

CARTA AL LECTOR – ESTRATEGIAS AUTORREFERENCIALES EN «LO QUE QUEDA ENTERRADO» DE CARMEN MARTÍN GAITE

LETTER TO THE READER – SELF-REFERENCIAL STRATEGIES
IN CARMEN MARTÍN GAITE’S «LO QUE QUEDA ENTERRADO»

Chiara LICCI

Universidad de Zúrich (Suiza)

Resumen: Este artículo propone un análisis discursivo del relato «Lo que queda enterrado» (1958) de Carmen Martín Gaité, mediante el cual se estudiarán algunas estrategias autorreferenciales con las que la autora salmantina crea un sentido implícito en este cuento, en cuya naturaleza metaliteraria la crítica no ha ahondado hasta el momento.

Palabras clave: Carmen Martín Gaité; *Cuentos completos*; Cuento de la postguerra española; «Lo que queda enterrado»; Generación del 50; Autorreferencialidad; Iconografía; Nivel implícito; Aspectos metaliterarios; *La búsqueda del interlocutor*; *Los malos espejos*.

Abstract: This article aims to offer a discursive analysis of the story «Lo que queda enterrado» (1958) by Carmen Martín Gaité, through which we will study some self-referential strategies. The author creates an implicit meaning in this text, of a metaliterary nature, a feature in which the critics have not gone in depth so far.

Keywords: Carmen Martín Gaité; *Cuentos completos*; Spanish postwar short story; «Lo que queda enterrado»; Generation of 1950s; Self-referentiality; Iconography; Implicit level; Metaliterary aspects; *La búsqueda del interlocutor*; *Los malos espejos*.

«[La] aparición [del interlocutor ideal] viene condicionada precisamente por la calidad del cuento elaborado para él y por el margen de participación que se le conceda en el mismo».

Carmen Martín Gaité

Preliminares

El cuento «Lo que queda enterrado» del 1958, recogido en *Las ataduras* (1960) (Jurado Morales, 2001: 139), se trata de un relato típicamente neorrealista. Como tal, al igual que otros de la misma corriente, atestigua la dureza y miseria de los desfavorecidos por la sociedad de la postguerra española, e intenta sacar a la luz la *verdad*¹, una verdad que habitualmente quedaba enterrada bajo los discursos triunfalistas del franquismo que, entre otras cosas, proscribían la tristeza, como afirma la propia Martín Gaité: «[a] cualquier conato de [...] pesimismo se le descubría inmediatamente una sospechosa filiación [...]. Se trataba de sonreír por precepto, no porque se tuviera ganas» (Carmen Martín Gaité, 2002: 169-172).

Para descubrir esa verdad «enterrada», oculta, eludiendo la censura dictatorial², los autores neorrealistas y Martín Gaité con ellos, «preocupa[dos por] la forma y la construcción» (De los Ríos, 1993: 98), adoptaron nuevas estrategias narrativas como el monólogo interior y el análisis interno que, haciendo accesible al lector la conciencia del personaje³, conseguían manipularlo, obligándolo a empatizar con él (Burunat, 1980). Esto les permitía «poder captar [la] realidad [circunstante] espontáneamente y [...] hacer que la conciencia del lector se libre de las múltiples enajenaciones a las que se ve[ía] sometida por el discurso alienador del régimen franquista» (Fernández Fernández, 1992: 119). Sus obras representan un «testimonio crítico» que «conlleva [...] una carga de esperanza y de futuro» (Sanz Villalba, 1980: 42-43). Superan, por lo tanto, aquellas de los tremendistas de los años cuarenta en las que se «recreaba[n] los aspectos menos positivos de la naturaleza humana» (43) con un lenguaje duro y áspero sin, empero, ofrecer «una opción crítica» (42) o «renovar nada» (Goytisolo, 1967: 48). Porque «decir palabras fuertes o desvergonzadas es menos natural que decir cosas sencillas y cotidianas, pero bellas y dignas» (Villana *apud* Barrero Pérez, 1995: 65).

La crítica ha destacado algunos rasgos generales del sentido literal de este cuento, evidenciando, sobre todo, la habilidad de la autora en «capta[r] [...] [el] interior del ser humano» (Jurado

1 «Lo que nos unía era, frente a la versión maquillada, falsa, de lo que estaba pasando en el país, ofrecer la verdad, eso por lo menos.» (Caballero Bonald *apud* Fernández Fernández, 1992: 121). Citado también por López Guil (2008: 87).

2 Véase Fernández Fernández, 1992 (119): «la confianza para aprehender y transmitir una realidad determinada, se convierte en desafío a unas normas que impedían el desarrollo de cualquier tipo de libertad.»

3 Wolfgang Iser (1972) describe cómo el texto del siglo XX utiliza ciertas técnicas literarias o calla partes de la narración para despertar los afectos, «la irritación» del lector obligado a participar en la reconstrucción de la historia: «[Im] 20. Jahrhunderts, [bezieht] sich die Entdeckung auf das Funktionieren unserer Fähigkeiten [...]. Der Leser soll sich der Art seines Wahrnehmens, der Form seiner passiven Synthesen zum Herstellen von Konsistenz, ja des Funktionierens seiner Reflexion bewusst werden. Dies setzt voraus, dass der Roman das Erzählen von Geschichten und das Erstellen von Zusammenhängen aufgibt, um in der Präsentation von Elementarbeständen der Erzähltechniken, ja in der Trennung von Darstellungsraster und dargestelltem Material einen solchen Grad der Irritation zu erzeugen, dass nun der Leser selbst Wahrnehmungs- und Reflektionszusammenhänge erstellt.»

