

Lectura metaliteraria de «La oficina»

Chiara LICCI

Universidad de Zúrich

Orcid: 0000-0003-4132-5621

Abstract: Este artículo propone un análisis discursivo del relato «La oficina» (1954) de Carmen Martín Gaité, en el cual se evidenciarán las estrategias discursivas que utiliza el texto para dejar abiertas *ranuras* que posibiliten al lector, manipulando emocionalmente, participar en él, fungiendo de *buen espejo*. Se procurará demostrar la presencia de un nivel de sentido implícito de naturaleza metaliteraria que pondrá en escena el contraste entre un discurso literario superficial, vacío y aquel propio de la Generación del 50, profundo y auténtico.

Keywords: Carmen Martín Gaité; Cuentos completos; Cuento de la postguerra española; «La oficina»; Generación del 50; Nivel implícito; Aspectos metaliterarios; Brechas en las costumbres

«Lo vulgar se ha convertido en excepcional por el mero hecho de contarlos así.»

Carmen Martín Gaité (2002: 168)

Preliminares

El cuento «La oficina», que se publicó en *Clavileño* en 1954, ha sido considerado «muy representativo del medio siglo» (Jurado Morales 2001: 92) por describir con precisión y fidelidad el ambiente y las costumbres de la que podría haber sido una oficina de la época –la ficticia Inmobiliaria Tortosa– a través de dos de sus empleados: Matías Manzano y Mercedes García. La muerte del primero y la soltería de la segunda son el cierre de un cuento centrado en resaltar su desoladora y letal rutina, uno de los temas clave de la Generación del 50, en ese deseo de Carmen Martín Gaité y de sus compañeros, de «dar testimonio verdadero»¹ (Fernández Fernández 1992: 156) y denunciar el estado de pasividad y la falta de comunicación a los que se veía relegada la población de la postguerra, «d[ándoles] expresión artística» (132)². Entra, por tanto, en la categoría de «Los cuentos de la rutina» que establece José Jurado Morales (2001) haciéndose eco de la clasificación que realiza la

1 Goytisolo declara que «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» (Fernández Fernández 1992: 122).

2 En el original se cita en cursiva.

autora en el prólogo de los *Cuentos completos* (1994)³. Para Puente Samaniego la rutina es el «tema central del relato» (1994: 69) y se manifiesta también en el uso de «expresiones iterativas» (Jurado Morales 2001: 96) como, por ejemplo, la alta ocurrencia de la palabra «siempre», conllevando «en cualquier caso, [...] la soledad, la ruptura de las relaciones humanas y la vida anodina» (Puente Samaniego 1994: 70-71). Jurado Morales, además, añade que «cualquier lugar de trabajo, se erige como centro de la rutina y de la incomunicación» (2001: 93). Lluch Villalba cree que «[l]a monotonía que embarga la vida de los personajes de “La oficina” termina convirtiendo los mensajes que se establecen entre ellos en algo falso, que se repite sin conciencia de lo que se hace y se transforman en algo automático e inauténtico» (2000: 71). Y pone como ejemplo el único intercambio que se produce entre los protagonistas («—Muchas gracias, Manzano./ Y él respondía/ —Nada...») (1994: 22).

Efectivamente, la representación de la monotonía es un aspecto típicamente neorrealista. Al volverse «la cotidianidad, el vulgar día a día del humilde[,] [...] la inautenticidad del vivir burgués y la estrechez provinciana» en «centro temático de sus textos», se buscaba denunciar «una realidad que ofrecía desvalimiento social (pobreza, marginación), pero también personal (soledad, incomunicación)». Verdades sociales que la propaganda franquista o bien «ocultaba deliberadamente» (López Guil 2008: 87), o bien «falsifica[ba] a través de diferentes mitos que impid[ieron] un contacto directo con los problemas cotidianos del país» (Fernández Fernández 1992: 119).

