

Carmen Martín Gaité: El cuarto de atrás (1978)

Thomas Stauder

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Stauder, Thomas. 2009. "Carmen Martín Gaité: El cuarto de atrás (1978)." In *Romane in Spanien, Band 2: 1975 - 2005*, edited by Thomas Bodenmüller, Maria de la Pau Janer, Thomas M. Scheerer, and Axel Schönberger, 9–28. Frankfurt am Main: Valentia.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



BIBLIOTHECA ROMANICA ET LATINA
VOL. IX

Thomas Bodenmüller
Maria de la Pau Janer
Thomas M. Scheerer
Axel Schönberger
(edd.)

Romane in Spanien

Band 2 — 1975-2005



Valentia
Francofurti Moenani MMIX

Thomas Stauder (Erlangen)

Carmen Martín Gaité: *El cuarto de atrás* (1978)

1 Einführung

Die 1925 geborene und 2000 verstorbene Carmen Martín Gaité wird üblicherweise nach dem Zeitpunkt ihrer ersten literarischen Erfolge der «Generación del medio siglo» zugerechnet, jener Generation in den fünfziger Jahren noch junger Schriftsteller, die zuvor den Bürgerkrieg nur beobachtend als Kinder oder Jugendliche erlebt hatten. Zwar war Martín Gaité zeitweise eng in diese Gruppe eingebunden — der außer Rafael Sánchez Ferlosio (den sie 1953 heiratete und von dem sie sich 1970 wieder trennte) unter anderen auch Medardo Fraile, Alfonso Sastre und Jesús Fernández Santos angehörten¹ — und neigte in ihrem ersten Roman tatsächlich zum «objetivismo narrativo»,² einer sich trotz aller impliziten Sozialkritik neutral und distanziert gebenden Erzählhaltung,³ die auch ein Referenzwerk jener Dekade wie *El Jarama* auszeichnet; jedoch ließ sie bereits in *Entre visillos* die sie von ihren damaligen Freunden unterscheidende Tendenz erkennen, beim Schreiben nicht nur über die Wirklichkeit, sondern auch über den Prozeß des Schreibens selbst nachzudenken,⁴ eine Dualität, die auch noch den hier interessierenden, erst in den siebziger Jahren entstandenen Roman *El cuarto de atrás* charakterisiert.

Martín Gaites Romanschaffen läßt sich mit José Jurado Morales (2003: 13) in drei durch Schreibpausen deutlich voneinander getrennte Phasen gliedern: Erstens die zwischen 1958 und 1963 veröffentlichten Romane *Entre visillos* und *Ritmo lento*; zweitens die zwischen 1974 und 1978 erschienenen Erzählwerke *Retablos*, *Fragmentos de interior* und *El cuarto de atrás*; drittens die ab 1990 und damit im letzten Lebensjahrzehnt der Autorin entstandenen Werke *Caperucita*

¹ Vgl. Martín Gaites eigene Schilderung der Madrider Jahre in diesem literarischen Freundeskreis in ihrem «Bosquejo autobiográfico» (Martín Gaité 1993: 18).

² Basanta (1990: 44).

³ Vgl. das Urteil von Rafael del Moral (1999: 198): «Se narra desde la objetividad, desde fuera, no hay interpretación.»

⁴ Die 'Scheibengardinen' des Romantitels, hinter denen sich Beobachter verbergen können, spielen auf die privilegierte — weil allwissende und dennoch geschützte — Position der Erzählerin an; gleichzeitig manifestiert sich hier schon die Vorliebe Martín Gaites für das Einkleiden ihrer narratologischen Reflexionen in Bilder des Raumes (nicht zufällig hat man zur Interpretation ihrer Romane auch die «poétique de l'espace» von Gaston Bachelard bemüht; vgl. Gould Levine 1983: 170).

en *Manhattan*, *Nubosidad variable*, *La reina de las nieves*,⁵ *Lo raro es vivir*, *Irse de casa* und *Los parentescos*. Aufgrund der nachweisbar engen Bezüge zur spanischen Zeitgeschichte, die häufig auch thematisch im Mittelpunkt der jeweiligen Romane steht, könnte man Martín Gaites erste Phase als «novelística de postguerra» bezeichnen, ihre zweite Phase als «novelística de la transición» und die dritte schließlich als «novelística de la democracia». In den elf Jahren zwischen 1963 und 1974 sowie den zwölf Jahren zwischen 1978 und 1990 war die Autorin freilich nicht untätig, sondern widmete ihre intellektuelle Energie anderen Arten von Publikationen: neben Theaterstücken und Gedichten⁶ unter anderem Übersetzungen aus dem Englischen, Französischen, Italienischen und Portugiesischen,⁷ Artikeln für die Presse,⁸ zahlreichen Vorträgen und Vorworten, daneben auch noch Drehbüchern für Film und Fernsehen.

Besondere Beachtung im Hinblick auf die Neuartigkeit des – im folgenden noch eingehend zu erörternden – Memoria-Konzepts von *El cuarto de atrás* verdienen Martín Gaites auf langjährigen Archivrecherchen beruhende historiographische Monographien: Dabei fällt einerseits auf, daß sie sich 1970 in *El proceso de Macanaz* mit einem der von Marcelino Menéndez Pelayo in seiner *Historia de los heterodoxos españoles* gebrandmarkten Abweichler von der im 18. Jahrhundert gültigen Doktrin beschäftigte, über ihr Interesse an dieser «figura antiespañola» also bereits vor Francos Tod ihren politischen Antikonformismus manifestierte; andererseits beweist ihre 1972 erschienene Studie *Usos amorosos del dieciocho en España* (der sie 1987 ein Werk über *Usos amorosos de la postguerra española* folgen ließ), daß sie sich bereits zu einem Zeitpunkt für die Rolle der Frau in der spanischen Gesellschaft interessierte, als die Emanzipationsbewegung im Bewußtsein der breiten spanischen Öffentlichkeit noch keine Rolle spielte.

2 Ein Phantastik und Memorialistik mischender 'Metaroman'

Die Rahmen- bzw. Oberflächenhandlung von *El cuarto de atrás* läßt sich rasch zusammenfassen: Eine zunächst namenlos bleibende Ich-Erzählerin, von der man erst nach und nach erfährt, daß ihre sämtlichen Lebensdaten und

⁵ Siehe Ueckmann (2004).

⁶ In diesen beiden Gattungen trat sie allerdings weder quantitativ noch qualitativ auch nur annähernd in Konkurrenz zu ihrer weitaus bedeutenderen Romanproduktion.

⁷ Bei diesen Übersetzungen zeigt sie einerseits eine Vorliebe für Schriftstellerinnen (unter anderen Charlotte und Emily Brontë) und für fiktive Frauengestalten männlicher Autoren (Flauberts *Madame Bovary*), was mit ihrem eigenen Kampf für die gesellschaftliche Emanzipation der Frau zusammenhängt; andererseits ist ihr Interesse an den memorialistischen Werken von Primo Levi und Natalia Ginzburg, von denen sie jeweils zwei Bücher übersetzte, auffällig. Mit ihrem Faible für phantastische Literatur läßt sich erklären, daß sie sowohl englische als auch französische Märchen ins Spanische übertrug. Diese drei Affinitätsbereiche prägen auch den hier zu analysierenden Roman *El cuarto de atrás*.