Morales, 2001:142)⁴, describiendo a la protagonista como «una mujer prototípica de su narrativa, insatisfecha y frustrada» (142) que «desea [...] hablar con su marido» (Puente Samaniego, 1994: 170). Ellen Mayock retoma explícitamente la poética de Carmen Martín Gaité en el análisis de este cuento y recuerda la constante preocupación de la autora por el diálogo (2000: 91). Efectivamente, la comunicación o «incomunicación» (Martín Gaité, 2004: 8) representa un tema omnipresente en toda la labor de la autora salmantina y depende de la calidad de sus componentes: «sin contar con la atención de un destinatario, el mensaje no vale la pena de emitirse» (Martín Gaité, 1983: 115). Este relato no es la excepción: se narra la crisis del matrimonio formado por María y Lorenzo a raíz de la pérdida reciente de una hija⁵, y cómo la elusión de este tema agrieta la comunicación entre ambos cónyuges.

Para ello se figurativizan dos conceptos clave de la poética de Martín Gaité, «los malos espejos» y «la búsqueda del interlocutor»⁶, que nuestra autora tematizó explícitamente en varios ensayos. Con «sed de espejo», metáfora elaborada sobre un concepto de comunicación de clara raigambre sartreana⁷, Martín Gaité designa la necesidad humana de «ser reflejados de una manera inédita por los demás» (16): el *buen espejo* es quien nos mira sin prejuicios, concentrándose en la esencia y no en la apariencia. Los *malos espejos*, en cambio, «se asoman a nuestro recinto» de manera superficial «para meter un poco las narices más que los ojos y pegar una nueva etiqueta expeditiva», generada a partir de datos «banales» (19). La mirada ajena es, por lo tanto, necesaria para «hacer creíble y reivindicar» el propio yo (18). Sólo los *buenos espejos* pueden ayudar a los demás, ofreciéndoles la posibilidad de hallar su verdadera esencia.

Con respecto al segundo concepto, Martín Gaité llama «búsqueda de interlocutor» a la necesidad humana de narrar y de comunicarnos, que no siempre se satisface «en la conversación con los demás» (Martín Gaité, 1982: 21)⁸. Hay dos fases en esta búsqueda:

- 1) «un primer estatus de elaboración solitaria» en el que no precisamos de un interlocutor, porque uno se relata toda historia a sí mismo primero, escogiendo las partes de lo vivido «de una determinada manera», selección que es una etapa esencial del proceso de creación

4 Jurado Morales (2001) demuestra que «[a] [Martín Gaité] le importa el interior de estos dos personajes y de modo prioritario el de la mujer.» Lo clasifica en «los cuentos de corte testimonial» que se caracterizan por «una inicial presentación del personaje y su problemática [...], un enfrentamiento transitorio a este conflicto [...] y una aceptación final de las circunstancias que la rodean.» (140)

5 Ames (2020) interpreta el cuento como un «rare psychological portrait of parents coping with the death of their daughter». Lo cual, además, como afirma Jurado Morales, «obligatoriamente trae a la mente la pérdida del hijo que Sánchez Ferlosio y Martín Gaité sufren recién casados» (2001: 143).

6 Fernando Valls (2022) define la colección homónima (*La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas* de 1973) como uno de «los mejores libros ensayísticos del siglo XX» y corrobora el talento polifacético de la autora salmantina.

7 La filosofía de Jean-Paul Sartre (1905-1980) nace de la desaprobación parcial del lema cartesiano *cogito ergo sum*, que excluía la presencia de los que lo rodean, justificando la existencia solo a través de la creación de Dios. En *El ser y la nada* (1943) el filósofo parisino hace hincapié en el rechazo del solipsismo, poniendo el foco en la presencia del otro, que determina, a través de su mirada y su juicio, la identidad y la autoconciencia del individuo (Sartre, 2009): «On me voit, donc je suis» (1945: 331). Esto genera que la comunicación entre individuos se dé siempre de modo conflictivo porque la mirada cosifica y nos vuelve, por un lado, objetos, por percibir que nos observan, y, por el otro, sujetos, ya que observamos (2009: 162-190).

8 Valls (2022) también lo cita.

literaria (21): «Cuando al transformarlos, estos acontecimientos perduran, no solo en nosotros, sino en nuestros oyentes, pues el enunciador inventa «con las palabras que dice [...] los oídos que tendrían que oírlos» (26). Porque «cuando vivimos las cosas nos pasan; pero cuando contamos las hacemos pasar» (22).

