefore an immediate datum of psychic experience” (Jung ACU 5).

Primitive man ... has an imperative need-- or rather, his unconscious psyche has an irresistible urge-- to assimilate all outer sense experiences to inner, psychic events; it is not enough for the primitive to see the sun rise and set; this external observation must at the same time be a psychic happening: the sun in its course must represent the fate of a god or hero who, in the last analysis, dwells nowhere except in the soul of man. (Jung ACU 6)

Por ende, hay una relación íntima entre la naturaleza y el inconsciente colectivo puesto que la naturaleza funciona como espejo y símbolo de la vida humana en el inconsciente colectivo que conecta a cada ser humano. El inconsciente colectivo encarna todos los símbolos colectivos innatos que el hombre hereda de generaciones anteriores.

Aunque el ser humano desarrolle la conciencia de algún modo u otro durante cada generación, no pierde la necesidad de conectar las acciones exteriores con los sucesos psíquicos tanto como hacía el hombre primitivo (Jung MS 83-85). Pero, “as scientific understanding has grown, so our world has become dehumanized. Man feels himself isolated in the cosmos because he is no longer involved in nature and has lost his ‘unconscious identity’ with natural phenomena. These have slowly lost their symbolic implications” (Jung MS 85). Los símbolos naturales que todavía habitan el inconsciente colectivo tratan de manifestarse a través de los sueños, pero el hombre no puede entenderlos porque han perdido su significado. Como resultado, los símbolos originales del inconsciente colectivo, los que existen entre el hombre y la naturaleza, han sido reemplazados poco a poco por otros símbolos más modernos, más relevantes a la época moderna (Jung ACU 12). Algunos de ellos incluyen los símbolos religiosos y los patrióticos (Jung ACU 12). Pero, con el desarrollo de la sociedad, y los cambios que vienen con las guerras y las revoluciones, los símbolos más contemporáneos también

pueden perder su sentido y dejar al inconsciente colectivo sin símbolos colectivos relevantes.

El inconsciente colectivo español experimenta una pérdida de símbolos colectivos después del conflicto civil español. Durante la dictadura el inconsciente colectivo se fragmenta porque los símbolos viejos van perdiendo su significado. Por ejemplo, los republicanos no definen el símbolo de la patria de la misma manera que los nacionalistas; los símbolos cambiaron, pero una sección de la gente no se puede identificar con los significados nuevos. Solamente cuando un sistema de símbolos pierde su relevancia, es el inconsciente colectivo libre para expresarse y reestablecer la relación entre sí mismo y el mundo exterior:

We are caught and entangled in aimless experience, and the judging intellect with its categories proves itself powerless, [and] human interpretation fails, for a turbulent life situation has arisen that refuses to fit any of the traditional meanings assigned to it, it is a moment of collapse. We sink into a final depth... it is a surrender of our own powers, not artificially willed, but forced upon us by nature... only when all props and crutches are broken, and no cover from the rear offers even the slightest hope of security, does it become possible for us to experience an archetype that up till then has laid hidden. (Jung ACU 32)

Este es el momento que capta El cuarto de atrás: el inconsciente colectivo se manifiesta a través del discurso entre C y el hombre de negro como resultado de una crisis creada por la guerra y la dictadura. La crisis existe porque los símbolos colectivos de la patria, los papeles genéricos, y otros símbolos de la colectividad española no coinciden con la realidad española después de la guerra. Pero, ya acabada la dictadura, el inconsciente colectivo puede manifestarse para reconectarse con el resto del grupo que representa.

Es significativo que el inconsciente colectivo se manifiesta en El cuarto de atrás, porque, según Jung, las manifestaciones del inconsciente en la literatura “are compensatory to the conscious attitude” (Jung MMSS 165). O sea, “they [la expresión o las manifestaciones del inconsciente colectivo] can bring a one-sided, abnormal, or dangerous state of consciousness into equilibrium in an apparently purposive way” para curar la psiquis colectiva, en el caso de El cuarto de atrás, es la psiquis española después de la muerte de Franco (Jung MMSS 165, clarificación mía).

A causa del hecho de que cada persona posee y está unida psicológicamente a través del inconsciente colectivo (su herencia común), el inconsciente colectivo se manifiesta en la vida de Martín Gaité para corregir la “enfermedad” psíquica de ella y de su generación a través de la expresión de la manifestación o experiencia. Jung sigue su argumento de la importancia del inconsciente colectivo en la literatura:

Whenever the collective unconscious becomes a living experience and is brought to bear upon the conscious outlook of an age, this event is a creative act which is of importance to everyone living in that age. A work of art is produced that contains what may truthfully be called a message to generations of men... Every period had its bias, its particular prejudice and its psychic ailment. An epoch is like an individual; it has its own limitations of conscious outlook, and therefore requires a compensatory adjustment. (MMSS 166)

Este ajuste psíquico es la función del inconsciente colectivo en la literatura de la época. Se manifiesta por el hombre de negro en su diálogo con C para que el lector español pueda experimentar la presencia del inconsciente colectivo y reconectarse con él. El inconsciente colectivo se manifiesta a los españoles por El cuarto de atrás porque “a poet, a seer or a leader allows himself to be guided by the unexpressed desire of his times and

shows the way, by word or deed, to the attainment of that which everyone blindly craves and expects” (MMSS 166). Entonces, el papel del autor es permitir que el inconsciente colectivo se exprese, lo que Martín Gaité hace habilmente en El cuarto de atrás.

Los símbolos y su interpretación

Cuando se habla del inconsciente personal o colectivo, hay que hablar de los símbolos porque el inconsciente nunca se manifiesta de modo directo, sino siempre con vislumbres, insinuaciones, y más que nada, símbolos. Según Jung el símbolo es “a term, a name, or an image which itself may be familiar to us, but its connections, use, and application are specific or peculiar and hint at a hidden, vague, or unknown meaning... a term or image is symbolic when it means more than it denotes or expresses” (Jung MS 3,4). Dice que “because there are innumerable things beyond the range of human understanding, we constantly use symbolic terms to represent concepts that we cannot define or fully comprehend” (MS 4). Especialmente cuando se intenta expresar una experiencia con el inconsciente, como lo hace C en El cuarto de atrás, los símbolos son imprescindibles porque el individuo tiene mucha dificultad cuando trata de interpretar experiencias con el inconsciente.

Jung señala que hay dos tipos de símbolos: los “naturales” y los “culturales”. Los símbolos “naturales” “are derived from the unconscious contents of the psyche, and they therefore represent an enormous number of variations on the essential archetypal images”; los símbolos “culturales” “are those that have been used to express ‘eternal truths’ and are still used in many religions. They have gone through many transformations and even a long process of more or less conscious development, and have thus become collective images accepted by civilized societies” (Jung MS 83). Los

símbolos más relevantes en nuestro estudio son los “naturales” porque tienen que ver con el inconsciente y su manifestación.

Los símbolos no solamente aparecen en lenguaje figurativo cuando uno intenta expresar una idea abstracta, pero “we also produce symbols unconsciously in our sleep” (Jung US 66). Jung dice que cada evento tiene un lado consciente y otro inconsciente que “reaches the consciousness only indirectly, if at all” y “is characterized either by emotionality or by a vital importance that has not been realized consciously” (Jung US 66). Los símbolos del inconsciente no pueden ser creados por la conciencia individual; son espontáneos y aunque no son “immediately understandable, they need careful analysis” (Jung US 70).

Normalmente, los símbolos del inconsciente personal o colectivo vienen a la luz durante los sueños. En El cuarto de atrás la vigilia de C permite una serie de símbolos que la conciencia no tiene la habilidad de parar. Algunos de los símbolos del inconsciente en la obra que van a ser explicados en este trabajo son: el cuarto de atrás, la cucaracha, el agua, la isla de Bergai, el cuadro “El mundo al revés”, la píldora, y la caja dorada. Todos son símbolos del inconsciente en la obra y le revelan a la protagonista sus verdaderas emociones y la importancia de sus recuerdos de que no se había dado cuenta a nivel consciente. Mediante una exploración de estos símbolos, el lector aumenta su entendimiento de la manifestación del inconsciente en la obra.

Para resumir la relación entre la “nueva novela” española y la teoría junguiana, la “nueva novela” es una clasificación adecuada de El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité porque requiere una interpretación completa de los dos planos del texto: el primero, que explora las memorias de C y ofrece una reflexión subjetiva de la vida durante la

dictadura; y el segundo, que muestra el proceso creador en la obra y revela el desarrollo de la poética novelística de Martín Gaité. También, la flexibilidad de experimentar e interiorizarse que la “nueva novela” española le da a la autora reconcilia la variedad de formas y estilos empleados por Martín Gaité en El cuarto de atrás. Como resultado de la interiorización, la naturaleza personal de El cuarto de atrás, y la exploración extensa del mundo interior, es muy apropiado analizarla desde la perspectiva de las teorías psicológicas de Carl Jung. Martín Gaité explora la conciencia, y el inconsciente personal y colectivo de su protagonista mediante la “imaginación activa” y el proceso creador.

En las siguientes páginas utilizaré las teorías de Carl Jung para analizar El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité. Primero, analizaré la vida de C bajo las etapas de la vida junguiana para describir el estado de su psiquis; segundo, exploraré la escritura del libro como un ejercicio en la “imaginación activa” ya mencionado; tercero, propondré que el personaje del hombre vestido de negro es la manifestación del inconsciente personal de la protagonista C en que es su *animus*; cuarto, también propondré que el hombre vestido de negro juega dos papeles en que el diálogo entre él y C es lo que trae un análisis del inconsciente colectivo español en la obra; y finalmente identificaré y explicaré los múltiples símbolos del inconsciente que aparecen en la obra y lo que ellos contribuyen a la obra. La ventaja de analizar El cuarto de atrás desde una perspectiva junguiana es que, mediante el ejercicio de la “imaginación activa”, se puede ver, interpretar, y entender la revelación del inconsciente personal y colectivo de la protagonista en el primer plano de la novela. En el segundo plano, se puede aplicar aquellas revelaciones al redescubrimiento del proceso creador de la protagonista y analizar la poética novelística de la autora mediante las reflexiones del arte de novelar

entre C y el hombre de negro. Con esta interpretación, los dos niveles de la obra se unen para contar el proceso de escribir El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité.

CHAPTER II.

ANÁLISIS

C y las etapas de la vida

Para aceptar El cuarto de atrás como un ejercicio en la “imaginación activa”, y entender por qué la protagonista necesita enfrentarse con su propio inconsciente y el inconsciente colectivo español, hay que examinar su estado psíquico y su posición dentro de las etapas de vida junguianas para determinar qué aspectos de su vida causaron inestabilidad en la relación entre la conciencia y el inconsciente. Recuérdese que, según Jung, hay cuatro etapas de la vida (la niñez, la juventud, la madurez y la vejez), y el estancamiento psíquico puede formar en la psiquis de un individuo como resultado de experiencias pendientes de la juventud, estorbando su pasaje a la madurez: “If [one] clings to illusions that are contrary to reality, then problems will surely arise” (Jung AM 26). En el caso de C, un desequilibrio psíquico existe a causa de las peripecias de su juventud en relación con la guerra y la dictadura. Por las memorias exploradas en la novela, es evidente que parte del desequilibrio psíquico de C reside en algunos problemas cuyos comienzos nacieron en la juventud y que todavía la siguen en la madurez. C tenía alrededor de 11 o 12 años cuando la guerra empezó y cambió su vida drásticamente; en vez de aceptar los cambios, vamos a ver que ella los resiste y se estanca en la etapa de la juventud como resultado.

Antes de la guerra y la dictadura, C tenía una niñez ideal: “mi hermana y yo, antes de la guerra, teníamos muchos juguetes buenos, comprados en Madrid, que es donde

venía todo lo diferente” (Martín Gaité 159). Más que juguetes buenos, ella y su hermana tenían el cuarto de atrás que era “grande y en él reinaba el desorden y la libertad, se permitía cantar a voz en cuello, cambiar de sitio los muebles, saltar encima de un sofá desvencijado y con los muelles rotos... tumbarse en la alfombra, mancharla de tinta, era un reino donde nada estaba prohibido. Hasta la guerra, habíamos estudiado y jugado allí totalmente a nuestras anchas, había holgura de sobra” (Martín Gaité 161-62). C y su hermana tenían un espacio propio para explorar su individualidad y capacidad sin la interrupción del mundo exterior. No tenían que seguir reglas impuestas por otros ni prestar atención a las expectativas sociales; eran verdaderamente libres.

Poco a poco, la guerra destruye esa niñez. Revela que “hay una línea divisoria, que empezó a marcarse en el año treinta y seis, entre la infancia y el crecimiento” (Martín Gaité 162):

Nos los dejaron de comprar [juguetes nuevos] y hubo que empezar a amortizar los viejos. Amortizar es una palabra que se decía continuamente, puede que ya antes la hubiera oído, sin hacer caso de ella, formaba parte de la jerga jurídica de mi padre... 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, acaparar, camuflar y otros verbos semejantes. (Martín Gaité 159, clarificación mía)

La guerra se acerca al mundo inocente de C, primero con palabras abstractas de los adultos, luego con la pérdida de su reino libre del cuarto de atrás:

Cuando empezaron los acaparamientos de artículos de primera necesidad, mi madre desalojó dos estantes y empezó a meter en ellos paquetes de arroz, jabón y chocolate, que no le cabían en la cocina. Y empezaron los conflictos, primero de ordenación para las cosas diversas que se habían quedado sin guardia, y luego de coacción de libertad, porque en el

momento más inoportuno, podría entrar alguien... hasta que dejamos de tener cuarto para jugar, porque los artículos de primera necesidad desplazaron y arrinconaron nuestra infancia, el juego y la subsistencia coexistieron en una convivencia agria, de olores incompatibles. (Martín Gaité 162-63)

Con la llegada de la guerra, la primera necesidad de la sobrevivencia reemplaza la de la imaginación. Se puede ver en el caso de C que, como propone Jung, “the demands of life harshly put an end to the dream of childhood” (AM 26). Sin embargo, C no deja sus deseos de imaginar y ser libre; todavía juega en el cuarto de atrás entre la carne y las raciones comestibles. La vida demandaba que ella cambiara, pero resistía el cambio en una manera que creó un problema psíquico: sus presuposiciones no coincidían con su realidad y ella rechazaba cambiarlos para armonizarse con la realidad nueva. Esta es una de muchas instancias en que se puede atestiguar la destrucción psíquica en desarrollo: cada vez que las expectativas del individuo están en conflicto con la realidad y el individuo no puede resolverlo, el inconsciente retrocede más.

Las memorias de la guerra y los años de la posguerra siguen pintando una adolescencia en contraste severo con la libertad de la niñez y el cuarto de atrás: "Podría decirle que la felicidad en los años de guerra y posguerra era inconcebible, que vivíamos rodeados de ignorancia y represión" (Martín Gaité 63). La represión se manifiesta en muchas de las memorias de C, incluyendo las de los bombardeos, y es otra causa por su estado psíquico desequilibrado:

Un día cayó una bomba en una churrería de la calle Pérez Pujol, cerca de casa, mató a toda la familia del churrero... al padre no le gustaba ir al refugio, decía que prefería morirse en casa... me parecía tan irreal ¿ir al refugio?, pues bueno, era un juego más, un juego inventado por los mayores, pero de reglas fáciles: en cuanto se oyera la sirena echar a correr.

¿Por qué?, eso no se sabía, ni se preguntaba, daba igual, todo el mundo obedecía sin más a lo establecido por el juego. El churrero aquel no quiso jugar y lo tuvieron por loco. (Martín Gaité 55)

Los bombardeos eran un instrumento de guerra, pero también mucho más porque ejercían una especie de control sobre los individuos que temían alojarse de un refugio. Quitaban la libertad y nadie preguntaba por qué sino que obedecían las reglas del juego. Los que no seguían las reglas eran considerados raros y diferentes. Como niña, C mira cómo la sociedad reacciona en contra de los que desvían y apunta un aviso por su vida adulta: no te desvíes. Ella no solamente busca un refugio físico, sino también crea uno psicológico en la isla de Bergai, aumentando el desequilibrio entre su inconsciente y su conciencia porque no busca reconciliar sus expectativas con la realidad nueva.