⁸ Unter anderem für *El País*, *Cambio 16*, *Diario 16*, *ABC*, *La Vanguardia*, *El Sol*, *Cuadernos para el diálogo*, *Saber leer*; eine Auswahl davon erschien 1993 unter dem selbstkritischen Titel *Agua pasada*.

auch ihr — allmählich in einzelnen Teilen enthüllter⁹ — Name dem der Autorin entsprechen, empfängt eines Nachts bei sich in der Wohnung einen mysteriösen, schwarz gekleideten Besucher, der vorgibt, ein Interview mit ihr führen zu wollen; trotz der ungewöhnlichen Tageszeit entbehrt dies insofern nicht einer gewissen Plausibilität, als die fiktive Protagonistin genauso wie die reale Carmen Martín Gaité eine erfolgreiche Schriftstellerin ist. Verblüffend auf den Leser wirkt jedoch, mit welchem spontanen Vertrauen die Mitte der siebziger Jahre fünfzigjährige Hauptfigur diesem ihr angeblich fremden Herren im Laufe der nächtlichen Konversation Details aus ihrem Leben anvertraut, die sich kaleidoskopartig zu einem Sittenbild der spanischen Gesellschaft von den dreißiger Jahren bis zu Francos Tode zusammenfügen. Am frühen Morgen wird die schlafende Protagonistin von ihrer in die Wohnung kommenden Tochter geweckt — einer jungen Erwachsenen von etwa zwanzig Jahren, nach dem Vorbild von Martín Gaites 1956 geborenen Tochter Marta —; der Besucher ist verschwunden, zurück geblieben ist jedoch neben einigen auf die vorherige reale Präsenz des Gesprächspartners verweisenden Gegenständen (wie beispielsweise sein Schal)¹⁰ ein Stapel von durchnummerierten Manuskriptblättern, deren Zahl (182) den Seiten des Romans in der Druckfassung entspricht. Damit auch jeder Leser versteht, daß *El cuarto de atrás* auf diese Weise die Geschichte seiner eigenen Entstehung erzählt, findet die Protagonistin auf dem ersten dieser Blätter exakt dieselben Sätze wieder, mit denen bereits dieser Roman begonnen hatte.¹¹

Ob der männliche Besucher und nächtliche Zuhörer im Rahmen der Fiktion denselben Grad an Realität beanspruchen kann wie die weibliche Hauptfigur und deren Tochter (als vierte interagierende Figur wäre noch eine weibliche Anruferin zu erwähnen, die freilich nie körperlich präsent ist) oder vielleicht doch nur im Traum der schlafenden Protagonistin existiert hat, wird von der Autorin absichtlich offen gehalten, weil genau in diesem sich auf den Leser übertragenden Zweifel gemäß der Theorie von Tzvetan Todorov das Wesen der phantastischen Literatur bestehe. Dessen erstmals 1970 auf französisch veröffentlichte Untersuchung, die seitdem zu einem literaturwissenschaftlichen Standardwerk geworden ist, wird in Martín Gaites Roman unter dem

⁹ Zunächst wird angedeutet, daß der Vorname der Protagonistin «Carmen» sein könnte: «[...] mi nombre era también el mismo, corto y vulgar [...] no sorprendía a nadie, empezaba con la C de cuarto, de casa, de cama y de aquel corazón que dibujaba con tiza ante la mirada aburrida del profesor» (Martín Gaité 1999: 24). Dann erfährt man den Namen ihres Großvaters mütterlicherseits, Javier Gaité (Martín Gaité 1999: 79); inmitten der Erinnerungen der Erzählerin an ihre Schulzeit fällt schließlich ihr Nachname, mit dem sie vom Lehrer aufgerufen wird: «Martín Gaité, repita lo último» (Martín Gaité 1999: 127).

¹⁰ Martín Gaité (1999: 177).

¹¹ Die partielle Ähnlichkeit mit dem Martín Gaité selbstverständlich bekannten Ende von Gabriel García Márquez' *Cien años de soledad* ist unübersehbar. Allerdings muß im Roman des Kolumbianers der letzte Aureliano Buendía in dem von ihm entzifferten Manuskript des Melquíades von seinem eigenen Tod lesen, bevor dieser dann tatsächlich eintritt; ein derartig apokalyptisches Finale (das bei García Márquez nach dessen vorhergehendem Rekurs auf die Schöpfungsgeschichte nicht einer gewissen internen Logik entbehrt) fehlt bei der spanischen Autorin: Martín Gaites Protagonistin lebt am Ende des Romans weiter.

Titel der spanischen Übersetzung zitiert; die schreibende Protagonistin versteht Todorovs Buch als Anleitung, wie den Gesetzen der Phantastik gehorchende Texte zu verfassen seien (ein Ziel, das dann in und durch *El cuarto de atrás* tatsächlich erreicht wird):

Ahí está el libro que me hizo perder pie: *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov, vaya, a buenas horas, lo estuve buscando antes no sé cuanto rato, habla de [...] la ambigüedad y la incertidumbre; es de esos libros que te espabilan y te disparan a tomar notas, cuando lo acabé, escribí en un cuaderno: «Palabra que voy a escribir una novela fantástica» (Martín Gaité 1999: 19).

Da die gattungstheoretische Abhandlung des gebürtigen Bulgaren, der seit 1963 in Paris lebt, Martín Gaites Protagonistin fast wie eine Bibel den ganzen Roman hindurch begleitet,¹² erscheint es angemessen, kurz an Todorovs heute in weiten Kreisen akzeptierte Definition des Phantastischen zu erinnern: Er verlangt vom Leser zunächst, der Welt der fiktiven Personen denselben Realitätsstatus zuzuerkennen wie seiner eigenen Alltagswirklichkeit (was allegorische und 'poetische' Interpretationen des betreffenden Werks ausschließen); sodann müsse er «unschlüssig werden [...] angesichts der Frage, ob die evozierten Ereignisse einer natürlichen oder übernatürlichen Erklärung bedürfen.»¹³ Fakultativ könne der Zweifel des Lesers auch von einer der Figuren des Romans transportiert werden (und dem Leser auf diesem Weg suggeriert werden); diese mögliche, aber nicht zwingende Rolle innerhalb der Konstitution des Phantastischen übernimmt in *El cuarto de atrás* die weibliche Hauptfigur und Ich-Erzählerin Carmen.

Der Auftritt des mysteriösen Besuchers, von dem man erst später – und auch dann nur indirekt – erfährt, daß er Alejandro heißt,¹⁴ wird symbolisch durch eine übernatürlich große (weil angeblich die Statur einer Maus erreichende) Kakerlake vorbereitet, durch welche die Heldin just zu jenem Zeitpunkt erschreckt wird, als der Besucher bereits bei ihr geklingelt hat und nun im Aufzug auf dem Weg in ihre Etage ist.¹⁵ Dies deutet weniger auf ein Hygieneproblem in Carmens Küche als vielmehr auf die Mutation Gregor Samsas zum Insekt in Kafkas *Verwandlung*, einem Martín Gaité vertrauten Meilenstein der phantastischen Literatur, hin. Über letztere – die «literatura de misterio» –

¹² Gerade in Schlüsselsituationen fällt häufig der Blick der Heldin auf dieses Werk, wenn sie sich nicht sogar daran festklammert wie hier: «Cierro los ojos, clavo las uñas en el libro de Todorov» (Martín Gaité 1999: 144).

¹³ Zitiert nach der im Fischer Verlag erschienenen deutschen Übersetzung (Todorov 1992: 33). Nebenbei bemerkt läßt sich auf der Grundlage dieser Definition das Phantastische auch sehr gut von dem für Lateinamerika so wichtigen «real maravilloso» abgrenzen, denn dort fehlt diese Art von Unschlüssigkeit.

¹⁴ Martín Gaité (1999: 126).

¹⁵ Die Verbindung zwischen der unerwartet vorgefundenen Küchenschabe und dem sich mitten in der Nacht ankündigenden Besucher wird explizit hergestellt, die Protagonistin begegnet beiden mit derselben Verängstigung: «¿vendrá aquí?, debe ser él. Espero con una ansiedad mezclada de susto, como antes de ver aparecer a la cucaracha» (Martín Gaité 1999: 29). Wenig später wird von dem männlichen Eindringling gesagt: «sus ojos son también muy negros y brillan como dos cucarachas» (Martín Gaité 1999: 30).

will der Besucher dann auch gleich mit ihr diskutieren und wirft ihr, der Schriftstellerin, vor, diese Gattung nicht hinreichend zu kultivieren; die Protagonistin verteidigt sich mit dem Hinweis darauf, ihre erste Erzählung sei doch «ziemlich geheimnisvoll» gewesen.¹⁶ Gemeint ist die Erzählung *El balneario* aus dem Jahre 1953 — einer der zahlreichen Verweise auf real existierende Werke Martín Gaités innerhalb von *El cuarto de atrás* —, in der die Hauptfigur namens Matilde tatsächlich einen vorübergehenden Einblick in eine phantastische, die vermeintlich ehernen Gesetze der rationalen Alltagswirklichkeit außer Kraft setzende Gegenwelt erhalten hatte.¹⁷ Ihr Gesprächspartner wirft Carmen vor, die anfangs in *El balneario* aufgebaute Spannung des Geheimnisvollen durch eine unnötige Eindeutigkeit zerstört zu haben, als sie Matilde erkennen ließ,¹⁸ alles nur geträumt zu haben:

La ambigüedad es la clave de la literatura de misterio —dice el hombre de negro—, no saber si aquello que se ha visto es verdad o mentira, no saberlo nunca. Por esa cuerda floja tendría que haberse atrevido a avanzar hasta el final del relato (Martín Gaité 1999: 49).

