

Appendice

Celui qui parle	celui dont on parle/ celui à qui on parle	celui qui rend	Source
sujet (S)		rapporteur, narrateur, auteur	Bally 1912, 1914
dire des personnages		dire du narrateur	Guillaume 1944 (cité par Rosier 1999: 38)
locutif	délocutif		Damourette et Pichon 1971 (cité par Rosier 1999: 35)
énonciateur/locuteur	personne délocutive, interlocuteur	rapporteur	Rosier 1999
locuteur (rapporté)		récepteur (rapporteur)	Authier 1979
		sujet ré-énonciateur	Folkart 1991
co-énonciateur/locuteur	co-énonciateur/ locuteur		Culioli 2000, Poncharal 2003, Guillemín-Flescher 1993
énonciateur rapporté/ locuteur		énonciateur origine	Poncharal 2003, Guillemín- Flescher 1993
locuteur cité (L et ?)	allocutaire, locuteur citant		Marnette 2002
énonciateur/locuteur	co-énonciateur/ allocutaire		Maingueneau 2003
locuteur/énonciateur/ locuteur primaire	allocutaire/ interlocuteur	locuteur secondaire	Perret 1994
sujet parlant/ locuteur (L et ?)/ énonciateur	interlocuteur		Ducrot 1984
narrateur/ énoncé rapporté		narrateur/ énoncé primaire	Danon-Boileau 1982 (cité par Rosier 1999: 54 et 150)

INGRID LINDSTRÖM LEO

Matices del humor en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité

Ganador del Premio de Literatura de España en 1978, año en que se publicó, *El Cuarto de atrás*¹ sigue siendo una fuente de estudios por la variedad y profundidad de su contenido. Es una novela del género fantástico, abundante en símbolos, enigmas, recuerdos y anécdotas. El relato transcurre en un escenario casi kafkiano en el que la protagonista describe algunos acontecimientos y circunstancias de su vida. Tales acontecimientos coinciden con datos de la vida de la autora, por lo que la novela se puede considerar también autobiográfica. El estilo es personal, directo y lleno de un fino sentido del humor que deja entrever unos trasfondos históricos y culturales gracias a la ironía y la parodia que usa la escritora.

El cuarto de atrás se publicó en el período de transición política entre la dictadura y la democracia. La censura había desaparecido. La nueva Constitución de España garantizaba, entre otras cosas, la libertad de expresión, de prensa y de imprenta. Se respiraba un aire nuevo.

No obstante, quedaban las huellas del antiguo régimen en la memoria y en la mentalidad de muchos españoles. Esta novela evoca memorias personales que tienen una dimensión colectiva. Pone de relieve las discrepancias entre la propaganda y la realidad, sobre todo en la educación de las mujeres. Haciendo uso de parodia, ironía y sátira revela mentiras y apariencias de un discurso y una cultura impuestos por la dictadura franquista. El humor no sólo marca un ajuste de cuentas, sino también un distanciamiento para con el pasado. El momento presente en que se sitúa la novela es también el punto de partida hacia un futuro nuevo e incierto. Los elementos fantásticos de la narrativa, característicos de la teoría de Tzvetan Todorov² (a la que la protagonista alude) refuerzan la atmósfera de oscuridad, dudas y angustia existenciales del presente.

Me propongo analizar los matices del humor en la novela, sin perder de vista la dualidad del significado del vocablo *humor*. Si predominan los ejemplos de ironía y parodia, hay también algunos que expresan indignación y que pertenecen a la sátira.

Además de Todorov, hago uso de las teorías de Mijael Bajtín³ para estudiar los matices del humor carnavalesco y también las de Julia

¹ Usamos la edición de Destino, Barcelona, 2001 y citamos con la sigla ECA más el número de página.

² Todorov (1939—) define lo fantástico literario como la presencia de elementos ambiguos que dejan al lector dudando si son verídicos o no. Se puede tratar de sueños, de sucesos sobrenaturales o de espejismos, por ejemplo.

³ Bajtín (1895-1975), investigador ruso del fenómeno carnavalesco en la literatura.

Kristeva⁴ para interpretar los ejemplos de ironía o sátira en la obra.

Vida de Carmen Martín Gaité

Cuando muere Francisco Franco el 20 de noviembre de 1975 faltan pocos días para que Carmen Martín Gaité cumpla cincuenta años. Como se relata en *El cuarto de atrás*, (ECA:113) la autora cae en la cuenta de que su vida ha transcurrido durante dos dictaduras, la de Primo de Rivera y la de Franco, con la Guerra Civil de por medio. Epocas de autoritarismo estatal, años en que “la felicidad [...] era inconcebible, [en] que vivíamos rodeados de ignorancia y represión” (ibid: 63). Se trata sobre todo de los años 1940-1955 en los que España sufrió un atraso económico importante y un aislamiento internacional.