Con la intrusión de la guerra en su mundo secreto del cuarto de atrás y la destrucción de su libertad juvenil, C no puede ignorar la presencia del mundo exterior (la dictadura de Franco), sino tiene que enfrentarse con ella. Ahora no solamente tiene que reconciliar sus expectativas con la realidad exterior, sino que también tiene que negociar las expectativas que tiene este mundo ajeno para ella. El mundo exterior, o la sociedad, trae con él el elemento más destructivo para la relación entre la conciencia y el inconsciente de un individuo: la *persona*, la máscara que lleva la conciencia para esconder el mundo interior e individual de la sociedad (Jung AF 81). La *persona* evoluciona naturalmente durante la etapa de la juventud porque el individuo tiene más contacto con la sociedad a causa de sus interacciones durante la escuela y el trabajo, y descubre las expectativas sociales. Aunque sea un elemento natural del progreso por las etapas de la vida, la *persona* puede ser muy peligrosa porque no puede ser controlada por

el individuo. Es posible que la *persona* domine la psiquis hasta al punto de negar la presencia del inconsciente. Como resultado, la psiquis se separa en dos lados que se comunican menos y menos: la vida privada (el inconsciente) y la vida pública (la *persona*) (Jung AF 82). C experimenta esta división porque las nuevas reglas sociales de la dictadura no pactan con la naturaleza libre de su ser.

Esta lucha entre la vida pública y la vida privada de C se manifiesta claramente, otra vez, a través de sus memorias contadas a lo largo de El cuarto de atrás. Cuando habla de su niñez, su papel como niña, y últimamente como mujer, en la sociedad controlada por Franco, revela su desdén hacia los ejemplos femeninos apreciados por la sociedad:

Se nos ponía bajo su advocación [la de Isabel la Católica], se nos habla de su voluntad férrea y de su espíritu de sacrificio, había reprimido la ambición y el despotismo de los nobles, había creado la Santa Hermandad, expulsado a los judíos traicioneros, se había desprendido de sus joyas para financiar la empresa más gloriosa de nuestra historia, y aún había quien la difamara por la fidelidad a sus ideales, quien llamara crueldad a su abnegación. Yo miraba aquel rostro severo,...y lo único que no entendía era lo de la alegría. ..y no daba muchas ganas de tener aquella imagen como espejo. (Martín Gaité 84, clarificación mía)

Como resultado de esta actitud hacia la imagen de Isabel la Católica (la mujer ejemplar) y su rechazo de los valores femeninos empujados por la sociedad (de casarse y ser ama de casa), la protagonista tiene que decidir si va a crear una máscara para evadir la crítica social y enfrentarse con la sociedad de una manera más aceptable (desarrollar la *persona*), o si va a asimilar los ideales sociales de la mujer para cumplir con su papel asignado por la sociedad (negar su verdadero ser). El lector nota en la página siguiente del texto que la narradora escoge una máscara superficial de conformidad:

Bajo los machacones de aquella propaganda ñoña y optimista de los años cuarenta, se perfiló mi desconfianza hacia los seres dedicados y seguros, crecieron mis ansias de libertad y se afianzó la alianza con el desorden que había firmado secretamente en el piso tercero del número catorce de la calle Mayor. También me puse en guardia contra la idea del noviazgo como premio a mis posibles virtudes prácticas. (Martín Gaité 85)

Con la decisión de no conformarse, la narradora entra en lo que Jung llama un estado de tensión interna: "This state only arises when what was an external limitation becomes an inner obstacle; when one impulse opposes itself to another" (MMSS 99). Es decir, la limitación externa impuesta por la sociedad es la negación pública de su lado imaginativo, creativo, y más masculino; pero esta negación pública tiene consecuencias en su vida privada y en su psiquis. Es este estado de "being at variance with oneself" que "brings about an estrangement from oneself- the state that betokens a problem" (Jung MMSS 99). C tiene que vivir dos vidas opuestas, y por ende, desarrollar dos lados de su psiquis: uno, público, más femenino y aceptable a la sociedad (la *persona*); el otro, privado, más masculino en que busca la creatividad y la libertad, que va en contra de la sociedad y su papel en ella. La presencia de dos facetas opuestas en su psiquis impide su progreso psíquico en que C no puede resolver el conflicto entre ellas sin perder o la máscara social (la *persona*) o su auténtico ser.

Aunque C pretenda escoger la máscara, en realidad desarrolla sus inclinaciones innatas, más creativas y "masculinas" que las expectativas sociales. Es una lucha constante mantenerse fiel a su lado creador. Toma modelos extranjeros en vez de españoles, como Greta Garbo y Diana Durban, porque un helado de limón o ir en patines al instituto "significaba para [ella] la alegoría de la libertad" porque eran tan diferentes que los de su realidad y "emitían un misterioso y lejano fulgor" (Martín Gaité 59-60,

clarificación mía). No obstante, admite al hombre vestido de negro que envidiaba a Carmencita Franco porque tenía “el rizado natural, se diferenciaba bien el rizado natural y el otro” que tenía ella (Martín Gaité 62). O sea, deseaba ser distinta de los modelos españoles porque deseaba ser más libre, pero no podía resistir la persuasión de la *persona* que debe tener el pelo rizado como Carmencita Franco; por ende se ponía chifles en el pelo cada noche para parecerse más a las otras españolitas.

Otras veces C tiene éxito resistiendo la dominación de la *persona*, pero la realidad y la sociedad todavía funcionan para impedir la libre expresión de su ser. Por ejemplo, en el balneario escribe una carta romántica, una acción creativa, para dársela a un chico que había conocido recientemente. Dice que “ninguna chica modesta y decente de aquel tiempo tendría la audacia de escribir una carta así... era totalmente literatura” (Martín Gaité 49). Con la escritura de la carta C rechaza el símbolo de Isabel la Católica y rompe con las restricciones de la modestia para experimentar una libertad nueva, más sensual, prohibida por la sociedad; se conecta con su lado privado y creativo. Pero, la realidad se presenta e impide la expresión de su lado creativo, íntimo, y personal en público. Cuando trata de pasar la carta al chico, “en ese momento le oí decir el nombre de Hitler, se estaba dirigiendo a mí, me enseñaba un periódico” (Martín Gaité 50). De nuevo, su intento de expresarse e imaginarse al punto de estar libre de la realidad fracasa a causa de las demandas de la realidad. Reacciona violentamente en contra del desacuerdo entre la realidad y lo que querría que la realidad fuera: “no entendía nada de guerras ni querría entender... me subía a mi cuarto, rompí la carta en ataque de rabia... me quedé mucho rato sentada en la cama sin pensar en nada”; cuenta al hombre vestido de negro que aquella fue la “primera mirada rota” (Martín Gaité 50, 51). Su negación a aceptar la

realidad de su situación, y el poder que la *persona* ejerce sobre su psiquis débil, subrayan el desequilibrio creciendo en su psiquis.

Otro ejemplo de la dominación de la sociedad sobre C revela que cuando resiste los deseos de la sociedad y la *persona*, sufre de la discriminación pública por no obedecer sus demandas. Cuando quiere viajar a Portugal para estudiar, C cuenta que:

Una chica no podía salir al extranjero sin tener cumplido el Servicio Social, o por lo menos, haber dejado suponer... que tenía madera de futura madre y esposa, digna descendiente de Isabel la Católica... los informes [sobre ella] no fueron muy satisfactorios. Tuve que firmar un papel comprometiéndome a pagar una especie de multa, que consistía en el cumplimiento, a mi regreso, de algunos meses más de prestación... por eso le he hablado de la **ilusión** de salir. (Martín Gaité 40, clarificación mía, énfasis mío)

Como resultado de su deseo de vivir libre de la imagen represiva de Isabel la Católica, la sociedad imponía más restricciones, o demandaba más trabajo de ella. C siempre tenía que sacrificar o su lado privado para gozar las comodidades del lado público, o su lado público para expresar su verdadero ser.

Hay muchas instancias a lo largo de la novela cuando C hace referencia a un sentido de desequilibrio o desconocimiento de sí misma, revelando la dominación de la *persona* en su vida. La *persona* es muy fuerte y puede tomar control poco a poco a despecho del deseo individual de no cumplir con las imposiciones de la sociedad hasta el punto que un individuo no se reconoce (Jung AF 81). Por ejemplo, C revela más de una vez que “notaba que me estaba desviando, desertaba de los sueños para pactar con la historia (la sociedad), me esforzaba en ordenar las cosas, en entenderlas una por una, por miedo a naufragar” y “me miré y me encontré en el recuadro con unos ojos ajenos y

absortos que no reconocía... pensaba angustiosamente que no era yo" (Martín Gaité 51, 46, clarificación mía). C se pierde muchas veces en su *persona* durante su juventud.

El problema psíquico de la juventud (la negación a cambiar las presuposiciones adolescentes sobre la vida para pactar con la realidad) aumenta la división de la *persona* y la psiquis de C en dos lados opuestos (lo social y lo privado). C no puede dejar sus ideales adolescentes sobre la imaginación, creatividad, y libertad, pero a causa de la parte social de su psiquis fragmentada, la que sabe los valores y las expectativas femeninas, ella no puede alcanzar los ideales privados con éxito tampoco. Como resultado de este conflicto incesante, uno de los lados viene a ser negado o reprimido; en el caso de C, es el lado privado y creativo: "yo misma...notaba que me estaba desviando, desertaba de los sueños para pactar con la historia" (Martín Gaité 55).

Cuando narra los sucesos de El cuarto de atrás C tiene 53 años. Por años, debe haberse entrado en la etapa de la madurez, pero a causa de los conflictos psíquicos relevados por las memorias, es obvio que todavía no ha entrado en aquella etapa profundamente. Todavía hay confusión como resultado de la negación de su lado privado y el triunfo de la *persona* en su vida. En su libro *Modern Man in Search of a Soul*, Jung explica que el triunfo del lado social en la psiquis, la absorción de la *persona* pública como la totalidad del ser, tiene un precio significativo en la mente del individuo: "We wholly overlook the essential fact that the achievements which society rewards are won at the cost of a diminution of personality. Many --far too many-- aspects of life which should also have been experienced lie in the lumber-room among dusty memories. Sometimes, even, they are glowing coals under grey ashes" (104). La resolución del problema de la juventud y la psiquis fracturada de C queda en los carbones brillando bajo

las cenizas grises de su psiquis, o de otra manera, en su refugio: el cuarto de atrás. Ella tiene que enfrentarse completamente con la etapa de la madurez e interiorizarse, o buscar la resolución de sus problemas psíquicos, por el proceso de la “imaginación activa”, que incluye una conversación con su inconsciente. Por medio de la “imaginación activa” puede reconectarse con su lado creativo y reencontrar sus propias palabras para guiarse otra vez en el proceso creador.

El cuarto de atrás: un ejercicio en la “imaginación activa”

Después de discutir las etapas de la vida de C, se reconoce que existe una distancia profunda entre el lado público de su ser, representado por la *persona*, y el lado privado de su ser, el inconsciente más creativo, que está restringido a causa de la presión de la *persona*. Según Jung, el mejor método de reconciliar conflictos entre los dos lados de la psiquis producidos por sucesos de la juventud es un ejercicio en la “imaginación activa”. Como ya se ha mencionado en la introducción, la “imaginación activa” es un intento de acercarse al inconsciente personal para resolver algún conflicto psíquico a medida de la recreación del acto juvenil de jugar. Es un proceso natural en la maduración del individuo y puede ser descubierto sin la ayuda de un psicólogo, como en el caso de la protagonista en El cuarto de atrás (Jung AI 13). En el primer plano, El cuarto de atrás es un ejercicio en la “imaginación activa”, a través de que la protagonista, C, regresa a las fuentes creativas de su niñez para explorar su pasado y resolver sentimientos que todavía la afectan hace más de treinta años, de modo que trae “the conscious and unconscious together and so arrive at a new attitude” (Jung AI 47). En el segundo plano, la “imaginación activa” sirve como una puerta que reintroduce a C a su lado creativo y le

revela el proceso creador que C utiliza para escribir El cuarto de atrás. Esta sección se enfoca en el desarrollo de la “imaginación activa” en el primer plano de la novela. La acción de la novela (el primer plano) encarna las dos etapas de la “imaginación activa”: una confrontación con el inconsciente, y la resolución de ella. Las fuentes creativas que emplea C para reconectarse con sí misma como niña son la novela rosa y la novela fantástica.

El hecho de que C encuentra el proceso de la “imaginación activa” sin la ayuda de un psicólogo explica por qué su pasaje de la conciencia a su confrontación con el inconsciente es más gradual y lleno de timidez. C abre la novela con una descripción de un sueño, una “antigua aparición inalterable”, de “un desfile de estrellas con cara de payaso que ascienden a tumbos de globo escapando y se ríen con mueca fija” (Martín Gaité 11). Los payasos y los globos hacen eco a la niñez y a colores brillantes que tienden a atraer el inconsciente; la repetición de esta aparición señala un intento por parte del inconsciente de manifestarse (Jung AI 13). Pero esta descripción y meditación del sueño nunca había empezado un juego en la “imaginación activa” para C en el pasado porque, hasta este momento, C experimentaba una actitud pasiva hacia su inconsciente de modo que “fantasy is not evoked, rather it drifts around unnoticed” por la conciencia (Jung AI 6). Jung propone que uno no puede experimentar la “imaginación activa” hasta que “we turn our attention toward the unconscious with an attitude of expectation; something definite is about to happen” (AI 6). Esta noche es diferente que las del pasado porque C quiere entrar en un diálogo con el inconsciente. Dice que en el pasado “reconocía aquel silencio raro como el preludio de algo que iba a pasar,... aquella muchedumbre ascendente caería a engrosar el invisible caudal interior como una droga

intravenosa, capaz de alterar todas las visiones” pero nunca hacía nada porque “lo mejor siempre está en esperar, desde pequeña [ha] creído eso, hace hasta poco” (Martín Gaité 11-12, clarificación mía). La frase “hace hasta poco” revela el cambio que ha pasado en su verdadero deseo de conocerse. Ahora está lista para explorar el inconsciente y revivir su niñez para resolverla porque “daría lo que fuera por revivir aquella sensación (expectativa)...si podría entender las diferencias con esta desazón desde la que ahora intento convocarla, vana convocatoria” (Martín Gaité 12, clarificación mía). En el pasado intentaba explorar su niñez a través de su profesión como escritora, pero su intento de conocerse mediante la escritura no funciona porque su *persona* ha sofocado su lado creativo hasta que “las palabras bailan y se me alejan, es como empeñarse en leer sin gafas la letra menuda” (Martín Gaité 12-13).

Ahora que C reconoce dónde está en su vida psíquica, y tiene la desazón y la anticipación necesaria, está lista para entrar en la primera etapa de la “imaginación activa”. Durante la primera etapa de la “imaginación activa”, “the unconscious takes the lead while the conscious ego serves as a kind of attentive inner witness and perhaps scribe or recorder; the task is to gain access to the unconscious” (Jung AI 10). En este papel pasivo C se pregunta: “¿qué hago?...Pues nada,... me pondré a hacer dibujos sencillos” (Martín Gaité 13). Sin darse cuenta, este es el momento en que C empieza a crear su propio juego con la “imaginación activa”. Tiene que probar el camino hasta que encuentra el inconsciente, pero ya empieza el juego. Jung dice que “everyone gets at it in their own way...some begin with a vague mood...until a visual image appears, a visualized mood” (AI 7). Esto es lo que experimenta C: comienza el proceso con un estado de ánimo indefinido de anticipación y entonces empieza a dibujar. El acto de

dibujar o pintar muchas veces funciona como salida para el inconsciente en que “images arise in a completely spontaneous way as we work with an expressive medium” (Jung AI 8). C dibuja en la arena con la C de su nombre: casa, cuarto, cama. Como resultado de los dibujos, C se encuentra en el cuarto de su niñez; describe la cama y cada detalle del cuarto. Ya está metida en la “imaginación activa” al punto de enfrentarse con el inconsciente. Describe que “ha empezado el vaivén, ya no puedo saber si estoy acostada en esta cama o en aquélla; más bien, que paso de una a otra” (Martín Gaité 14). Es decir, permite la infiltración del inconsciente al punto de que no puede distinguir entre la dominación de la conciencia o la del inconsciente. El lector puede notar que el vaivén entre la conciencia y el inconsciente sigue porque la narración de C vacila entre el imperfecto y el presente: “cuando tardaba en dormirme”, “me levantaba de puntillas para no despertar a mi hermana”, “es inútil, no me duermo” (Martín Gaité 16). C pierde su noción del tiempo y el orden de las cosas cuando el inconsciente la domina (Jung AI 10).

La primera mención de la novela rosa es la descripción de las noches sin sueño de su niñez. Describe que pasaba las noches mirando las ilustraciones de la revista Lecturas que tenían

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 de su *garçonnière*, lo turco era modernidad; 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. (Martín Gaité 15)

Las ilustraciones revelan la mujer ideal para C cuando era niña y, como resultado, representan la *persona* dominante durante su juventud que creaba poco a poco la división entre su conciencia e inconsciente. C hace referencia a Emilio Freixas, creador de las ilustraciones, y Elisabeth Mulder, escritora de novelas rosa en las cuales las protagonistas encarnaban aquellas ilustraciones (Martín Gaité 15). La novela rosa fue una herramienta en la socialización de las españolas jóvenes porque “they inspired children to imitate the main patterns of behavior demonstrated by the “perfect” protagonist...Novelas rosa were offered to their young female readers as mirrors in which they could glimpse their future happiness if only they followed the rules” (Soliño 131-32). No obstante, la última frase de la descripción --“se escondía la historia secreta que estaban recordando en soledad”-- revela que ahora C duda la supuesta verdad que aquellas imágenes pretenden significar.

