

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 55 (2008)

Heft: 3: Fascículo español. Cuerpo y texto

Artikel: Escuchar por los ojos : a propósito de un cuento de Carmen Martín Gaite

Autor: López Guil, Itzíar

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-270868>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Escuchar por los ojos: a propósito de un cuento de Carmen Martín Gaite

1. Al inicio de los años cincuenta, y a raíz de las semanas de cine que organiza el Instituto Italiano de Cultura en Madrid, comienza a difundirse en España el neorrealismo italiano, como fenómeno primero filmico y después literario¹. La crítica detecta su huella en el deseo, por parte de los prosistas del medio siglo, de reflejar en su obra cierta realidad del momento que el régimen franquista ocultaba deliberadamente, una realidad que ofrecía desvalimiento social (pobreza, marginación), pero también personal (soledad, incomunicación). Y así, la cotidianidad, el vulgar día a día del *humilde* será, junto a la inauténticidad del vivir burgués y la estrechez provinciana, centro temático de sus textos: el ama de casa frustrada, los vagabundos, el servicio doméstico, camioneros, gitanos, segadores, pescadores², poblarán buena parte de los cuentos de ese grupo de amigos habitualmente conocido como Generación del medio siglo (Aldecoa, Martín Gaite, Sánchez Ferlosio, etc.).

Aun cuando la influencia italiana sea notable, el germen del espíritu neorrealista hay que buscarlo también en las propias circunstancias socio-políticas del momento, como sostiene Caballero Bonald, refiriéndose a su generación: «lo que nos unía era [...] describir [...] una realidad en términos verosímiles y verídicos, [...] 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»³. Frente a la retórica demagógica del régimen dictatorial, en el que, de forma falaz, el carácter plural de la realidad queda reducido, por imposición, a una sola faceta de la misma, los autores se verán abocados a definir lo real y el lenguaje que lo designa en términos de «verdad» o «mentira». En tal situación, se convertirá en

¹ Según demuestra Luis Miguel Fernández en *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, (Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992), el primer contacto con el neorrealismo italiano fue a través del cine y sólo muy avanzada ya la década serán leídos autores como Vittorini y Pavese.

² Véase al respecto *ibid.*, pp. 119-172.

³ *Ibid.*, p. 121.

objetivo prioritario de la literatura la revelación de lo ocultado porque, como sostiene Ignacio Aldecoa, «[l]o primero, lo que importa es la verdad»⁴. Este principio, *la verdad*, se asocia desde muy pronto no sólo a una realidad oscura y triste, sino también a un nuevo lenguaje literario más auténticamente «verosímil», lleno de modismos y expresiones coloquiales: ambos serán confrontados en los textos tanto con la reducida versión de lo real que el régimen difunde como con su maquillaje retórico.

El supuesto del que parte la generación del medio siglo, esta contraposición de dos realidades y dos lenguajes, unos considerados verdaderos y otros falsos, está en la base –y creo ser la primera en indicarlo– de una frecuente configuración del texto mediante campos semánticos en oposición (por ejemplo, alto *vs.* bajo, interior *vs.* exterior, oscuridad *vs.* luz, tristeza *vs.* alegría); a través de ciertas estrategias discursivas, se promueve la empatía del lector hacia aquel de los dos polos contrario al identificable con el del régimen (que es siempre el de la luz, el de la alegría, esto es, el connotado social y culturalmente como positivo).