Carmen Martín Gaité nació el 8 de diciembre de 1925 en Salamanca donde también pasó su infancia y juventud. Realizó su Servicio Social y recibió la formación que impartía la Sección Femenina de Falange durante sus estudios en el instituto. Se licenció en Filología Románica en la Universidad de Salamanca en 1948 y se doctoró en la Universidad de Madrid en 1973 con la tesis *Lenguaje y estilos amorosos en los textos del siglo XVIII español*. Siguió con su actividad literaria, además de enseñar en universidades norteamericanas y de hacer documentales para la televisión española, hasta su muerte en julio del 2000.

Resumen de la novela

La protagonista Carmen sufre de insomnio en una noche de tormenta en la que espera la vuelta a casa de su hija que ha salido de la ciudad con unos amigos. Habiendo tomado un somnífero se duerme pero es despertada repentinamente por el teléfono. Un hombre declara venir para hacerle una entrevista según un supuesto acuerdo previo, del que Carmen no se acuerda. El entrevistador, sin nombre, se presenta en su casa vestido de negro y empieza a preguntarle por el avance de sus escritos, sobre todo de un libro de misterio que se ha propuesto escribir basándose en las teorías de Todorov.

Las respuestas, siempre muy personales, de Carmen, le llevan a adentrarse en su memoria, repasando diferentes episodios de su niñez y juventud. Sus recuerdos están profundamente marcados por la Guerra Civil española y la dictadura franquista que duró hasta el fallecimiento de Franco, pocos días antes de esta entrevista nocturna. Se da cuenta de que su vida ha transcurrido en un medio siglo de regímenes dictatoriales (Primo de Rivera y luego Franco), con problemas económicos generales, censuras culturales que solamente dejaban pasar literatura sencilla (las novelas rosa)

⁴ Nacida en Bulgaria en 1941, reside en Francia desde 1965. Se doctoró en 1969 en lingüística y semiótica. Combina su labor de catedrática con una consulta de psicoanálisis particular.

y sobre todo una educación impuesta por Falange, cuya Sección Femenina impartía enseñanzas morales coactivas, por no decir intelectual y psicológicamente infantilizantes.

Para aguantar el ambiente autoritario y la superficialidad cultural y religiosa de la época, Carmen gustaba fugarse en sus ensueños, creándose islas de refugio mentales donde podía pensar y vivir libremente. Se refugiaba en los libros, leyendo novelas rosas, o pensando en algún lugar imaginario donde pudiera vivir, sola o con alguna amiga, a sus anchas en un agradable desorden. El cuarto de atrás de un departamento salmantino de su niñez era un paraíso de juguetes y libertades hasta que la penuria obligó a su madre a transformarlo en una despensa maloliente.

El título del libro tiene por tanto un doble sentido: evoca la memoria y lo subconsciente, pero también la colectividad de los lugares de refugio que Carmen se creó más allá de la autoridad omnipresente. El vocablo *cuarto* indica que se trata de un espacio delimitado, cerrado. *De atrás* sugiere que es un lugar muy privado de la casa, lleno de una diversidad de objetos guardados, y asequible para unas pocas personas. Figurativamente hablando se trata de un pasado ya clausurado que reaparece como un fantasma en la oscuridad de la noche y del sueño.

La novela termina con un capítulo que por su contenido parece un epílogo. En él la hija de Carmen vuelve a casa de madrugada y despierta a su madre que encuentra dormida en la cama. Así se cierra un círculo narrativo que empezó con un epígrafe dedicado a Lewis Carroll⁵ y supuestamente a su obra *Alicia en el mundo de las maravillas*. En el cuento de Alicia las cosas se contemplan como en un espejo y el cuento termina con que la hermana de Alicia la despierta. En *El cuarto de atrás* es la hija quien despierta a la madre que ha contemplado su propia vida en un espejo retrovisor.

El Carnaval como revuelta contra el orden

La siguiente explicación de Bajtín es útil para explicar el carnaval literario: “La lengua carnavalesca está marcada por la lógica original de las cosas ‘al revés’, ‘al contrario’, por las formas más diversas de parodia y disfraces. El otro mundo de la cultura popular se construye en cierta medida como una parodia de la vida ordinaria, como un ‘mundo al revés’”.⁶

En el segundo capítulo, titulado *El sombrero negro*, un cuadro que cuelga de la pared es llamado *El mundo al revés*. Unos cuantos rectángulos representan diferentes escenas absurdas, como por ejemplo peces en el aire, ovejas con sombrero y niños a cuatro patas. Con la descripción del cuadro entramos ya en un ambiente donde lo misterioso, lo absurdo y lo crítico se

⁵ “Para Lewis Carroll, que todavía nos consuela de tanta cordura y nos acoge en su mundo al revés.”

⁶ Bajtín 1970:19. Traducción nuestra.

entremezclan.