- 2) El momento de la búsqueda que, a menudo, Martín Gaité figurativiza dentro del enunciado por medio de personajes interlocutores que iconifican la estructura comunicativa de la enunciación a modo de *mise en abyme*⁹. La creación literaria es, para nuestra autora, una clara búsqueda de interlocutor que siempre está precedida por «una experimentada incomunicación» (etapa 1) y por un apremiante deseo de romperla, escribiendo y dando voz a lo que se ha descubierto en soledad para narrarlo así a «un oyente utópico» (etapa 2) (28):

[Al escritor] no le basta con consumir, quiere crear, decir *lo suyo*, nuevo o viejo. Y cuanto más suyo lo haya hecho antes de decirlo, cuanto más lo grite desde su limitación y *soledad*, desde su *subjetividad insatisfecha*, más fuerza tendrá para atravesar un día esa muralla opresora que le sofoca¹⁰ (32).

El riesgo de no encontrar un lector ideal le permite establecer una semejanza entre la literatura y el juego¹¹. Ninguno de los dos presupone una finalidad o utilidad específica: se crean por el mero gusto de entretener. La creación literaria requiere, por lo tanto, una dimensión lúdica, pues «no se le puede fingir afición porque no lo soporta» (30)¹².

Análisis de «Lo que queda enterrado»

En el cuento «Lo que queda enterrado», Lorenzo es incapaz de sentir empatía con el estado emocional de su esposa, etiquetando su «malestar» bajo la expresión superficial de que padece de los «nervios»; es, pues, un *mal espejo*¹³. El texto enfatiza la incomprensión de Lorenzo mediante el empleo de una narradora homodiegética intradiegética que obliga al lector a identificarse con ella¹⁴. Se subraya la distancia comunicativa entre ambos cónyuges, utilizando casi exclusivamente el discurso directo en las intervenciones de Lorenzo¹⁵, que, como señala, Reisz de Rivarola (1989), siempre

9 Dos entre los muchos ejemplos son «Un día de libertad» donde J. conversa con el retrato de la mujer y «La conciencia tranquila», que se abre con la llamada telefónica entre Mila y Mariano.

10 La cursiva en las citas es siempre mía.

11 Para Gaité la narración es «juego por excelencia» (2009: 84).

12 Mayock (2007) destaca el «ludic approach to life» de la autora, citando una de sus respuestas en la entrevista con Gazarian Gautier en 1991: «The concept of life as a game is about to disappear almost completely from present-day society. Everything is programmed, including idleness, vacations, trips. Everything is part of a system engulfed by organization, life has stopped being a pleasure and has become an obligation, or a symbol of social Prestige. And literature is one of the few kingdoms that does not have a practical purpose. The only one who rules is the autor, who establishes the norms» (95).

13 Mayock llega a la misma conclusión: «[...] Lorenzo encapsulates the traits of the inept listener» (2007: 98).

14 Jurado Morales (2001) define este recurso como «un acierto para desvelar todo el mundo interior, todos los pensamientos y sentimientos de María. [...] [C]oncede apariencia de subjetividad, intimidad, mayor credibilidad» (140).

15 En una ocasión la narradora reproduce el discurso de su marido en discurso indirecto (Martín Gaité, 2001: 57), en otra, echa mano del *discurso narrativizado* para resumir el asunto de sus discusiones (51, 57).

marca la máxima distancia entre narrador, en este caso María, y el personaje, Lorenzo. María, además, narra desde un «ahora» atemporal¹⁶ que presupone un nivel diegético exterior a aquel del relato, más próximo al del lector implícito, según corroboran las siguientes citas: «Es muy curioso que no consiga recordar» (51), «ya no recuerdo» (52), «no me puedo explicar cómo se me pasó el día tan deprisa» (62). Nótese que, en este último fragmento, además, María hace entrever su intencionalidad narrativa al reformular una primera metáfora del anochecer que utiliza en la frase anterior para explicarse mejor: «[...] empezó a descender el día. *Quiero decir* que sentí cómo se precipitaba hacia su desembocadura» (62). Es, pues, consciente de su realidad enunciativa como narradora y, por ende, de la presencia de un receptor. El acto narrativo desde ese «ahora» le permite colmar la necesidad comunicativa que no se satisface en aquel tiempo relatado «en retrospectión» (Jurado Morales, 2001: 140) que protagoniza junto a Lorenzo. Con tal propósito es significativo señalar la pertinencia del título para la interpretación de este cuento.

Por su posición en tanto que paratexto, el título¹⁷, «Lo que queda enterrado», establece una relación de equivalencia semántica con aquello que designa, el cuerpo del cuento, la historia en la que se narra la depresión de María a raíz de la muerte de su hija. Una depresión que no está en absoluto enterrada, por lo que la relación entre título (segmento discursivo A) y cuerpo del cuento (segmento discursivo B) es en el enunciado de carácter irónico. Ahora bien, ese fracaso comunicativo que se tematiza en el enunciado no se cumple en la enunciación, puesto que el cuento sí logra comunicarnos el malestar e insatisfacción de María a través de distintos recursos narratológicos¹⁸. A este sentido implícito —sepulto dentro del enunciado— alude el título¹⁹ en la enunciación, accesible solo para el interlocutor ideal, para el lector exigente, que funge de *testigo activo*: «[...] para captar la verdad, es

16 Jurado Morales (2001) indica oportunamente que «[t]oda la narración es una retrospectión. No se dice nada del presente de la pareja. En esta reconstrucción no se alude a qué momento de la Historia corresponde, sólo se llega a conocer que transcurre en verano, en junio» (140-141).

