

Reivindicar la comunicación silenciada. Estrategias autorreferenciales en el cuento “La conciencia tranquila” de Carmen Martín Gaité

Chiara Licci
Universität Zürich

La subida al poder del “imperio de la violencia” de Franco (Cenarro 1998: 5) ambicionaba mantener oprimidas las ideologías de los vencidos, sin tolerar ninguna señal de descontento hacia el régimen: los españoles tenían que someterse eufóricamente a la voluntad del Caudillo que, entre otras, imponía la subordinación patriarcal de la mujer “para [...] [que acompañe al hombre] en todos los problemas de la vida” (Primo de Rivera 1987: 63 *apud* Velasco Postigo 2016: 47-48).

Como reacción al triunfalismo fascista, que presentaba al dictador como “salvador de España”, los autores de la Generación del 50 adoptaron nuevas técnicas narrativas, como el monólogo interior o el discurso indirecto libre, para reivindicar la *verdad*¹ de los desvalidos, manipulando veladamente los afectos del lector (Burunat 1980: 3). Una estrategia que se hace patente en “La conciencia tranquila” (1953), gracias a la cual el lector empatizará con Mila, su protagonista femenina, que vive en plena precariedad en los suburbios de Madrid. El cuento comienza cuando Mila solicita la ayuda de Mariano —un médico privado del centro de Madrid— para salvar a su hija moribunda. Se evidencian así las diferencias sociales entre el centro y la periferia, tanto en las descripciones de las casas, como en la percepción de miedo y de asco de Mariano al acercarse al barrio de Mila².

En el relato se figurativizará, además, un concepto clave de la poética de Martín Gaité, el de “Los malos espejos”, que nuestra autora desarrolla en el ensayo homónimo, integrado

¹ Los neorrealistas querían “responder al apetito informativo del público dando una visión de la realidad que escamoteaba la prensa [franquista]” (Goytisolo *apud* Fernández Fernández 1992: 121).

² Describe la zona periférica usando un léxico del campo semántico animal (“covachas”, “perdederos”, “enjambres”) y de la enfermedad (“se multiplicaban”, “emigraban” “como un contagio”, “eran tantos que podían avanzar contra el cogollo de la ciudad, invadirla, contaminarla” (300)). Para Jurado Morales esta escena evidencia el compromiso y la denuncia de la autora (“Quizás sea la Gaité más denunciadora, más comprometida de todos sus cuentos” (Jurado Morales 2001: 105-106)), quien probablemente se inspiró en su experiencia en el Puente Vallecas y en la muerte por meningitis de su hijo Miguel (Jurado Morales 2001: 104-108). Lluch Villalba (2000: 72) también señala la influencia de estos acontecimientos biográficos. Lo que, sin embargo, parece importante añadir es que el fuerte impacto, el efecto de denuncia que crea la escena en el lector se da no solo por la cruda descripción de la realidad de los suburbios, sino por el empleo como estrategia narrativa del discurso indirecto libre, acercando el lector a los pensamientos del protagonista. Es Mariano quien define a estas personas comparándolas con animales y enfermedades, no Martín Gaité. Como veremos, el cuento presenta una ironía entre el nivel del enunciado y el nivel de la enunciación que resultará ser la clave interpretativa para el análisis que se propone en este artículo.

en la colección *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas* (1982). Aquí la salmantina sigue una senda que comulga con el existencialismo sartreano y reflexiona sobre la “sed de espejo”, la urgencia humana de “ser reflejados de una manera inédita por los demás” (16) para validar la propia esencia. Para saciar esta sed, el ser humano busca la mirada de un *buen espejo*, es decir, de alguien que vaya más allá de las apariencias superficiales, que “se haga cargo de la propia imagen y la acoja sin someterla a interpretaciones, un terreno virgen para dejar caer muerta la propia imagen, y que reviva en él” (17). Los *malos espejos*, por el contrario, “se asoman desde [...] la rendija [...] para meter un poco las narices más que los ojos y pegar una nueva etiqueta expeditiva” (19)³.