Veamos, pues, unos pasajes iniciales:

Se para [el ascensor] y un hombre vestido de negro sale y se queda mirándome de frente. Es alto y trae la cabeza cubierta con un sombrero de grandes alas, negro también... Y me tiende una mano grande y delgada, un poco fría... (ECA: 29)

La palabra dominante del texto es 'negro'. El hombre está vestido de negro. La noche también es negra. El ambiente es plenamente fantástico en el sentido de que deja al lector dudando acerca de si la situación relatada es verídica o no. Lo fantástico abre también las posibilidades de hacer una interpretación realista o simbólica de la escena. A base de las suposiciones del carnaval, ponemos a prueba la hipótesis de que lo negro aquí puede ser interpretado simbólicamente como el contraste de lo aceptado y correcto.

Lo negro puede representar lo oculto y lo peligroso, lo prohibido y lo atractivo. Julia Kristeva afirma que incluso puede representar lo sublime: "Le [...] noir reprend le champ sémantique de 'ténébreux' mais le retourne comme un gant: l'ombre jaillit en une clarté [...] qui demeure néanmoins éblouissante d'invisibilité noire" (1987:160)⁷. Es decir, si lo negro es sinónimo de oscuridad y tinieblas, puede no obstante lucir con una luminosidad negra.

En la época de la posguerra española se predicaba un fervor excesivo, una conducta impecable, un nacionalismo a ultranza. Nada debía hacerse a medias. Las cosas eran claramente o blancas o negras. Dentro de la comarca 'negra' se encontraba lo más horroroso de todo: el pecado contra la pureza. Las cuestiones sexuales eran tan moralmente delicadas que había que envolverlas en eufemismos y retóricas romantizadas. 'Hacer el amor', por ejemplo, quería decir emprender una estrategia para convencer a una mujer del interés que ella despertaba en su pretendiente. 'Entenderse con una mujer' quería decir acostarse con ella. Y si se hablaba de 'comodidades de alquiler', se aludía a la satisfacción de las necesidades sexuales (UAPE 1994:46).

Carmen profundiza en el tema del mundo al revés en el siguiente pasaje:

Miro a la pared de enfrente. "El mundo al revés": se me quedan los ojos amparados en el cuadrado de las alerías, 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. Fugarse sin salir, más difícil todavía, un empeño de locos, contrario a las leyes de la gravedad y de lo tangible, el mundo al revés, sí. (ECA: 110)

Es una sublevación contra el comportamiento que se exigía de las mujeres españolas en la posguerra. *Fugarse sin salir, [...], un empeño de locos*. Lo

⁷ El negro evoca el campo semántico de "tenebroso", pero lo revuelve como un guante: de la sombra mana una claridad que no obstante queda resplandeciente de invisibilidad negra (traducción nuestra).

noble, lo correcto según las normas era aceptar, aguantar, someterse y conformarse con las exigencias impuestas. Fugarse era desear otra cosa, soñar con otras posibilidades, buscar una felicidad. El embrollo moral de la época convertía hasta cosas naturales e inocentes como pueden ser los ensueños en culpas y fallos personales.

En este pasaje citado, la rabia de la narradora encuentra una salida. Es un ejemplo de sátira⁸, de malhumor y hasta de venganza. Carmen había logrado obedecer, aunque con desgana, a la consigna nacional de "orden, unidad y aguantar" (Juliá 1999:166) esforzándose a disimular su indignación ante la hipocresía y falsedad de la mentalidad franquista. Ahora descubre que puede soltar las riendas y afirmar que no tenía ninguna culpa propia. La exclamación arriba citada es una denuncia del pasado y una apertura a una revisión de lo vivido. La conciencia de no haber concordado intelectualmente con los preceptos de la sociedad es una prueba de su búsqueda de un sentido a la vida (cfr Kristeva 1987:19).

Para la psicoanalista Kristeva la literatura es un lugar propicio para el desahogo mental. Para ella la literatura y el arte son superiores a la acción si se trata de realizar revueltas que hagan avanzar al hombre moderno:

Ce n'est pas dans le monde de l'action, on l'aura compris, mais dans celui de la vie psychique et de ses manifestations sociales (écriture, pensée, art) que se réalise cette ré-volte qui me paraît manifester autant les crises que les avancées de l'homme moderne. Cependant, dans la mesure où il s'agit d'une mutation du rapport de l'homme au sens, cette révolte culturelle concerne intrinsèquement la vie de la cité, et elle a par conséquent des implications profondément politiques; elle pose la question d'une autre politique, celle de la conflictualité permanente. (Kristeva 1998: 27-28)⁹

Esta cita es interesante cuando situamos *El cuarto de atrás* en la literatura publicada en los años de la transición¹⁰. Toca precisamente al hombre en búsqueda de un sentido, que suele ser un fenómeno más o menos colectivo y sintomático de una época de cambios importantes. Podríamos deducir de la cita arriba que una obra como *El cuarto de atrás* es una revuelta personal y colectiva, una manifestación de un conflicto permanente entre el ser humano y el sistema que de una forma u otra limita sus posibilidades. Según Kristeva es el tipo de conflicto que provoca el avance de la sociedad.