Matías y Mercedes, «son personajes triviales y anodinos» (Puente Samaniego 1994: 64), «de lo más neorrealista: sacados de la inmediata realidad de los años cincuenta» (Jurado Morales 2001: 94). A pesar de las muchas similitudes sugeridas por el texto que parecen insinuar la posibilidad de una unión amorosa entre ambos, esta, sin embargo, no se llega a dar debido a la falta de comunicación entre los dos y a la muerte de Manzano. «Sólo el lector puede establecer una determinada relación entre ellos» (Puente Samaniego 1994: 67) gracias a los siguientes indicios, facilitados por el narrador: tienen poca diferencia de edad, ella 30, él 33, «relación de edad [...] ideal [...] para formar una pareja» (Jurado Morales 2001: 93); están sentados uno frente al otro, posición que favorecería un contacto visual y comunicativo; cada día Mercedes tiene que utilizar el teléfono que estaba «sobre la mesa de Matías» (Martín Gaité 1994: 21) y podría haber servido de pretexto para iniciar una conversación; Mercedes ve a su compañero en el parque, pero no lo saluda ni se lo menciona a su amiga porque «le pareció tan poco importante que no dijo nada» (23); toman «la misma línea [del Metro] [...], porque

3 Véase: «[los] temas fundamentales, que [aparecen] en estos cuentos [son]: el tema de la rutina, el de la oposición entre pueblo y ciudad, el de las primeras decepciones infantiles, el de la incomunicación, el del desacuerdo entre lo que se hace y lo que se sueña, el del miedo a la libertad» (Martín Gaité 1994: 8). La cursiva es siempre mía.

vivían bastante cerca, aunque nunca lo supieron» (27); el narrador deja caer que «[a] la madre de Matías le hubiera gustado tener una nuera» (28). Son todos elementos que traen a la memoria las descripciones que proporciona Martín Gaité en «Los malos espejos» cuando describe las características del encuentro entre los protagonistas de las novelas rosa que solía leer de niña y que contribuían a albergar la esperanza en el lector de que los protagonistas se enamoraran:

[C]on aquellas solemnidades descriptivas se estaba festejando el nacimiento de una esperanza tan arraigada en el alma humana que su renovación por pobremente que se encienda, una y mil veces ha de hallar eco en todas las conciencias: la de que un ser pueda ser conocido y abarcado por otro con quien se enfrenta por vez primera. [...] Y esta esperanza resplandecía allí, nimbando la escena inicial del encuentro, aunque sus posibilidades se perdieran después enterradas en el discurrir de la anodina historia donde nadie llegaba a conocer a nadie [...] (1982: 12-13).

Pero la falta de autenticidad en aquellos personajes dejaba decepcionada a nuestra autora: «Yo siempre cerraba aquellos libros, a los que tan ávidamente me había asomado, con la certeza de que [...] algo les había impedido ser ellos mismos, relacionarse de un modo autónomo y original, y pensaba que si yo no había logrado conocerlos [...] era porque [...] tampoco ellos se habían conocido en absoluto» (13). Sobre aquellas oportunidades se erige, por lo tanto, uno de los «temas fundamentales» de la autora, «el de la incomunicación» (Martín Gaité 1994: 8), que tiene su origen en la «sed» del ser humano de conseguir «ser apreciado “por sí mismo”» (1982: 16). El antídoto para contrastar «esa imagen estática que los condicionamientos sociales nos exigen componer con uniforme monotonía» se encuentra en «[l]os juegos, [...] las narraciones y [...] el amor», por «brinda[r] la posibilidad de transformación [...]». En esto consiste el gozo recóndito de la ficción.» «[E]l reino del “como si”» (2009: 86). Adviértase cómo en este aspecto nuestra autora considera equivalentes juego, narración y amor.

Y, de hecho, si en las conversaciones orales la búsqueda de un interlocutor ideal, de un buen espejo, resulta fallida, se recurre a la escritura, porque para la autora «escribir es conversar» (Aimeur 2020: 7m48s): «Si siempre pudiéramos hablar bien con toda la gente [...] y tuviéramos un tiempo, un plazo narrativo, una pausa para hablar y ser escuchado y escuchar, quizás no escribiríamos, es como un sucedáneo, en vista de que no encuentras ese interlocutor, pues, te pones a escribir» (7m59s). Por lo tanto, una parte integrante de la construcción de un texto –que «comporta un primer estadio de elaboración solitaria» (Martín Gaité 1982: 21)– son los «oídos que tendrían que oír[o]» (26). En varias ocasiones la autora reitera la importancia de dejar un «margen de participación» al lector y que su «atención, no nace porque