Daß sie diese Lektion gelernt hat, beweist Martín Gaité am Ende von *El cuarto de atrás*, als sie ihre Heldin zwar zunächst wie Matilde aus dem Schlaf erwachen läßt,¹⁹ dann aber das nächtlich Erlebte und in diesem Roman Geschilderte eben nicht eindeutig als Einbildung entlarvt: Carmen — und mit ihr der Leser — bleibt unsicher, ob tatsächlich ein Besucher bei ihr im Zimmer war.²⁰

Abgesehen davon, daß der Fremde noch durch eine Reihe weiterer Hinweise mit der Sphäre des Phantastischen²¹ assoziiert wird,²² als dessen

¹⁶ Martín Gaité (1999: 31).

¹⁷ Kurz vor dem Ende von *El balneario* heißt es in einer Art von Resümee: «Puede volverse todo del revés sin que sepa uno qué mano lo ha tocado; puede cambiar de lado la visión de las cosas cotidianas, aunque esta alteración no dure más que unos instantes; quedar el mundo de antes desenfocado, perdido, y dejarse entrever otro nuevo de intensos y angustiosos acontecimientos. Enturbiarse y conmoverse en sus cimientos todas las garantías de seguridad; perder su vigor las costumbres metódicas y conocidas, volverse totalmente ineficaces» (Martín Gaité 1955: 69).

¹⁸ «Pesadilla ..., era una pesadilla. La mala digestión, el bacalao al pil-pil. Tiene la lengua seca, como untada de ceniza. [...] ¡Puf, qué manera de sudar! Tiene un pie destapado, colgando. Hasta la colcha pesa. Vaya trazas de cama. [...] No hay congoja, no hay vereda terrible que arrastra al molino, ni fantasmas de ahogados, ni hostilidad por parte de nadie» (Martín Gaité 1955: 54-55).

¹⁹ Martín Gaité (1999: 175).

²⁰ «Me cuesta trabajo pensar que estuvo en el cuarto de atrás, tal vez no estuvo nunca, estoy cansada» (Martín Gaité 1999: 181).

²¹ Das Phantastische wird im Laufe des Romans auch noch auf andere Weise evoziert, unter anderem durch einen intermedialen Verweis auf Alfred Hitchcocks Film *Rebecca* aus dem Jahre 1940, an dessen gespenstische Atmosphäre Carmen sich erinnert fühlt: «como si estuviera en el cine viendo una película de suspense; la primera que vi en mi vida se llamaba *Rebecca* [sic; gemeint ist der Titel der spanischen Fassung; Th. St.] [...] Joan Fontaine [...] siempre creyendo ver fantasmas por los largos corredores del castillo de Manderley, intentando, en vano, esclarecer la historia misteriosa de su predecesora; la película empezaba con una imagen onírica, era de noche» (Martín Gaité 1999: 129).

Apologet und Katalysator er in diesem Werk fungiert, spielt er vor allem die Rolle des idealen Zuhörers, dessen die Hauptfigur bedarf, um sich an ihr Leben zu erinnern und mit der nötigen Inspiration daraus zu erzählen. Bereits vor dem Auftreten des «hombre vestido de negro» überlegt sich Carmen,

[...] lo que puede ramificarse un relato cuando se descubre una luz de atención en otros ojos (Martín Gaité 1999: 22).

Trotz des ungewöhnlichen Verhaltens des ihr unbekannten Mannes legt sie bald ihr anfängliches Mißtrauen ihm gegenüber ab;²³ er ist geduldig und aufmerksam und drängt sie nicht, über ein bestimmtes Thema zu sprechen.²⁴ Als sie ihm dann endlich von ihrer Jugend berichtet, stellt er ihr an geeigneten Stellen interessierte Zwischenfragen²⁵ und fördert auf diese Weise ihre Mitteilungsbereitschaft und ihren Redefluß, was die schriftstellernde Protagonistin dankbar registriert:

Noto un aliciente que me faltaba hace meses [...] La conversación con este hombre me ha estimulado (Martín Gaité 1999: 65).

Martín Gaité hat sich in mehreren Aufsätzen und Vorträgen mit der mæutischen Rolle des Zuhörers — beziehungsweise Lesers, sobald aus dem mündlichen Erzählen ein schriftliches wird — auseinandergesetzt, unter anderem bereits 1966 in dem in der *Revista de Occidente* veröffentlichten Artikel «La búsqueda de interlocutor». Darin weist sie darauf hin, daß der ideale Gesprächspartner häufig ein Unbekannter sei, dem man kurioserweise gerade wegen seiner vermeintlichen Neutralität private Geheimnisse anvertraue:

La gente que nos tiene demasiado vistos y oídos, la que nos ha demostrado indiferencia o tosquedad, la que tiene prisa o la que nos cohibe por otro motivo cualquiera de los muchos que cabría analizar, no sólo no nos sirve, sino que espanta esa disposición de sosiego y complacencia indispensables para engendrar las narraciones cuidadosas. [...] A veces — y esto no es tan infrecuente — nos sorprendemos contándole a un desconocido, de quien las circunstancias han hecho amigo ocasional, historias atrasadas (Martín Gaité 1982b: 24-25).

²² Unter anderem, indem er sich gleich vor den an Carmens Zimmerwand hängenden Stich «El mundo al revés» stellt (Martín Gaité 1999: 30); später verkündet er apodiktisch: «La literatura es un desafío a la lógica [...] no un refugio contra la incertidumbre» (Martín Gaité 1999: 51). Auf Übersinnliches verweist auch seine an Carmen gerichtete Frage «¿Cree usted en el diablo?» (Martín Gaité 1999: 87), wobei er das zuvor im Zimmer der Protagonistin hängende Bild «Conferencia de Lutero con el diablo» in der Hand hält — eine 'mise en abyme' der Gesprächssituation in Martín Gaites Roman.

²³ «Cierro los ojos, invadida por una repentina languidez. Así, con los ojos cerrados, me puedo figurar que es un amigo de toda la vida, alguien a quien reencuentro después de una larga ausencia» (Martín Gaité 1999: 36).

²⁴ «Él no dice nada, parece no tener prisa por atacar el tema que sugerí» (Martín Gaité 1999: 37).

²⁵ Beispielsweise «¿A qué edad empezó a escribir?» (Martín Gaité 1999: 54) oder «Se acuerda usted de los bombardeos de la guerra?» (Martín Gaité 1999: 55).

In dem Kapitel «El interlocutor soñado» ihrer 1983 erschienenen Essay-Sammlung *El cuento de nunca acabar* unterstrich Martín Gaité einerseits, die Rolle des «receptor del mensaje narrativo» dürfe keineswegs passiv verstanden werden, sondern sei von vornherein als aktive Teilnahme zu konzipieren²⁶ (ein Thema, mit dem sich in jenen Jahren auch die literaturwissenschaftliche Rezeptionsästhetik beschäftigte); andererseits könne sich der Erzähler seinen idealen Zuhörer aber auch erfinden:

De ahí ya se pasa a imaginar cómo nos gustaría que nos escucharan, a dotar de atributos ideales a ese destinatario del mensaje, a inventarlo (Martín Gaité 1983: 139).