En “La conciencia tranquila” la protagonista está rodeada de *malos espejos*: a pesar de que en el nivel literal de sentido Mariano parezca presentarse como persona magnánima y generosa⁴, no empatiza con Mila y cuando la hija de la protagonista muere en su coche durante su traslado al hospital, se desentiende y lleva a ambas de vuelta a las cuevas en las que vivían: “¡Dice usted que comprende! [...] Ni lo huele siquiera lo que me pasa a mí. [...] Si vuelvo es para echarme a la vida. [...] Mariano dijo, sin volverse. –Ya es usted mayor. Usted sabrá. A lo mejor mañana piensa otra cosa. Ahora no sabe ni lo que dice” (Martín Gaité 1994: 307). En el viaje de regreso a su casa, Mariano apacigua su conciencia, olvidando el trágico acontecimiento. Sin embargo, la conciencia del lector sí se ve alterada por los sucesos leídos, por lo que, en el enunciado, la relación entre título⁵ “La conciencia tranquila” (segmento discursivo A) y cuerpo del cuento (segmento discursivo B) ha de entenderse irónicamente: aunque Mila no logre conmover a Mariano, el texto, a través del uso del discurso indirecto libre, sí consigue intranquilizar a su receptor en el nivel de la enunciación, convirtiéndolo en interlocutor ideal del cuento.

El cuerpo del texto se estructura de manera especular. Los movimientos de Mariano en B1 se dirigen hacia el espacio de Mila, siguiendo sus indicaciones: “hay que pasar el cruce y torcer a más arriba, a la izquierda [...]” (297), “Siga hasta la segunda a la izquierda” (301), etc. B1.1. comprende la parte que precede al encuentro entre los dos protagonistas (la llamada

³ Estas citas (Martín Gaité 1982: 16, 17, 18) figuran también en Licci (2023: 463).

⁴ En las primeras líneas del relato, la madre le comenta a la tía su preocupación por su hijo que “[h]ace más de lo que puede”, apelando a su “corazón” (Martín Gaité 1994: 295), metonimia de misericordia y “rectitud” (Chevalier, Gheerbrant 2003: 344). Además, al conducir por el barrio de Vallecas siente miedo de ser acorralado “[c]omo en “Solo ante el peligro”” (Martín Gaité 1994: 300), identificándose con el “bueno”, el héroe de la película del oeste, Will Kane, el sheriff interpretado por Gary Cooper, solo ante la banda de asesinos. Puente Samaniego (1994: 163) señala que “Mariano tiene una profesión tan esclava que apenas tiene tiempo para tomar una taza de té, pues dada su bondad su trabajo le esclaviza”, no considerando la ironía que construye este relato en su nivel implícito, aspecto que se intentará demostrar en este artículo.

⁵ Véase Fröhlicher (2020: 239) sobre el carácter metadiscursivo y el potencial semiótico del título, citado también en Licci (2023) y Grupo Seminario Fraile (2021).

y el viaje de ida hacia la periferia) y B1.2.⁶, el acceso de Mariano a la casa de Mila, visitando a la hija. En B2 Mila cede el control al médico para que las lleve al hospital (“[e]l médico guiaba el coche y las llevaba. Ella no tenía que hacer nada ni pensar nada” (305)), y la niña se muere en el automóvil. A partir de este momento Mariano se alejará cada vez más de Mila y de su trágica situación: “[La niña] [e]staba rígida, con las manos separadas hacia atrás. [...] – Ya no se puede hacer nada. Lo siento. Pase usted aquí conmigo, ande, yo la acompaño. Ande mujer, por favor. Aquí no nos podemos parar mucho” (305-306).

Como ocurría al comienzo del cuento, en B2.1.⁷ Mila intenta inútilmente persuadir a Mariano de que no la abandone. En B2.2. Mariano emprende el viaje de vuelta al centro de Madrid, movimiento diametralmente opuesto al del comienzo. En ambos trayectos el lector tiene acceso a la interioridad de Mariano gracias al discurso indirecto libre, que, según Reisz de Rivarola (1989) establece el mayor grado de cercanía entre personaje y narrador, manipulando, por ende, los afectos del lector: lo obliga a sentir lo que el personaje siente, a juzgar la situación de Mila como la juzga él.