sí, hay que conquistarla, merecerla y cuidarla a cada momento, para que no [...] se desvanezca» (2009: 115). Porque el lector «vivific[a] cualquier narración recibida [...][,] resucita[ndo] la letra muerta» (139-140). Critica, entonces, aquellos discursos “intelectuales”, superficiales e hipócritas que

plagan sus discursos de nenúfares. En nenúfares se convierten [...] la libertad, la condición de la mujer o la justicia social para quien al mismo tiempo que elabora peroratas más o menos brillantes sobre dichos asuntos no se entera de que está tiranizando a los demás, [...] no ve en la miseria y necesidad de los seres con cara y ojos de su más próximo entorno sino una inoportuna interrupción que obstaculiza su carrera magistral de redentor del género humano. Nenúfares son todas las abstracciones en letras mayúscula que tanto impresionan lanzadas desde el Parlamento, la cátedra, la televisión o la letra impresa pero que a nadie le cuentan nada que pueda traer al recuerdo para sentirse confortado en el callejón sin salida de sus noches de insomnio (155).

En otras palabras, «el prestigio del discurso estructurado y adornado tan ricamente [...] paraliza el afán de participar» (146), «vuelve estéril el contenido cerrado con llave de todo texto sin imágenes ni margen para engendrarlas, recintos de ventanas cegadas al comentario, dentro de los cuales el oyente se asfixia» (143-144).

Para metaforizar el contacto entre texto y lector, Martín Gaité a menudo utiliza la imagen de la ranura (o sus sinónimos, ‘brecha’, ‘grieta’, etc.). Crea así una similitud entre el texto y el espacio de la casa, calcando el concepto de la «casa de placer» quijotesca que tanto la había intrigado en su juventud, como se puede apreciar en la nota preliminar de este volumen: «el castillo se identificaba con la casa de placer, esa que venía yo desde hacía días habitando» (149).

En una entrevista de 1983 sobre *El cuento de nunca acabar* la autora alude al diálogo que este libro esperaba abrir con su público:

lo que me estimulaba, sobre todo, era pensar que [...] este libro, una vez que estuviera construido, iba a ser siendo algo abierto, [...] iba a estar siempre abierta una *ranura* para que el posible lector entrara a aportar datos de su propia conversación (Cinelacion 2022: 4m45s).

En *Pido la palabra* explica que el título del capítulo «Brechas en la costumbre»

era [...] el título provisional que tenía yo anotado para cuando reuniera en un tomo mis cuentos de la primera época, porque en casi todos ellos se daba una situación como de cataclismo casi imperceptible. Había pasado algo que

exigía una interpretación nueva porque corregía la óptica del protagonista sobre un mundo que daba por habitual. Hay una mezcla de sobrecogimiento y alborozo ante estas *brechas* o *fisuras* que a todo el mundo se le insinúan alguna vez en el muro de sus costumbres. Bien tape con argamasa esa *brecha*, intente ignorarla o se meta a explorarla con valentía, ¿quién no ha visto alguna vez la solidez de su edificio amenazada por una de esas grietas? (2002: 343)

Para la escritora salmantina, «una brecha en la costumbre» «[p]uede ser un descubrimiento inconsistente y casual, pero que provoca un nuevo punto de vista, una perplejidad, algo en fin que llama nuestra atención invitándonos a salir de su letargo» (343). Y subraya la capacidad que tiene la literatura de proporcionarnos otras perspectivas, permitiéndonos «[a]somarnos a universos extraños a aquel en que se produce nuestra vida cotidiana y [...] hacernos considerar tan digna de atención la historia de un vulgar oficinista que toma conciencia de sus limitaciones como la de personajes que se rebelan contra esas limitaciones e intentan romperlas» (345). La mención del «vulgar oficinista» vuelve todavía más pertinente estas frases para el análisis de este cuento y lo que sigue parece indicarnos su clave de lectura:

[...] entré a la literatura describiendo un mundo tan exageradamente normal que llegó a ponerme en guardia contra sus posibles grietas, a desear hurgar en las claves ocultas de su apariencia. Supongo que empezaría pensando más o menos: “¡Qué raro es que aquí no pase nunca nada!”, y que acabaría concluyendo: “Aquí puede pasar de todo” (346).