De los recuerdos sobre la novela rosa y aquellas ilustraciones, C “is jolted back to the present by her mirror image. She sees a woman in pajamas, who like a Mulder protagonist never seems to sleep. However, the glamour the story offered is missing; in its place C is left with a room, and a mind, in disarray” (Soliño 136). María Elena Soliño plantea que Martín Gaité quiere revelar las falacias de la novela rosa y romper con esta tradición femenina en El cuarto de atrás; mientras que este argumento tiene valor en cuanto Martín Gaité manipula el género a lo largo de la novela, la novela rosa juega un papel más significativo desde la perspectiva de la “imaginación activa”. Argumento, en cambio, que esta experiencia (la de su reflexión en el espejo) es cuando C se da cuenta de que tiene que explorar la novela rosa para entenderse y entender el impacto que aquel género tenía sobre ella durante su formación psíquica: “Es difícil escapar a los esquemas literarios de la primera juventud” (Martín Gaité 122). El propósito de la “imaginación

activa” es dar al adulto otra oportunidad de jugar y revivir situaciones en un ambiente más seguro que la realidad. Para citar a Jung: “in the spontaneous dramatic play of childhood...the child gets to imagine all kinds of variations and creative resolutions” a circunstancias o experiencias que tenían un impacto negativo en su formación (AI 5-6). Mediante la actuación de una escena de una novela rosa, C puede explorar las memorias de su niñez que muestran un conflicto entre su *persona* obsesionada con la mujer de la novela rosa y su inconsciente más creativo y “masculino”, para probar la validez o invalidez de la imagen ejemplar femenina en la novela rosa. También, el hecho de que C empieza a escribir una novela rosa durante su juventud hace la novela rosa una forma aún más deseable para explorar el pasado porque también la conecta a C con su faceta creadora perdida (Martín Gaité 53). Como resultado de la reflexión de su cuarto de niñez y la novela rosa, C encuentra la manifestación del inconsciente.

Finalmente, las reflexiones de C sobre la novela rosa y su deseo de encontrarse con su inconsciente, se convierten en un hombre de carne y hueso: “Looking, psychologically, brings about the activation of the object; it is as if something were emanating from one’s spiritual eye that **evokes or activates the object of one’s vision**” (Jung AI 7, énfasis mío). El proceso de la “imaginación activa” entra en su segunda etapa, más activa, con la introducción del hombre vestido de negro. Digo que la segunda etapa es más activa porque “consciousness takes the lead” en que “as the affects and images of the unconscious flow into awareness, the ego enters actively into the experience”, o sea, C entra en un diálogo activo con la manifestación de su inconsciente, el hombre vestido de negro, en su intento de entender la lógica en sus preguntas y las imágenes que evoca (Jung AI 10). Para empezar el juego con la novela rosa, Martín

Gaite introduce a C y al hombre vestido de negro al principio del capítulo 2 con una llamada telefónica. La llamada telefónica introduce el inconsciente en el personaje del hombre de negro dentro del contexto de la novela rosa porque, como C menciona, las mujeres de *Lecturas* siempre están esperando al lado de los teléfonos la llamada de un hombre (Soliño, 136). C describe la “voz dominante” que “no se disculpa por haberme despertado, aunque lo ha tenido de notar” del hombre desconocido que hace eco a una descripción de un hombre de la novela rosa (Martín Gaité 27).

Si se analiza la introducción de C y el hombre vestido de negro se puede ver el cambio de papeles que ocurre como resultado de la segunda etapa del juego con la “imaginación activa”. C describe que está en la cama grande del presente, está en su conciencia, cuando recibe la llamada; le dice al hombre “estoy completamente despierta” y “bajo a abrirle” la puerta (Martín Gaité 27-28). Parece tener control de la situación, o por lo menos, ejerce más voluntad que en el capítulo anterior donde pasa de un tema a otro. No obstante, se puede ver que solamente es la apariencia de control porque confiesa sentimientos inseguros: “me tiembla un poco”, “espero con una ansiedad mezclada de susto” (Martín Gaité 29). Esta inseguridad es normal cuando uno entra en un juego con el inconsciente porque es territorio desconocido e inseguro, pero con el desarrollo del juego, “a spontaneous string of insights” se revelará para ser interpretados por la conciencia (Jung AI 10).

La novela rosa sirve para tranquilizar a C en su diálogo con el inconsciente (el hombre de negro). Imagina que el hombre “es un amigo de toda la vida, alguien a quien reencuentro después de una larga ausencia” (Martín Gaité 36). Esta cita tiene significado doble, por supuesto, porque el inconsciente es un “amigo de toda la vida” que C conoce

de nuevo mediante el diálogo con el hombre vestido de negro; pero también enfatiza el papel de la novela rosa en el juego de la “imaginación activa” porque inmediatamente después de esta cita C hace referencia a un dibujo de Lecturas que “anunciaba las lágrimas del reencuentro” entre Esperanza y Raimundo, personajes de la novela rosa (Martín Gaité 37). Sigue, “cuánto me gustaban las novelas rosa”, y describe el deseo de “no hablar más, atreverme a apoyar la cabeza en su hombro” (Martín Gaité 37).

El diálogo entre C y el hombre de negro está lleno de intertextualidades con novelas rosas y un sentimiento más erótico para establecer el juego amoroso en la “imaginación activa”. Algunos de los ejemplos más sobresalientes incluyen: “Querría decirle que ya no tengo miedo-- ‘Oh, Raimundo, contigo nunca tengo miedo’”, “Me fijo en sus hombros angulosos y en su espalda...nuestros ojos se encuentran”, “Hay un silencio demasiado intenso, tal vez mis ojos brillen tanto como los suyos... nos estamos mirando a los ojos ya sin paliativos, el corazón se me echa a latir como un caballo desbocado”, “se ha creído que soy Esmeralda (protagonista de su propia novela rosa) ¿Y él es Alejandro, verdad?, nos lo hemos encontrado en carne y hueso”, “Enciende dos (pitillos) en su boca y me pasa uno. Muy de novela rosa este detalle” (Martín Gaité 39, 121, 122, 159, 164, clarificaciones mías). Repito que el intento de Martín Gaité no es re-escribir o reinventar la novela rosa, sino por la “imaginación activa”, C explora sus expectativas inalcanzadas por la realidad de su juventud a través de un juego que imita los sucesos de una novela rosa. La escritura de una novela rosa fue su último intento de combinar su impulso creativo con las expectativas sociales, y por ende, es la fuente perfecta para explorar su estancamiento psíquico.

La fórmula de la novela rosa que la “imaginación activa” sigue a lo largo de la novela, cambia un poco como resultado de la llamada de Carola. Inmediatamente antes de la llamada, el juego con la novela rosa alcanza su climax:

Mi última pregunta ha quedado resonando en el aire de la habitación, ¿por qué?, ¿por qué? ‘Esperanza y Raimundo se miraban con melancólico asombro.’ ¿Por qué me mira así? En las novelas rosa, cuando se llegaba a una escena de clima parecido a ésta, se podía apostar doble contra sencillo a que el desconocido iba a revelar su identidad. Todas las descripciones anteriores --tormentas, cumbres, playas solitarias-- estaban al servicio de realzar ese momento clave en que el hombre y la mujer iban a pasar de ser desconocidos a conocerse o, en otras versiones más emocionantes, a reconocerse, aquel momento en que estaba a punto de ser pronunciado. (Martín Gaité 122)

Cuando suena el teléfono, dice “me gustaría que dijera: ‘No lo atiendas, quédate conmigo’, el paso del usted al tú era también un momento importantísimo” (Martín Gaité 123). El juego con la novela rosa desvía un poco porque, en el momento de reconocerse, el teléfono los interrumpe. Como resultado, es Carola, y no Alejandro, la persona que revela la identidad del hombre vestido de negro. La descripción que le da Carola a C no coincide con lo que C conoce de Alejandro y C pierde su confianza en su relación.

Cuando C regresa, en vez de ser Esmeralda, es un personaje de un escenario de su juventud. C cambia su papel en el juego porque ha perdido pie con la nueva información: “Se me ha olvidado todo, Conchita, es horrible, no puedo salir” (Martín Gaité 152). No puede recordar sus líneas para actuar en el escenario con el hombre de negro; pinta un poco más sus ojos para darle más confianza, y “me pongo de pie y vuelvo a acercarme a la cortina, no hay más remedio que echarle valor y serenidad a la salida” (Martín Gaité 152). C se tranquiliza cuando nota que, “a pesar de la sosegada actitud con que se dispone

a recibirme, no cuenta con las noticias nuevas que tengo ahora sobre él... todo es jugar, y el éxito depende de la capacidad de concentración... en el programa que ponga lo que quiera” (Martín Gaité, 153). Con la revelación que el hombre de negro no ha cambiado como resultado de la nueva información, y con el recuerdo que esta experiencia es un juego, C se da cuenta que “ha desaparecido mi zozobra ante sus preguntas, hemos entrado en una fase nueva” (Martín Gaité 154). La nueva fase es la segunda parte de la segunda etapa en que la conciencia empieza a reconciliar todas las imágenes del inconsciente reveladas durante el juego (Jung AI 10). C entiende ahora el propósito de jugar con la novela rosa para conectarse con su lado creativo perdido. Como resultado, el resto del diálogo entre C y el hombre de negro consiste en descripciones de las dos fuentes creativas de su niñez: la novela rosa que empezó con una amiga y la isla de Bergai. La resolución del proceso de la “imaginación activa” es la habilidad de C de expresarse y contar su historia, lo que hace que haya un creciente número de folios a lo largo de la novela.

Aunque el vehículo de la “imaginación activa” es la novela rosa, la novela fantástica tiene un papel muy importante en este proceso también. La primera referencia de la novela fantástica aparece cuando C tropieza con ella: “Ahí está el libro que me hizo perder pie: *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov” (Martín Gaité 19). Admite que se había prometido escribir una novela fantástica, pero que “cuando falla el entusiasmo, de poco sirve volver a la fuente que lo provocó” (Martín Gaité 20). Varios críticos, como Joan Lipman Brown, dicen que la referencia existe porque “the man in the black hat actually determines the genre [of the novel]; because of him, the novel is a fantastic work of literature. Significantly, the mystery of this bizarre conversational

partner is never resolved” (153, clarificación mía). Lipman Brown propone que la referencia a Todorov señala al lector que va a leer una novela fantástica. Mientras que no se puede negar la importancia del libro de Todorov en El cuarto de atrás, también no se puede declarar que define el género de la novela porque hay tantos otros géneros representados en la novela que son tan importantes como el elemento fantástico. De nuevo, la referencia directa a Todorov en este momento, segundos antes de la aparición del inconsciente, tiene un propósito claro en relación con la “imaginación activa”. Jung describe que el proceso de enfrentarse con el inconsciente es una experiencia única y que si no lo entendemos, el encuentro es “a diabolic mixture of the sublime and the ridiculous” (Jung AI 26). Por el proceso de la “imaginación activa”, C va a tener una experiencia fantástica a causa de la naturaleza del inconsciente, no como resultado de una influencia de Todorov. C describe que la novela fantástica incluye “desdoblamiento de personalidad, la ruptura de límites entre tiempo y espacio, la ambigüedad y la incertidumbre”; todos estos elementos existen en El cuarto de atrás (Martín Gaité 19). No obstante, la referencia aquí no solamente señala la influencia de Todorov en la escritura de Martín Gaité, sino también prepara a C para lo que va a experimentar en su encuentro con el inconsciente.

La segunda referencia a Todorov es aún más significativa para preparar a C para la manifestación del inconsciente: “He tirado un vaso de agua que había en la mesilla y el embozo de la sábana se ha empapado. La humedad ha alcanzado también al libro de Todorov, que yace en la colcha con unos papeles encima” (Martín Gaité 27). Lipman Brown argumenta que esta segunda referencia “make[s] it more real and vulnerable” porque “to a novelist a book of criticism is nothing sacred” (154). Pero esta referencia

tiene más importancia de lo que señala esta interpretación. Otra vez, Jung dice que el acto de dialogar con el inconsciente, “involves a suspension of our rational, critical facilities in order to give free reign to fantasy” (AI 10). Con la segunda referencia de Todorov, y el hecho de que C derrama agua sobre el libro, señala que Todorov no es el elemento más importante del libro, que hay algo más que solamente una novela fantástica dentro de las tapas de El cuarto de atrás. El inconsciente no quiere que C explique sus manifestaciones en la conciencia de C solamente como resultado de su reciente lectura de Todorov.

El género de la novela fantástica permite una interpretación lógica de todos los sucesos misteriosos que ocurren en la novela: la visita del hombre vestido de negro y los papeles diferentes que él desempeña, el folio creciendo a lo largo de la novela que es la novela en sí, etc. El peligro de seguir la interpretación de Lipman Brown es que pierda un elemento de la novela. Es mas, desde la perspectiva de la “imaginación activa”, la obra de Todorov crea una base con que el inconsciente puede establecer una especie de verosimilitud para que C siga con el juego. Sí, hay desdoblamientos, juegos con los límites de tiempo y espacio, incertidumbre, y misterio; pero no es solamente para cumplir con las reglas de Todorov y escribir una novela fantástica. Al contrario, es porque el inconsciente prefiere manifestarse de esta manera. En el primer plano de El cuarto de atrás, el libro de Todorov hace posible que el hombre de negro se convierta en el aliado de C. Aunque no interprete el papel de la novela fantástica como parte de la “imaginación activa”, Lipman Brown todavía señala una conexión importante entre la novela fantástica y la exploración de las memorias de C: “By approaching the past events of her own life through the technique of a fantastic work of literature, Martín Gaité

instills an aura of ambiguity which both propitiates her memories and enriches their telling” (163). Por ende, de nuevo, la novela fantástica establece el ambiente necesario para la exploración de las memorias de C a través de la “imaginación activa”.

La idea del juego permea cada página de la obra, y no solamente a través del juego con la novela rosa. Kathleen Glenn señala que: “a variety of board, card, parlor, and street games are mentioned... and they evoke for us the world of childhood”, y más, “much of the humor of El cuarto de atrás is the result of word games and plays on words” (157). Referencias a los juegos predilectos de la niñez de C, como el escondite inglés y el parchís, fomentan el ambiente de la niñez y la habilidad de C de entrar en el juego de la “imaginación activa”. Por ejemplo, Glenn describe que la referencia al escondite inglés hace paralelo con las dificultades que tiene C en sus intentos de escribir y ordenar las escrituras: “The trick of *el escondite inglés* is to catch the other players in motion, but when the child who is ‘it’ turns around, he is likely to find them motionless, although they have advanced...it is the stealthy, almost imperceptible movement of time which makes it so difficult for the narrator to put her memories in chronological order and write her book” (157). De este modo el juego del escondite inglés sirve como “the vehicle for commentary upon the composition of the novel and the passage of time” (Glenn 157). Por ende, el uso del escondite inglés alcanza el propósito psicológico de la “imaginación activa” porque C puede expresar un sentimiento inexpresable antes, “el tiempo transcurre a hurtadillas, disimulado, no le vemos andar”, mediante un juego de la niñez (Martín Gaité 101). El juego de la novela rosa es el juego primordial de la “imaginación activa”, pero las referencias a otros juegos sirven para crear más paralelos entre las experiencias

de C y los juegos de la niñez de modo que son ventanas que abren memorias distintas de la niñez de C que expresan sentimientos o experiencias olvidados.

En resumen, “the fantastic and the novela rosa...are interwoven” (Glenn 155) perfectamente en El cuarto de atrás. Es un juego en la “imaginación activa” en que C desempeña el papel de una protagonista de la novela rosa con su amante ideal, el hombre de negro, en un intento de regresar a sus memorias de la juventud para explorarlas y reconciliarlas en un ambiente que le dé seguridad. También emplea elementos de la novela fantástica para liberar el inconsciente de C y permitirle manifestarse y manipular la memoria de C sin las imposiciones de la realidad. Últimamente, las referencias a otros juegos juveniles profundizan lo eficaz de la “imaginación activa” porque reconecta a C con más experiencias.