Letzteres — so fügen wir hinzu — ist ganz offensichtlich in *El cuarto de atrás* der Fall; der fremde Besucher ist ungewöhnlich gut über Carmens Leben informiert (besser als es ein realistisch vorstellbarer Charakter unter den Umständen der Romanhandlung sein könnte), um ihr auf diese Weise die richtigen Fragen stellen zu können beziehungsweise um durch die passenden Stichworte ihren Erzählfluß am Laufen zu halten.²⁷

Innerhalb der literarischen Tradition ließe sich diese Konstellation mit der Beziehung eines männlichen Schriftstellers zu seiner weiblichen Muse vergleichen; dieses häufig nur imaginierte und nicht reale Gegenüber charakterisiert beispielsweise die petrarkistische Liebesdichtung oder auch die romantische Lyrik eines Gustavo Adolfo Bécquer. In ihrem 1986 in der Fundación Juan March gehaltenen Vortrag «El hombre musa» (abgedruckt 1987 in *Desde la ventana*) — ein Titel, der bereits die Umkehrung der üblichen Geschlechterrollen signalisiert — wies Martín Gaité darauf hin, daß sich die Schriftstellerinnen seit jeher auch entsprechende Männer vorstellen, um ihren Schöpfungsprozeß in Gang zu bringen. Einmal abgesehen von den katholischen Mystikerinnen des ausgehenden Mittelalters und der frühen Neuzeit (unter anderen Santa Teresa de Ávila und Sor Jerónima de la Asunción), deren Christus-Bild nicht frei von maskuliner Erotik gewesen sei,²⁸ lasse sich die Gestalt der 'männlichen Muse' besonders deutlich in dem 1867 erschienenen Roman *El caballero de las botas azules* der galicischen Autorin Rosalía de Castro

²⁶ «[...] como partícipe de la narración que se le brinda y no como simple paciente o soporte de ella» (Martín Gaité 1983: 136).

²⁷ Kurz vor dem Ende des Romans wird genau diese Problematik eines imaginären Gegenübers angesprochen: «— Es un juego que depende de que aparezca otro jugador y te sepa dar pie. — Usted sabe que el otro jugador es un pretexto. — Bueno, pero pretexto o no, tiene que existir. [...] — Usted no necesita que exista, usted si no existe, lo inventa, y si existe, lo transforma» (Martín Gaité 1999: 169).

²⁸ «La necesidad de encontrar un destinatario para sus exaltadas ansias de expresión amorosa, había llevado a muchas escritoras de corte místico a entablar diálogos sin respuesta con la divinidad, siempre invocada como ente masculino» (Martín Gaité 1987: 73).

nachweisen; ein rätselhafter Adliger — der Duque de la Gloria — verwirrt darin die Gemüter diverser weiblicher Figuren.²⁹

Der nächtliche Besucher in *El cuarto de atrás* ließe sich durchaus als derartiger «hombre musa» klassifizieren, vor allem deswegen, weil ihm eine erotische Anziehungskraft zugestanden wird, welche die eines bloßen Gesprächspartners übersteigt.³⁰ Nachdem Carmen den ersten Schreck seines plötzlichen Erscheinens überwunden hat, träumt sie in seiner Anwesenheit heimlich von den kitschigen Liebesromanen, die sie in ihrer Jugend las:

Sonrí con los ojos cerrados. «Oh, Raimundo — exclamó Esperanza, mientras brotaban las lágrimas de sus párpados cerrados —, contigo nunca tengo miedo. No te vuelvas a ir nunca.» Era de una novela que venía en *Lecturas*. Estaba escrita la frase, según era estilo entonces, al pie de una de las ilustraciones, donde se veía a una mujer con la cabeza apoyada en el respaldo del sofá y a un hombre inclinándose solícito sobre ella. [...] Cuánto me gustaban las novelas rosa (Martín Gaité 1999: 37).

Die ihr von dort in Erinnerung verbliebenen Szenen zarter Leidenschaft möchte sie am liebsten mit dem geheimnisvollen Fremden nachspielen, hat aber letzten Endes nicht den Mut dazu, diesen Wunsch in die Tat umzusetzen.³¹ Dennoch fallen ihr auch später noch Dialogteile aus schwülstigen Romanen ein, als sie dem schwarz gekleideten Besucher zu tief in die Augen blickt:

Hay un silencio demasiado intenso, tal vez mis ojos brillan tanto como los suyos. [...] «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. [...] Nos estamos mirando a los ojos ya sin paliativos, el corazón se me echa a latir como un caballo desbocado, esto del caballo desbocado lo decían también con frecuencia aquellos libros (Martín Gaité 1999: 122).

Der Fremdling spielt auf diese Weise nicht nur die Rolle eines Zuhörers, sondern fungiert gleichzeitig auch als Projektionsfigur sentimentaler und

²⁹ Dessen Wirkung wird von einem seiner 'Opfer' folgendermaßen beschrieben: «Cuando un ser tan interesante y misterioso se nos acerca por su voluntad para abandonarnos luego, sin haberse dignado darse a conocer más que como un extraño, no sé qué viva emoción, qué profunda ansiedad se apodera del corazón y lo desasosiega» (Rosalia de Castro, nach Martín Gaité 1987: 83).

³⁰ Dadurch unterscheidet sich der männliche Zuhörer in *El cuarto de atrás* von seinem Pendant in Martín Gaités unmittelbar zuvor (nämlich 1974) veröffentlichtem Roman *Retablos*; dort erzählt die fünfundvierzigjährige Eulalia (deren griechischer Name sie für diese Aufgabe prädestiniert) ihrem Neffen Germán Stationen ihres Lebens, ohne daß sich dabei eine erotische Spannung zwischen ihnen aufbaut.

³¹ «Me gustaría no hablar más, atreverme a apoyar la cabeza en su hombro. Me concentro en esta idea que me exalta, pero de inmediato se ve acosada por un ejército de razones encargadas de salvaguardar la normalidad y oponerse al riesgo [...]. Al final, mi cabeza permanece inmóvil, como era de esperar» (Martín Gaité 1999: 37).

erotischer Sehnsüchte der Protagonistin,³² die zum Zeitpunkt der Romanhandlung, genauso wie Mitte der siebziger Jahre die Autorin, allein lebt.

3 Ein kritisches Porträt des (Frauen-)Lebens in der franquistischen Gesellschaft

Wie Carmen ihrem mysteriösen Besucher zu bereits fortgeschrittener nächtlicher Stunde gesteht, hatte sie beim Tode Francos — dessen Begräbnis sie wie gebannt in einer Bar im Fernsehen verfolgte — den Entschluß gefaßt, die damit symbolisch zu Ende gegangene Epoche einer bestimmten Verfaßtheit der spanischen Gesellschaft anhand ihrer persönlichen Erinnerungen zu beschreiben.³³ Die von ihr in vielerlei Hinsicht als bedrückend empfundenen Lebensbedingungen eines weltanschaulich hinter der Entwicklung in Europa zurückgebliebenen Regimes³⁴ hätten keineswegs nur die Sphäre der Politik betroffen, sondern auch ihren Niederschlag «en el lenguaje, en el vestido, en la música, en las relaciones humanas, en los espectáculos, en los locales»³⁵ gefunden. Da jedoch die memorialistische Literatur ab dem Ende des Jahres 1975 und in der dadurch eingeläuteten Periode des Übergangs, der sogenannten «Transición», derart überhand genommen habe, daß man schon von einer Seuche sprechen müsse, sei ihr klar gewesen, daß sie von ihren Erfahrungen zumindest nicht auf die gleiche Weise wie all die anderen Zeitzeugen erzählen können würde. Ihr Gegenüber rät ihr, eine unkonventionelle, weil scheinbar ungeordnete Form der Darstellung zu wagen:

- No lo escriba en plan de libro de memorias.
- Ya, ahí está la cuestión, estoy esperando a ver si se me ocurre una forma divertida de enhebrar los recuerdos.
- O de desenhebrarlos (Martín Gaité 1999: 111).

³² Diese Funktion des Besuchers wird durch den am Ende des vierten Romankapitels erfolgenden Anruf von dessen eifersüchtiger Freundin Carola unterstrichen, die Carmen zunächst für eine Nebenbuhlerin hält und ihr schließlich am Telefon unter Tränen von ihrer unglücklichen Liebe zu Alejandro berichtet: «Es horrible enamorarse así [...] vivir pensando sólo en hacer las cosas para interesar a un hombre y que no te deje de querer, no sirve de nada, ellos lo notan y te desprecian, es fatal. [...] ¡Qué sabrá usted que es una pasión!» (Martín Gaité 1999: 132). Selbst der hier erstmals fallende Name des männlichen Eindringlings entspricht einem Klischee der 'novela rosa'; Carmen erinnert sich daran, daß sie und ihre Schulfreundin bereits Alejandro als Namen des Liebhabers in einem gemeinsam zur Zeit ihrer Pubertät verfaßten Schnulzenroman gewählt hatten (Martín Gaité 1999: 126).

³³ Daß hier wiederum die Angaben zur Protagonistin des Romans mit den realen Details aus dem Leben der Autorin übereinstimmen, erkennt der Leser erst am Ende von *El cuarto de atrás*, wo er folgende Information zur Entstehungszeit findet: «noviembre de 1975 — abril de 1978» (Martín Gaité 1999: 182).