En «La oficina» –como en la mayoría de los cuentos martingaitianos– los protagonistas presentan un latente malestar o un sentido de no pertenencia a cuanto les rodea. Por no encontrar un interlocutor válido, quedan subsumidos en una inercia que les impide incluso convertirse en posibles *buenos espejos* para el otro. Según Puente Samaniego, los personajes son tan «triviales» que «cuando el relato finaliza el lector los olvida. Éste es, precisamente, uno de los objetivos conseguidos por Martín Gaité» (Puente Samaniego 1994: 67). Sin embargo, la poética de la autora que acabamos de señalar arriba dificulta asumir que el sentido último del texto prevea el olvido de los personajes en la consciencia del lector, ya que para los escritores neorrealistas «el aspecto de crónica de las narraciones no pretende sino descubrir lo que de drama hay en cada instante de la vida por banal que sea, porque lo que, en última instancia, desean todos es trascender la trivialidad del momento presente [...]» (Fernández Fernández 1992: 157). Para alcanzar este efecto “trascendental” en el lector y acercar el lector a los sentimientos de los protagonistas, eludiendo la censura, los autores de la Generación 50

implementan, entre otros, el uso del discurso indirecto libre (Burunat 1989), como veremos en nuestro análisis⁴.

Dados los límites de este trabajo, en lo que sigue y a través de un análisis discursivo, trataré de evidenciar las varias estrategias de que se sirve el texto para manipular los afectos del lector. Por ejemplo, la función que cumple el uso del discurso indirecto libre o cómo esa acumulación de encuentros posiblemente propicios para una historia amorosa –que nunca llega a suceder– consigue truncar las esperanzas que –previamente y de forma engañosa– el texto le había hecho concebir al lector (y de resultas le provoca una decepción similar a la sufrida por Martín Gaité de adolescente tras la lectura de las novelas rosa). El análisis propondrá una lectura metaliteraria, revelando su sentido implícito y subrayando el poder comunicativo de la literatura que, al obligar al lector en el nivel de la enunciación a asumir el «punto de vista» de los protagonistas, rompe con el «letargo» de la oficina en el nivel del enunciado (Martín Gaité 2002: 343).

Análisis

El título de este cuento, como todo título, tiene un «carácter metadiscursivo» y lo considero el segmento discursivo A, dado que «establece una relación de equivalencia semántica con aquello que designa» (Fröhlicher 2020: 239), esto es, el cuerpo del cuento o segmento discursivo B. En este relato la equivalencia entre título y texto se basa también en su carácter formal: la oficina, en cuanto espacio cerrado, microcosmos, en el que reinan reglas determinadas cumple con las características del espacio delimitado del texto impreso que, por ser artificial, también está sujeto a normas y reglas. La oficina del cuento es una Inmobiliaria (nótese la sigla S. L. abreviación de “Sociedad Limitada”), una «empresa o sociedad que se dedica a construir, arrendar, vender y administrar viviendas» (RAE 2023)⁵. Antes de presentar la estructura del segmento discursivo B resulta importante evidenciar cómo se define el espacio de la oficina y del personaje que la representa, su propietario Evaristo Tortosa. Este lugar de trabajo es asfixiante y rutinario. La descripción del jefe pone de relieve claros indicios que justifican una lectura metaliteraria del cuento, relacionando el discurso que reina en la oficina con un tipo de texto literario. Porque el señor Torto-

4 El lector tiene que implicarse activamente para decodificar el texto y cerrar el círculo comunicativo con el autor implícito. El texto obliga al lector a cumplir, por consiguiente, el papel de «testigo [activo] que no sólo perciba lo más aparente, sino que sea capaz de revelar lo oculto» (Fernández Fernández 1992: 125).

5 La elección de este tipo de empresa no parece casual ya que el campo semántico de la casa está muy presente en este cuento, creando una relación directa con los ensayos de Martín Gaité.

sa, por ejemplo, ensaya, «adiestra» y prepara las letras «mayúsculas» de sus enunciados:

hablaba en letras mayúsculas, las mismas para cada vez, pero barajadas de distinta manera, como en los titulares de los periódicos: “...Dignidad profesional” [...], “opinión que respeto”. Cuando se quedaba solo, el señor Tortosa inflaba, encorsetaba, adiestraba su ejército de letras mayúsculas [...]. Mientras fingía escuchar a otro que le estaba hablando, perfeccionaba los palotes de sus letras mayúsculas, pendiente de que al soltarlas no se le fueran a salir de la fila (1994: 20).