17 Véase Fröhlicher (2020: 239-240): «[...] lo que define necesariamente al título es el carácter metadiscursivo que lo coloca en un nivel enunciativo superior con respecto al texto. En este carácter ‘híbrido’ es donde reside su potencial semiótico. [...] el título pone de relieve determinado aspecto formal y/o semántico que confiere una suerte de identidad única a la composición. Al designarla por anticipado, el título se perfila entonces como un apéndice textual, capaz de ampliar descriptivamente el contenido [del cuento] y fijar las pautas de lectura que previamente determina la instancia autorial. Por lo tanto, el metadiscurso interpretativo que surge de este entrecruzamiento suscita en el [texto] ciertas expectativas, capaces de provocar en el lector enigmas sobre su significado y proponer incluso instrucciones para su cabal comprensión.»

Lluch Villalba (2000: 87-92) dedica un capítulo al análisis de los títulos de los cuentos de Martín Gaité: «A pesar de ser el título la primera realidad de la obra literaria con la que el receptor tiene contacto y el elemento que le guía desde el mundo real hasta el ficticio, creando en él un horizonte de expectativas que puede verse o no cumplido, hasta el momento apenas se ha prestado la atención suficiente a este aspecto de la obra literaria, tanto desde el punto de vista de la teoría de la literatura como en el análisis de la producción de los distintos autores» (87).

18 A saber, la elección de una narradora homodiegética, la focalización interna fija y el uso prevalente del discurso directo para las intervenciones de Lorenzo.

19 Mayock (2007) señala, además, la valencia socio-histórica del título: «The title alludes directly to the loss of the daughter of the first-person narrator, María, and of her husband, Lorenzo, but also recalls more subtly the desire to bury the pain of the Spanish Civil War and the repression of its aftermath» (93). Cita, además, a Encinar (2003): «El título del relato, «Lo que queda enterrado», podrá tener una pluralidad semántica. No se refiere con exclusividad a la niña que ha quedado enterrada en el tiempo anterior a la enunciación narrativa, ni a los sentimientos que tan trágico suceso trajo consigo y que la pareja no era capaz de asumir y afrontar en sus conversaciones diarias, también puede

fundamental la existencia de un *testigo* que no sólo perciba lo más aparente, sino que sea capaz de revelar lo oculto, un *testigo activo*» (Fernández Fernández, 1992: 125). Dentro del segmento B, el cambio temporal del imperfecto al indefinido²⁰, de la rutina diaria a los acontecimientos puntuales de una tarde y un domingo, fundamenta la subsegmentación en B1²¹ y B2²².

En B1 se presenta la situación de aislamiento comunicativo, de pasividad y de confusión que vive la protagonista: «Todo lo mezclaba: iba formando un alud confuso con mis palabras [...]» (52). Se evidencia la falta de receptores ideales en su entorno que no proporcionan un remedio a su aburrimiento: Lorenzo es un *mal espejo* que no la entiende («No se sabe qué hacer contigo, mujer, qué palabra decirte.» (52) y define el malestar de su esposa con la «etiqueta expeditiva» (Martín Gaité, 1982: 19) de que padece de los «nervios», un término que, según la narradora, «era [...] tan inconcreto que [la] excitaba más» (2004: 51). Lorenzo, además, se perfila como una persona seria, pragmática, no espontánea y pesimista. Le sugiere a María que se dedique a actividades²³ que la independicen, porque dice «no puedes estar viviendo en función de mí [...]. Yo no puedo cuidar de ti [...]» (52). Al final del cuento justificará su ser crudo, directo e imposible de la manera siguiente: «Porque quiero [...] que te hagas fuerte. [...] Si te consuelo y te compadezco y te contemplo, cada vez te vuelves más débil. Tienes que aceptar las cosas *duras*, cuando son *duras*, y no pedirme que te las haga yo ver de otro color más agradable, pero *falso*.» Le pide, por lo tanto, que María le hable «de cosas reales» (67). Dada su abnegación hacia lo «falso», su postura podría interpretarse como neorrealista²⁴. Pero su falta

hacer referencia a todas las ilusiones, esperanzas, proyectos e ideas que María como mujer y además casada, ha tenido que dejar enterrados en los últimos tiempos» (99).

20 Jurado Morales (2001) también señala este cambio: «En un modo de contar típico en la escritora, tras esta generalidad la historia se concreta» (140).

21 Desde el inicio hasta «dejando resbalar los ojos por las paredes y los muebles» (54).

22 Desde «Una de estas tardes» (54) hasta el final.

23 Resulta interesante mencionar otro ensayo de nuestra autora, «Ponerse a leer» (1982), dados, por un lado, la insistencia de Lorenzo (52, 58) en que su mujer se dedique a leer y, por otro, el intento sin éxito de María de «refugiarse en la lectura» (Puente Samaniego, 1994: 170). Pues María no tiene la serenidad necesaria para «ponerse a leer». Gaité afirma que «en estos casos de destemplanza, acudimos al libro alborotadamente, con urgencia y pasión, en busca del remedio que justamente entonces se niegan a depararnos» (192-193). Porque «la postura correcta frente a los libros, como frente a las personas [es]: no acudir a ellos con exigencias preconcebidas, abandonarse a lo mucho o lo poco que nos den» (192).