El proceso creador en El cuarto de atrás

Ahora que hemos explorado como el primer plano del texto funciona como un juego con la “imaginación activa”, vamos a entrar en la exploración del segundo plano del texto, el del proceso creador que es el resultado de la segunda etapa de la “imaginación activa”. En la sección de la “imaginación activa” hicimos referencia a este segundo plano de significado como la verdadera razón para el juego de la novela rosa y el diálogo entre C y la manifestación de su inconsciente. Es posible conectar el proceso creador con la “imaginación activa”, mas, es necesario entender que los dos aparecen juntos porque, según Jung, “without this playing with fantasy no creative work has ever yet come to birth” (AI, 5). Esta sección propone que El cuarto de atrás funciona a dos niveles, basados en y unidos por la “imaginación activa”. Del primer plano y las

circunstancias reveladas durante la actuación de la novela rosa, se pueden hacer muchas referencias sobre la experiencia española durante los años de la guerra y de la dictadura, y explorar el impacto psíquico que tiene en C. El segundo plano va unido al primer plano porque el primer plano establece el juego de la “imaginación activa”, la confrontación con el inconsciente personal y colectivo mientras que el segundo plano, que trata del proceso creador, compone la mayoría de la resolución de las imágenes inconscientes. La resolución del enfrentamiento con el inconsciente es el reencuentro con el proceso creador y la habilidad de C a contar su historia por escrito.

La idea de dos planos de significado es muy normal dentro del modo deshumanizado de escribir una novela, como discutimos en la introducción; Jung también propone que las novelas mejor desarrolladas tienen dos planos. Sobre el proceso de escribir Jung señala que “the story is primarily a means of giving expression to significant material” (Jung MMSS 158). En El cuarto de atrás la historia es la niñez de C y su exploración de ella mediante su diálogo con el hombre de negro; pero es solamente una fachada para hablar del “material significante”, del segundo plano: el proceso creador. Este proceso creador está conectado con la “imaginación activa” y el inconsciente porque

The creative process has feminine quality, and the creative work arises from unconscious depths... whenever the creative force predominates, human life is ruled and moulded by the unconscious as against the active will, and the conscious ego is swept along on a subterranean current, being nothing more than a helpless observer of events. The work in process becomes the poet's fate and determines his psychic development. (Jung MMSS 170)

Antes de su encuentro con el inconsciente a través de la “imaginación activa”, C no podía experimentar el proceso creador porque estaba dominada por su ego, su *persona* más específicamente; comenta que “hace tiempo que no escribo nada” (Martín Gaité 33). Entonces, con el juego de la novela rosa, C se pone en contacto con el inconsciente, y ahora permite que el inconsciente, el hombre de negro, la dirige por dónde ir.

Cuando entramos en un análisis del proceso creador empezamos a notar que el verdadero propósito de El cuarto de atrás es discutir el papel de la literatura en la España posfranquista, de modo que El cuarto de atrás sirve como una novela ejemplar de la teoría literaria de Martín Gaité. Varios de los críticos que comentan el discurso literario en la novela simplemente notan que “El cuarto de atrás is fiction and a reflection on the nature of fiction” o “no es otra cosa que una metanovela... novela sobre el arte de novelar” sin analizar la crítica y las sugerencias literarias que existen en la novela (Glenn 158, Palley 22). Una interpretación más adecuada del segundo nivel del texto es la de Lipman Brown y Smith: “A novel emerges in which Martín Gaité’s own views about literature are not only discussed overtly, but also are very evidently put into practice” (63). Con un análisis cuidadoso, se descubre que Martín Gaité describe el tipo de literatura que es posible si podemos, en las palabras de la autora misma, “perder el hilo”, o desviar de las expectativas sociales en cuanto a la literatura. Es lógico que Martín Gaité incluya un resumen de sus teorías literarias en El cuarto de atrás porque, según Lipman Brown, durante esta época de su vida ella escribe artículos críticos sobre la literatura corriente para *Diario 16*: “As a literary critic, who once a week was expected to submit a column written according to her own exacting standards, Martín Gaité was inevitably engrossed in much serious thinking about literature” (150). En El cuarto de atrás, C hace

referencias a los cambios en la cultura como resultado de las ideas franquistas, “las variaciones que habían de irse produciendo, según su ley [la de Franco]”, y vemos en el diálogo con el hombre de negro que estas variaciones restringen la naturaleza del proceso creador (Martín Gaité 119, clarificación mía).

Primero, el papel más importante de la manifestación del inconsciente (el hombre de negro) en el proceso creador es el del crítico literario y también el del lector. Antes de dar sugerencias y relevar los elementos necesarios para mejorar la literatura de C, el hombre señala sus problemas, y se puede inferir, de otros escritores también. Empieza, “¿A usted no le gusta la literatura de misterio?...Como no la cultiva” (Martín Gaité 30, 31). Después de reflexionar, C responde: “Quizá todo consista en perder el hilo y que reaparezca cuando le dé la gana, yo siempre he tenido demasiado miedo a perder el hilo” (Martín Gaité 32). A través de este comentario, Martín Gaité se critica a sí misma y a otros escritores que no se han permitido romper o experimentar con las reglas literarias; C comenta en el primer capítulo que “hemos perdido el gusto por jugar” (Martín Gaité 20). El balneario, según el hombre de negro, encarna el fracaso de no perder el hilo porque C siente la necesidad de explicar cada faceta de la novela y justificar la validez de su obra. El hombre de negro le dice: “Perdió usted el camino de los sueños” (Martín Gaité 45, 51). Perder el camino de los sueños es perder el camino al inconsciente porque es la fuente de los sueños y de la creatividad: “Ambos, la creación y la imagen proceden del inconsciente” (Palley 22). C reconoce su temor de jugar con las formas literarias y explica que “desde la muerte de Franco habrá notado cómo proliferan los libros de memorias, ya es una peste, en el fondo, eso es lo que me ha venido desanimando...si a mí me aburren las memorias de los demás, por qué no le van a aburrir a los demás las mías” (Martín

Gaite 111). C demuestra su frustración sobre la falta de experimentación literaria y revela su deseo de encontrar una forma distinta para escribir su propio libro de memorias. Por ende, el hombre de negro le da a C muchas sugerencias literarias para mejorar su habilidad de escribir y redefinir el acto de novelar; por estas sugerencias Martín Gaité revela su poética novelística, y al mismo tiempo, establece la forma estética de El cuarto de atrás: la obra es “nothing less than a complete actualization of its creator’s theory of literature” (Lipman Brown 69).

Tanto como el desarrollo de El cuarto de atrás evoluciona frente a los ojos del lector, también el proceso creador se revela mediante el diálogo entre C y el hombre de negro. Jung describe que “art is a kind of innate drive that seizes a human being and makes him its instrument. The artist is not a person endowed with free will who seeks his own ends, but one who allows art to realize its purposes through him” (MMSS 169). Como la psiquis, y especialmente el inconsciente, es la fuente de creatividad, su manifestación dirige el proceso creador en el individuo. Por ende, es el hombre de negro, y no C, él que dirige el intercambio a lo largo de la “imaginación activa” y de la novela. C hace muchas referencias a las revelaciones que tiene sobre el proceso creador como resultado del hombre de negro: “la conversación con este hombre me ha estimulado y ha refrescado mi viejo tema de los usos amorosos de posguerra”, “muchas más [ideas] surgirían si se asomara él aquí y empezara a darme pie con sus preguntas ligeras y quebradas que nada indagan, que son como dibujos de humo al aire”, “ha vuelto a caer la cortina que defiende la puerta del cuarto de atrás”, “me mantengo a la expectativa, sintiéndome invitada a un juego desconocido... ‘no importa, te enseñamos’”, “hablando con usted, me salen a relucir tantas cosas”, “no puedo tener miedo mientras continúe aquí

conmigo, tengo que seguir contándole cuentos, si me callo, se irá” (Martín Gaité 65, 85, 92, 93, 102, 166, clarificación mía). La cita que hace referencia a la cortina que defiende el cuarto de atrás, revela que el inconsciente ha invadido cada faceta de su ser, tomando control y dirigiéndola mediante el proceso creador.

Ahora, una de las primeras sugerencias del hombre de negro tiene que ver con una regla fantástica: “La ambigüedad es la clave de la literatura de misterio...no saber si lo que se ha visto es verdad o mentira, no saberlo nunca” (Martín Gaité 49). El cuarto de atrás en sí hace eco a esta opinión porque “ambiguity is of central importance...the man in black is unknowable. His identity is a mystery and his relationship with his host is tantalizing” (Lipman Brown y Smith 65). Martín Gaité subraya la importancia de la ambigüedad novelística mediante el hombre vestido de negro con su presencia y sus palabras. Otra perspectiva crítica del hombre de negro es “el error... que nos empeñamos en aplicarles la ley de la gravitación universal, o la ley del reloj, o cualquier otra ley de las que atacamos habitualmente sin discusión” (Martín Gaité 90). Como se puede ver, una de las influencias más obvias en la novela es Todorov y la novela fantástica. La novela fantástica encaja muy bien el desarrollo del proceso creador junguiano porque Jung siempre propone que las manifestaciones del inconsciente son fantásticas (Jung AI 26). C piensa en Todorov después de su diálogo con Carola y dice “Hay un punto en que la literatura de misterio franquea el umbral de lo maravilloso, y a partir de ahí, todo es posible y verosímil; vamos por el aire como en una ficción de Lewis Carroll” (Martín Gaité 145). La novela fantástica encarna muchos elementos que Martín Gaité quiere establecer como parte de la literatura española; quiere señalar que la ficción no debe pretender ser la realidad porque no la es.

Uno de los elementos más misteriosos de la obra, que añade al aspecto fantástico de la novela, es el folio creciendo a lo largo de la novela. Estas páginas tienen un significado muy importante en relación a la “imaginación activa” porque señalan la resolución entre el inconsciente y la conciencia; sin la resolución entre los dos lados separados de la psiquis, C todavía no tiene la habilidad de escribir. La manera en que crecen realmente no tiene ninguna especie de misterio desde la perspectiva de la teoría junguiana porque, como dijimos antes, es el inconsciente lo que controla el proceso creador y no la conciencia ni el esfuerzo del individuo. C apunta que el hombre de negro pone su sombrero al lado del folio y ella dice: “Sigo viendo los folios juntos a su sombrero” (Martín Gaité 33). El sombrero del hombre de negro permanece al lado de los folios a lo largo de la novela; es significativo porque conecta el hombre de negro, el inconsciente, con los folios; es él y no ella quien tiene control sobre ellos (Martinell Gifre 147). Entonces, mientras que C sigue recordando cuentos e historias de su niñez, el folio crece con el material expresado del intercambio con el hombre de negro. Si se mira al texto se nota que cada vez que C regresa al “presente” después de una digresión sobre el pasado, ella comenta que los folios han crecido. Después de repasar las memorias de su abuela y otros recuerdos evocados por el espejo en la cocina, C dice: “Acabo de fijarme en el folio que asoma por encima de la máquina de escribir y me he quedado paralizada;...no hay escrito nada más, excepto un número en el ángulo superior derecho, el 79. Pero bueno, estos setenta y nueve folios, ¿de dónde salen?, ¿a qué se refieren? El montón de los que quedaron debajo del sombrero también parece haber engrosado” (Martín Gaité 89). C cuestiona al hombre de negro sobre las páginas, pero él insiste en que no había tocado la máquina de escribir “para nada” pero dice: “Me alegro...está

usted volviendo a perder el camino” (Martín Gaité 90, 92). Como resultado de su habilidad de recordar memorias significativas en su desarrollo psíquico y analizarlas, los folios aumentan porque el inconsciente está reconectándose con el resto de su ser. Al fin de la novela C se despierta con El cuarto de atrás misteriosamente completo como resultado de su experiencia con el inconsciente.

Más que la influencia de Todorov y la importancia de la ambigüedad, el hombre de negro delinea otros elementos que debe encarnar la novela también. Declara que “la literatura es un desafío a la lógica...no un refugio contra la incertidumbre” (Martín Gaité 51). C añade que “lo más excitante son las versiones contradictorias, constituyen la base de la literatura, no somos un solo ser, sino muchos, de la misma manera que tampoco la historia es ésa que se escribe poniendo en orden las fechas” (Martín Gaité 145). Estos dos elementos de la poética de Martín Gaité añaden al sentido de la exploración, la experimentación, y el misterio que quiere establecer en El cuarto de atrás. Otro concepto novelístico que subraya Martín Gaité en el proceso creador y, que emplea muy claramente en El cuarto de atrás, es el papel que la memoria debe tener en la literatura. C le pregunta al hombre de negro, “si no se perdiera nada, la literatura no tendría razón de ser. ¿No cree?” y él responde, “Claro, lo importante es saber contar la historia de lo que se ha perdido” (Martín Gaité 168). Lipman Brown propone que para Martín Gaité, “literature represents memory” (67). El segundo plano del proceso creador se fusiona justamente con el primer plano del texto en El cuarto de atrás porque Martín Gaité emplea fielmente todos los aspectos de su poética novelística que revela mediante el diálogo entre C y el hombre de negro.

Para concluir, C cumple con la “imaginación activa” en el segundo plano del texto donde explora el proceso creador con el inconsciente. La “imaginación activa” y el diálogo entre C y el hombre de negro es una manera muy útil para describir el proceso creador porque “the creative act, which is the absolute antithesis of mere reaction, will forever elude the human understanding. It can only be described in its manifestations; it can be obscurely sensed, but never wholly grasped.” (Jung MMSS, 153). Martín Gaité utiliza esta oportunidad no solamente para escribir una novela fantástica y su libro de memorias a la vez, sino también busca desarrollar su poética novelística. Martín Gaité propone que la literatura no es un refugio, no debe esforzar su realidad, y no debe ser manipulada por el autor; es un proceso innato que se expresa cuando quiera expresar algo. También cree que la literatura debe ser ambigua, un juego misterioso que borra las fronteras entre la realidad y la ficción; no debe sentir la necesidad de seguir ningunas de las reglas fijas de la literatura. Para Martín Gaité cualquier género debe incluir manipulación e incertidumbre; dice que “no somos un solo ser, sino muchos” e infiere también que cada género tiene más que una forma posible (145). El último consejo del hombre vestido de negro es también el consejo final que Martín Gaité tiene para sus colegas: “Usted no necesita que exista, usted si no existe, lo inventa, y si existe, lo transforma...Pues, atrevase a contarla, partiendo justamente de esta sensación. Que no sepa si lo que cuenta lo ha vivido o no, que no lo sepa usted misma. Resultaría una gran novela” (Martín Gaité 169). Sí, resultaría una gran novela, y El cuarto de atrás es la prueba.

El hombre vestido de negro como el *animus* de C

Para seguir con nuestra interpretación junguiana de El cuarto de atrás, vamos a considerar el personaje del hombre vestido de negro como el *animus* de C, que aparece como resultado de su participación en la “imaginación activa”. Recuérdese que C participa en la “imaginación activa” para reconciliar los dos lados opuestos de su psiquis como resultado de la dominación de la *persona* durante la mayor parte de su vida. La “imaginación activa” permite una interacción entre la conciencia y el inconsciente, pero “as a result of the repressive attitude of the conscious mind,... it [el inconsciente] is driven into indirect and purely symptomatic manifestations” (Jung AF 91, clarificación mía). El *animus* es uno de los arquetipos que utiliza el inconsciente para revelarse a la conciencia. La función del *animus* es “to facilitate relations with the unconscious”, o sea, actuar como moderador en el diálogo entre la conciencia y el inconsciente (Jung AF 98). El *animus* como arquetipo del inconsciente es “the deposit...of all woman’s ancestral experiences of man-- and not only that, he is also a creative and procreative being, not in the sense of masculine creativity , but in the sense that he brings forth something we might call. ...the spermatic word. ...the inner masculine side of a woman brings forth creative seed” (Jung AF, 98). El *animus* puede ayudarle a la mujer a explorar sus problemas psíquicos porque, según Jung, es esta parte masculina de su ser la que puede razonar y resolver los conflictos entre la sociedad y la vida privada. También, puede aclarar el proceso creador para la mujer, como en el caso de C, mediante un diálogo con la conciencia. En El cuarto de atrás el inconsciente de C se revela a través del *animus* porque es el arquetipo más adecuado para ayudarla a reconciliar su psiquis y redescubrir el proceso creador como resultado de la “imaginación activa”.

Otros críticos, como Julian Palley, también han señalado que el hombre de negro es “el *alter ego*, el *animus* positivo, la imagen masculina fuerte y el protector, ideal, que toda mujer—acierta Jung—lleva en su inconsciente” (22). No obstante, estos críticos no se lanzan profundamente en una exploración extensa de esta interpretación, como vamos a hacer en este estudio.