⁸ Sátira: "Discurso agudo dirigido a poner en ridículo a personas o cosas". Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española, 1992.

⁹ No es en el mundo de la acción, esto ya está entendido, sino en el de la vida psíquica y en sus manifestaciones sociales (escritura, pensamiento, arte) que se realiza esta re-vuelta que me parece manifestar tanto las crisis como los avances del hombre moderno. Sin embargo, en la medida en que se trata de una mutación de lo que aporta el hombre al sentido, esta revuelta cultural concierne intrínsecamente la vida en una comunidad de ciudadanos, y tiene por consecuencia implicaciones profundamente políticas; la pregunta que hace apunta otra política, la de la conflictualidad permanente. (Traducción nuestra).

¹⁰ 1975-1980.

La parodia como sublevación contra las normas

El sentido etimológico de parodia es ‘cantar una oda al lado de otra oda’ (*paraeido; eido=cantar oda*)¹¹. Según el Diccionario Literario de Marchese y Forradellas (1997) “hay parodia cuando se produce la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo [...] de forma irónica, para poner en relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico.” Veremos en el análisis siguiente los diferentes ejemplos de ‘imitaciones conscientes y voluntarias’ y de distanciamiento crítico que marca la diferencia entre el entonces y el ahora, entre lo serio y lo cómico.

La parodia en *El cuarto de atrás* ofrece un pequeño panorama del ambiente femenino en la juventud de nuestra protagonista Carmen. En algunas escenas, el lector se halla trasladado al mundo de las mujeres en la posguerra española, viendo sus actividades, escuchando sus conversaciones y captando la atmósfera de la época. A continuación cito, analizo y comento algunos pasajes.

De las dos criadas burgalesas, la más joven y flaca (aunque decir joven resultaba absurdo porque nunca tuvo edad) era quien llevaba la superintendencia general de la limpieza, la encargada de entrar a saco en las alcobas, aún con los lechos calientes, abrir ventanas de par en par, sacudir alfombras y recoger escrupulosamente las prendas de ropa diversa. Mientras tanto su tía, más ampulosa y representativa, llevaba a cabo, al tiempo de servirnos el chocolate, otra de las importantes solemnidades que marcaban el ingreso en un nuevo día y que corría a su exclusivo cargo: consultarnos, antes de arreglarse para ir al mercado, lo que nos apetecería comer y cenar, cuestión que, a aquellas horas y delante de un desayuno copioso, era casi imposible dilucidar con un mínimo de interés. Pero resultaba aún más imposible zafarse de su tenaz encuesta, precedida de la enumeración de las diferentes viandas y respectivas posibilidades de aderezo, sobre las cuales había de versar nuestra elección gastronómica; le parecía ofensivo que la gula no se encendiera con gratitud y alborozo ante aquellas meticulosas descripciones sembradas de diminutivos. (ECA: 78)

Es un ejemplo ilustrativo de la parodia como un ‘cantar oda al lado de la oda’. Lo primero que se nota es el estilo literario con que se describen las actividades de las dos criadas. El tono es sumamente cultivado en una escena bastante rústica. No es difícil de imaginarse la exposición verbal ‘sembrada de diminutivos’ de la cocinera. Ni de ver su indignación cuando su audiencia no le corresponde el interés debido.

No oímos hablar a estas dos mujeres, ni descubrimos el lenguaje coloquial y poco cultivado que caracterizaría su origen. No hay polifonía social en este pasaje, pero se lee entre líneas. El foco está en la actuación.

El pasaje siguiente trata de uno de los temas predilectos de la narradora, la denuncia de la retórica de la Sección Femenina de Falange.

¹¹ Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana (1961).

“La vida sonrío a quien le sonrío, no a quien le hace muecas”, se trataba de sonreír por precepto, no porque se tuvieran ganas o se dejaran de tener; sus heroínas eran activas y prácticas, se sorbían las lágrimas, afrontaban cualquier calamidad sin una queja, mirando hacia un futuro orlado de nubes rosadas, inasequibles al pernicioso desaliento que sólo puede colarse por las rendijas de la inactividad. En los himnos de corte falangista, se ensalzaba a la enfermera que ríe gozosa después del trabajo, “enfermera de España la nueva, no habrá quien te mueva, al pie del dolor” [...]. Las mujeres optimistas madrugaban para abrir las ventanas y respirar el aire a pleno pulmón, mientras hacían flexiones de gimnasia, teniendo delante de los ojos, a modo de catecismo ilustrado para guiar sus respectivas posturas, los recuadros que mensualmente les suministraba, por cinco pesetas, la revista Y, editada por la Sección Femenina [...]. (ECA: 83-84).