Desde el comienzo, durante el primer intercambio por teléfono entre los dos protagonistas, se hace patente 1) la falta de empatía del médico⁸ y 2) la dificultad de Mila de enunciar: su voz era “débil, *sofocada* por un rumor confuso, como si quisiera *abrirse camino a través de muchas barreras*” (Martín Gaité 1994: 295)⁹. El texto subraya el esfuerzo que hace Mila al emitir su mensaje: para poderse comunicar, Mila tiene que levantar la voz (295), taparse la oreja para escuchar mejor (296), volver a levantar la voz ulteriormente “casi gritando” y repetirse (“¿Cómo dice? [...]”) (297). Los enunciados de Mariano, en cambio, sí se reciben y, de hecho, están introducidos con el verbo “decir”, que no implica un particular esfuerzo¹⁰. Esta diferencia se materializa cuando el mismo *verbum dicendi* se utiliza para el discurso directo de Mila: ““Gracias, señor Julián”, *dijo* hacia el tabernero”. Aquí el texto evidencia que el tabernero Julián “ni siquiera la oyó” (298). El único que puede escuchar, o mejor, leer esta frase, es el lector. Además, Mila tiene que recortar su propio espacio: “Mila

⁶ B1.2. empieza en la página 300 en la frase “Junto a la gasolinera detuvo el coche.”

⁷ B2.1. empieza en la página 304 en la frase “Mariano puso el motor en marcha [...]” y B2.2. empieza a partir del último párrafo en la página 308 en la frase “Mariano se quedó en lo alto del desnivel [...]”.

⁸ Mariano “no entendi[e]” (Martín Gaité 1994: 295); sus intervenciones en el diálogo constituyen mayormente preguntas (en veintiséis frases que enuncia, dieciséis son preguntas); la triple aliteración de la oclusiva velar sorda [k] en la pregunta “¿Y qué quiere que yo haga?” (cursiva mía), desde el plano de la expresión, obstruyendo el flujo de aire, obstruye análogamente el flujo comunicativo con Mila.

⁹ La cursiva es siempre mía. Nótese el uso del verbo “sofocar” en “La búsqueda de un interlocutor” (Martín Gaité 1982) para definir la fase previa a la creación literaria: “[El escritor] quiere [...] decir lo suyo [...]. Y [...] 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*” (32).

¹⁰ Véase “decía” (296), “al decir” (297).

se puso de espaldas a los hombres, casi pegada al rincón [...]. Acercó mucho los labios al auricular” (296), ya que los hombres del bar le exigen que se calle y levantan el volumen de la radio, silenciando también desde ahí la voz de la joven madre. Su espalda y el rincón de azulejos enmarcan espacialmente el auricular por el cual se cumple el diálogo con Mariano. Y su interlocutor es sustituido por el muro de azulejos en el que, para establecer algún contacto físico, Mila apoya la frente y llora por miedo a “que se muer[a] la niña” (296). La reacción fría y rígida de Mariano que sigue contestando con “un tono rutinario, aburrido” (297) crea un paralelismo con las características del muro en el cual la protagonista busca consuelo. Esta escena, por lo tanto, puede considerarse una *mise en abyme* de la relación comunicativa entre Mila y Mariano durante todo el cuento¹¹. Además, es significativo que el texto subraye que el médico “no se había quitado la gabardina” (295), que, de hecho, tendrá puesta durante todo el cuento: Mariano es impermeable a la lluvia y también a las lágrimas de Mila, a las emociones de su alrededor y al trágico acontecimiento de la muerte de la niña.

Finalmente, Mila apela a la racionalidad de Mariano y lo convence: “Usted a un cliente de pago que le llamara ahora mismo no le pediría explicaciones, ¿no?... Mariano tuvo una media sonrisa” (297).