Aún antes de su aparición física como el hombre vestido de negro en el capítulo 2, el *animus* está presente, esperando la oportunidad de aparecer. La primera manifestación del *animus* coincide con la contemplación de C del grabado “Conferencia de Lutero con el diablo” en el capítulo uno. C revela que "a lo largo de alguna noche en vela, cuando lo real y lo ficticio se confunden, he creído que era un espejito donde se reflejaba, sufriendo una leve transformación, la situación misma que me llevaba a posar sobre él los ojos" (Martín Gaité 18). Sigue con una descripción de un hombre vestido de negro, con alas negras, pelo y ojos muy negros, etc., que es la descripción del hombre que viene a entrevistarla en el capítulo 2. Dice que "esta leyenda me ayuda a escapar del sortilegio que la habitación pintada empezaba a ejercer sobre mí, me ha parecido que cobraba relieve y profundidad" (Martín Gaité 18). C se identifica con Lutero delante de su interlocutor. En esta misma manera, el *animus* puede ser su interlocutor, ofreciéndole a ella un escape del sortilegio que la sociedad empezaba a ejercer sobre ella a través de la *persona*.

Más tarde, C encuentra una carta azul que no puede identificar y describe su contenido:

Me escribe alguien que está sentado en una playa y a quien la inmensidad que tiene enfrente y la libertad de elegir cualquier itinerario le agobian

porque le sugieren mi ausencia, al parecer irreversible; se desprende de sus alusiones que esa libertad que ahora le parece vacía la ha estado anhelando durante una etapa anterior en la que me implica, es un hombre porque los adjetivos que se refieren a él vienen en masculino -"mutilado, anulado sin ti"...también puntualiza que el tiempo ha pasado diciendo mi nombre no lo puede calcular...se fija en que, dispersos por la arena, hay muchos fragmentos de muñecas rotas, brazos, cabezas, troncos y piernas, algunos de los restos vienen con las olas. (Martín Gaité 21-22)

Esta voz masculina que escribe la carta tiene que ser el *animus* de la protagonista y la playa en que está tiene que ser la isla de Bergai. Sin esta interpretación, no tienen sentido las muñecas rotas ni la playa. La isla de Bergai y las muñecas rotas simbolizan el último intento de C de mantenerse en contacto con su lado imaginativo, libre y creativo, luchando contra las imposiciones sociales de la dictadura. El lector ve que en un tiempo desconocido, ella abandona esta faceta creativa masculina de su psiquis porque la voz masculina es "mutilada, anulada" a causa de la ausencia de C. Él había llamado su nombre repetidas veces sin respuesta, las muñecas están tiradas por la arena en un signo de olvido. Esta carta revela un aspecto abandonado de la psiquis de la protagonista, y el *animus* está llamando su atención hacia su psiquis fragmentada para reconectarla con su lado creativo.

Con esta última manifestación del capítulo uno, el *animus* finalmente despierta la conciencia de C y ella le responde. Su primera respuesta es de curiosidad y suposición; no hay un deseo fuerte de explorar las implicaciones de la carta. C se pregunta si la playa que describe el hombre en la carta pudiera haber sido la misma en que ella estaba dibujando hace un rato; si fuera la misma, ella expone que diría: "Si quieres que te lo diga, siéntate porque es largo de contar' y al contarlas en voz alta, salvaría del olvido todas las cosas que he estado recordando y sabe Dios cuántas más es incalculable lo que

puede ramificarse un relato cuando se descubre una luz de atención en otros ojos, él seguramente también tendría ganas de contarme cosas" (Martín Gaité 22). A nivel de la conciencia, ella se da cuenta de que el hombre de la playa tiene la habilidad de ayudarla aunque no sabe exactamente por qué o cómo. Para concluir el capítulo uno, C otra vez evoca al *animus* en voz alta con más convicción aunque todavía no entiende por qué: "Me tumba sobre la carta, las estrellas se precipitan y aún tengo tiempo de decir 'quiero verte, quiero verte', con los ojos cerrados; no sé a quién se lo digo" (Martín Gaité 25).

No obstante, esta evocación del *animus* en voz alta, aunque no sea dicho con convicción ni conocimiento seguro, es suficiente para traer la manifestación física del *animus*: el hombre vestido de negro. El capítulo 2 empieza con el conocimiento de la protagonista y el hombre vestido de negro (la manifestación del *animus*). Es significativo que C viva en el último piso de un rascacielos porque indica su estado psíquico, al nivel más superficial de la *persona*, tan lejos como sea posible del sótano y el inconsciente. Cuando C intenta bajar para conocer al hombre, está parado y tiene miedo de una cucaracha que le corta el paso a ella; este temor revela que ella no es capaz para bajar al inconsciente (Martín Gaité 28). Como resultado, el hombre vestido de negro, el *animus*, tiene que subir al piso de C: "La flecha roja se ha encendido por su cuenta... el ascensor está subiendo, ¿vendrá aquí?, debe ser él... la flecha no se apaga, sigue subiendo, viene" (Martín Gaité 29). Cuando llega al piso explica: "Por fin apareció el sereno" (Martín Gaité 29). Desde la perspectiva junguiana, el sereno puede ser C en que, aunque no tuviera éxito en bajar al inconsciente, su deseo de conocerlo es suficiente para permitirle el paso a la conciencia.

C describe su inseguridad después del conocimiento con frases como "espero con una ansiedad mezclada de susto", "la mía [la mano] me tiembla un poco", "no creí que viniera tan cerca", y "avanzo mirando con aprensión las baldosas blancas y negras" (Martín Gaité 29, clarificación mía). Por estos sentimientos de miedo y aprensión, se puede ver que C todavía no entiende exactamente lo que está pasando y lo que es su papel en esta situación. Jung entiende este temor de dialogar con el inconsciente y explica que:

The art of [dialoging with the anima, the male counterpart] consists only in allowing our invisible partner to make herself heard, in putting the mechanism of expression momentarily at her disposal, without being overcome by the distaste one naturally feels at playing such an apparently ludicrous game with oneself, or by doubts as to the genuineness of the voice of one's interlocutor. ..the technique of coming to terms with the animus is the same in principle as in the case of the anima. (AF 90, 98 clarificación mía)

A pesar de su ansiedad, C actúa en concordancia con las ideas de Jung en cuanto a la relación entre la conciencia y el inconsciente en que siempre da el poder de la conversación al hombre vestido de negro, su interlocutor y *animus*. Es él quien empieza el discurso: "Así que tiene miedo de las cucarachas" y más tarde, "¿A usted no le gusta la literatura de misterio?", "¿Qué era lo de Burgos?", "Háblame de Bergai" (Martín Gaité 30, 103, 158). A lo largo de los capítulos 2-6 esta dinámica queda intacta: el hombre de negro dirige el discurso, la mayoría de las veces con preguntas, y C responde a ellas con memorias o historias. Como señalan Lipman Brown y Smith, el hombre de negro "guides and challenges [C] to communicate" (67).

A través del largo intercambio entre C y el hombre vestido de negro, más elementos del *animus* aparecen dentro de la figura del hombre vestido de negro. Para

empezar, uno de los papeles del *animus* es el de criticar, y "animus opinions are invariable collective, and they override individuals and individual judgment" (Jung AF, 97). Es decir, que la crítica del *animus* le distancia a C de su propia situación para que pueda verla mejor: "Provoca que ella se vea y se analice a través de él, acercando los recuerdos del pasado a la realidad presente" (Martinell Gifre 150). La primera crítica fuerte del hombre vestido de negro dirigida a C viene con la crítica de su primera novela, El balneario: "Hubiera podido ser una buena novela de misterio, si --dice lentamente--, empezaba prometiendo mucho, pero luego tuvo usted miedo, un miedo que ya no ha perdido nunca, ¿qué le pasó?" (Martín Gaité 45). El propósito de esta crítica es iluminar los problemas psíquicos de C que se quedan en su inconsciente como resultado de la represión, y que le impiden a C en su proceso creador. Quince páginas separan la pregunta inicial, "¿A usted no le gusta la literatura de misterio?", y la crítica del hombre de negro porque el *animus* quiere utilizar las preguntas para despertar o animar las memorias de C, y así revelar su estado psíquico y curarlo (Martín Gaité 30).

El diálogo entre el *animus* y C también coincide con el objetivo de Jung cuando dice: "The woman must learn to criticize and hold her opinions at a distance; not in order to repress them, but by investigating their origins, to penetrate more deeply into the background, where she will then discover the primordial images, just as the man does in his dealings with the anima" (AF 98). C es fiel en su intento de silenciar sus opiniones frente al *animus*: "Iba a replicar algo, pero comprendo que sería seguirme defendiendo. Y además a la desesperada, porque él sabe más esgrima que yo" (Martín Gaité 52).

También ella nota que cuando le permite al hombre tomar control es mejor para ella: "Empezaré a darme pie con sus preguntas ligeras y quebradas que nada indagan, que son

como dibujos de humo al aire" (Martín Gaité 85). Cada pregunta del hombre vestido de negro lanza a C dentro de sí misma y le hace reflexionar y recordar elementos de su pasado que había olvidado, como la isla de Bergai y su novela rosa, dos expresiones de su creatividad e imaginación durante su niñez. El recuerdo de estas memorias le ayuda a C a reconquistar su habilidad creativa. Este papel del *animus* como crítico, y más específicamente crítico literario, es el papel más importante en el desarrollo del proceso creador que se revela a lo largo de la novela.

El próximo elemento del *animus* que aparece en el hombre vestido de negro es el hecho de que "the animus does not appear as one person, but as a plurality of persons" (Jung AF 96). O sea, el *animus*, cuando aparece, puede encarnar varios personajes en la vida de la mujer. La primera forma que toma el *animus* en El cuarto de atrás no es la del hombre vestido de negro, sino la del diablo en el grabado "Conferencia de Lutero con el diablo": "Se trata de un personaje desnudo y, a excepción de la córnea del ojo, totalmente negro...sostiene la mirada sombría y penetrante de su interlocutor" (Martín Gaité 18). El *animus* toma esta imagen porque es una que da consuelo a C y encarna su deseo de tener un interlocutor. Otra forma del *animus* en el capítulo uno es la del amante perdido en la carta azul. Jung propone que "whenever the attraction of the *animus* becomes noticeable, there is a quite special need for the woman to have an intimate relationship with the other sex" (AF 61). C no reconoce que el hombre de la carta es su *animus*, pero siente una atracción hacia la masculinidad de este hombre y su deseo de contacto con lo masculino.

Ahora, aunque el *animus* se revela en la figura del hombre vestido de negro a lo largo de los capítulos 2-6 (su diálogo con C), las características que emite el hombre vestido de negro todavía fluctúan para encarnar muchos personajes masculinos en la vida

(o memoria) de C: oyente ideal, crítico literario, amante/personaje de la novela rosa, chico del balneario, novio portugués, etc. Cada personaje que el hombre vestido de negro refleja en su papel como *animus* tiene un propósito esencial para lograr la reconciliación de la conciencia y el inconsciente de la protagonista. Primero, C tiene una preocupación con la idea de un interlocutor u oyente atento e ideal. El *animus* incluye el papel del oyente ideal para ganar la confianza de C para que ella le hable: "The man in black was intended to afford an opportunity for communication" (Lipman Brown y Smith 66). La protagonista revela que "parece como si realmente le interesara, no se le trasluce ánimo de fiscalizar sino de esclarecer, de aportar ayuda" (Martín Gaité 34). Más tarde, ella nota que el hombre vestido de negro no ha mirado su reloj ni una vez durante su diálogo. Después de hablar con el *animus* (el hombre vestido de negro) por un rato, se puede notar que, como C pensó cuando miró el grabado del "Conferencia entre Lucero y el diablo", él también tiene cosas que decirle a ella para ayudarla en su proceso creador: el hombre vestido de negro, el *animus*, actúa como crítico literario. Durante el intercambio, el hombre revela claves de la literatura fantástica para que C pueda aprender de los errores que hizo en El balneario.

A un nivel más personal, el hombre vestido de negro como *animus* encarna a los hombres queridos o esperados en la vida de la protagonista para evocar memorias específicas que le ayudarán a restaurar su habilidad creativa: un personaje de la novela rosa, un novio portugués, y un chico del balneario. C se siente atraída por el hombre vestido de negro, lo que coincide con la cita de Jung ya comentada de que hay una necesidad para una relación íntima con el sexo opuesto en la presencia del *animus*. C proyecta esta necesidad al hombre de negro en su sala, mediante el juego de la

“imaginación activa” con la novela rosa. Por ejemplo, describe: “Delante del sofá hay tabaco en una mesita; cojo un pitillo, los dedos me tiemblan un poco. El brazo del desconocido me alarga fuego... sopla la brasa, me inclino y nuestras cabezas quedan cercas” (Martín Gaité 35). Esa no es la única referencia a la novela rosa en El cuarto de atrás; “C molds the mysterious man in black into a compilation of all the heroes from all the novelas rosa that she has read” (Soliño 141). La fascinación con este hombre en este papel despierta el deseo de C a terminar la novela rosa que empezó con su amiga durante su adolescencia como resultado de la “imaginación activa”; en efecto ella la termina a través de El cuarto de atrás en su experiencia fantástica con el hombre vestido de negro (Levine 165).

Otro personaje que el *animus* imita como el hombre vestido de negro es el del novio portugués que tiene C durante su viaje a Portugal cuando tenía 20 años. Ella describe que durante su viaje "dos portugueses desconocidos, que nos mandaban también poemas y cartas firmados con una inicial, nos intrigaban" (Martín Gaité 41), y que empezó a salir con uno de ellos mientras que estaba allí; él seguía escribiéndole en Salamanca. Esta referencia al portugués, y más importante, a las cartas, hace eco a la carta que C encontró en la cesta de costura que le llamó la atención de C hacia su inconsciente y el diálogo que está pasando ahora misma en su sala. Más tarde, el hombre vestido de negro le ofrece a C un pitillo portugués, identificándose otra vez con el novio portugués. El significado del novio portugués es que evoca una memoria de la juventud en que C lucha en contra del sistema social que trata de impedirle alcanzar su búsqueda de la libertad porque “una chica no podía salir al extranjero” (Martín Gaité 40) pero ella

lo hace. Sirve para asegurar la posibilidad que ella todavía posea este amor por la libertad y la creatividad que ella pueda reclamar.

El chico del balneario es otra persona que encarna el hombre vestido de negro que C adora. Ella dice: "No sé calcular su edad, podría ser el chico que se apoyaba en el piano. En los sueños se confunden unos personajes con otros" (Martín Gaité 51). La memoria que incluye a este chico también es muy relevante al desarrollo psíquico de C. Iba a darle a este chico una carta amorosa, otro ejemplo de su creatividad durante la juventud, cuando todos reciben la noticia de un atentado de la vida de Hitler (Martín Gaité 50). Con esta memoria, C apunta el principio de la muerte de su creatividad y el nacimiento de su temor porque no pudo encontrar un escape de la realidad. Una vez que descubre la fuente del problema, C y el hombre vestido de negro, su *animus*, pueden entrar en él más profundamente para curar su psiquis.

Con el acercamiento de la madrugada, el diálogo entre C y su *animus* empieza a concluir porque, como dice Jung de los diálogos con la psiquis (el *animus*), "statement and answer must follow one another until a satisfactory end to the discussion is reached", o sea, hasta que el problema encuentra su resolución (AF 91-92). El hombre vestido de negro revela que, "lo importante es saber contar la historia de lo que se ha perdido, de Bergai, de las cartas. ...así vuelve a vivir" (Martín Gaité 168). Ahora C recuerda el proceso creador y sabe contar las historias; eso es lo que ella hace a través de El cuarto de atrás. El hombre de negro sale diciendo: "Vamos, mujer, ya pasó el susto" (Martín Gaité 168). Sí, pasa el susto a través del diálogo con el hombre vestido de negro y todos los roles que él encarna. Este hombre vestido de negro, el *animus* de C, le facilita recordar las memorias que la había atormentado durante muchos años, criticarlas, y reconciliarlas

con su psiquis por el proceso del diálogo y la “imaginación activa”. El hombre vestido de negro cumple el papel del *animus* para C en que le permite dialogar con su psiquis, ofrece sugerencias y se manifiesta en un conjunto de los personajes masculinos de la vida de C. Jung dice que "the meaning and design of a problem seem not to lie in its solution, but in our working at it incessantly" (MMSS 103). El diálogo entre C y su *animus* no solamente sirve para reconectar su conciencia con su inconsciente; también funciona para proveer el formato del proceso creador y revelar lo que es el acto de novelar, el verdadero intento de Carmen Martín Gaité en El cuarto de atrás bajo las reglas de la “nueva novela” creacionista.