El modelo de la mujer española en la posguerra viene parodiado aquí con la retórica propia de la época. La mujer sana, alegre, valiente y trabajadora había de guiar a sus compatriotas hacia un futuro ideal. Y esto se debía realizar en un ambiente de represión y de miedo, pasando hambre y padeciendo de enfermedades y otras dificultades.

Una parodia más acentuada en la novela es el diálogo por teléfono entre Carmen y una persona llamada Carola, igualmente desconocida como el hombre de negro. Ocupa todo el quinto capítulo del libro y viene insertado como una especie de paréntesis en la conversación entre el entrevistador y Carmen. La parodia abarca tanto las novelas rosa como los cambios políticos y sociales que se producen después de la muerte de Franco. En adelante algunos pasajes del capítulo:

-Perdone, ¿está ahí Alejandro?

No puedo evitar sonreír con esa mezcla de sorpresa y felicidad con que aceptamos de inmediato, en el juego, las rachas de buena suerte; cuánto me gustaría poder contarle a mi amiga del instituto lo que está pasando al cabo de tantos años; solo ella podría comprender lo maravilloso que es. Habíamos hecho una lista con los nombres de hombre que más nos gustaban, y dudamos bastante antes de elegir uno para el desconocido aquel de la novela, poeta y vagabundo, que luego resultaba ser primo de Esmeralda y que habían sido novios de pequeños; un día, en el trozo que le correspondía traer a mi amiga, se habían resguardado de la lluvia en una taberna de pescadores y se miraban en silencio, entre el humo, oyendo la música de un acordeón; de pronto Esmeralda se echaba a llorar y él, sin decirle una palabra, sacaba un pañuelo grande con una A bordada, que ella veía borrosa entre las lágrimas. “¿Alvaro? ¿Arturo? ¿Alejandro?” se preguntaba con curiosidad [...]

-¿Alejandro?...me lo figuraba – se me escapa decir.

La respuesta es cortante:

-Yo también me lo figuraba. (ECA: 126)

La amiga a quien se refiere Carmen es una compañera que tuvo en el instituto, con la que se divertía escribiendo cuentos de tipo novela rosa. Esmeralda, protagonista del cuento, “se escapó una noche porque sus padres eran demasiado ricos y ella quería conocer la aventura de vivir al raso, se encontró, junto a un acantilado, con un desconocido vestido de

negro que estaba de espaldas, mirando al mar”(ECA: 53-54).

Están presentes todos los elementos requeridos para una novela rosa: los nombres románticos, la fuga y el arrepentimiento, la lluvia, el humo, la música del acordeón, la cortesía del hombre desconocido, la inicial bordada en el pañuelo. Lo único que se deja por esperar es el final feliz en que se casan los dos (cf. ECA: 81).

A este párrafo ‘rosa’ sigue una conversación en la que Carola acusa a Carmen de ser la amante de su compañero Alejandro (el hombre de negro; paridad entre el de la novela y aquel de la novela rosa) y de haberle escrito una cantidad de cartas desde Galicia firmadas con la inicial C.

Lo humorístico en este capítulo reside en el habla y el lenguaje de Carola. Su manera de hablar recuerda la de cotillas. Su acento es andaluz o canario (ECA: 125). Con este atributo coloquial se le oye decir, por ejemplo:

-Bueno, es que yo tengo una amiga grafóloga y el año pasado me regaló un libro donde dice eso de las mayúsculas con punto y atravesadas, quise estudiar grafología precisamente para entenderle a él por la letra, cuando empecé a notarlo raro conmigo, pero se ríe de todo lo que empiezo a estudiar, dice que son ganas de inventar enredos, que no sé lo que quiero, que me canso en seguida, eso dice, pero es porque me desanima él, me ha ido anulando, quitándome las ilusiones una por una, usted no lo conoce, es un machista. (ECA: 131).

Este fragmento lleva la estampa de un habla directa, espontánea y conversacional. Se nota inmediatamente la diferencia entre el lenguaje culto de Carmen y el más plebeyo de Carola. Esta última revela varios rasgos de una mujer de formación limitada que lucha como puede para defenderse en la vida. Se entiende por el texto que Alejandro, su compañero, la desprecia.

Tenemos aquí una polifonía de clases sociales. Si comparamos este texto con el de las criadas anteriormente citado, notamos una diferencia importante en la actitud de Carmen frente a esta mujer un tanto desesperada y la que tenía frente a las meticulosas burgalesas. La narradora lleva al lector en un viaje diacrónico de la juventud de Carmen, en la que ella no tiene conciencia más que de sí misma y de sus sentimientos, hacia su madurez, en la que tiene conciencia de las condiciones generales de la vida. Por tanto, se percibe a lo largo de la conversación telefónica una creciente simpatía y conmiseración por parte de Carmen para con esta mujer, cuyo nombre, a propósito, tiene alguna semejanza con el suyo. Puede ser que la narradora quiera dar a conocer otra faceta de la personalidad de Carmen, como lo ha hecho con el hombre de negro.