Otros *malos espejos* que se mencionan en el texto son las vecinas que, como buitres atraídos por la muerte, se acercan a Mila solo para tener algo que contar o a alguien a quien consolar¹². También es *mal espejo* el taxista en el bar, que como Mariano advierte únicamente lo superficial, el cuerpo de Mila, pues tiene “fija la mirada en el balanceo de sus caderas” (296) y, al estar concentrado en seducirla, no percibe el malestar de Mila. También Mariano al ver a Mila escruta su cuerpo y es entonces cuando recuerda haberla visitado en otra ocasión¹³. Asimismo, en el pensamiento de Mariano durante el viaje de vuelta, los remordimientos por haber abandonado a Mila se mezclan con su interés erótico: “Se le cruzaba la carita de Mila abrazada contra su solapa. [...] Todavía podía volver a buscarla. [...] Llevarla a algún sitio aquella misma noche. [...] Al estudio de Pancho, que estaba en América. [...]. Se podía quedar él con ella” (308).

En esta última escena se hacen coincidir, además, el alejamiento espacial y el emocional del médico:

¹¹ En el nivel del enunciado y también, como veremos al final, en el nivel de la enunciación.

¹² A partir de las respuestas y la mímica de Mila se percibe que no las ve como cómplices: “-Mujer, -dijo la vecina, acercándole el mantón-. También si se te muere allí en el hospital. [...] Mila levantó un rostro contraído. [...] Arrebujó la niña en una manta y la cogió en brazos. -Dame, que te ayude. -No, no. Quita” (303-304). Puente Samaniego (1994) las define como “cuervos” que, “mediante conocidos tópicos agoreros, [predicen] [la] temprana muerte [de Andrea]” (165).

¹³ “Mariano [miró] a Mila. [...] Llevaba una falda de tela de flores. -Ya me acuerdo” (301).

Puso el coche a ciento diez. Pasó la boca del Metro. Ya estaba fuera del barrio. Respiró. Estaba loco. Había hecho mucho más de lo que tenía que hacer. Mucho más. [...] Otro no se hubiera tomado ni la mitad de molestias. Estaba loco. Remorderle la conciencia todavía. [...] Corría el coche por las calles y Mariano se sentía mejor. [...] Una ducha se daba en cuanto llegase. Pero antes llamaba a Isabel. Claro que la llamaba. [...] Qué ganas tenía ya de casarse de una vez. En Cibeles se detuvo con la riada de los otros coches. Se había quedado una noche muy hermosa. (308-309)

Con el aumento de la velocidad del coche, la conciencia de Mariano mejora paulatinamente: lo subraya el quiasmo “[c]orría el coche por las calles y Mariano *se sentía mejor*” (309). Su comentario final —“[s]e había quedado una noche muy hermosa”— evidencia que ha alcanzado un estado de plena serenidad, de absoluta “conciencia tranquila”. Por lo tanto, en el nivel del enunciado, el cuento (el segmento B) cumple lo que enuncia el título (el segmento A). El relato presenta el proceso de perturbación y posterior restauración del equilibrio en la conciencia de Mariano. Asimismo, el personaje de Mila queda silenciado y condenado a un destino nefasto. Su comunicación fracasa en el sentido literal del relato. Sin embargo, implícitamente, el personaje de Mila sí logra comunicar, porque si consideramos la comunicación entre los protagonistas una *mise en abyme* del esquema comunicativo jakobsoniano, Mariano encarnaría a la figura del lector (en este caso un mal lector o *mal espejo*) y Mila (junto a la trágica situación de su hija), la del texto¹⁴, al que el lector se acerca durante la lectura.

La última parte (B2.2.) constituye un *embrague textual*: el enunciado se solapa con la enunciación, ya que a medida que Mariano se aleja espacialmente de Mila, acelerando, es decir, dictando el ritmo de su movimiento, el cuento va acabando. El final del cuento coincide con el alejamiento completo por parte del médico. Acción simultánea y paralela a la del lector que, terminando de leer, sale de la ficción y vuelve a su vida real. Un lector metafórico, en el caso de Mariano, que no se adentra totalmente en el cuento, que solo se acerca a él sin permitir que este le afecte después de la lectura.