24 Jurado Morales (2001: 142) percibe este rasgo ambiguo que sugiere el texto: «Claro que cabe siempre la duda de si realmente él es tan malvado y ella es tan víctima como parece. Lo digo porque es posible una postura compasiva con Lorenzo entendiendo que los nervios, los llantos, los miedos, el insomnio de María no proceden (sólo) del trato del marido sino (ante todo) de su propio carácter y de las circunstancias pasadas [...]» Aunque concluye finalmente que, «[s]iguiendo la trayectoria narrativa de Martín Gaité y su defensa de la mujer desvalida y no realizada esta idea es arriesgada.» Si consideramos la voluntad elusiva de la Generación del 50 frente a la censura franquista, quizás habría que interpretar esta ambigüedad como manipulación discursiva construida por el texto. Recuérdese que, como señala Puente Samaniego (1994: 169), «[e]l estado anímico de María es presentado desde el punto de vista de Lorenzo» (y de la hermana, añadiríamos) y que podemos advertir su percepción «simplista» gracias a las estrategias narrativas que facilitan al lector el acceso implícito a la interioridad de María y lo obligan a involucrarse de forma más eficaz: ella nunca autodefine o pone «una etiqueta» a su malestar de manera explícita; ocasionalmente menciona cómo se siente, pero describe, sobre todo, sus acciones. Para contrabalancear la falta de empatía de Lorenzo (que, de hecho, no puede definirse realmente como «malvado», más bien, como absorbido por su trabajo y pragmático) el lector se siente llamado en causa y desarrolla un sentimiento de compasión hacia María. Si se quiere asumir «una postura

de empatía y su dureza exacerbada recuerdan más bien las características de la corriente tremendista. Además, el cónyuge carece de capacidad imaginativa; no logra proyectarse hacia el futuro o expresar sus anhelos y esperanzas por el hijo en camino. Mientras no lo vea, no puede incluirlo en su realidad: «Cuando lo vea lo aceptaré» (67). No puede compartir la ilusión de su esposa («Pero la ilusión qué es, mujer.»), que para Martín Gaité representa una de las «constantes» para que se cumpla el juego, símil de la narración y del amor, por ende, de la comunicación:

[el] juego [...] env[uelve] de forma *espontánea*, brindando [...] sus tres funciones de *placer compartido*, de ficción y de adivinanza, que –ya cada una por separado, ya en mezcla simultánea– informan como *constantes* la esencia de cualquier juego que quepa analizar. Y, según he visto luego, la de cualquier *narración*, como *juego* por excelencia que es (2009: 84).

Los *juegos*, como las *narraciones* y como el *amor*, brindan la posibilidad de transformación, permiten el acceso a un plano donde el tiempo se desplaza, donde cabe volverse diferente y discolo a esa imagen estática que los condicionamientos sociales nos exigen componer con uniforme monotonía y que los demás nos adjudican y devuelven a diario. En esto consiste el gozo recóndito de la ficción (86).

La hermana de María «no [le] daba la menor compañía [...] achacaba [su] despego a la desgracia reciente, de la que hablaba con una volubilidad de mujer optimista» (53). Es decir, que, al igual que el marido, la hermana también tiene una percepción clara de cómo María se debería portar o sentir. Además, le propone superar el duelo, buscándole una utilidad a la muerte de la niña: como ángel podrá ahora velar por la familia («un ángel, velando por la familia» (53)²⁵.

Sin embargo, María quiere evadirse de esta realidad tan opresiva, tan «estática» y de «uniforme monotonía» (Martín Gaité, 2009: 86). Por eso, se siente atraída por el entorno lúdico de los niños que juegan en la calle; con ellos sí parece sentir una conexión empática²⁶. La descripción de sus movimientos recuerda las «Reflexiones en el parque» citadas más arriba²⁷, en las que nuestra autora subraya la naturalidad y espontaneidad lúdica de los niños, también indispensable para la creación literaria. María al hablar de ellos afirma que «[le] parecía que los conocía a todos y sabía sus nombres, que había estado en sus casas» (Martín Gaité, 2004: 52). Esta equiparación metafórica entre «conocerlos» y «haber estado en sus casas» conlleva la idea de que para la narradora es necesario entrar en el espacio íntimo de alguien, en su casa, para tener acceso a su esencia. Y es que Gaité conocía muy bien las teorías de Bachelard sobre el espacio simbólico de la casa (López Guil, 2008: 89) y, de hecho, representa la psique de María desde la descripción de su hogar²⁸, infestado de «miedos irracionales y furibundos» (Martín Gaité, 2004: 54), ya que la imposibilidad de digerir su pérdida por falta de

compasiva con Lorenzo», automáticamente se tendrá que asumir su pragmatismo y esto entraría en conflicto con la poética de nuestra autora.

25 Spahr (2000: 613) señala el egoísmo de la hermana: «Esto, más allá de servir de consuelo a María, hace percibir la actitud de su hermana como un acto de total egoísmo, que hace más terrible y atroz su reciente pérdida.»