Sus letras son impenetrables, no proporcionan una apertura al diálogo o a cualquier tipo de implicación de su alrededor: un muro sin ranuras. De hecho, el narrador comenta así la reacción de los demás frente a sus discursos: «se estrellaban contra aquella procesión terca, perfecta de las letras mayúsculas; y hasta les gustaba –a los más– verlas salir así [...] tan bien imitadas, como si respondieran a algo vivo, y se embobaban con la amabilidad de aquel señor» (20). Es interesante evidenciar que la especificación entre rayas del narrador, «les gustaba –a los más–», marca su toma de distancia con esta valoración positiva que resulta ser opuesta a su pensamiento sobre «aquel señor».

Dadas las similitudes con el proceso de creación narrativa descrito por Martín Gaité, que incluye una fase previa, solitaria, de preparación de su enunciado, el señor Evaristo Tortosa parece representar a un tipo de escritor: los intelectuales que «plagan sus discursos de nenúfares» (2009: 155). La semejanza con el ensayo de Martín Gaité que citamos arriba es evidente: «Nenúfares son todas las abstracciones *en letras mayúscula* que tanto impresionan [...] pero que a nadie le cuentan nada que pueda traer al recuerdo para sentirse confortado» (155). Sus empleados siguen su modelo, hablan «cada uno por su cuenta, sin que nadie escuch[e] a nadie, porque así *tiene* que ser» (1994: 26)⁶. Los únicos clientes que se reciben en el «despacho del jefe» (25) son los del «primer grupo». Entran a la oficina con una «mirada resuelta y arrogante». Con «alta[s] sonrisa[s]» «t[ienden] con indolencia» sus «tarjetas blancas [...], impresas [...] en letras de relieve» sin necesitar interactuar con los empleados. Son «personas correctas e insolentes, exhibidas detrás de sus apellidos que los proteg[en] de cualquier contacto, como fanales de cristal» (25). Esta metáfora final es ilustrativa de la voluntad del narrador de resaltar su apariencia artificial, de fachada, justamente, que crea distancia con el

6 Es ilustrativo aquí el uso del presente, tiempo verbal que en el texto se utiliza en muy pocas ocasiones –«mujeres [...] que *cantan*» (24); «nada se *sabe*» (26); «En la oficina el tiempo *pasa* rápido, lento, no se *sabe*» (33)–, confiere al «no escuchar a nadie» un valor absoluto de regla propia de la oficina.

espectador. Además, no se menciona ningún dato personal o individual. De los del segundo grupo, en cambio, se nos presentan sus emociones como el «temor y desconcierto» (25) o la «vergüenza» (26). Buscan la mirada de los empleados para poder entrar (25) y sí hablan con los oficinistas: «Siempre venían a preguntar alguna cosa que no sabían explicar bien y se enredaban en largas y confusas historias» (25). Son personas diríamos “comunes y corrientes” –típicos personajes neorrealistas– que necesitan recompilar muchos documentos en distintas oficinas, declarando datos personales: «que su padre se llamaba Manuel y su madre Josefa» (26). Como veremos más adelante, esta dicotomía superficialidad vs. autenticidad encarnada por los clientes de los grupos uno y dos, respectivamente, también será la que caracterice las casas del centro con respecto a las del barrio de Matías y parece apuntar al contraste entre dos tipos de discursos literarios.

En suma, el espacio de la oficina se rige por las leyes de su representante, el Sr. Tortosa, basadas en principios superficiales que crean un entorno que no favorece un intercambio auténtico entre sus empleados. La siguiente metáfora del narrador a través de la perspectiva de Matías lo ilustra muy bien: «Estar en la oficina era para Matías Manzano como viajar en un trolebús al lado de personas de las que nada se sabe sino que van por azar a la misma parada» (26). De hecho, gracias a estas descripciones en las que el narrador omnisciente adopta el punto de vista de Manzano y Mercedes –que vertebran todo el relato, alternándose– el lector se da cuenta de que hay una realidad más profunda, más allá de la superficialidad e inercia de la oficina.