³⁴ Mit dem Tod Francos habe dieser Stillstand ein Ende gefunden, die spanische Gesellschaft sei erneut in Bewegung geraten: «el tiempo se desbloqueaba, había desaparecido el encargado de atarlo y presidirlo» (Martín Gaité 1999: 119).

³⁵ Martín Gaité (1999: 119).

Diesem Ratschlag will Carmen gerne folgen; dabei fällt ihr jedoch ihre unabhängig davon existierende Absicht ein, einen phantastischen Roman gemäß Todorovs Theorien zu verfassen: «¿Y si mezclara las dos promesas en una?». ³⁶ Unübersehbar ist hier im Inneren des Romans die Rede von seiner eigenen Entstehung und Struktur, wodurch *El cuarto de atrás* ganz eindeutig zum Metaroman wird.

Das Hinterzimmer in der Wohnung ihrer Eltern während Carmens Jugend in Salamanca war eine ihr als körperliches und geistiges Versteck ³⁷ dienende Stätte 'gemütlicher Unordnung'; als Symbol kreativen Durcheinanders konnte daraus der Titel des jetzigen Romans werden: «el cuarto de atrás, tan revuelto y acogedor». ³⁸ Daß es sich dabei um das emblematische Bild einer bestimmten Geisteshaltung handelt, die im Falle der fünfzigjährigen Carmen auch die Art ihres erzählenden Erinnerns bestimmt, ³⁹ wird an folgender Stelle des Romans deutlich, als die Hauptfigur erläutert, welche spirituelle Bedeutung dieser ehemalige Rückzugsort für sie nun hat:

Me lo imagino también como un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antesalas más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que sólo se descorre de vez en cuando; los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados en el cuarto de atrás, siempre salen de allí, y sólo cuando quieren, no sirve hostigarlos (Martín Gaité 1999: 80-81).

Diese unwillkürliche, nicht bewußt steuerbare Rückkehr bestimmter Erinnerungen erinnert an die *mémoire involontaire* in Marcel Prousts *Recherche du temps perdu*; in dem Kapitel «Combray» von *Du côté de chez Swann* erläutert dieser, wie die Verbindung zur Vergangenheit oftmals unverhofft durch die Wiederholung bestimmter Sinneseindrücke hergestellt wird, ⁴⁰ beispielsweise

³⁶ Martín Gaité (1999: 112).

³⁷ «Revivo el antiguo placer por habitar pasadizos, recodos y desvanes, aquel gusto infantil por los escondites. 'Aquí no me encuentran', eso era lo primero que pensaba, y me instalaba allí a alimentar fantasías» (Martín Gaité 1999: 20).

³⁸ Martín Gaité (1999: 58).

³⁹ Die ehemalige Unordnung ihres persönlichen Refugiums innerhalb der elterlichen Wohnung in Salamanca findet sich im fröhlichen Chaos des Zimmers der erwachsenen Protagonistin zum Zeitpunkt der Romanhandlung wieder; ein Sammelsurium, das größtenteils aus Erinnerungsgegenständen besteht: «[Es] el desorden que reina: zapatos por el suelo, un almohadón caído, periódicos, y desde todos los estantes y superficies, al acecho, como animales disecados, esa caterva de objetos cuya historia, inherente a su silueta, resuena apagadamente en el recuerdo y araña estratos insospechados del alma, arrancando fechas, frutos podridos. ¡Qué aglomeración de letreos, de fotografías, de cachivaches, de libros ...!; libros que, para enredar más la cosa, guardan dentro fechas, papelitos, telegramas, dibujos, texto sobre texto: docenas de libros que podría abrir y volver a cerrar, y que luego quedarían descolocados, apilados unos sobre otros, proliferando como la mala yerba» (Martín Gaité 1999: 17).

⁴⁰ «Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas» (Proust 1913: 54).

durch die berühmte Madeleine, die er in seiner Kindheit als Teegebäck von seiner Tante erhielt.⁴¹ Auch bei der Carmen von *El cuarto de atrás* werden nicht selten ganze Ketten von Erinnerungen nur durch einzelne Sinneseindrücke heraufbeschworen, so etwa durch eine Sorte Eis, das die Protagonistin in ihrer Kindheit verspeiste und mit dem sie im Rückblick eine Reihe weiterer Erlebnisse assoziiert:

— Sígame contando [...] hablaba de los helados de limón.

— Ah, ya, es verdad ... ¡Qué buenos eran!

Otra vez aquel sabor en los labios, otra vez Diana Durbin, y los patines por la carretera de Zamora, y la llegada de la vacaciones [...] el regalo de salir a jugar a la calle, de tener cinco céntimos para comprarse un helado de limón.

— Me parece — digo — que estoy viendo el sitio donde se ponía el heladero, con su carrito, el la plaza donde yo vivía, junto al quiosco de los tebeos (Martín Gaité 1999: 95).

Die rationale, systematisch ordnende Erinnerungsarbeit ihrer eigenen historischen Studien (unter anderem die eingangs erwähnte, 1972 erschienene Untersuchung *Usos amorosos del dieciocho en España*) lehnt Carmen unter dem Einfluß ihres das Phantastische liebenden Besuchers als zu unliterarisch für ihr gegenwärtiges Memoria-Projekt ab; das Wesen der künstlerischen Fiktion sei es, die Vergangenheit auf andere Art zu neuem Leben zu erwecken:

Posiblemente mis trabajos posteriores⁴² de investigación histórica los considere una traición todavía más grave a la ambigüedad; yo misma, al emprenderlos, notaba que me estaba desviando, desertaba de los sueños para pactar con la historia, me esforzaba en ordenar las cosas, en entenderlas una por una, por miedo a naufragar (Martín Gaité 1999: 51).

Nachdem ihr Gesprächspartner sie noch einmal eindringlich ermahnt hat, bei ihrer persönlichen Gedächtniserzählung die Gesetze der konventionellen Logik und Chronologie außer acht zu lassen — «¿de qué sirven esas leyes que parecen regir indiscutiblemente el orden del tiempo?» (Martín Gaité 1999: 91) — wird sich Carmen vollends darüber klar, daß die Lösung für ihren Roman gerade in einem scheinbaren Chaos von Erinnerungsfetzen liegen kann,⁴³ die sich spontan zu einem Ganzen zusammenfügen:

El libro sobre la posguerra tengo que empezarlo en un momento de iluminación como el de ahora, relacionando el paso de la historia con el ritmo de los sueños, es un panorama tan ancho y tan revuelto, como una habitación donde cada cosa está en su sitio precisamente al haberse salido de su sitio, todo parte de mis primeras perplejidades frente al concepto de

⁴¹ «Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. [...] Dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante [...] aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon [...]; et avec la maison, la ville, [...] la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses, les chemins qu'on prenait si le temps était beau» (Proust 1913: 57).

⁴² Gemeint ist: nach der Erzählung «El balneario» von 1953, in der im Gespräch zuvor die Rede war.

⁴³ «Quizás 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 1999: 32).

historia, allí en el cuarto de atrás, rodeada de juguetes y libros tirados por el suelo (Martín Gaité 1999: 91).

Das Märchen vom kleinen Däumling, der zunächst Brotkrümel zurückläßt, um seinen Weg zu markieren, dann aber auf Steinchen zurückgreift, als die Vögel die Krümel fressen und damit die Fährte verwischen, dient zur Verdeutlichung dieses subjektiv-fragmentarischen Memoria-Konzepts; die weibliche Hauptfigur ist sich mit ihrem männlichen Gesprächspartner einig, daß 'weiche' Wegmarkierungen in der Vergangenheit vorzuziehen seien:

- Tenemos mucha noche por delante.
- ¿Para dejar miguitas?
- Eso es (Martín Gaité 1999: 93).

Auch die kuriosen Gedächtnispillen, die Carmen von ihrem Gegenüber in einem vergoldeten Kästchen dargeboten werden — letzteres bleibt am Ende der Nacht nach dem Verschwinden des Besuchers als stummer Zeuge von dessen flüchtiger Präsenz in der Wohnung der Protagonistin zurück —, wirken nach demselben Prinzip, wie ihr der schwarzgekleidete Mann auf ihre Nachfrage hin erklärt:

- ¡Ah!... ¿Avivan la memoria?
- Bueno, sí, la avivan, pero también la desordenan, algo muy agradable (Martín Gaité 1999: 94).