Una de las oposiciones más significativas y frecuentes es la dicotomía interior/exterior que, aplicada al espacio, le confiere un evidente valor simbólico. Su estudio resulta fundamental para una cabal comprensión de la obra de Carmen Martín Gaite y sus compañeros de generación: en las novelas y cuentos de la autora salmantina cobra especial importancia la figura de la casa, percibida bien como prisión (*Entre visillos* estuvo a punto de titularse *Cárcel de visillos*), bien como refugio, denotando en este último caso la conciencia, a menudo asociada también a la memoria (son ejemplo «La trastienda de los ojos» o la novela *El cuarto de atrás*). En esta identificación del espacio interior con

⁴ En Luis Sastre, «La vuelta de Ignacio Aldecoa», *La estafeta literaria*, 169, 1959, (15 de mayo), p. 23. Ana María Matute afirmará: «El escritor se halla comprometido, ante todo, con la verdad; con la verdad enfrentada a la problemática del tiempo que le ha tocado vivir» (Antonio Núñez, «Encuentro con Ana María Matute», *Ínsula*, 219, 1965, p. 7). Juan Goytisolo declaraba a Emir Rodríguez Monegal: «Todos los escritores españoles sentíamos una necesidad de responder al apetito informativo del público dando una visión de la realidad que escamoteaba la prensa. En cierto modo, creo que el valor testimonial de la literatura española de estos años reside en esto. Este es el origen y el historiador futuro tendrá que recurrir al análisis de la narrativa española si quiere colmar una serie de vacíos y de lagunas provocadas por la carencia de una prensa de información veraz y objetiva» (véase Pablo Gil Casado, *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral, 1973, pp. 118-119).

la casa resulta evidente el influjo de las teorías de Gaston Bachelard⁵, influencia reconocida explícitamente por Martín Gaite en numerosas ocasiones, si bien especificando que ella ya había llegado a idénticas conclusiones de forma intuitiva al inicio de su carrera literaria.

Pero, en mi opinión, hay otro recurso frecuentemente empleado en la prosa del medio siglo que pone en escena esta dicotomía interior/exterior: me refiero a la presentación del flujo de conciencia de un personaje mediante las técnicas del monólogo interior y del análisis interno, que se afianzan en España precisamente en los años cincuenta, a raíz de la lectura que esta generación hace de Joyce y de la *generación perdida* norteamericana⁶. Paradójicamente, a través de esta técnica inverosímil –nadie puede acceder a la conciencia de otro ser humano– se consigue un efecto sumamente realista que, entre otras cosas, evidencia al lector la existencia de dos espacios contrapuestos: el interior del personaje y el de la realidad que lo circunda. Estos espacios se oponen a) por reinar en ellos dos tiempos distintos: el tiempo subjetivo de la conciencia, ese bergsoniano flujo continuo ajeno a las delimitaciones convencionales, y el tiempo objetivo del espacio social, segmentado convencionalmente en horas, días, meses, etc.; b) por estar ambos regidos por principios discursivos diferentes: el lógico-racional, en el espacio externo, y el de la libre asociación psicológica, en el interior de la conciencia.

El monólogo interior es expresado por el personaje en primera persona y en discurso directo. En el análisis interno, por el contrario, un narrador omnisciente se sitúa en la conciencia del personaje y reproduce en discurso indirecto libre (en tercera persona) no sólo el pensamiento del personaje, sino también sus sensaciones y sentimientos, verbalizando aquella parte de la conciencia, la perceptiva, que no se articula en palabras; aquella que Ann Banfield denominará «conciencia no-reflexiva»⁷.

Si atendemos a la noción de distancia narratológica propuesta por Susana Reisz de Rivarola⁸, entendida como el mayor o menor grado de

⁵ Véase Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Madrid, FCE, 2004. Primera edición en francés de 1957.

⁶ Silvia Burunat, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Madrid, Porrúa, 1980.

⁷ Ann Banfield, «Reflective and non-reflective consciousness in the language of fiction», *Poetics today*, 2, 1981, pp. 61-76.