26 Recuérdese la cita de arriba en la que se evidencia el poder del juego, un espacio «donde cabe volverse diferente y discolo a esa imagen estática que los condicionamientos sociales nos exigen componer» (Martín Gaité, 2009: 86).

27 Véase citas en la página 7.

28 Para Jurado Morales (2001) «[l]a casa es la proyección de Lorenzo. En este sentido y por extensión, todo Madrid se establece como claustro opresor, como atadura» (141).

interlocutores adecuados²⁹ se la autorrepresenta espacialmente, ubicando a la pequeña, insepulta y viva, en un lugar recóndito de la interioridad del propio hogar: «parecía que la niña no se había muerto, que estaba guardada en el armario del cuarto de la plancha, donde crecía a escondidas, amarillenta, y que iba a salir a mi encuentro por el pasillo» (54).

A partir de la insatisfacción comunicativa expuesta en B1, en B2 María consigue evadir su aislamiento rutinario mediante una experiencia onírica³⁰ y una excursión a Cercedilla. En el sueño, establece una conexión con Ramón³¹ —un ex novio que la ilusionaba escribiéndole poemas, comunicando con ella— a través de la mirada, que funge de canal comunicador: «nos miramos un rato fijamente, [...] como para asegurarnos» (54).

Cuando de ese sueño la despierta su marido, María no desea mirarlo, no desea abrir los ojos a la realidad de Lorenzo³²: «Yo seguía con los ojos cerrados, pero *supe* que estaba soñando. [...] *me quise comportar como si* no supiera nada» (55). Su voluntad de mantenerlos cerrados anuncia el fin de B1 (segmento de la pasividad) y el inicio de B2 (segmento de la actividad). Esta escena representa a la vez una *mise en abyme* del enunciado, pues ella elude la muerte de la niña, comportándose como si no supiera nada. Esta experiencia interior hace que, inconscientemente, intente sustituir a Ramón («the ideal interlocutor» para Mayock (2000: 96) por Lorenzo, proponiéndole visitar Zamora, donde Ramón había pasado un verano entero con ella y a quien le parecía «la ciudad más alegre del mundo» (Martín Gaité, 2004: 56). El texto contrasta la ilusión pasada de un Ramón que comunicaba con ella con el desinterés y raciocinio con los que Lorenzo responde a María: «no tiene sentido que yo intente compartir esos recuerdos y nunca los podría incorporar» (57). Tras la cena, en el simbólico espacio límite del balcón, tan significativo en la poética «balconera» (López Guil, 2008) de Martín Gaité, María inútilmente intenta comunicar con su marido, contándole su sueño con Ramón para provocar sus celos. Ella expresa su intento de acercamiento mediante la metáfora de la ruptura del espacio límite de una ventana, presentada como un asedio violento al espacio interior de una casa, es decir, de Lorenzo: «Necesitaba decirlo fuerte [...] como si tirara piedras contra un cristal» (Martín Gaité, 2004: 59). Sin embargo, el cristal de su marido es impenetrable. Al regirse por la razón, permanece ajeno al mundo imaginativo u onírico. La siguiente cita lo corrobora: «por la noche nunca sueño nada» (59). Las repetitivas desatenciones de Lorenzo hacen que María decida estar sola y viaje a Cercedilla al día

29 «De la niña no habíamos vuelto a hablar nunca» (52), relata.

30 Véase Puente Samaniego (1994: 170-171): «[María] logra romper su soledad y su incomunicación al conseguir introducirse en el mundo onírico. [...] [A]quel sueño [le] ofrecía la posibilidad de huida evasiva hacia un mundo fantástico por desconocido». Y Lluch Villalba (2000: 82) «María todas las tardes se queda dormida en un intento de escapar de la realidad». Llanos de los Reyes (2002) indica el sueño como uno de los «tres motivos fundamentales en el universo cuentístico de Carmen Martín Gaité».

31 Puente Samaniego (1994: 170) y Jurado Morales (2001: 140-141) tematizan de manera muy oportuna la rivalidad implícita que se crea entre Ramón y Lorenzo a partir de este sueño.

32 Mayock subraya aquí un elemento interesante en cuanto al tiempo: «When she awakens to a mildly accusatory Lorenzo who asks her if she knows what time it is, the narrator reveals her disappointment about Lorenzo's driving insistence on traditional chronology and her regret at the loss of her dream: «Whatever time. I didn't know. All I could think was that the last boat had left» (96). La adversidad hacia una concepción objetiva del tiempo (cit. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) se manifiesta en varios personajes de los cuentos de Martín Gaité, como por ejemplo en «Variaciones sobre un tema», «La oficina», «Un día de libertad», entre otros, con el fin de evidenciar la percepción subjetiva y contrarrestar la homogeneización franquista.

siguiente, muy temprano, al alba, hora que encarna la creación³³. Ahí se divierte —«Estaba alegre y sentía una gran paz» (63) «me divertía» (64)— y disfruta de la soledad: «[...] encontré un pinar que me gustó y me adentré, trepando a lo más solitario» (62), «No se oía un ruido. No se veía a nadie» (63)³⁴. Recuérdese cómo en la poética de Martín Gaité, la soledad desempeña un papel crucial, encarnando la «etapa 1», fase de elaboración previa de la narración³⁵. Y aunque a su vuelta, se cumpla con Lorenzo la misma escena que en el sueño sucedía con Ramón, y se encuentre a su marido esperándola muy preocupado, nuevamente se produce un fracaso comunicativo³⁶. María le habla de ilusión y él le responde con su pragmatismo: «Ilusión, ¿cómo la voy a tener?, ¿para qué?» (67).