Beim Nachdenken über die Mechanismen ihrer Erinnerung wird Carmen allmählich klar, daß man bestimmte Erfahrungen erst durch die zeitliche Distanz in ihrem wahren Wert erkennt:

Nunca se descubre del todo el secreto de lo que se tiene cerca (Martín Gaité 1999: 44).

Wer versucht, die im Fluß befindliche Gegenwart in ihrer Komplexität zu erfassen und in ihrer ganzen Tragweite zu verstehen, dem geht es ähnlich wie den Kindern bei einem «escondite inglés» genannten Spiel. Dabei muß ein bestimmtes Kind zunächst seine Augen verdecken, um beim plötzlichen Öffnen derselben die anderen Kinder inmitten einer Bewegung zu überraschen; weil der Sinn des Spiels aber darin besteht, daß diese sich gerade nicht hierbei erwischen lassen, bleiben sie sofort stehen, sobald das einzelne Kind Anstalten macht, in ihre Richtung zu blicken, so daß es sie also meistens nur bewegungslos zu Gesicht bekommen wird.⁴⁴ Die das Funktionieren ihres Gedäch-

⁴⁴ «Se pone un niño de espaldas, con un brazo contra la pared, y esconde la cara. Los otros se colocan detrás, a cierta distancia, y van avanzando a pasitos o corriendo, según. El que tiene los ojos tapados dice: "Una, dos, tres, al escondite inglés", también deprisa o despacio, en eso está el engaño, cada vez de una manera, y después de decirlo, se vuelve de repente, por ver si sorprende a los otros en movimiento; al que pilla moviéndose, pierde. Pero casi siempre los ve quietos, se los encuentra un poco más cerca de su espalda, pero quietos, han avanzado sin que se dé cuenta» (Martín Gaité 1999: 96).

nisses auslotende Protagonistin sieht die Parallele zwischen der menschlichen Zeiterfahrung und dem erwähnten Kinderspiel in der Wahrnehmung von Momentaufnahmen ohne unmittelbar erkennbaren – aber insgeheim doch existierenden – Zusammenhang:

El tiempo transcurre a hurtadillas, disimulando, no le vemos andar. Pero de pronto volvemos la cabeza y encontramos imágenes que se han desplazado a nuestras espaldas, fotos fijas, sin referencia de fecha, como las figuras de los niños del escondite inglés, a los que nunca se pillaba en movimiento (Martín Gaité 1999: 101-103).

Im Laufe des Romans (beziehungsweise beim Verrinnen der darin im Gespräch verbrachten Nachtstunden) gelangt Carmen zur allmählichen Akzeptanz der fragmentarischen und multiperspektivischen Natur ihrer Erinnerungen; im Einklang mit den Maximen ihres Besuchers verzichtet sie darauf, ihrer Version der Vergangenheit eine nachträgliche und damit unauthentische Ordnung zu verleihen:

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 y se nos presenta como inamovible (Martín Gaité 1999: 145).

Als die Erzählerin ihre Namensvetterin Carmencita Franco, die sie bereits als Jugendliche in Salamanca beobachtet hatte, beim Begräbnis von deren Vater im Fernsehen sieht, löst dies bei ihr eine Reminiszenz an die Haarmode der Mädchen und Frauen in den Jahren unmittelbar nach dem Bürgerkrieg und damit an die Zeit ihrer eigenen weiblichen Identitätsfindung aus. Da die Tochter des Caudillo von Natur aus gewelltes Haar besessen habe und dies dem damaligen Schönheitsideal entsprochen habe, habe sie aus ihrer Bewunderung⁴⁵ für dieses Vorbild heraus ab jenem Zeitpunkt ihre eigenen glatten Haare mit viel Aufwand zu ondulieren begonnen. Weibliche Stil-Ikonen der spanischen Jugend der vierziger Jahre waren daneben vor allem nordamerikanische Filmschauspielerinnen; Carmen nennt Diana Durbin, Claudette Colbert, Norma Shearer, Merle Oberon, Paulette Goddard und Shirley Temple, «ídolos intangibles que emitían un misterioso y lejano fulgor».⁴⁶ Die in einem ihrer Filme auf Rollschuhen in die Schule fahrende Diana Durbin wird von ihr besonders hervorgehoben; deren für ein spanisches Mädchen der Nachkriegszeit unstatthafte Art der Fortbewegung bedeutete für die heranwachsende Carmen eine «alegoría de la libertad».⁴⁷

⁴⁵ «Carmencita Franco era muy guapa para mi gusto, condicionado, claro, por el de los demás: los cánones del gusto, que tanto varían de una época a otra, siempre hacen alusión a los rostros y estilos de la gente famosa» (Martín Gaité 1999: 58).

⁴⁶ Martín Gaité (1999: 59).

⁴⁷ Martín Gaité (1999: 59).

Der damalige Alltag der Erzählerin wurde demgegenüber gerade durch einen Mangel an Freiheit und durch ein vom franquistischen Erziehungswesen den jungen Mädchen aufgezwungenes Frauenideal bestimmt. Maßgebend hierfür war die 1934 gegründete — und in *El cuarto de atrás* mehrfach explizit erwähnte — «Sección Femenina» der Falange, die von Pilar Primo de Rivera geleitet wurde, der Schwester des kurz nach Ausbruch des Bürgerkriegs zu Tode gekommenen José Antonio Primo de Rivera.⁴⁸ In Martín Gaites Roman wird die Zielsetzung dieser Frauenorganisation folgendermaßen charakterisiert:

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, en la importancia de su silenciosa y oscura labor como pilares del hogar cristiano (Martín Gaité 1999: 82).

Daß dies keine Übertreibung darstellt, läßt sich durch einen Blick auf Originaldokumente der Epoche leicht nachweisen; so verkündete beispielsweise am 12. Juli 1942 *Medina*, das offizielle Organ der «Sección Femenina», in einem zur gleichen Zeit auch im nationalsozialistischen Deutschland üblichen Stil:

La verdadera misión de la mujer es dar hijos a la Patria (Otero 1999: 31).

Diese Kinder sollte sie dem Vaterland jedoch nicht in einer gleichberechtigten Partnerschaft mit dem Manne schenken, sondern als klar untergeordneter Teil der ehelichen Gemeinschaft:

La vida de toda mujer, a pesar de cuanto ella quiera simular — o disimular — no es más que un eterno deseo de encontrar a quien someterse (*Medina*, 13. August 1944; nach Otero 1999: 185).

Diese freiwillige Unterordnung der Frau unter den Mann zum Wohle des Gemeinwesens war in Spanien die offizielle Staatsdoktrin bis hin zum Tode Francos, wie eine *Economía doméstica* betitelte und 1968 in den Oberschulen verteilte Broschüre der «Sección Femenina» belegt:

La función social de la mujer es, precisamente, la de servir en su hogar en aquellas funciones que el hombre no puede desempeñar porque está en otros menesteres. Así, la mujer es la colaboradora del hombre, al que, por tanto, presta servicio, y en homenaje a esto que debe ser la mujer, y a lo que representa, el hombre adopta esta actitud caballeresca ante ella (Otero 1999: 190).

Dieses einseitige Frauenbild, mit dem sie selbst notgedrungen aufwachsen mußte, referiert und kritisiert Martín Gaité in ihrem Roman aus der emanzipatorischen Perspektive der zweiten Hälfte der siebziger Jahre; vor allem aber gibt sie zu erkennen, daß sie bereits damals als Heranwachsende und junge

⁴⁸ Zur Ideologie und geschichtlichen Entwicklung der «Sección Femenina» bietet Otero (1999) einen hervorragenden Überblick.

Frau der offiziellen Rhetorik keineswegs blind zum Opfer fiel, sondern diese sehr wohl zu hinterfragen wußte. Als Vorbild weiblicher Pflichterfüllung galt in den vierziger Jahren insbesondere Isabel la Católica, deren «Y» geschriebener Anfangsbuchstabe als Wahrzeichen der «Sección Femenina» fungierte⁴⁹ und gleichzeitig als Titel einer Zeitschrift dieser Organisation diente;⁵⁰ das in den Schulbüchern omnipräsente Antlitz der legendären Königin schien der jungen Carmen jedoch zu streng, um sich mit diesem Typ von Frau identifizieren zu können:

Yo miraba aquel rostro severo, aprisionado por el casquete, que venía en los libros de texto, y lo único que no entendía era lo de la alegría, tal vez es que hubiera salido mal en aquel retrato, pero, desde luego, no daban muchas ganas de tener aquel imagen como espejo (Martín Gaité 1999: 84).