La manifestación del inconsciente colectivo

No solamente el inconsciente personal se revela mediante el diálogo entre C y el hombre vestido de negro, sino también el inconsciente colectivo utiliza esta oportunidad para hablar con C. Pero, antes de interpretar la entrevista entre C y el hombre vestido de negro desde la perspectiva del inconsciente colectivo, hay que señalar la diferencia entre el inconsciente personal y el colectivo para clarificar cómo el *animus* puede servir las dos facciones al mismo tiempo y dar resolución a ambos niveles simultáneamente. El inconsciente personal se forma como resultado de las experiencias personales y sucesos de la vida, que también pueden ser compartidos con mucha gente, mientras que el inconsciente colectivo no es el resultado de experiencias personales, sino de experiencias heredadas y compartidas que son idénticas en cada individuo del mismo grupo étnico-social, y aún en la humanidad universal (Jung ACU 42). El inconsciente colectivo funciona de modo simbólico porque encarna el significado de los símbolos sociales

establecidos durante generaciones anteriores. El inconsciente colectivo entra en crisis cuando los símbolos y su significado no coinciden, o sea, un evento altera la interpretación de estos símbolos pre-establecidos.

Los arquetipos del inconsciente “appear as active personalities in dreams and fantasies” para iluminar las incongruencias entre los símbolos del inconsciente colectivo y sus significados en el mundo exterior, en un proceso que puede ser “compressed into a single dream or into a short moment of experience, or it may extend over months and years” (Jung ACU 38-39). En El cuarto de atrás la experiencia con el *animus* dura una noche de sueño o fantasía. El *animus* puede trabajar para curar ambos el inconsciente personal y colectivo a la vez porque: 1) la meta es la misma: “illumination or higher consciousness”, y puede ser alcanzada con las mismas preguntas; y 2) en el caso de El cuarto de atrás, lo que causa los problemas en el inconsciente personal es exactamente lo que los causa en el inconsciente colectivo: las experiencias de la guerra, la dictadura y la re-definición de una variedad de símbolos sociales por parte de los franquistas (Jung ACU 39). Jung también expone que “the archetypal image of the wise man, the savior or redeemer [el *animus* en este caso], lies buried and dormant in man’s unconscious ...it is awakened whenever the times are out of joint and a human society is committed to a serious error. When people go astray they feel the need of a guide or teacher or even a physician” (MMSS 171). C revela esta atracción hacia el hombre de negro durante su diálogo cuando comenta que “flota en la atmósfera esa peculiar tirantez que se produce en la consulta de los médicos antes de que empiecen a indagar los síntomas de nuestra enfermedad” (Martín Gaité 31). Este es exactamente el propósito del hombre de negro, el *animus*, en su aparición y discurso con C.

Se puede argüir que el inconsciente colectivo necesita estar presente en El cuarto de atrás con el inconsciente personal, porque uno depende del otro para asegurar su equilibrio con la conciencia. Es decir, ya hemos analizado las etapas de la vida de C y cómo su inhabilidad de cambiar sus expectativas para conformarse con la realidad de la guerra estancó su progreso psíquico; ahora, la inhabilidad del inconsciente colectivo de cambiar su interpretación de los símbolos sociales para coincidir con los nuevos significados impuestos por la dictadura podría contribuir al estancamiento del inconsciente colectivo también. Si se analizan los recuerdos de C de nuevo se puede encontrar que en cada instancia el significado de un símbolo pre-establecido ha cambiado y “from this chaos of memory, a historically significant... depiction of Spain in the 1940’s and 50’s is compiled” (Lipman Brown y Smith 67). Los símbolos en desacuerdo que vemos son mayormente femeninos porque la protagonista y su experiencia colectiva es lo que compone El cuarto de atrás: “se propone reconstruir el imaginario femenino del franquismo... con un tono entre nostálgico y fuertemente crítico” (Romano 31).

Uno de los primeros discursos de C que trata del conflicto colectivo femenino es lo de Isabel la Católica como mujer ejemplar. Es obvio en el discurso entre C y su interlocutor que el símbolo de la mujer perfecta cambió drásticamente durante la dictadura: “La retórica de la posguerra se aplicaba a desprestigiar los conatos de feminismo que tomaron auge en los años de la República y volvía a poner el acento en el heroísmo abnegado de madres y esposas” (Martín Gaité 82). C tiene problemas con el nuevo símbolo y lo que él implica. Este cambio de las expectativas sociales de las mujeres que viven durante el régimen de Franco tiene un impacto sumamente importante en el inconsciente colectivo español. C describe el papel de la mujer durante la dictadura

y el uso de la imagen de Isabel la Católica para encarnar las expectativas sociales. A través de este recuerdo, Martín Gaité desmitifica la imagen de Isabel la Católica en que señala incongruencias entre la vida real de Isabel la Católica y el retrato ideal de su vida:

Se nos ponía bajo su advocación [la de Isabel la Católica] ... 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 aprovechar los recortes de cartulina y de carne, a quitar manchas, tejer bufandas y lavar visillos, a sonreír al esposo cuando llega disgustado, ... aprenderíamos a poner un vendaje, 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, defenderla de calumnias y engendrar hijos que, a su vez, la alabarán por los siglos de los siglos. (Martín Gaité 81, 84-85, clarificación mía)

Digo que Martín Gaité desmitifica y cuestiona el uso de Isabel la Católica como símbolo de las expectativas sociales de posguerra porque hay diferencias notables entre la persona que era Isabel la Católica, que ejercía poder en el campo político del país (aunque fuera mujer), y el papel aprovechado por el gobierno de Franco en que las únicas preocupaciones de la mujer son la familia y la casa. El estado del inconsciente colectivo es peor para la española durante esta época porque no hay congruencia entre los símbolos y los ideales que ellos representan; Isabel la Católica no hubiera preparada la canastilla del bebé porque tenía un papel muy importante fuera de la casa, su mundo incluía mucho más que solamente la casa y los hijos. La mujer tiene que luchar para reconciliar los ideales de la sociedad sin perder la esencia de su ser. Las españolas de esta época, como C, pueden recordar que sus madres tenían papeles fuera de la casa y tenían trabajos, pero bajo el sistema social de Franco es menos aceptable que una mujer trabaje fuera de la casa. Y no es solamente que no pueda trabajar fuera de la casa, sino que tampoco valoran

la educación para la mujer tanto como para el hombre. C cuenta una experiencia donde una señora la castiga diciendo que “mujer que sabe latín no puede tener buen fin” y que “el ‘mal fin’ contra el que ponía en guardia aquel refrán aludía a la negra amenaza de quedarse soltera, implícita en todos los quehaceres, enseñanzas y prédicas de la Sección Femenina” (Martín Gaité 82). Sigue diciendo que “las dos virtudes más importantes eran la laboriosidad y la alegría”; es decir, laboriosidad en casa y alegría de estar en casa (Martín Gaité 82). El símbolo de Isabel la Católica --la mujer ejemplar-- y su significado bajo la dictadura, no coinciden con las esperanzas y metas de muchas españolas de la generación de C. Como C, muchas de ellas esconden o niegan su verdadero ser para alcanzar el símbolo aprovechado por la sociedad franquista; una generación entera de españolas es dominada por la *persona*: “quedarse, conformarse, y aguantar era lo bueno; salir, escapar, y fugarse era lo malo” (Martín Gaité 109).

Otra experiencia femenina que demuestra el conflicto entre la expectativa y la mujer durante la juventud de C es la de la visita a una modista. Como comenta Soliño, “when C was young women had few creative outlets. For this reason she can speak with certain affection of trips to the dressmaker... as a chance to exhibit a small amount of artistic sensibility in choosing the shapes, textures, and colors of their new costumes. There is a feeling, however, that the final product shifts the role of women from that of artist to work of art” (138). C describe una antesala llena de espejos ovalados en la casa de la modista:

A mí lo que me resultaba más violento de aquella escena del desfile de modelos era la transformación en maniquí mudo y distante de la hermana de Lucía, que pocos minutos antes nos había estado saludando y besando con grandes muestras de afecto. La miraba hacía giros delante de

nostostros con aquellas sucesivas capelinas y atuendos vaporosos, empinada en sus altos tacones, detenerse, acercarse...con los ojos en el vacío, como si no nos conociera o realmente se hubiera convertido en un muñeco de cuerda. Cuando terminaba el pase de modelos, y ya nos íbamos a ir, salía a despedirnos a la puerta con su hermana. (Martín Gaité 74)

Esta cita revela la objetificación de la mujer durante la posguerra en que “the women are dressed for and by others. Women learn to see themselves through the eyes of the husbands or future suitors they aim to please. Thus what may have first seemed a creative outlet, was actually a way of getting women to enjoy their own dehumanization” (Soliño 139). Del vestido hasta su papel en casa, la mujer durante la dictadura no tiene mucha libertad ni individualidad. Esta negación a tener una identidad propia y el intento de seguir símbolos deshumanizados le roban al inconsciente colectivo español femenino la oportunidad para desarrollar símbolos que unan la naturaleza de su ser y el mundo exterior.

El último ejemplo de la inestabilidad en el inconsciente colectivo español que vamos a discutir en esta sección, no es exclusivo a las mujeres, y es la reacción de la gente hacia la muerte de Franco y lo que su muerte simboliza. Lo curioso de este evento en la novela es que revela una crisis doble en el inconsciente colectivo: 1) una sección de la gente española representada por C todavía no se ha reconciliado el nuevo símbolo de Franco como líder del país cuando 2) la muerte de Franco trae fin a este símbolo, pero la gente no sabe cómo reaccionar a su liberación de un símbolo que no podían aceptar. Para empezar, C pinta muy claramente los sentimientos de la gente hacia Franco y lo que él encarnaba como líder:

Franco es el primer gobernante que yo he sentido en mi vida como tal, porque desde el principio se notó que era unigénito, indiscutible y omnipresente, que había conseguido infiltrarse en todas las casas, escuelas, cines y cafés, allanar la sorpresa y la variedad, despertar un temor religioso y uniforme, amortiguar las conversaciones y las risas para que ninguna se oyera más alta que otra... si estaba enfermo, nadie lo sabía, parecía que la enfermedad y la muerte jamás podrían alcanzarlo. (Martín Gaité 115-16)

Esta descripción revela que a C, Franco era único. El líder de su país no era uno de la gente: no tenía los problemas de los hombres como las enfermedades; no sufría el tiempo; es símbolo de lo intocable, de lo absoluto, casi de lo divino. C describe la dificultad que tenía como niña en su intento de entender este poder. Franco es un líder en contraste con los líderes de la Segunda República de tal extremo que C cuestiona el poder del gobierno: “No me creía que existieran de verdad ni mandaran en nadie, y mucho menos consideraba que pudieran tener que ver conmigo o me pudieran prohibir algo” (Martín Gaité 115). C resiste a aceptar que un hombre pueda tener tanto poder sobre su propia vida--la primera crisis.

No obstante, cuando C mira el funeral de Franco, puede notar que la gente experimenta una gama de emociones muy diferentes, algunas de ellas inesperadas, hacia su muerte y la muerte de un símbolo de tantos años de opresión. C describe: “Cuando murió, me pasó lo que a mucha gente, que no me lo creía. Hubo quien hizo muchas alharacas y celebraciones, también habría quien llorase, no le digo que no, yo simplemente me quedé de piedra, se me vinieron encima los años de su reinado, los sentí como un bloque homogéneo” (Martín Gaité 116). José Colmeiro argumenta que el “entierro [de Franco] comentado y consumido públicamente... supone la posibilidad de desenterrar el pasado censurado, silenciado, y aparentemente olvidado, de desbloquear el

tiempo del yugo que lo mantenía atado” (154). C reconoce el poder que ejercía Franco en cuanto a la percepción del tiempo español: “Pensé que Franco había paralizado el tiempo, y precisamente el día que iban a enterrarlo me desperté pensando eso con una particular intensidad” (Martín Gaité 116). También menciona que no podía distinguir los años de guerra con los de posguerra, que siempre confunde las fechas.

Colmeiro hace una observación muy interesante en cuanto al estado del inconsciente colectivo español posfranquista:

Se evidencia en la España contemporánea un aparente estado de identidad esquizofrénica, entre la imperante amnesia histórica generalizada y la excesiva gestualidad rememoradora, esa ‘peste’ que ya anunciaba Carmen después de la muerte de Franco. Este síndrome pendular, característico de las sociedades modernas desarrolladas en las que la función de la memoria colectiva ha sido substituida por la historia, es especialmente agudo en la sociedad española contemporánea, debido al legado del autoritarismo franquista, con la usurpación absolutista del pasado, y el legado de la transición, con su pacto de olvido colectivo... es que la sociedad española todavía no ha reconocido su complicidad con el franquismo. (155)

C comenta también que la gente tiene diversas reacciones hacia la muerte de Franco en que algunos quieren olvidar toda la historia mientras otros buscan captar cada detalle de la verdad detrás de la historia censurada y ponerla “sobre una mesa de disección para dejarse hacer la autopsia” (Martín Gaité 117). Las reacciones opuestas resultan que el inconsciente colectivo sigue siendo dividido y crea un estado esquizofrénico para los españoles. La gente española está libre de Franco, pero ahora no sabe cómo recaptar la historia y el tiempo perdido--esta es la segunda crisis.

El diálogo entre la narradora y el hombre vestido de negro revela los problemas que existen en el inconsciente colectivo de los españoles como resultado de los años de guerra, posguerra, y dictadura bajo el control de Francisco Franco. Los recuerdos de la

narradora y las preguntas del hombre dan luz a las condiciones que produjeron aquellos años y el impacto que tuvieron en la psiquis de la gente española. Esta aparición del inconsciente colectivo es tan importante en la novela, como elemento de la “imaginación activa” y el proceso creador, porque Jung cree firmemente que “every period has... its psychic ailment...and therefore requires a compensatory adjustment. This is effected by the collective unconscious in that a poet...allows himself to be guided by the unexpressed desires of his times and shows the way, by word or deed, to the attainment of that which everyone blindly craves” (MMSS 166). Por ende, “the man in the black hat facilitates the recovery of memories which, due to the threat of censorship and the natural aversion to the pain they bring, were sealed off from scrutiny for decades” y contribuían al conflicto colectivo español (Lipman Brown 162).

Aunque no proponga una solución específica para curar el problema en cada individuo, el diálogo sirve como modelo para los demás. En el caso de la narradora de El cuarto de atrás, la crisis alcanza su reconciliación cuando C reconoce que puede ordenar sus ideas y escribir más. El acto de organizar las ideas puede ser interpretado como símbolo de poner en orden su propia vida y seguir con ella sin miedo, lo que debe hacer cada persona para dejar el pasado en el pasado y comenzar a vivir libremente bajo la nueva monarca constitucional.

Los símbolos en El cuarto de atrás

El último elemento importante en cualquiera interpretación junguiana es una exploración de los símbolos de la obra. Si se recuerda, desde la perspectiva junguiana un símbolo es “a term, a name, or even a picture that may be familiar in daily life, yet that

possesses specific connotations in addition to its conventional and obvious meaning...it has a wider 'unconscious' aspect that is never precisely defined or fully explained" (Jung MS, 3,4). En una obra como El cuarto de atrás, que revela una manifestación del inconsciente, los símbolos son muy importantes en nuestro entendimiento del tono y el propósito del texto porque el inconsciente nunca se revela directamente, sino a través de símbolos. Aquellos símbolos señalan la presencia del inconsciente en la obra y el propósito de su revelación. Algunos de los símbolos más importantes en El cuarto de atrás son: el cuarto de atrás, la cucaracha, el agua, la isla de Bergai, el cuadro "El mundo al revés", la píldora, y la caja dorada. Todos son símbolos de un aspecto del inconsciente en la obra.

Para empezar, el cuarto de atrás es probablemente el símbolo más obvio de la novela. Tiene un propósito en la realidad física y en el mundo del inconsciente; es un verdadero cuarto en la casa de niñez de C, y símbolo del inconsciente. Ya se ha comentado la importancia del cuarto de atrás para C en cuanto a su exploración literaria y sus experiencias con la libertad. Pero más que un cuarto físico que encarna y simboliza la libertad para C, el cuarto de atrás también tiene otro significado más profundo en relación con el inconsciente. Sobre el cuarto de atrás de su madre, C reflexiona: "Me lo imagino también como un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos...los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados en el cuarto de atrás, siempre salen de allí, y solo cuando quieren" (Martín Gaité 80-81). Esta descripción de un desván del cerebro es una descripción bastante adecuada del inconsciente y nos lanza al segundo nivel del símbolo. Las palabras en sí, el cuarto de *atrás*, hacen referencia a un espacio más escondido, profundo de la casa; no es un área

principal que reciba a todos los visitantes, sino un espacio más íntimo (Martinell Gifre 151-52). De la misma manera, el inconsciente es la parte de la psiquis más oscura y escondida; solamente el “dueño” de la psiquis puede entrar en él. El cuarto de atrás es símbolo del inconsciente de C, la parte más escondido e íntimo de su ser que guarda todas las memorias y experiencias.