Si en B1 María establecía una equiparación entre conocer a los niños y haber estado en sus casas, en B2, en la escena del final del relato la pareja entra literalmente, sin darse cuenta, en la casa que unas niñas han dibujado en el suelo con tiza. Al salir, la pequeña los sigue hasta el borde del dibujo, la puerta de la casa, y la cierra diciendo «Ris ras», e integra la irrupción de la pareja en su ficción³⁷, en su juego: «Era el cartero. Dos cartas había. Tome.» (68). Las dos cartas aquí mencionadas encarnan los dos tipos de comunicaciones de ambos cónyuges que no confluyen entre sí y cuyo receptor es, por lo tanto, otra persona. Además, cabe señalar que la falta de concordancia entre la forma en singular «tome» y la pluralidad de receptoras de la niña que lo enuncia, señaladas como «las otras» (68) por la narradora, invita a pensar en la existencia de otro receptor, convocado en esta escena. Como se demostrará a continuación el receptor de estas dos cartas, dos comunicaciones fracasadas, se deberá identificar con el lector implícito, el «testigo activo», lo cual insta una comunicación entre niveles diegéticos distintos, representando una metalepsis.

Por lo tanto, la coincidencia entre el final del enunciado y el final de la enunciación con esta salida de la casa constituye un *embrague textual* y establece una equivalencia con el acto de lectura. Al igual que la pareja al salir de la casa de las niñas, el lector también está a punto de salir de la casa de María, el microcosmos ficticio del texto, en el cual ha sido introducido indirectamente por el autor

33 Véase el *Metzler Lexikon* (Butzer, Jacob, 2008), diccionario de los símbolos literarios: «Symbol [...] des Neuen. [...] Deutung der M[orgenröte] als radikaler Neubeginn ist seit der Wende zum 19. Jh. beliebt» (275-276).

34 Además, rechaza amistosamente la compañía de un joven que muestra interés por ella («prefiero estar sola») (Martín Gaité, 2004: 64) y se desdobra, como afirma Puente Samaniego (1994), en una chica de diecisiete años —que, recuerda la crítica, es la misma edad en la que conoció a Ramón— en luto por la pérdida del padre. Sostiene, asimismo, que: «Esta capacidad de poder abandonar su ensimismamiento, en el que no hace mucho estuvo postrada, sólo puede entenderse porque se ha encontrado a sí misma en aquella paz —en soledad— aquella tarde que transcurre precipitadamente» (172).

35 Si consideramos, además, la metáfora de la navegación que Martín Gaité utiliza en su ensayo «Sazón y desazón» (2009: 43-45) hablando de la narración, es sugestivo observar que, tanto en el sueño como en su excursión, María está o bien a punto de emprender un viaje (con Ramón intentan alcanzar un barco), o bien cumpliéndolo, desplazándose a Cercedilla: «Mientras el narrador no se haya embarcado todavía en el viaje narrativo, mal podrá predecir desde la orilla las vicisitudes del itinerario y tiene que arriesgarse a salir del escondite de lo prefigurado, por miedo que le dé» (44).

36 Lluch Villalba (2000: 15) comenta lo siguiente: «La narración, en la que parecía atisbarse una oportunidad para que se estableciera una auténtica comunicación entre los cónyuges tras una escapada de María, termina de un modo decepcionante.»

37 En el ensayo «Reflexiones sobre el parque» Martín Gaité evidencia la importancia para los niños de que no se interrumpiera la ficción que habían creado en su juego: «“no piséis, que esto era mi cocina”» (2009: 95).

implícito y, directamente, por la niña. Su implicación supera aquella de Lorenzo, quien no se acerca emocionalmente a la interioridad de María, quedando, por lo tanto, según la poética de Gaité, en el «recinto», el espacio más lejano del centro. El texto iconifica esta superficialidad empática del marido también en el nivel formal, al colocar la mención de la interpretación de Lorenzo de que María padece de los «nervios» en las extremidades del espacio tipográfico del cuento, el comienzo y el final, dando una estructura circular³⁸ al cuento.

Conclusiones

El relato escenifica el proceso de creación literaria, expuesto en la poética de la autora. La ilusión y la espontaneidad lúdica, el «regodeo» (66) que experimenta en soledad, tanto en el sueño con Ramón como en la excursión a Cercedilla engendran en María la necesidad de enunciarlos y compartirlos. Sin embargo, siempre se topará con el muro del pragmatismo de Lorenzo arraigado en una realidad utilitarista que María quiere evadir.

Gracias a las estrategias discursivas estudiadas, se corrobora la presencia de metalepsis: en el nivel de la enunciación el texto comunica con el lector y lo lleva a una participación activa para que funja de *buen espejo* y haga trascender lo que en el enunciado queda enterrado.