Bereits als junges Mädchen trat Carmen innerlich zu den Werten des nationalkatholischen Regimes und deren holzschnittartiger Vermittlung in der Schule in Opposition, «ni los acontecimientos gloriosos ni los comportamientos ejemplares me parecían de fiar»;⁵¹ einen Pflichtaufsatz über die Fabel von der Ameise und der Grille — erstere traditionellerweise als Verkörperung fleißiger Sparsamkeit verstanden, letztere als abschreckendes Beispiel lasterhafter Verschwendung — ergänzte sie mit einer Zeichnung, die ihre Sympathie für die nichtsnutzige Grille erkennen ließ.⁵²

Ihre intellektuelle Neugier, die Carmen Martín Gaité nach der Schule auf die Universität führen sollte, galt im Nachkriegs-Spanien noch als unweiblich und war entsprechenden Angriffen ausgesetzt; während ihre Großmutter ihr Bildungsstreben für übertrieben hielt — «no sé a qué santo tanta cavilación»⁵³ — wurde sie immerhin von ihrer Mutter unterstützt, die in dieser Hinsicht fortschrittlicher eingestellt war:

«Hasta a coser un botón aprende mejor una persona lista que una tonta» le contestó un día a una señora que había dicho de mí, moviendo la cabeza con reprobación: «Mujer que sabe latín no puede tener buen fin», y la miré con un agradecimiento eterno (Martín Gaité 1999: 82).

Unter den Tabuthemen im kirchlich geprägten — und selbstverständlich getrenntgeschlechtlichen — Erziehungswesen nach dem Bürgerkrieg stand an erster Stelle die Sexualität, was sogar die Erklärung des sechsten Gebotes im

⁴⁹ Otero (1999: 16).

⁵⁰ «[...] la revista Y, editada por la Sección Femenina; la Y del título venía rematada por una corona alusiva a cierta reina gloriosa, cuyo nombre empezaba por aquella inicial, adivina adivinanza» (Martín Gaité 1999: 83).

⁵¹ Martín Gaité (1999: 85).

⁵² «Me vengué ilustrándolo con un dibujo donde la hormiga aparecía cabezuda y repelente y, en cambio, la cigarra vestida de puntitos de oro, como una hada (Martín Gaité 1999: 159).

⁵³ Martín Gaité (1999: 70).

Religionsunterricht erschwerte;⁵⁴ dies habe damals zu verschämtem Gelächter unter ihren Klassenkameradinnen geführt, ihr selbst hätten Anspielungen auf sexuelle Themen zu jener Zeit eher Angst gemacht.

Junge Frauen durften sich nicht gemeinsam mit jungen Männern in der Öffentlichkeit zeigen, wenn sie nicht ihren guten Ruf verlieren wollten; selbst in den bloßen Verdacht sexueller Freizügigkeit zu kommen, galt als schlimme Form der Schande:

Las locas, las frescas y las ligeras de cascos andaban bordeando la frontera de la transgresión, y el alto se les daba irrevocablemente con la fuga. «Ha dado la campanada; se ha fugado.» Ahí ya no existían paliativos para la condena, era un baldón que casi no se podía mencionar, una deshonra que se proclamaba gesticulando en voz baja (Martín Gaité 1999: 109).

Eine Möglichkeit der Flucht aus dieser asexuellen Welt der Pflicht und Entsagung, die den spanischen Frauen als Leitbild auferlegt wurde, stellten für die junge Carmen bestimmte Arten von damals sehr populären Liebesromanen dar, die — fast ausschließlich von Schriftstellerinnen verfaßt und häufig in Fortsetzungen in der Presse veröffentlicht — mehr die Befriedigung sentimentaler Bedürfnisse der weiblichen Leserschaft denn künstlerische Brillanz anstrebten:

Leía tantas novelas rosa, de Eugenia Marlitt, de Berta Ruck, de Pérez y Pérez, de Elisabeth Mulder, de Duhamel. Luego vino Carmen de Icaza y desplazó a los demás, ella era el ídolo de la posguerra (Martín Gaité 1999: 122-123).

Die Heldin der Romane von Carmen de Icaza habe bereits einen neuen, moderneren Frauentyp verkörpert, sei berufstätig und damit finanziell unabhängig gewesen, und ihre Liebesgeschichten seien nicht mehr so glatt und schematisch verlaufen wie bei früheren Autorinnen dieser Gattung (Martín Gaité 1999: 123).

Unter dem populären Liedgut der vierziger Jahre habe sie sich besonders mit den gewagten — weil eine verbotene Welt des Lasters andeutenden — Coplas von Conchita Piquer, in denen in scharfem Kontrast zu den gängigen Romanzen der damaligen Zeit junge Frauen auftraten, die nicht dem Ideal der «Sección Femenina» entsprachen, identifizieren können:

Historias de chicas que no se parecían en nada a las que conocíamos, que nunca iban a gustar las dulzuras del hogar apacible con que nos hacían soñar a las señoritas, gente marginada, a la deriva, desprotegida por la ley. [...] 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 (Martín Gaité 1999: 132-133).

⁵⁴ «[...] expresiones como fornicar y desear la mujer de tu prójimo venían explicadas por medio de eufemismos que multiplicaban los rodeos» (Martín Gaité 1999: 165).

Auch im Rahmen von Martín Gaités Überlegungen zum franquistischen Frauenbild spielt das bereits hinsichtlich ihrer Erzählhaltung und ihres Memoria-Konzeptes bedeutsame Symbol des «cuarto de atrás» wiederum eine zentrale Rolle; die in jenem Zimmer herrschende Unordnung empfand sie damals als Ausdruck ihrer inneren Freiheit,⁵⁵ als Materialisierung ihrer non-konformistischen Haltung gegenüber den staatlicherseits vorgeschriebenen Verhaltens- und Denknormen:

Bajo el machaconeo de aquella propaganda ñoña y optimista de los años cuarenta, se perfiló mi desconfianza hacia los seres decididos 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 (Martín Gaité 1999: 85).

Gegen das Ideal der geduldigen Pflichterfüllung, welches das nationalkatholische Franco-Regime besonders den Frauen (in geringerem Maße auch den Männern) auferlegte, rebellierte Martín Gaité insgeheim durch ihre Träume von der Flucht in die Freiheit, verstanden in einem mehr individuellen denn politischen Sinn:

Quedarse, conformarse y aguantar era lo bueno; salir, escapar y fugarse era lo malo. [...] Yo pensaba que también podía ser heroico escaparse por gusto, sin más, por amor a la libertad y a la alegría [...], lo pensaba a solas y a escondidas (Martín Gaité 1999: 109).

Dieser im realen Leben schwer zu verwirklichende Ausbruch aus den allgegenwärtigen Zwängen gelang ihr und ihrem als Romanheldin fungierenden Alter Ego vor allem auf dem Weg der Phantasie⁵⁶ und unter deren diversen Spielarten sehr bald auch durch die Literatur. Ein ihr nur aus einem Lied bekanntes,⁵⁷ fiktives Land namens Cúnigan wurde zum ersten Ziel ihrer Sehnsucht nach einer anderen Art von Existenz, zum exotischen Gegenteil des tristen Nachkriegs-Spaniens.⁵⁸ Auch die Insel Bergai, die Carmen zusammen mit ihrer damaligen Schulfreundin erfand – und deren Namen aus einer Zusam-

⁵⁵ «[...] era un reino donde nada estaba prohibido» (Martín Gaité 1999: 161).

⁵⁶ «Como tampoco me atrevería nunca a fugarme a la luz del sol, lo sabía, me escaparía por los vericuetos secretos y sombríos de la imaginación, por la espiral de los sueños, por dentro, sin armar escándalo ni derribar paredes, lo sabía, cada cual ha nacido para una cosa» (Martín Gaité 1999: 110).

⁵⁷ «Ven pronto a Cúnigan,
si no has estado en Cúnigan,
lo encontrarás espléndido,
mágico,
único,
magnífico en verdad»
(Martín Gaité 1999: 70).