⁸ Susana Reisz de Rivarola, *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989.

identificación existente entre el narrador y el personaje, podemos constatar que el discurso directo y el discurso indirecto libre, empleados para expresar procesos interiores, constituyen los dos extremos de una escala. En el discurso directo la distancia entre narrador y personaje es máxima, ya que el narrador se calla para que el personaje y sólo éste asuma la palabra. Por el contrario, el discurso indirecto libre representa el grado mínimo de distancia entre narrador y personaje, ya que en él el narrador incorpora a su propio hablar el discurso del personaje, interpretando y verbalizando asimismo experiencias de la conciencia no-reflexiva de éste. Una tal simbiosis – posible exclusivamente en la comunicación literaria – constituye una de las estrategias discursivas que logra una mayor adhesión, de parte del lector implícito, a la ideología subyacente al discurso del personaje. Pues si el efecto de veracidad logrado por el análisis interno es similar al del monólogo interior (por tener lugar ambos en el espacio más íntimo del ser humano, en su conciencia), en el caso del análisis interno la posibilidad de manipulación ideológica del lector implícito es mucho mayor, ya que dos voces de distintos niveles narrativos, fundidas en una sola, le proponen un mismo discurso. Habida cuenta de esto, no ha de extrañarnos la enorme ocurrencia del análisis interno en la narrativa de la generación del medio siglo: su empleo no sólo redundaba en una mayor verosimilitud, sino que, por los motivos que acabo de mencionar, se adecuaba muy bien al deseo, por parte de los autores, de contraponer dos realidades en los textos a través de la oposición interior *vs.* exterior, logrando que el lector se adhiriese pasionalmente a la interior.

2. Examinemos ahora el empleo de estos recursos en el cuarto cuento de Carmen Martín Gaite, «La trastienda de los ojos»⁹, escrito en enero de 1954. Sobre él no existe, que yo conozca, ningún estudio especializado y las monografías acerca de la cuentística de la autora o bien lo parafrasean¹⁰ o bien, como es el caso de José Jurado, sencillamente no lo analizan, señalando que la transformación final del

⁹ Carmen Martín Gaite, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 247-252. Indico entre paréntesis el número de página correspondiente a esta edición.

¹⁰ Pilar de la Puente Samaniego, *La narrativa breve de Carmen Martín Gaite*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 1994, pp. 64-66.

protagonista se debe a su «resignación» y reconociendo que «es un cuento difícil de estructurar»¹¹.

Los acontecimientos que se nos relatan pueden estructurarse en dos macrosecuencias: en la primera (A, desde el principio hasta «Un día su madre [...]», 250), Francisco, un joven introvertido hijo de una familia medio-burguesa de provincias, descubre que desviando los ojos de sus interlocutores evita sentirse coaccionado por las interpellaciones de los demás a participar en sus conversaciones. En la segunda macrosecuencia (B, desde «Un día su madre [...]», 250, hasta el final), la madre de Francisco, malinterpretando la actitud de su hijo como preocupación por sus oposiciones y por la situación económica familiar y presumiendo que está triste por no poderse casar, llama a su hijo y le asegura que los medios familiares le permiten contraer matrimonio cuando quiera y con quien desee, «aunque sea con Margarita». Francisco resuelve casarse con ella, a pesar de no recordar quién es, y se lo comunica a su madre con «voz rebelde».

Asimismo en A es posible distinguir dos subsegmentos: A1 (desde el inicio hasta «Hasta que un día [...]», 249) y A2 (desde «Hasta que un día [...]», hasta «Un día su madre [...]», 250). A1 es mucho más extenso que A2 y está narrado en discurso indirecto libre desde el interior de Francisco, con anisocronías y sin referencias temporales concretas, reflejando así el desordenado flujo de la conciencia y su tiempo subjetivo. En él los espacios son metafóricos: la casa es el interior de Francisco; y un espacio exterior iluminado por candilejas, por lo tanto un escenario teatral, se identifica con el espacio en el que tiene lugar la interacción comunicativa¹². A través de su contraposición, se actualizan otras dicotomías, tales como privado *vs.* público, oscuridad *vs.* luz, silencio *vs.* ruido,

¹¹ José Jurado Morales, *Del testimonio al intimismo. Los cuentos de Carmen Martín Gaite*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2001, p. 135.