Lo más probable es que el texto citado sirva de preámbulo al pensamiento que Carmen desarrolla en las páginas siguientes, donde confronta la hipocresía de la moralidad falangista con la dura realidad de muchas mujeres:

No solían tener nombre ni apellido aquellas mujeres, desfilaban sin identidad, enredadas en los conflictos de no tenerla, escudadas en su apodo que enarbolaban agresivamente: La Lirio, La Petenera, La Ruiseñora, la niña del quince mil, cuerpos provocativos e indefensos, rematados por un rostro de belleza ojerosa; la copla investigaba, a través de distintos rumores y versiones, el motivo de aquellas ojeras, unos decían que sí, otros decían que no, ¿por qué se viste de negro, si no se le ha muerto nadie?, ¿dónde va tan de mañana con la carita más amarilla que la pajueta?, pero ninguno sabía el porqué de la agonía que la estaba consumiendo. Costaba trabajo imaginar aquellos barrios, arrabales y cafetines por donde dejaban rodar su deshonra, las casas y alcobas donde se guarecían, pero se las sentía mucho más de carne y hueso que a los otros enamorados de los boleros que se juraban amor eterno a la luz de la luna. La luna, en estas historias, solo iluminaba traiciones, puñaladas, besos malpagados, lágrimas de rabia y de miedo. (ECA:133).

No hay humor en el sentido cómico en este pasaje. Es una retahíla de rabia y de compasión que revela un pathos social por los desdichados de la sociedad. Claro está que refiere al período franquista, ya que alude entre otras cosas a historias y boleros en boga entonces, pero trasciende los marcos históricos y geográficos de España poniendo de relieve un problema universal. Las alusiones a las coplas y boleros son una parodia de la música de la época franquista, que iba a la par con una “subcultura de consumo de masas [que] favorecía el entretenimiento y la evasión” (Fusi 1999:109). Esta subcultura quería “pregonar el optimismo [...] y presentar así la España de Franco como una España alegre, temperamental, generosa” (ibid:110).

En términos de Kristeva nos encontramos ante una revuelta en un sentido amplio de la palabra, una revuelta que no solamente se dirige a unas autoridades sino también a una conciencia y autoconciencia general (Kristeva 1996:7).

Estos tres últimos textos citados ilustran un cruce dialéctico entre lo trágico y lo cómico, que es un requisito primordial para que un efecto humorístico predomine en el texto. Como afirma César Angeles: “el humor no supone necesariamente la risa. Es una filosofía y praxis de la vida” (Angeles 2001:2). Para esa filosofía y praxis de la vida hace falta “un mínimo equilibrio de ánimo, el cual precisa contar con un suelo firme que simultáneamente permita cierto distanciamiento respecto del dolor” (ibid:3). Es decir, la complejidad del humor supone una serie de contrastes, como hemos visto varias veces en este estudio y como veremos también en el apartado dedicado a la ironía.

La ironía¹² como denuncia de lo afectado

La narradora introduce el ambiente de la abuela materna de Carmen de la manera siguiente:

¹² Ironía: “Burla fina y disimulada”. “Enunciado que da a entender lo contrario de lo que se dice”. Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española, 1992.

Mucho más que en mi casa de Salamanca, ni en la de verano de Galicia, fue en esa de Madrid, cuando veníamos en vacaciones de Semana Santa o Navidad, donde se fraguó mi desobediencia a las leyes del hogar y se incubaron mis primeras rebeldías frente al orden y la limpieza, dos nociones distintas y un sólo dios verdadero al que había que rendir culto, entronizado invisiblemente junto a las imágenes de san José y la Virgen del Perpetuo Socorro, por todos los rincones de aquel piso tercero derecha del número catorce de la calle Mayor, convento que regentaba mi abuela con dos criadas antiguas – tía y sobrina – naturales de la provincia de Burgos. (ECA: 67).

Aquí abundan las alusiones a la religión: dios verdadero, culto, imágenes de santos, convento. El tono burlón se adivina en la desacralización de estos conceptos religiosos. Algunas ironías aluden a cuestiones de relaciones amorosas. Por ejemplo:

- Seguro que tuvo usted algún amor en Portugal – dice el hombre de negro.
- Sí. Un chico de Oporto, estudiante de ingeniería, que me venía a cantar fados debajo de la ventana. Cuando nos vimos por primera vez se iba al día siguiente y ya se despidió. Nos despedimos muchos días más, cada entrevista era una despedida, pero no se iba nunca. En eso consistía el encanto. En que yo me creía que se iba.
- Muy portuguesa, esa historia. (ECA: 42).

Notamos en la réplica del hombre de negro otro ejemplo de prejuicios regionales, en este caso hasta nacionales, en los que algún rasgo más o menos típico se caricaturiza. Por lo demás, aparecen elementos de novela rosa, presentadas con ironía, como ‘cantar fados’, ‘despedida’, ‘encanto’: “...”pasar como gato por brasas”, [...] decía el profesor de Religión cuando llegaba a explicar el sexto mandamiento...” (ECA: 165).