⁵⁸ Was so weit ging, daß sie als Kind bei den zusammen mit ihrer Mutter unternommenen Besuchen in Madrid – Martín Gaité wohnte ja damals zusammen mit ihrer Familie noch in Salamanca – nach Straßen Ausschau hielt, die in dieses Traumland führen könnten: «¡Vamos, hijal, ¿qué miras?» «Nada, esa calle, ¿por qué no vamos por ahí?»; envidiaba a la gente que se metía por bocacalles desconocidas, tal vez camino de Cúnigan» (Martín Gaité 1999: 76).

menfügung von Teilen ihrer beider Familiennamen bestand⁵⁹ —, war für sie ein derartiger Zufluchtsort:

A Bergai se llegaba por el aire. Bastaba con mirar a la ventana, invocar el lugar con los ojos cerrados y se producía la levitación. «Siempre que notes que no te quieren mucho — me dijo mi amiga —, o que no entiendes algo, te vienes a Bergai. Yo te estaré esperando allí» (Martín Gaité 1999: 155).

Diese Freundin, die mit ihrem Alltag genauso wenig wie sie selbst zufrieden war, habe ihr dann vorgeschlagen, zusammen mit ihr einen Liebesroman zu verfassen: «Ella me inició en la literatura de evasión».⁶⁰ Die Fluchtabsicht wird dadurch als eigentlicher Grund und Auslöser von Martín Gaités Karriere als Schriftstellerin entlarvt; ihr nächtlicher Besucher zwingt sie dazu, dieser Tatsache ins Gesicht zu blicken:

Usted es una fugada nata, y además lo sabe (Martín Gaité 1999: 107).

Das sei aber nicht schlimm, sondern ein ganz natürliches Bedürfnis; wenn sie als Erzählerin die anderen an ihren Fluchten teilhaben lasse, hätten auch diese etwas davon:

No se fugue sola, me gusta más que lo haga en voz alta. [...] O, por lo menos, si se fuga sola, cuénteme luego lo que ha visto (Martín Gaité 1999: 110).

4 Schlußwort

Das relativierend-fragmenthafte, auf einen als uneinlösbar erkannten Objektivitätsanspruch verzichtende Memoria-Konzept von *El cuarto de atrás* ähnelt dem der «nueva novela histórica» Lateinamerikas sowie dem des historischen Romans postmodernen Zuschnitts aus anderen europäischen Ländern (wobei im übrigen auch die Historiographie — man denke nur an die französische Schule eines Jacques Le Goff, der unter anderen in Italien Carlo Ginzburg folgte — bereits seit längerem die kleinformartige Alltagsgeschichte entdeckt hat, also wie Carmen Martín Gaité die «miguitas» den «piedrecitas» vorzieht). Der 1978 erschienene Roman wirkt heute jedoch vor allem deswegen so aktuell, weil er die von Maurice Halbwachs aufgebrachte und seitdem im Rahmen kulturwissenschaftlicher Forschungen vieldiskutierte Thematik des «kollektiven Gedächtnisses» berührt.⁶¹ Die Symbolik des «cuarto de atrás», eines Raums, in dem die Frau von den Zwängen einer patriarchalen Gesell-

⁵⁹ Anhand des Romantextes allein läßt sich die Etymologie des Inselnamens nicht völlig entschlüsseln, denn dort wird der Name der Schulfreundin nicht erwähnt; in dem «Bosquejo autobiográfico» der Autorin läßt sich jedoch nachlesen, daß diese Sofía Bermejo hieß (Martín Gaité 1980: 15): «Bergai» setzt sich folglich aus «Ber(mejo)» und «Gai(te)» zusammen.

⁶⁰ Martín Gaité (1999: 158).

⁶¹ Böhme / Matussek / Müller (2000: 151).

schaft unkonditioniert zu ihrer eigenen Identität finden kann, erinnert zu Recht an den Titel von Virginia Woolfs für die feministische Literaturtheorie bahnbrechendem Essay *A Room of One's Own* von 1929;⁶² wie Martín Gaité (1987: 10) in *Desde la ventana* selbst gestand, las sie das Werk der Engländerin freilich erstmals im Jahre 1979 und damit kurz nach der Veröffentlichung dieses Romans, was dessen Wert als literarischen Beitrag zur Erörterung der Geschlechterrelationen natürlich nicht im geringsten schmälert.

5 Literaturverzeichnis

5.1 Primärliteratur

- Martín Gaité, Carmen (1975): *Entre visillos*, Barcelona: Destino [1958].
 Martín Gaité, Carmen (1982a): *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona: Destino [1973].
 Martín Gaité, Carmen (1982b): «La búsqueda de interlocutor», in: Martín Gaité (1982a: 21-34).
 Martín Gaité, Carmen (1987): *Desde la ventana*, Barcelona: Destino.
 Martín Gaité, Carmen (1988): *El balneario*, Barcelona: Destino [1955].
 Martín Gaité, Carmen (1989a): *El cuento de nunca acabar*, Barcelona: Destino [1983].
 Martín Gaité, Carmen (1989b): *Retabílas*, Barcelona: Destino [1974].
 Martín Gaité, Carmen (1990): *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona: Anagrama [1987].
 Martín Gaité, Carmen (1991): *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona: Anagrama [1972].
 Martín Gaité, Carmen (1993a): *Agua pasada*, Barcelona: Anagrama.
 Martín Gaité, Carmen (1993b): «Bosquejo autobiográfico», in: Martín Gaité (1993a: 11-25).
 Martín Gaité, Carmen (1993c): «Aquel balneario», in: Martín Gaité (1993a: 33-35).
 Martín Gaité, Carmen (1993d): «El miedo a lo gris», in: Martín Gaité (1993a: 78-87).
 Martín Gaité, Carmen (1993e): «Brechas en la costumbre», in: Martín Gaité (1993a: 157-168).
 Martín Gaité, Carmen (1993f): «La memoria y las memorias», in: Martín Gaité (1993a: 291-293).
 Martín Gaité, Carmen (1999): *El cuarto de atrás*, Barcelona: Destino [1978].
 Proust, Marcel (1995): *Du côté de chez Swann*, Paris: PML [1913].

⁶² Zu dessen Bedeutung für die «Gender Studies» siehe Braun / Stephan (2000: 290); ausführlicher Lindhoff (2003: 28-36).

5.2 Sekundärliteratur

- Basanta, Ángel (1990): *La novela española de nuestra época*, Madrid: Anaya.
- Böhme, Hartmut / Matussek, Peter / Müller, Lothar (2000): *Orientierung Kulturwissenschaft: was sie kann, was sie will*, Reinbek: Rowohlt.
- Braun, Christina von / Stephan, Inge (Hrsg.) (2000): *Gender-Studien: eine Einführung*, Stuttgart: Metzler.
- Brown, Joan Lipman (1987): *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaité*, Oxford (Mississippi): University of Mississippi (Romance Monographs).
- Duran, Manuel (1983): «*El cuarto de atrás: imaginación, fantasía, misterio; Todorov y algo más*», in: Servodidio / Welles (1983: 129-137).
- Gazarian Gautier, Marie-Lise (1983): «*Conversación con Carmen Martín Gaité en Nueva York*», in: Servodidio / Welles (1983: 25-33).
- Glenn, Kathleen M.: «*El cuarto de atrás: literature as juego and the Self-Reflexive Text*», in: Servodidio / Welles (1983: 149-159).
- Gould Levine, Linda (1983): «*Carmen Martín Gaité's El cuarto de atrás: A Portrait of the Artist as Woman*», in: Servodidio / Welles (1983: 161-172).
- Jurado Morales, José (2003): *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid: Gredos.
- Lindhoff, Lena (2003): *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart: Metzler.
- Moral, Rafael del (1999): *Enciclopedia de la novela española*, Barcelona: Planeta.
- Otero, Luis (1999): *La Sección Femenina*, Madrid: Edaf.
- Servodidio, Mirella / Welles, Marcia L. (Hrsg.) (1983): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln (Nebraska): Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Todorov, Tzvetan (1992): *Einführung in die fantastische Literatur*, Frankfurt am Main: Fischer [französisches Original: 1970].
- Ueckmann, Natascha (2004): «*Carmen Martín Gaité: La reina de las nieves (1994)*», in: Bodenmüller, Thomas / Scheerer, Thomas M. / Schönberger, Axel (Hrsg.) (2004): *Romane in Spanien, Band 1: 1975-2000*, Frankfurt am Main: Valentia, S. 193-207.