La voz de la protagonista permanece latente en el nivel implícito, accesible solo a un lector comprometido. La metáfora de su voz al comienzo del cuento abriéndose “camino a través de muchas barreras” (295) parece cumplirse icónicamente en el espacio tipográfico del cuento: las barreras parecen figurativizarse en las líneas negras del texto, y la voz de Mila se ve encarnada en su sentido implícito, decodificable solo con una lectura paradigmática, esto es, leyendo entre las líneas. Únicamente así el lector puede rescatar la comunicación que

¹⁴ Las indicaciones de Mila guían Mariano para acceder en su mundo, igual como el texto lo hace con el lector.

fracasa en el nivel del enunciado¹⁵. Al acercarnos a la conciencia de Mariano, el texto nos obliga a juzgar a Mila según sus parámetros. Luego, accediendo a la interioridad de Mila, se crea un contraste entre lo que se está interpretando desde afuera y lo que Mila realmente siente y piensa. Nos mueve, finalmente, a empatizar con ella e ir más allá de la superficialidad de Mariano.

A través de esta estrategia narrativa, al final del cuento se consigue que, al tiempo que la conciencia del protagonista se apacigua, la del lector, en cambio, se perturbe. Nos sentimos llamados a la causa, siendo testigos de una injusticia originada por varios procesos de violencia —hacia los marginalizados, las mujeres, la infancia— que, finalmente, culmina en un fracaso comunicativo entre los dos protagonistas. Por tal razón, en el nivel de la enunciación, el título del cuento no se cumple: de hecho, la clave interpretativa se enclava en la ironía existente entre título y texto, entre el *mal lector* que protagoniza el enunciado y el *buen lector* que este tipo de enunciación crea o prepara. A diferencia de Mariano, aparente médico salvador que, como Franco, permanece insensible ante el sufrimiento ajeno, el interlocutor ideal de Martín Gaité, tras la lectura, no podrá olvidar con tanta facilidad la historia de Mila y la muerte de su hija. Solo de esta manera se reivindica su comunicación, su voz “sofocada”, y con ella la del propio relato, fungiendo nosotros lectores de “terreno virgen” (Martín Gaité 1982: 17) en el cual puede *revivir*, trascendiendo y perdurando en el tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BURUNAT, Silvia (1980): *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*. Madrid: Porrúa.
- CENARRO, Ángela (1998): “Muerte y subordinación en la España franquista.”, en *Historia Social*, n.º 30, pp. 5-22.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1988): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- 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 Itziar López Guil (ed.), *El título del poema y sus efectos sobre el texto lírico iberoamericano*. Berna: Peter Lang, pp. 239-256.
- GRUPO SEMINARIO FRAILE (2021): “Estrategias autorreferenciales en tres relatos de Medardo Fraile”, en *Versants*, vol. 3, n.º 68, pp. 197-211.
- ISER, Wolfgang (1972): *Der implizite Leser*. München: Wilhelm Fink Verlag.

¹⁵ El texto logra manifestar su intención comunicativa —en un nivel figurado de sentido— gracias justamente a la estrategia discursiva del análisis interior, una estrategia en la que el narrador manipula al lector implícito medrando el grado de cercanía con el discurso del personaje.

- JURADO MORALES, José (2001): *Del testimonio al intimismo. Los cuentos de Carmen Martín Gaité*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- LICCI, Chiara (2023): “Carta al lector. Estrategias autorreferenciales en “Lo que queda enterrado” de Carmen Martín Gaité”, en *Tropelias. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, nº 40, pp. 461-471.
- LÓPEZ GUIL, Itziar (2008): “Escuchar por los ojos. A propósito de un cuento de Carmen Martín Gaité”, en *Versants*, vol. 3, n.º 55, pp. 87-98.
- LLUCH VILLALBA, María (2000): *Los cuentos de Carmen Martín Gaité*. Pamplona: Eunsa.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1982): *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona: Destino.
- (1994): *Cuentos completos*. Barcelona: Anagrama.
- (2009): *El cuento de nunca acabar*. Madrid: Siruela.
- PUENTE SAMANIEGO, Pilar (1994): *La narrativa breve de Carmen Martín Gaité*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1989): *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1980): *Historia de la novela social española (1942-75)*. Madrid: Alhambra.
- VELASCO POSTIGO, Natalia (2016): *Carmen Martín Gaité*. Madrid: Eila.