¹² «Tal vez los estuviera mirando mitad con asombro, porque no se acordaba de Margarita, mitad con el malestar que no acordarse le producía y con la prisa de enjaretar cualquier contestación para que le dejaran volverse en paz a lo suyo. Aunque, en realidad, si alguien le hubiese preguntado qué era lo suyo o por qué le absorbía tanto tiempo, no lo hubiera podido explicar. Pero vagamente sentía que volver a ello era lo mismo que soltarse de unas manos empeñadas y sucesivas que le arrastraban a dar vueltas debajo de una luz fastidiosa, quebrada, intermitente, *ante una batería de candilejas que amenazase a cada instante con enfocar sus ojos de nuevo*. Era soltarse de aquellas manos y llegar otra vez a la puerta de la casa de uno, y empujarla, y ponerse a recoger sosegadamente lo que había quedado por el medio, y no oír ningún ruido» (247, la cursiva es mía).

etc. Su finalidad es poner de relieve la incompatibilidad entre Francisco y «los demás». El relato comienza con el momento inmediatamente posterior al descubrimiento de Francisco:

La cuestión era lograr poner los ojos a salvo, encontrarles un agarradero. Francisco, por fin, lo sabía. Él, que era un hombre de pocos recursos, confuso, inseguro, se enorgullecía de haber alcanzado esta certeza por sí mismo, esta pequeña solución para innumerables situaciones. Por los ojos le *asaltaban a uno y se le colaban casa adentro*¹³. (247)

El pronombre indefinido *uno* se emplea aquí como estrategia encubridora del referente concreto, diluyéndolo así en una generalidad que no sólo incluye al emisor (el narrador y Francisco) y al receptor (el narratario), sino también al lector, implicándole como víctima del asalto casi en el mismo grado que Francisco.

Inmediatamente después, la narración retrocede cronológicamente, por medio de una larga analepsis¹⁴, para contarnos los motivos que llevan a Francisco a buscar tal método y que son:

1) La coacción de los demás a participar en conversaciones que «no le consolaban» (249), obligándole a abandonar «lo suyo» (248), a «salirse afuera» desplegando «palabras y risas» como «colgaduras» (247), esto es, como tapices decorativos en los balcones de una casa.

2) La malinterpretación de sus gestos y escuetas intervenciones. A través del análisis interno, el lector —que sabe lo que piensa Francisco y comprueba lo errado de los juicios que emiten los demás acerca de él— se ve obligado a tomar partido por el protagonista. La oposición básica que se genera en este caso es de tipo cognitivo, ya que Francisco, el narrador y el lector *saben*, mientras que los demás *creen saber*:

—¿Margarita? Ah, eso, Francisco sabrá; es cosa de él. Vamos, no te hagas ahora el inocente; miras como si no supieras ni quién es Margarita. Se pone colorado y todo.

—Colorado? ¿De verdad se estaría poniendo colorado? Pero no, es que lo interpretaban todo a su manera [...] Tal vez los estuviera mirando mitad con asombro, porque no se acordaba de Margarita, mitad con el malestar que no acordarse le producía [...]. (247 s.)

¹³ La cursiva es mía.

¹⁴ La analepsis se extiende desde «No podía sufrir él [...]», 247, hasta «a ellos se dirigían», 249.

La verdad –con todos los valores asociados que antes hemos visto– se sitúa, a través del análisis interno, del lado de Francisco y de cuantos tienen acceso a su *saber* (el narrador y el enunciatario). Por otro lado, el carácter coercitivo de las conversaciones y su superficialidad se ejemplifica de una forma eficazmente manipuladora porque, aunque se expresan dentro del análisis interno en discurso directo libre, se reproducen parcialmente y descontextualizadas. De hecho, Francisco describe y clasifica las intervenciones ajenas en términos generalizantes y despectivos, reduciéndolas a cuatro tipos¹⁵. Así la oposición interior/exterior, se hace extensiva a la comunicación: las conversaciones (espacio exterior) son percibidas por el lector como superficiales y faltas de originalidad; la no-comunicación del protagonista (espacio interior) oculta en la trastienda un saber verdadero. Pero, ¿cuál es este saber? El protagonista lo denomina «*lo suyo*», expresión empleada por la autora en un artículo sobre la actividad creadora:

Pero el escritor [...] escribe, a pesar de todo. 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 sofoca [la incomunicación]¹⁶.