Aquí la ironía toca los rodeos que se daban para mayor confusión e ignorancia de los oyentes. Lo más prohibido apenas se explicaba. Aludimos anteriormente a algunos eufemismos que se usaban en aquella época puritana. Una cita sacada de la revista *La Cordoniz* ofrece esta información sobre las costumbres:

Los matrimonios jóvenes se reúnen mucho juntos y van a ver operetas donde dicen picardías y ellas se ríen muy en alto para que el público vea que son casadas y que saben de qué se trata. (UAPE 1994:194).

Más significativa todavía es la explicación que presenta la narradora al refrán “Mujer que sabe latín no puede tener buen fin”:

Por aquel tiempo, ya tenía yo el criterio suficiente para entender 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. [...] Todas las arengas que monitoras y camaradas nos lanzaban en aquellos locales inhóspitos, mezcla de hangar y de cine de pueblo [...] se encaminaban, en definitiva, al mismo objetivo; a

que aceptásemos con alegría y orgullo, con una constancia a prueba de desalientos, mediante una conducta sobria que ni la más mínima sombra de maledicencia fuera capaz de enturbiar, nuestra condición de mujeres fuertes, complemento y espejo del varón. (ECA: 82).

La ironía, expresada aquí casi en forma de letanía y con vocablos muy ilustrativos, va dirigida contra la propaganda exagerada e irrealista. Merecería un estudio aparte averiguar en qué medida aquellas ‘arengas’ dieron los resultados deseados y cuales fueron las consecuencias. Por lo que se puede deducir de la ironía expuesta en este pasaje, no llegaron a contribuir a la felicidad de nuestra protagonista. Es más bien la manifestación de una rabia ventilada con elocuencia literaria.

El humor como arma de resistencia

Uno de los méritos más importantes del humor es su capacidad de abrir perspectivas más amplias sobre la vida. Para personas convencidas de que su línea de actuación es la única correcta para su entorno y que no admiten ninguna oposición a ésta, el humor es incomprensible y peligroso. La única revista humorística española que no fue desaprobada por la censura franquista se llamaba *La Cordoniz*, publicada entre 1941 y 1955. Con un humor ligero y un poco absurdo, escribe Martín Gaité, señalaba *La Cordoniz* por dónde cojeaban las cosas haciendo comprender que todo tiene un revés (UAPE 1994:74-75). La censura, que no captó el humor sofisticado que transmitía, lo veía únicamente como inocente y absurdo.

Mijaíl Bajtín elabora la tesis de que el humor en la literatura europea desde la caída del imperio romano y en adelante ha sido el único recurso para desenmascarar las falsedades de lo oficial e impuesto. Citamos aquí el texto en su traducción inglesa:

Laughter was never infected, even slightly, by the “red tape” of moribund officialdom. Therefore, laughter could not be deformed or falsified as could every other form of seriousness, in particular the pathetic. Laughter remained outside official falsifications, which were coated with a layer of pathetic seriousness. Therefore all high and serious genres, all high forms of language and style, all mere set phrases and all linguistic norms were drenched in conventionality, hypocrisy and falsification. Laughter alone remained uninfected by lies. (Bajtín 1986:236).

El humor, por tanto, tiene varias cualidades. Tiene un carácter subversivo en la denuncia que hace de la realidad. Como instrumento intelectual favorece la relativización o el distanciamiento de situaciones inaceptables, tanto a nivel personal como a nivel colectivo. Además su facultad de dar rienda suelta a la expresión del pensamiento humano puede tener un efecto catártico o incluso reconciliador en el individuo frente al objeto de su crítica. Finalmente, el humor suele tener el talento de escapar a la censura oficial.

Conclusiones

Los matices del humor manifestados en *El cuarto de atrás* revelan una perspectiva distanciada, aunque todavía muy consciente, de una era particular. Esta obra revela la denuncia de una coerción política y social, de una mentalidad formada por una propaganda y de una educación que impedía el desarrollo del libre pensamiento humano. El humor es matizado: aparece en forma de inversiones, de parodia y de ironía, muchas veces entremezcladas. Hay también ejemplos de otra faceta del humor, la indignación. Todo esto contribuye a crear una obra apasionada y comprometida.

Carmen Martín Gaité pertenece a la generación de los cincuenta, es decir de aquellos españoles que empezaron a publicarse alrededor de 1950, que crecieron durante el auge del fascismo franquista y que llegaron a vivir la transición de la dictadura a la democracia. Esta generación se caracteriza por sus planteamientos existencialistas, su experiencia de un sistema político coactivo y sus reflexiones sobre las condiciones pasadas y presentes de la vida (Jurado Morales 2003:37). Un punto común entre ellos es el afán de desahogarse de lo que han vivido, expresar lo que antes no estaba permitido expresar y revelar lo que anteriormente estaba cubierto de apariencias. Es, en fin, un afán de catarsis, de purificación, por lo cual consideramos que esta novela puede calificarse de catártica, aparte de fantástica, autobiográfica y sobre todo humorística.