Los dos niveles del símbolo, el del espacio físico y el del espacio psicológico, se unen mediante las experiencias creativas de C. Hemos comentado que C asocia el cuarto de atrás físico con la libertad de expresión y la imaginación. También, el inconsciente posee el lado creativo del individuo y la clave del proceso creador; Jung dice que es “the womb of all the sciences and arts” y que el *animus* del inconsciente posee “the spermatoc word” (MMSS 152, AF 98). Por ende, ambos el símbolo físico y el símbolo psicológico del cuarto de atrás reflejan la relación entre C y su creatividad. En el cuarto de atrás físico y psíquico C crea la isla de Bergai y lee novelas rosas; las dos experiencias creativas de C, la de inventar la isla de Bergai y la de escribir una novela rosa, empiezan con el cuarto de atrás--el cuarto de libertad y el inconsciente, fuente de la creatividad. Con la pérdida del cuarto físico, C también pierde su relación íntima con el inconsciente porque no tiene un espacio propio donde pueda experimentar con la creatividad. También, como discutimos en las etapas de la vida de C, ella pierde contacto con su lado creativo, con el cuarto de atrás, como resultado de las presiones sociales y la dominación de su *persona*. Lo que tiene que hacer C, y lo que hace, a lo largo de la novela es regresar al cuarto de atrás para redescubrir su creatividad mediante el diálogo con el *animus*: “el hombre de negro juega un papel parecido al que desempeña ese cuarto [de atrás]: crear un clima de libertad y de expectación que introduce a la autora a recordar,

recrear” (Martinell Girfe 152, clarificación mía). El hombre de negro pregunta a C dónde trabaja, dónde escribe; C responde: “no tengo un cuarto fijo para trabajar” (Martín Gaité 33). Su cuarto de trabajo tiene que ser el cuarto de atrás, el inconsciente, fuente de la creatividad; la pérdida del cuarto de atrás señala la pérdida de su creatividad.

Uno de los primeros símbolos de la obra que sirve para preparar a C para su enfrentamiento con el inconsciente es el de la cucaracha. Cuando C intenta salir de su apartamento para abrirle la puerta a su visitante desconocido, describe que: “aparece una cucaracha desmesurada y totalmente inmóvil, destacando en el centro de una de las baldosas blancas, como segura de ocupar el casillero que le pertenece en un gigantesco tablero de ajedrez... es evidente que cuenta con mi presencia como yo con la suya, de ahí le viene la fuerza, su designio parece ser el de cortarme el paso” (Martín Gaité 28).

Como señala Lipman Brown y Smith, la cucaracha es “a symbol of the repressed past; a better image could hardly be found for painful memories than this ugly, furtive creature, hiding from the light of day, whose appearance is always sudden and frightening” (68).

Como ya se ha comentado, son las memorias y las expectativas inalcanzadas del pasado que le cortan el paso a C en el proceso creador; tiene que confrontarlas para adelantarse en el proceso. Pero, con la aparición de la cucaracha y las memorias reprimidas, C opta por la huida: “Echo a correr, saltando por encima de su cuerpo” (Martín Gaité 28). El hecho de que C huye cuando tiene la oportunidad de confrontarse con las memorias reprimidas reafirma la necesidad de la manifestación del inconsciente para ayudarla en su evolución psíquica.

Cuando C se enfrenta con el visitante desconocido (el inconsciente), se nota que sus ojos “brillan como dos cucarachas” (Martín Gaité 30). Esta nueva referencia a la

cucaracha conecta al visitante con las memorias reprimidas y explica el susto inicial que experimenta C cuando se conocen. Desde la perspectiva junguiana es lógico que el hombre de negro se parezca a la cucaracha porque todas las memorias y experiencias olvidadas habitan el inconsciente. También, “black is associated with that which cannot be seen, that which is beyond awareness, like the dark side of the moon. It is an apt symbol for the unconscious. Black also speaks to the loss of consciousness” (Fincher 38). El negro de la cucaracha simboliza la pérdida de consciencia de C mientras que el negro del visitante representa el inconsciente en sí. El hombre de negro revela que “las cucarachas son inofensivas... y tienen un brillo muy bonito, además. Hay demasiados prejuicios contra ellas” (Martín Gaité 29). A lo largo de la novela, el hombre de negro “forces the narrator to face painful memories, and in doing so, removes their sting” porque “once Franco died, her memories (such as her recollection of her uncle’s murder) were no longer dangerous; there could be no fear of recrimination for the fact that ‘en mi casa no eran franquistas’” (Lipman Brown y Smith 68, Martín Gaité 68). El inconsciente le revela a C a que las memorias tienen un brillo único porque solamente pueden ayudarla a entender su pasado. Al fin de la novela, vemos que C no tiene miedo de las cucarachas después del diálogo con el hombre de negro porque le dice a su hija que “las cucarachas son inofensivas, mujer” (Martín Gaité 180). También revela su nueva actitud hacia las memorias porque cuando busca la cucaracha para su hija, dice “para buscarla hay que tener ganas de jugar, sentir un mínimo de excitación o curiosidad” (Martín Gaité 181). Ahora asocia la cucaracha con un juego, el juego de la “imaginación activa” y el reencuentro en vez de miedo.

El próximo símbolo que aparece en la novela es el del agua. El agua tiene un papel significativo para establecer el tono de la novela. Primero, cuando el hombre de negro llama a C por teléfono, ella tira un vaso de agua que había en la mesilla; luego, cuando entra el hombre de negro, C nota que su sombrero está “bastante mojado” (Martín Gaité 27, 32). Jung menciona repetidas veces que el agua es símbolo del inconsciente; Cirlot revela que la psicología interpreta el agua como “símbolo del inconsciente,... de las aguas y del inconsciente universal surge todo lo viviente” (62). Por ende, tiene mucho sentido que desde la primera aparición del hombre de negro hay repetidas referencias a la presencia de agua. A lo largo del discurso entre C y el hombre de negro está lloviendo, algunas veces más fuerte que otras, pero siempre está presente la lluvia. La presencia constante de agua en la novela es símbolo de la presencia del inconsciente, más específicamente, del *animus*. En una instancia la tormenta afuera distrae a C y el hombre le dice: “Cuando hay tormenta, mejor mirarla” (Martín Gaité 35). Esta cita tiene significado doble porque él, simbolizado por el agua, es la tormenta, la presencia del inconsciente, y está diciendo que ella debe prestar atención a él exclusivamente mientras que está manifestándose. Lipman Brown reconoce la conexión entre la tormenta y el hombre de negro también porque apunta que “while the storm exhausts itself outside, the narrator and the man in the black hat participate in a torrential conversation. As they talk, a pile of pages grows mysteriously by the typewriter” (152).

Más tarde, casi al final de la obra cuando C realmente está haciendo mucho progreso contando las historias de la novela rosa, la isla de Bergai, y el cuarto de atrás al hombre de negro, comenta que “ahora el viento es casi un huracán” (Martín Gaité 158). Con su posición más cerca del centro del inconsciente, la tormenta llega a su climax

porque el inconsciente es más fuerte en su presencia y la unión entre los lados separados de C es eminente. La presencia del agua y la forma en que se manifiesta es signo de la presencia del inconsciente y el nivel de su presencia: “Si tomamos las aguas como símbolo del inconsciente colectivo o personalizado, como si la vemos en su función mediadora y disolvente, es evidente que su estado expresa el grado de tensión, el carácter y aspecto con que la agonía acuática se reviste para decir, con mayor claridad a la consciencia, lo exacto de su mensaje” (Cirlot 63). En el primer capítulo solamente hay referencias al agua: la playa con la arena donde C dibuja la casa, el cuarto, y la cama, y la isla donde está el hombre descalzo de la carta. Las referencias son sutiles porque la presencia del inconsciente está en las primeras etapas de la manifestación. Con el acercamiento del inconsciente (el hombre de negro), hay referencias más y más significantivas: el vaso de agua, la lluvia, el sombrero mojado, y finalmente una tormenta. La fuerza y actividad del inconsciente están reflejadas en la intensidad de las referencias al agua.

La isla de Bergai es otro símbolo sumamente importante en El cuarto de atrás y también encapsula los dos símbolos ya comentados. C revela que “Bergai fue mi primer refugio”; también fue su último acto de creatividad como niña (Martín Gaité 158).

Continúa la descripción diciendo:

Nadie nos podía quitar nunca aquel refugio porque era secreto...y la isla de Bergai se fue perfilando como una tierra marginal, existía mucho más que las cosas que veíamos de verdad, tenía la fuerza y la consistencia de los sueños...me iba a Bergai, incluso soportaba sin molestia el olor a vinagre que iba tomando el cuarto de atrás, todo podía convertirse en otra cosa, dependía de la imaginación...esa capacidad de invención que nos hace sentirnos a salvo de la muerte. (Martín Gaité 167-68)

La isla de Bergai se conecta con el inconsciente porque depende de la imaginación y creatividad, pero también porque “tenía la fuerza y la consistencia de los sueños” (Martín Gaité 168). Jung repite que “the unconscious aspect of any event is revealed to us in dreams, where it appears not as a rational thought but as a symbolic image” (Jung MS 5). La isla de Bergai fue creada por C para responder a la necesidad de refugiarse y escaparse de la realidad de guerra que amenazaba la libertad y creatividad de su niñez. Tiene la característica de los sueños porque los objetos en la isla simbolizan necesidades de su inconsciente que no se pueden alcanzar en la realidad de la guerra, como la expresión creativa. La isla de Bergai también se conecta con el inconsciente porque es una isla, tierra rodeada por agua. Como acabamos de comentar, el agua es símbolo del inconsciente, y por ende, un objeto rodeado por agua está conectado con el inconsciente.

El hecho que C señala que la isla era un refugio secreto para que nadie pudiera quitársela nunca, hace otra referencia al primer refugio destruido del cuarto de atrás. La isla de Bergai es su último intento de salvar la relación entre su conciencia y su inconsciente que están en oposición a causa de las presiones de la guerra. No obstante, encontramos en el primer capítulo que este último intento de C fracasa. Como discutimos en relación con el *animus* en la tercera sección, la playa que describe el hombre descalzado es la isla de Bergai abandonada; es una “playa desierta” con “muchos fragmentos de muñecas rotas” (Martín Gaité 22). La isla de Bergai ahora no encapsula los sueños con cosas imaginadas e irreales; ahora la isla está abandonada y las cosas que habitan la isla están rotas como los sueños y las expectativas rotas de C. Casi ochenta páginas después encontramos la razón del abandono de Bergai: “Estoy lejos, en una isla, aislamiento viene de isla, era una sensación prohibida por las mujeres de la Sección

Femenina” (Martín Gaité 105). C pierde el cuarto de atrás a causa de factores exteriores, a causa de la guerra; al otro lado, pierde su última conexión con la creatividad a causa de factores interiores, la dominación de la *persona* y su deseo de pactar con las expectativas sociales. La isla de Bergai es símbolo de la última conexión entre C y el inconsciente, y por ende, con su creatividad.

Ahora, el próximo símbolo de El cuarto de atrás es el del cuadro “El mundo al revés”. Este símbolo, también, hace referencia a la presencia del inconsciente en la obra, y aún más, a su dominación del escenario novelístico. El hombre de negro ve este cuadro de “El mundo al revés” y “lo contempla con atención”:

Consta de cuarenta y ocho rectángulos grabados en negro sobre amarillo, donde se representan escenas absurdas, como por ejemplo un hombre con guadaña en la mano amenazando a la muerte que huye asustada, peces por el aire sobre un mar donde nadan caballos y leones, una oveja con sombrero y cayado pastando a dos gañanes, un niño a cuatro patas con una silla encima y el sol y la luna incrustados en la tierra bajo un cielo plagado de edificios. (Martín Gaité 30)

Primero, el número cuarenta y ocho puede ser significativo como múltiple de cuatro. Jung describe cuatro funciones de la conciencia (pensamiento, sentimiento, intuición, y sensación) y Aniela Jaffé, en su artículo “Symbolism in the Visual Arts” publicado en Man and His Symbols, señala que la repetición de cuatro, o múltiples de cuatro, en el arte “may be regarded as symbolic of the human need for psychic orientation” (267). Podría inferir que la presencia de este cuadro en la casa de C revela su necesidad de orientarse en el inconsciente. Las imágenes absurdas hacen eco a los sueños que revelan símbolos del inconsciente desconocidos por la conciencia. Jung dice continuamente que las manifestaciones del inconsciente parecen absurdas y ridículas “as long as we do not

understand their meaning” (AI 26). El título del cuadro es muy significativo también y es lo que señala el control del inconsciente en El cuarto de atrás. “El mundo al revés”, parece absurdo y pinta lo opuesto de todo lo conocido y probado, pero revela una verdad absoluta. Hemos señalado anteriormente que en esta etapa de su vida, C está dominada por la *persona* y más alejada del contenido del inconsciente. Ahora tiene la oportunidad de enfrentarse con el inconsciente y reparar la destrucción causada por la *persona*. No obstante, C está acostumbrada al mundo “normal” de la *persona* que cumple con cada requisito y expectativa de la sociedad; cuando se enfrenta con el inconsciente, todas las imágenes que aparecen no coinciden con lo que ella sabe del mundo, lo que la *persona* le dice sobre el mundo. Por ende, el mundo del inconsciente es un mundo al revés del mundo de la *persona*. Los folios que crecen al lado de la máquina de escribir y el sombrero del hombre de negro, son imágenes absurda y misteriosas para C. La referencia al cuadro “El mundo al revés” simboliza el mundo en el que C va a entrar cuando entra en el diálogo con el inconsciente; el mundo del inconsciente es un mundo al revés de todo lo que conocemos.

La segunda referencia a “El mundo al revés” aparece en la mitad del diálogo con el hombre de negro, el inconsciente. Revela que su perspectiva ha cambiado un poco: “Los personajes que aparecen en los rectángulos amarillos ofician una ceremonia sagrada, yo también estoy ahí, yo también intervengo en la representación de esa historia... más absurdo todavía es lo que podrían estar viendo ellos, si tuvieran ojos para mirar” (Martín Gaité 110). Ahora, los objetos representados en el cuadro no le parece tan extraños; Jung diría que las imágenes del inconsciente no son absurdas para C ahora, porque empieza a entenderlas y lo que representan. C reconoce que ella está en este

mundo al revés, es participante en la ceremonia sagrada del inconsciente; reconoce el valor de este mundo desconocido y comenta que tal vez sea el mundo “normal” de la *persona* que es el mundo al revés, porque niega la naturaleza del ser.

En el segundo plano del texto, el del proceso creador y el desarrollo de la poética novelística de Martín Gaité, Linda Gould Levine nos ofrece otra interpretación del símbolo “El mundo al revés”. Dice que “whereas the scene in the painting shows a ‘reversal of the ground rules’ in the physical world, the relationship between the writer/narrator and the man in black captures another level of this subversion of reality by placing before us a literary universe, engendered by woman—in one night, not seven days—with the aid of her male muse” (163). O sea, el cuadro “El mundo al revés” también señala las inversiones literarias que toman lugar dentro de la obra. En vez de la musa femenina tradicional como fuente de la inspiración, tenemos una figura masculina que evoca la creación artística, y una escritora tan capaz como un escritor masculino tradicional.

Para seguir con los símbolos, el penúltimo que vamos a explorar es el símbolo de la píldora. El hombre de negro le da a C dos píldoras durante su discurso compartido: “Él ha sacado del bolsillo una cajita dorada, la abre y me la tiende. Veo dentro unas píldoras minúsculas, como cabezas de alfileres, de colores...abro la boca y me la deposita en la lengua, la trago con un poco de té” (Martín Gaité 93-94). Dice que “la avivan [la memoria], pero también la desordenan, algo muy agradable” (Martín Gaité 94). Lipman Brown acierta que “drugs are very matter-of-factly incorporated into *The Back Room*” y que las píldoras son otro ejemplo de este hecho como la referencia a Lewis Carroll y dexadrina (162). Es verdad que Martín Gaité menciona drogas de diferentes tipos a lo

largo de El cuarto de atrás, pero la función de las drogas tiene un papel simbólico también. Las píldoras son una parte crucial en el proceso creador y la “imaginación activa” porque le hacen a C perder el hilo. Comentamos en la sección anterior que una de las interpretaciones de ambos el hombre de negro y Martín Gaité es que los autores no se permiten perder el hilo, siempre tienen que seguir las reglas establecidas (Martín Gaité 32, 45, 51). El hombre de negro quiere que C pierda el camino para que pueda entrar más en el mundo del inconsciente que no sigue una línea recta ni las reglas de la conciencia. C revela que “de repente, me he ido de la Plaza de los Bandos, qué bien, me empieza a hacer efecto la píldora” (Martín Gaité 96). Con la píldora C se siente más conectada con sus memorias y empieza a recordar un montón de memorias y experiencias de la juventud y también algunas que tocaban sus intentos creativos. Mencionamos antes que el *animus* es una fuente de inspiración para la mujer y que posee “the spermatic word” y ésta es exactamente lo que el hombre de negro le da con las píldoras (Jung AF 98). Las píldoras son símbolo de esta “spermatic word”, son las semillas que siembra el hombre de negro en C para despertar en ella las facultades creadoras. Como resultado de las píldoras C está abrumada por una ola de recuerdos e ideas que escribir: “Hablando con usted, me salen a relucir tantas cosas” (Martín Gaité 102). El folio crece como resultado de las memorias evocadas por la píldora también: “Me da la impresión de que el grupo de folios, debajo del sombrero, ha aumentado de grosor” (Martín Gaité 102). Entonces, la píldora es otro símbolo del inconsciente en la obra; es símbolo de una de sus funciones: sembrar la palabra en la mujer. La aparición de la píldora y sus efectos prueban que C ha entrado en el proceso creador y se ha reconectado con el inconsciente y su poder creador.