Ahora bien, respecto a nuestro protagonista dice el texto que «si alguien le hubiese preguntado qué era *lo suyo* [...] no lo hubiera podido explicar» (248): esta incapacidad se debe precisamente a que Francisco aún no ha llegado a la fase de verbalización interior de «*lo suyo*», aquella inmediatamente previa a la de la comunicación.

¹⁵ «Algunas personas hacían narraciones farragosas y apretadas sobre un tema apenas perceptible, minúsculo, que se llegaba a desvaír y escapar de las palabras, y era trabajosísimo seguirlo, no perderlo, desbrozarlo entre tanta niebla. A otros les daba por contar sucedidos graciosos que era casi indispensable celebrar; a otros por indignarse mucho –el motivo podía ser cualquiera–, y éstos eran muy reiterativos y hablaban entrecortadamente con interjecciones y altibajos, pinchazos para achuchar a la gente, para meterla en aquella misma indignación que a ellos los atosigaba, y hasta que no lo lograban y luego pasaba un rato de propina, volviendo a hacer todos juntos los mismos cargos dos o tres veces más, no se podían aquietar. Pero los más temibles, aquellos de los que resultaba inútil intentar zafarse, eran los que esgrimían una implacable interpelación seguida de silencio: ‘¿Y a eso, qué me dices?’ ‘¿Qué te parece de eso a ti?’ Y se quedaban en acecho, con la barbilla ligeramente levantada» (248).

¹⁶ Carmen Martín Gaite, *La búsqueda de interlocutor*, Barcelona, Destino, 1973, p. 32. Reproduce un artículo publicado en la *Revista de Occidente*, en septiembre de 1966. La cursiva es mía.

Finalizada la analepsis, se narra a continuación la puesta en práctica del método, que tiene dos consecuencias inmediatas: la impenetrabilidad de Francisco y su ubicación en «otra altura», desde la que contempla objetos, paisajes y personas, «sorbiéndoles con el color y el dibujo, el tiempo y la pausa que albergaban» (249), es decir, interiorizándolos, haciéndolos *suyos*. El aislamiento de Francisco ha de ponerse en relación con lo que Martín Gaite llama «*sed de espejo*», ese deseo connatural a los seres humanos de ser «reflejados de una manera inédita por los demás», quienes comúnmente actúan como «malos espejos», pues sus miradas

con arreglo a normas previas y postizas [...] se asoman desde lo más fuera posible [...] para [...] pegar una nueva etiqueta expeditiva, «ya está, a ése ya lo he entendido [...] ya está archivado [...] cuestión zanjada». Son miradas que se asoman, que no se aventuran a internarse, *que no permiten desahogo* a los objetos amontonados en aquel interior¹⁷.

Son miradas «que no permiten desahogo» o, como se dice de Francisco, conversaciones superficiales «que no le consolaban» (249). Impedir su acceso desviando la mirada, no sacia su «*sed de espejo*»; pero *fijar su propia mirada sobre los objetos* le permite interiorizarlos, hacerlos *suyos*, instalándolos –como más tarde se indicará– «detrás de sus ojos, en la trastienda de ellos, en el viejo almacén, a donde iba a parar todo lo recogido durante días y tardes» (251). Si para Martín Gaite «toda ulterior narración, comporta un primer estadio de elaboración solitaria»¹⁸ que, en los escritores de su generación, ella cifra en «una mirada atenta para incorporar las [...] escenas de nuestro entorno y registrarlas» (7), Francisco es en este texto una figura del autor: en consonancia con la actitud de los prosistas del medio siglo, al distanciarse de los discursos superficiales, se instala en una posición contemplativa desde la cual aprehende, a través de su tenaz mirada y sin intermediarios, las cosas. Según se deduce del propio texto¹⁹, *mirar* es *escuchar por los ojos* (sugestiva metáfora de la lectura y clave básica para

¹⁷ *Ibid.*, pp. 18 s. La cursiva es mía.

¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁹ «Hasta que un día descubrió que todo el misterio estaba en los ojos. Se escuchaba por los ojos; solamente los ojos le comprometían a uno a seguir escuchando» (249).

acceder a la interpretación metaliteraria del cuento): Francisco decide escuchar su propia percepción de la realidad y no las conversaciones vanas y malfundadas. Ahora bien, como dice la autora

los esforzados y solitarios buceos por el interior de ese habitáculo, mitad orden mitad caos, que constituye el propio ser acaban resultando insuficientes, [...] la morada personal [...] se convierte en laberinto. Y el propio yo viene a verse con una especie de telón despintado y engañoso que solamente una mirada ajena podría hacer creíble y reivindicar²⁰.

Así pues, aislarse y almacenar es peligroso, ya que acaba desvirtuando la propia mirada sobre nuestro interior: es necesario, por tanto, saciar la «*sed de espejo*» que, en la actividad creadora, se traduce en la *búsqueda del interlocutor ideal* (por decirlo con la conocida expresión de Martín Gaite).

A2, narrado en 3^a persona desde fuera del protagonista, reproduce en discurso directo los comentarios de los demás a raíz de su nuevo comportamiento, cuyo desacuerdo evidencia el narrador, y representa en la dimensión espacial el círculo vicioso de la incomunicación en el que ha caído Francisco: A2 transcurre en lugares reales que conforman un itinerario circular que comienza y finaliza en el cuarto del protagonista.

La macrosecuencia B se opone a A por ser un relato singulativo que acontece en un único día en la casa de Francisco. A través de la combinación de dos modos narrativos –el discurso directo reservado a la madre y el discurso indirecto libre con el que se narra el pensamiento de Francisco– el lector implícito asiste a la contraposición de dos formas cognitivas: la lógica racional, basada en la relación causa-efecto y la propia de la conciencia, basada en la libre asociación psicológica. Su madre cree que Francisco está triste (efecto) por no poderse casar con Margarita (causa) y le concede permiso para hacerlo. Francisco, en cambio, mientras su madre habla, en vez de escucharla atentamente, mira la luna –figura femenina y astro «espejo» que refleja la luz del sol– y la interioriza: «era tan blanca y tan silenciosa y estaba tan lejos, que le daba un gran consuelo» (250). Al oír la concesión del permiso para casarse, se

²⁰ Martín Gaite, *La búsqueda de interlocutor*, op. cit., p. 18.

inquieta y busca en su «trastienda» (251), donde encuentra el rostro de una muchacha que, a veces, aparece en sus sueños. Esta muchacha no sólo le mira como la luna –ofreciéndole, por tanto, consuelo– sino que comparte con él ciertas características (por ejemplo, mira «sin hablar una palabra», 251). Al escuchar la expresión de la madre «Aunque sea con Margarita» y a pesar de «no saber exactamente quién era Margarita», Francisco decide asociarla «a esta muchacha humilde de sus sueños» (251), ya que la formulación concesiva le hace suponer que es alguien de distinta clase social, con valores en principio inconciliables con los de la suya, «que todo lo medían por las buenas familias» (252). La gran excitación de Francisco responde al hecho de haber hallado o, mejor dicho, de haber creado a su interlocutora ideal, rompiendo el círculo de la incomunicación. Porque, según afirma Martín Gaite, a diferencia de lo que ocurre en la narración oral,

el narrador literario [...] puede inventar a ese interlocutor que no ha aparecido, y de hecho, es el prodigo más serio que lleva a cabo cuando se pone a escribir: inventar con las palabras que dice, y en el mismo golpe, los oídos que tendrían que oírlas²¹.