Obras consultadas

- ÁNGELES, César: *César Vallejo y el humor*, 1999, www.ucm.es/info/espéculo/numero12/
 BAJTÍN, Mijaíl: *L'Oeuvre de François Rabelais*. Editions Gallimard, 1970.
 BAJTÍN, Mijaíl: *The Dialogic Imagination*. University of Texas Press, Austin, 1986.
 FUSI, Juan Pablo: *Un siglo de España. La Cultura*. Editorial M. Pons, Madrid, 1999.
 JULIÁ, Santos: *Un siglo de España. Política y sociedad*. Editorial M. Pons, Madrid, 1999.
 JURADO MORALES, José: *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité*. Editorial Gredos, Madrid, 2003.
 KRISTEVA, Julia: *L'Avenir d'une révolte*. Calmann-Lévy, Paris, 1998.
 KRISTEVA, Julia: *Sens et non-sens de la révolte*. Fayard, 1997.
 KRISTEVA, Julia: *Soleil noir*. Gallimard, 1987.
 MARTÍN GAITE, Carmen: *El cuarto de atrás*, Ediciones Destino, Barcelona, 2001
 MARTÍN GAITE, Carmen: *Usos amorosos de la postguerra española*. Anagrama, Barcelona, 1994.
 TODOROV, Tzvetan: *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. The Press of Case Western Reserve University, Cleveland, Ohio, 1973.

Reviews and Notices

Svartvik, Jan & Rikard Svartvik. Sagt och gjort: engelska idiom, ordspråk, talesätt, citat. Stockholm: Norstedts Ordbok. 2004. 303 pp. ISBN 91-7227-383-6. Price: SEK 340.

Swedish aficionados of English idioms, proverbs, sayings and quotations are certainly not spoilt with bilingual reference books. Therefore, expectations and excitement ran high when a copy of Jan Svartvik's and Rikard Svartvik's *Sagt och gjort* came into my hands.

In the introduction, the authors do admit to a certain degree of subjectivity in the selection, but claim that the lodestar in their choice of the expressions has been currency in the English-speaking world today. Queries in any reasonably sized corpus of contemporary English reveal, however, that this is far from always the case with the included expressions. But selection can always be discussed, and my main criticism of the book is not the choice of expressions per se, but the inconsistency with which the selected expression have been treated.

For such a wide range of fixed expressions to be presented in a coherent manner, consistency is of the essence. Here, the length and organisation of the entries vary, so that some expressions are given long and interesting entries, whereas others have only mysteriously short and puzzling entries. In some entries examples come first, in others etymology comes first. Comparisons with other languages, pronunciation, translations (*village, string* and *rope* are translated into Swedish, but not *sable, myopia* or *gudgeons*), and above all cross-references are inconsistently given.

Sagt och gjort is therefore of limited value as a proper dictionary of idiomatic phrases. This is also evident from the fact that several of the idiomatic expressions that occur in the examples cannot be looked up in the book itself (e.g. *rise to the occasion, over the top, be over the hill* and *turn the tables*).

The book is nevertheless entertaining, sometimes even delightful, and the reader learns a great deal about the background of many peculiar English phrases. The best entries are those that give the reader an insight into Anglo-American culture and history, like the entries for *mum's the word, as drunk as a lord* and *beyond the pale of law*, to name but a few. I would have liked more of the personal touch added to such entries, however.

Sagt och gjort is an enjoyable book for anybody interested in English idiomatic phrases. Unfortunately, it is marred by inconsistencies with regard to its organisation. It is hardly an indispensable work of reference, but rather a book to read just for pleasure.

Elisabeth Gustawsson

Bortolussi, Marisa & Dixon, Peter. Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 306 pp. ISBN 0 521 00913 8 (paperback). Price: USD 27.99.

This is an important book to read for anybody in literary studies, from the professional researcher to the aspiring student, who wants to know more about narratology and empirical approaches to reader-response psychology. In fact, Marisa Bortolussi & Peter Dixon's book offers nothing less than a new empirical framework based on the assumption that readers treat the narrator as a conversational partner and where the author's intended message is decoded by the reader in a "communicative transaction" (p. 18). The implicit background to their study is the current crisis in literary studies as regards methods and terminology, involving the history of influences from East-European formalism later developed in the hugely influential movement of structuralism, and then gruesomely neutralized by poststructuralist and deconstructive philosophizing. Thus, 21st century cultural studies in its various forms, is now being challenged by cognitive and empirical approaches, and it is in this context that *Psychonarratology* should be read. Marisa Bortolussi is a Professor in English literature and her husband Peter Dixon is a