El último símbolo que vamos a tratar en esta sección es el de la caja dorada. Martinell Gifre señala que la cajita dorada funciona para confundir al lector “acerca de los límites entre la realidad vivida y la realidad imaginada o soñada” (153). Pero, es más, este símbolo, también, encapsula un aspecto de la relación entre el inconsciente y C. La referencia de las píldoras es también la primera referencia de la caja dorada en la novela; la caja contiene las píldoras, elemento importante. La próxima referencia viene inmediatamente después de una sugerencia del hombre de negro para su libro de memorias: “No lo escriba en plan del libro de memorias” (Martín Gaité 111). El diálogo que sigue entre C y el hombre de negro es de suma importancia para entender la caja dorada y su significado; C empieza:

-- Me tendrá que dejar la cajita de las píldoras...
-- Es suya. Se la pensaba dejar.
-- Por favor, si se lo he dicho en broma.
-- Usted puede, pero yo no. Desde que salí de casa traía la intención de regalársela...Porque sí, ya ve, para que la guarde como si fuera un amuleto.
Brilla sobre la bandeja, la cojo y empiezo a acariciarla, dándole vueltas entre los dedos.
--Gracias. Ahora sí que voy a escribir el libro. (Martín Gaité 112)

Primero, la caja es un regalo del hombre de negro, el inconsciente, que intentaba darle a C desde el primer momento del intercambio. El objetivo del inconsciente, especialmente dentro de esta novela, es devolverle la armonía psíquica al individuo, permitirle reenfocarse y equilibrarse. Como la caja dorada contiene las píldoras, las semillas de la creatividad, propongo que la caja dorada encarna el símbolo del *mandala* junguiana en El cuarto de atrás. Para Jung, el *mandala* simboliza el centro del individuo: “It is the exponent of all paths. It is the path to the center” (AI 39). Es la representación de

“complete wholeness”, la meta del proceso de la “imaginación activa” (Jung MS 266). Normalmente el *mandala* es un círculo porque el círculo es símbolo de la totalidad del ser, pero también puede ser un círculo cuadrado en que hay cuatro líneas que la dividen que representan las cuatro funciones de la conciencia, pero siempre lleva al individuo de los bordes del círculo hacia el centro (Jung MS 266-67). Ahora, aunque no sepamos si la caja es un círculo o un cuadro, todavía se puede interpretarla como, por lo menos, el principio de la aparición del *mandala* porque la caja simboliza que C logra su totalidad psíquica y su habilidad creativa. El propósito del hombre de negro como el *animus* es devolverle el auto-conocimiento y el proceso creador a C; él señala la terminación de su función cuando le da a C la caja dorada. En la cita anterior C conecta su habilidad de escribir con la caja dorada; cuando tiene la caja, la totalidad de su ser, tiene la habilidad de escribir porque no hay distracciones ni problemas que puedan impedir su habilidad de escribir. Hay otras instancias en que C conecta su habilidad de recuperar memorias o ideas del inconsciente con su posesión de la caja dorada: “Dejo sobre la bandeja la cajita de oro, que hasta ahora había estado acariciando” (Martín Gaité 117). Cada vez que C regresa de una desviación hace referencia a la caja entre sus manos.

Otra detalle que apoya la interpretación de la caja como el *mandala* es el hecho de que es dorada o amarilla. En su libro Creating Mandalas, Susanne Fincher describe el papel importante del color amarillo en los *mandalas*:

Yellow is the color of the sun...because of its association with the sun, our greatest source of light, yellow has become a symbol of the ability to “see,” or understand. It suggests the god-like quality of consciousness which enables the person to rise above instinct to think, plan, and imagine things unseen...Jungian psychologists have found that yellow symbolizes the ability to grasp a pattern of meaning in a scatter of facts and

impressions. They identify this ability as intuition, one of the four psychological functions... Yellow suggests the active, fructifying principle in nature associated with the masculine... For women, the color yellow may be an attribute of the animus. For both sexes yellow is associated with the development of autonomy. A new chapter of your life may be announced by the appearance of yellow in your mandalas... you may be feeling... a well-defined sense of self. (53, 55, 56)

Esta cita aplica a muchos elementos de la situación entre C y la caja dorada. Primero, según los psicólogos junguianos, el color amarillo señala la habilidad de distinguir un modelo dentro de impresiones desordenadas. Con la ayuda del hombre de negro, C redescubre el modelo del proceso creador mediante un flujo de memorias que parece ser desorganizado y desconectado. Segundo, Fincher dice que el amarillo puede ser atributo del *animus*, y es el *animus* de C (el hombre de negro) que le da la caja dorada. Tercero, y más importante, el amarillo se asocia con la autonomía individual y el principio de una nueva etapa de la vida. C alcanza la autonomía individual a través de la reconciliación de sus memorias, y el redescubrimiento del proceso creador y su habilidad de escribir de nuevo. También, en términos junguianos, entra en la próxima etapa de la vida, la de la madurez, después de su encuentro con el hombre de negro porque ha reconciliado los sucesos pendientes de la juventud y ha alcanzado la habilidad de dialogar con el inconsciente mediante la “imaginación activa”.

La interpretación de la caja dorada como el manadala también contesta la pregunta de por qué C todavía tiene la caja después de la aparición del inconsciente. El hombre le dice que, “la guarde como si fuera un amuleto”, porque es la clave de su habilidad de escribir y mantenerse en armonía total (Martín Gaité 112). También, “la denominación ‘amuleto’... la individualiza y le da un valor de bien secreto y compartido entre el desconocido y la mujer” (Martinell Gifre 153). Cuando la hija de C coge la caja,

C cuenta su terror: “La visión fugaz de sus dedos sobre la cajita dorada me deja sin respiración, desvío los ojos hacia la derecha, fingiendo no haber oído, dándome una tregua para contestar algo” (Martín Gaité 179). Reacciona así porque no sabe contar su encuentro con el inconsciente ni cómo había alcanzado su caja, su *mandala*, su centro. El secreto puede ser que “sometimes your unconscious uses the image of gold to remind you that you carry the imprinted potential for wholeness within you” (Fincher 56). Después de su diálogo con el inconsciente, C tiene la habilidad de cuidar a su propia armonía psíquica.

Como se puede ver, los símbolos tienen mucha importancia dentro de El cuarto de atrás. El cuarto de atrás, la cucaracha, el agua, la isla de Berdai, “El mundo al revés”, las píldoras, y la caja dorada funcionan para reforzar la presencia y el propósito de la manifestación del hombre de negro como el *animus* de C. También conectan la forma y el tono de la novela con las peripecias de la acción para aumentar el misterio y la fantasía del encuentro con el inconsciente.

CHAPTER III.

CONCLUSIONES

Para concluir este estudio de *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité, acierto que El cuarto de atrás es ejemplo de la “nueva novela” española creacionista que adquiere su mejor significado con las teorías de Carl Jung. Primero, El cuarto de atrás es ejemplo de la “nueva novela” española basada en las ideas de Robbe-Grillet y la narrativa deshumanizada, creacionista. Mediante esta combianción de corrientes literarias, se pueden estudiar el primero y el segundo plano del texto. En el primer plano, El cuarto de atrás encarna una extendida reflexión de la realidad subjetiva de C por los recuedos contados a lo largo del discurso entre C y el hombre de negro. Todavía en el primer plano, Martín Gaité utiliza la flexibilidad estilística de la “nueva novela” española para experimentar con las formas de la autobiografía, la novela fantástica, y la novela rosa; estas corrientes literarias sirven para guiar la acción del primero plano y asegurar que el lector mantiene su interés en la lectura. Alcanzando uno de los elementos de la novela deshumanizada, el primer plano contiene un triángulo amoroso entre C, Carola, y el hombre de negro que también sirve como pantalla para el segundo plano. En el segundo plano del texto, encontramos el proceso creador y el desarrollo de la poética novelística de Martín Gaité, de modo que la obra se presenta en gestación; vemos el proceso creador del mismo libro que estamos leyendo. También, mediante el discurso entre C y el hombre de negro, Martín Gaité paulatinamente revela sus fuentes creativas y su poética novelística.

Después de establecer la corriente literaria de El cuarto de atrás, comentamos el papel que tienen las teorías de Carl Jung en una interpretación del texto. A causa de la naturaleza íntima, subjetiva, e interiorizada de la “nueva novela” española, es justificable acercarse a la novela por vía psicológica. Mediante este análisis del texto, descubrimos que una interpretación junguiana revela muchos detalles y sirve para profundizar la lectura de la obra. Primero, exploramos la teoría de las etapas de la vida y descubrimos que, a causa de las incongruencias entre sus expectativas juveniles y la realidad, C desarrolla una división psíquica que impide su progreso en las etapas de la vida. Descubrimos que con la pérdida del cuarto de atrás, C empieza a perder su contacto con su facultad creativa. Con el acercamiento de la realidad en su mundo libre y fantástico, la psiquis de C se divide en una faceta pública (la *persona*) y una faceta privada (el inconsciente y la faceta creadora). La faceta pública domina la privada a despecho de los intentos de C de quedarse en contacto con su lado creativo. Como resultado, pierde contacto con su proceso creador.

Como respuesta al estancamiento en la juventud, exploramos el proceso de la “imaginación activa” para liberar a C. La “imaginación activa” es un regreso a los juegos de la niñez, cuyo propósito es revivir sucesos del pasado que le han estancado dentro de una de las etapas tempranas de la vida. En el primer plano, la “imaginación activa” permite que C desempeñe un papel en una novela rosa para enfrentarse con las memorias infelices de su niñez. La “imaginación activa” trae la manifestación del inconsciente en la obra mediante el hombre de negro, con quien C puede dialogar y lograr de nuevo contacto con su lado creador. En el segundo plano del texto tenemos la reconciliación de la experiencia con el inconsciente. Mediante este discurso, el lector es testigo del acto de

novelar el libro que tiene entre las manos, y aprende la poética novelística de Martín Gaité. La “imaginación activa” une los dos planos del texto a través del discurso entre C y el hombre de negro, puesto que toma lugar a la misma vez.

La manifestación del inconsciente en la obra es el *animus* de C, o su lado masculino. Esta interpretación tiene sentido porque el propósito del *animus* es restaurar el equilibrio psíquico; es también el lado creativo de la mujer. Mediante el diálogo con el hombre de negro, su *animus*, C se pone en contacto con el inconsciente y con el proceso creador. El *animus* no solamente se manifiesta como el hombre de negro, sino también encarna las características del interlocutor, el entrevistador, el crítico literario, el personaje de la novela rosa, y algunos amantes perdidos, porque el *animus* es un conjunto de todas las experiencias de una mujer con los hombres.

Además de restaurar el equilibrio entre la conciencia y el inconsciente personal de C, el hombre de negro (el *animus*) también funciona como arquetipo del inconsciente colectivo español. Mediante un análisis de las memorias de C desde la perspectiva del inconsciente colectivo, descubrimos que existen varios elementos del inconsciente colectivo español que han entrado en conflicto como resultado de la dictadura. Algunos de los conflictos incluyen las expectativas de la mujer; la mujer ejemplar de Isabel la Católica; la objetificación de la mujer; y el concepto del tiempo congelado como resultado de la dictadura. Como consecuencia de la falta de unión en el inconsciente colectivo español, el *animus* se manifiesta en la obra de Martín Gaité para traer a la luz aquellos conflictos.

Finalmente, analizamos varios símbolos del inconsciente en El cuarto de atrás y cómo ellos contribuyen a nuestro conocimiento del inconsciente y su aparición dentro de

la obra. Tales símbolos incluyen: el cuarto de atrás, la cucaracha, el agua, la isla de Bergai, el cuadro “El mundo al revés”, la píldora, y la caja dorada.

A través del ejercicio de la “imaginación activa”, como parte de la teoría junguiana, se puede ver, interpretar, y entender la revelación del inconsciente personal y colectivo de la protagonista en el primer plano de la novela. También se puede probar el papel del inconsciente en el proceso creador y analizar la poética novelística de la autora mediante las reflexiones sobre el arte de novelar entre C y el hombre de negro en el segundo plano del texto. Desde la perspectiva junguiana, el primero y el segundo planos del texto se unen mediante la “imaginación activa”, y la manifestación del inconsciente personal y colectivo para revelar una obra perfectamente entretejida. La teoría junguiana no siempre es la crítica más apropiada para estudiar los textos literarios, pero en el caso de la “nueva novela” creacionista española, y especialmente el de El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité, es más que apropiada porque revela e interpreta conexiones y significados escondidos que sirven para profundizar la lectura.

OBRAS CITADAS

- Chittenden, Jean. "El cuarto de atrás as Autobiography". Letras Femeninas, 12, no. 1-2 (Spring-Summer 1986): 78-84.
- Chodorow, Joan, ed. Jung on Active Imagination. Princeton: Princeton UP, 1997.
- Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona: Editorial Labor, 1969.
- Colmeiro, José. "Memoria histórica e identidad cultural: Del cuarto de atrás a la primera plana". Revista de Estudios Hispánicos, 35, no. 1 (January 2001): 151-63.
- Fincher, Susanne. Creating Mandalas: For Insight, Healing, and Self-Expression. Boston & London: Shambhala, 1991.
- Gil Casado, Pablo. La novela deshumanizada española (1958-1988). Barcelona: Anthropos, 1990.
- Glenn, Kathleen. "El cuarto de atrás: Literature as Juego and the Self-Reflexive Text". From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité. Mirella Servodidio and Marcia L. Wells, eds. Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983.
- Jung, C. J. Aspects of the Feminine. Princeton: Princeton UP, 1982.
- . Aspects of the Masculine. Princeton: Princeton UP, 1989.
- . Man and His Symbols. London: Aldus Books Ltd., 1964.
- . Modern Man in Search of a Soul. New York: HBJ, 1933.
- . The Undiscovered Self. Princeton: Princeton UP, 1990.

- . The Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton: Princeton UP, 1969.
- Levine, Linda Gould. "Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*: A Portrait of the Artist as Woman". From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité. Mirella Servodidio and Marcia L. Welles, Eds. Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983.
- Lipman Brown, Joan. Secrets from the Backroom: The Fiction of Carmen Martín Gaité. Valencia: Artes Gráficas Soler, 1987.
- and Elaine Smith. "El cuarto de atrás: Metafiction and the Actualization of Literary Theory". Hispanófila, 30, no. 3 (90) (May 1987): 63-70.
- Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1978.
- Martinell Gifre, Emma. "El cuarto de atrás: un mundo de objetos". Revista de Literatura, 45, no. 89 (1983): 143-53.
- Ortega y Gasset, "La deshumanización del arte". Antología. Pedro Cerezo Galán, ed. Barcelona: Ediciones Península, 1991, 254-72.
- Palley, Julián. "El interlocutor soñado de *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité". Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas, 35, no. 404-405 (July-August 1980): 22.
- Robbe-Grillet, Allain. For a New Novel: Essays on Fiction. Trans. Richard Howard. Evanston, Illinois: Northwestern UP, 1989.
- . "New Novel, New Man". For a New Novel: Essays on Fiction. Trans. Richard Howard. Evanston, Illinois: Northwestern UP, 1989, 133-42.
- Romano, Marcela. "El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité: una poética del margen". Confluencia, 10, no. 2 (Spring 1995): 23-33.

Soliño, María Elena. Women and Children First: Spanish Women Writers and the Fairy Tale Tradition. Potomac: Scripta Humanística, 2002.

Todorov, Tzvetan. The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre. Trans. Richard Howard. Ithaca: Cornell UP, 1975.