Bibliografía

- AMES, Debra C. (2020). «Stillborn Dreams: Infant Loss and Maternal Identity in Martín Gaité's 'Lo que queda enterrado'», en *Ciberletras*, núm. 43, pp. 84-96.
- BACHELARD, Gaston (2000). *La poétique de l'espace*, Buenos Aires: FCE.
- BARRERO PÉREZ, Óscar (1995). «El tremendismo y su interpretación. Novelistas críticos, editores perspicaces y lectores fieles.», en *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, 5, pp. 63-71.
- BURUNAT, S. (1980). *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Madrid: Porrúa.
- BUTZER, Günter, JACOB, Joachim (2008). *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart: J. B. Metzler.
- DE LOS RÍOS, César Alonso (1993). *Conversaciones con Miguel Delibes*, Barcelona: Destino.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Luis Miguel (1992). *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- FRÖHLICHER, Peter (2020). «Virtudes del título en la obra poética de Octavio Paz», en *El título del poema y sus efectos sobre el texto lírico iberoamericano.*, eds., Itziar LÓPEZ GUIL y Dayron CARRILLO MORELL, Berna: Peter Lang, pp. 239-256.
- GOYTISOLO, Juan (1967). «Literatura y eutanasia», *El furgón de cola*, París: Ruedo Ibérico, pp. 45-58.
- ISER, Wolfgang (1972). *Der implizite Leser*, Wilhelm Fink Verlag: München.

38 Puente Samaniego (1994) también lo indica: «Lorenzo no cambia de actitud. El cuento se cierra con la misma idea *circular* con la que comenzó; para él, todo lo que dice su mujer, siempre habrá de ser la consecuencia de sus «nervios» (173). La cursiva es mía.

- JURADO MORALES, José (2018). *Carmen Martín Gaité. El juego de la vida y la literatura*, Madrid: Visor Libros.
- (2001). *Del testimonio al intimismo. Los cuentos de Carmen Martín Gaité*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2001.
- LLANOS DE LOS REYES, Manuel, «La evocación, el sueño y la rutina. Tres motivos fundamentales en el universo cuentístico de Carmen Martín Gaité», en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Nº. 21, 2002. En: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero21/cuen_cmg.html.
- LÓPEZ GUIL, Itziar, «Escuchar por los ojos: a propósito de un cuento de Carmen Martín Gaité», en *Versants*, 55: 3, 2008, pp. 87-98.
- (2020). CARRILLO MORELL, Dayron (eds.), *El título del poema y sus efectos sobre el texto lírico iberoamericano Homenaje al profesor Georges Güntert en su 80 cumpleaños*, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien: Peter Lang, 2020.
- DIAZ RAMOS, Esther, KADERK, Nina, KIROVA, Katerina, LICCI, Chiara, NIKOLIC, Marija, SANTOS REBELO, Patrick (2021). «Estrategias autorreferenciales en tres relatos de Medardo Fraile», *Versants*, 68:3, pp. 197-211.
- LLUCH VILLALBA, María de los Ángeles (2000). *Los cuentos de Carmen Martín Gaité. Temas y técnica de una escritora de los años cincuenta*. Pamplona: Eunsa.
- MARTÍN GAITE, Carmen (2009). *El cuento de nunca acabar*. Madrid: Ediciones Siruela.
- (2002). *Pido la palabra*. Barcelona: Anagrama.
- (1994). *Cuentos completos*. Barcelona: Anagrama.
- (1993). *Agua pasada. (Artículos, prólogos y discursos)*. Barcelona: Anagrama.
- (1987). *Desde la ventana*. Madrid: Espasa.
- (1982). *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona: Destino.
- MAYOCK, Ellen (2007). «Variations on the Back Room in Two Short Stories by Carmen Martín Gaité.», en *Cuaderno internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, vol. 8, pp. 91-103.
- PAVLAKIS, Efthimia Pandis (2013). «La dimensión espacio temporal en ‘Lo que queda enterrado’ y ‘Ya ni me acuerdo’ de Carmen Martín Gaité», en López D., *La cuestión social en la literatura, el cine y la prensa: textos, pretextos y contextos*, pp. 313-318.
- PUNTE SAMANIEGO, Pilar de la (1994). «Lo que queda enterrado (1958)», en *La narrativa breve de Carmen Martín Gaité*, Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, pp. 169-174.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1989). *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1980). *Historia de la novela social española (1942-1975) I*, Madrid: Alhambra.
- SARTRE, Jean Paul (2020). *Les chemins de la liberté II. Le sursis*, Paris, Gallimard, 1945. En: <https://archive.org/details/lesursisroman0000sart/page/8/mode/2up?view=theater>
- SPAHR, Adriana (2000). «La incomunicación en la mujer en Lo que queda enterrado», en *Romance Languages Annual XI*, pp. 612-615.
- VALLS, Fernando (2022). «Carmen Martín Gaité, entre el artículo y el ensayo», *infoLibre*, 01/06/2022. En: https://www.infolibre.es/cultura/los-diablos-azules/carmen-martin-gaite-articulo-ensayo_1_1248035.html
- YNDURÁIN, Domingo, «2. La generación del medio siglo», en *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*, Barcelona: Editorial Crítica, pp. 331-361.