Desde el comienzo de la narración se desprende que ambos personajes presentan una latente infelicidad y que, sobre todo, no participan del entusiasmo de quienes les rodean. Su entorno está plagado de *malos espejos*. Manzano no interviene en los comentarios en «broma» (26) de sus compañeros, que «le mira[n] con pena y extrañeza, igual que a un niño terco que no quiere jugar con los demás» (27)⁷. Y de Mercedes se dice que «no daba pie para confianzas» y que «contestaba [...] sin entusiasmo ninguno» (21). Tampoco encajan en su entorno privado. La madre de Manzano lo describe como «tan raro. [...] Siempre [l]e parece que anda malo o que está triste» (27). La amiga de Mercedes la tilda de «parada», y sentencia que «[se] v[a] a quedar para vestir santos» (21)⁸. Los diálogos entre Mercedes y su amiga tampoco son propicios: las conversaciones por teléfono «era[n] muy breve[s] y se componi[an] en gran parte de monosílabos [...]». Cuando una de ellas se

7 Es significativa la metáfora del juego para representar un acto de comunicación, términos, como sabemos, que nuestra autora suele intercambiar a menudo.

8 En *Usos amorosos de la postguerra española* Martín Gaité comenta que las mujeres a las que «les estaba pasando “la edad de casarse” [...] [quedaban] marcadas por aquel estigma. “Esa se queda para vestir santos.” [...]» (2023: 39).

salía de [...] tema y quería contar algo más largo, le cortaba la otra en seguida» (21-22)⁹.

Ambos personajes no parecen evolucionar hasta el final; tanto es así, que el narrador cierra el relato informándonos de que la muerte del protagonista no llegará a alterar la rutina de la oficina. Sin embargo, las intervenciones del narrador conceden un saber superior al lector para que llegue a pensar lo que la autora salmantina: «aquí [hubiera] p[odido] pasar de todo» (2002: 346).

Para poner de relieve las distintas técnicas de manipulación a las que nos somete el texto, es necesario evidenciar los cambios narrativos dentro del cuento –la secuencia discursiva B– que determinan la segmentación que proponemos a continuación: B1 abarca toda la presentación simétrica¹⁰ de los personajes, de los espacios y de sus costumbres dentro y fuera de la oficina (B1.1.)¹¹ hasta que estas últimas se ven alteradas por la enfermedad de Manzano, su sucesiva muerte y la reacción de Mercedes (B1.2.)¹². B2 es la parte final, en la que el narrador afirma que la rutina, a pesar de lo narrado, siguió y seguirá perpetuándose irremediablemente también en el futuro¹³. Aquí el brusco cambio temporal de la última frase del relato –de pasado a futuro– determina la ulterior segmentación en B2.1. y B2.2.¹⁴.

El cuento se abre con un hipérbaton que recuerda la frase tópica del inicio de los cuentos de hadas (“Érase una vez”), que suele apuntar a la excepcionalidad de cuanto se va a narrar. Aquí aquella excepcionalidad no se cumple: «Era Matías Manzano un hombre aburrido y maquinal.» El narrador enfoca a Manzano y nos permite adoptar su perspectiva. Su sensación de asfixia dentro de la oficina se vincula al campo semántico de la casa: los «papeles» lo «amurallaban». Y para descansar del ruido de la oficina se «[i] magin[a] el silencio de alguna calle lateral, muy solitaria [...] y sólo con acordarse creía descansar»¹⁵. En el cuento se evidencia, además, que, a pesar de la sencillez de aquella calle, ésta le permite a Matías alargar su horizonte y

9 La escena en la que Mercedes se mira en el espejo de su baño es indicativa de la careta de «cartón» (25) que tiene que mantener en público, inconforme a lo que siente adentro. Los ojos se reconocen en el espejo solo en el acto de llorar, al mostrar sentimientos verdaderos, encerrada en el espacio quizás más íntimo de la casa.

10 Los pasajes dedicados a Matías y Mercedes se alternan y presentan los varios aspectos de su vida de modo simétrico: su estar en la oficina y su tiempo libre en la esfera privada.

11 Desde el inicio hasta «se marchó a casa sin despedirse de nadie» (30).

12 Desde «El otoño le pilló a Matías angustiado» (30) hasta «como si sólo aquél fuera el momento de caer en la cuenta» (35).