De ahí que Francisco abandone su programa narrativo de la macrosecuencia A («La cuestión era lograr poner los ojos a salvo [...] Por los ojos le asaltaban a uno y se le colaban casa adentro», 247), y adopte otro, el inverso, en el desenlace de la macrosecuencia B: «Solamente los ojos le abren a uno la puerta, le ventilan y le transforman la casa» (252). Aunque su madre lo ignore, el lector sí sabe que la decisión de Francisco de casarse con Margarita no obedece a la resignación, como sostiene José Jurado. El hecho de que Francisco diga «Me casaría con ella aunque te pareciera mal» (252), confirma que su decisión nada tiene que ver con el beneplácito de la madre. Tras decidir dar sus ojos a Margarita –su interlocutora ideal, el espejo en el que mirar y «dejarse mirar»²²–, Francisco alcanza su mayoría de edad como narrador. Su

²¹ *Ibid.*, p. 26.

²² «Pues con ella; con otra ya no podía ser. Tenía prisa por mirarla y por dejarse mirar, por entregarle sus ojos, con toda aquella cosecha de silencios, de sillas, de luces, de floreros y tejados, mezclados, revueltos, llenos de nostalgias. Sus ojos, que era todo lo que tenía, que valían por todo lo que podía haber pensado y echado de menos, se los daría a Margarita» (252).

independencia se plasma no sólo en la previsión de un simbólico desplazamiento espacial, junto con Margarita «a una ciudad desconocida» (252), sino en un cambio de actitud con respecto a su madre y también en dejar de ser objeto de la narración: «Se lo dijo resueltamente, mirándola a la cara con la voz rebelde y firme que nunca había tenido, sacudiéndose de no sé qué ligaduras. Luego, a grandes pasos salió de la habitación» (252).

En este párrafo final –el cierre– Francisco se ha independizado de su madre, pero también del narrador, que confiesa ignorar las ligaduras de las que Francisco se sacude al salir de la habitación y, contemporáneamente, del cuento. Y es que Francisco ha dejado de ser objeto de la narración para convertirse, previsiblemente, en sujeto de la misma, según nos lo demuestra el hecho de que, por vez primera, hayamos escuchado su voz en una conversación no interna.

La búsqueda del espejo, del interlocutor ideal es, por lo tanto, uno de los temas fundamentales de este cuento: la macrosecuencia A muestra cómo el establecimiento de una distancia –espacial y comunicativa– abocan a Francisco a un aislamiento poco fructífero. Y eso es evidenciable literariamente precisamente porque se reduce al mínimo la distancia entre el nivel de la historia y el del relato, fundiendo en una sola –mediante el análisis interno– las voces del narrador y del protagonista. En la macrosecuencia B, Francisco, por libre asociación psicológica, creará al interlocutor ideal en la figura de Margarita; poco importa que ésta sea una interlocutora inventada, porque como afirma Martín Gaite:

siempre se ha escrito desde una experimentada incomunicación y al encuentro de un oyente utópico que [...] en el momento de romper a escribir [...] es el que cuenta; lo que no cuenta para nada es el público *real* que un día va a leer lo que quede dicho²³.

Por consiguiente y para concluir, Carmen Martín Gaite en «La trastienda de los ojos», mediante una estudiada manipulación de la distancia, operada en todos los niveles narrativos a través de la dicotomía interior-exterior, pone en escena su personalísimo concepto del proceso

²³ Martín Gaite, *La búsqueda de interlocutor*, *op. cit.*, p. 33.

de creación literaria: aquel que definía justamente como «el juego más consolador que se haya inventado nunca»²⁴.

Itzíar LÓPEZ GUÍL
Universidad de Zúrich

²⁴ *Ibid.*, p. 32.