13 Desde «La señorita Mercedes, efectivamente, no se casó.» (35) hasta el final.

14 A partir de «También ella, la señorita Mercedes García, un día se morirá» (35).

15 Nótese aquí el valor benéfico que se le otorga a la acción de recordar, acción, como vimos arriba, obstaculizada por discursos superficiales de nenúfares que no «cuentan nada que pueda traer al recuerdo para sentirse confortado» (Martín Gaité 2009: 155).

mirar «más lejos»: «esta calle podía ser muy *vulgar*, no significar nada, pero así recordada, desde la oficina, parecía tener en alguna parte una ranura¹⁶ por donde mirar más lejos, afuera» (19)¹⁷. El texto, por tanto, valora positivamente lo «vulgar», lo simple, hasta el punto de fungir de “ranura” dentro de la amuralladora rutina de la inmobiliaria¹⁸. Su deseo de evadirse se manifiesta también en su búsqueda de la *verdad* frente a la *falsedad*, lo cual recuerda el lema de los neorrealistas. El pasaje en el que se fija en los labios de Mercedes lo demuestra:

Matías miraba estos *falsos* labios rojísimos de la señorita Mercedes, y a veces seguía la raya donde parecían terminar los de *verdad*, imaginando la expresión diferente que darían al rostro. Siempre estaba acariciando la tentación de quitarle la pintura sobrante con un trapito mojado en aguarrás. Si ella se dejara, daría tanto gusto hacerlo. Y se lo quitaría despacio, sin daño alguno (21)¹⁹.

Para Mercedes el escape de la rutina lo representan sus salidas al cine²⁰. Cuando termina la película, parece frustrarla el tener que salirse de la ficción y volver a la realidad: «Mercedes sentía una sorda irritación que se le enconaba al no saber contra quién dirigirla. Miraba con ojos rencorosos la pantalla, que era sólo una sábana estirada [...]» (24). Además, los paseos por el centro, no la entusiasman, los «altivos edificios iluminados con luz fluorescente» (22) que cautivan la atención de los paseantes la «cansa[n]» (23).

La descripción de los edificios del centro resulta análoga a la de las letras mayúsculas del Sr. Tortosa y sus clientes preferidos. Son edificios, que a pesar de su aspecto luminoso y de ser «valorados en millones de pese-

16 No parece casual el uso del término “ranura”, palabra que menciona Martín Gaité para indicar ese “portal” que permite una conexión entre texto y lector.

17 Matías, además de sentir atracción por los espacios tranquilos, triviales, tiene una forma peculiar de enfocar su alrededor. Se siente «como si estuviera pintado dentro de un cuadro y no pudiera salirse» (20) y para «distra[erse] pon[e] colores a la gente» (21). La yuxtaposición del espacio de la oficina a la imagen del cuadro, producto artístico tal y como lo es el texto literario, refuerza la hipótesis de la existencia de una clave de lectura metaliteraria.

18 Tanto la mención de la «ranura» como la de lo «vulgar» (19) trazan una clara analogía con la poética de la autora, expuesta arriba, y, por lo tanto, serán determinantes para la interpretación final que enlaza con el análisis del poema «Certeza» propuesto por Itziar López Guil en este volumen.

19 Las últimas dos frases se formulan en discurso indirecto libre, acercando este deseo prohibido e íntimo a la conciencia del lector.

20 En *Pido la palabra* Martín Gaité comenta que el cine «tenía algo de excursión a parajes más o menos exóticos, donde se entraba a vivir por delegación una historia que abría brecha en la rutina de la propia existencia. En un cuento mío de 1954, “La oficina”, he dejado un testimonio de la lejanía que podía llegar a introducir “ir al cine” entre la historia contemplada en la pantalla y la vida cotidiana del espectador o espectadora. En este caso, una muchacha no muy agraciada, mecanógrafa en una oficina» (2002: 224-225).

tas, gravados con hipotecas [...], acechados con codicia por importantísimas firmas sociales», no tienen vida: «edificios sin risas ni descarnaduras, sin muchachas asomadas, sin persianas verdes ni jaulas de canarios» (22). Tal como se decía de «los más» (20), receptores de los discursos del señor Tortosa, los transeúntes miran estos edificios «con los ojos expectantes, abiertos como puertas por ver si les entraba alguna imagen nueva con que amasar su sueño» (22). Y los «escaparates de lujo» (23) traen a la memoria los «fanales de cristal» (25) asociados a los clientes del primer grupo. Estos edificios del centro, por lo tanto, también «emboban» (20) a la gente con su fachada, empero, sin dejarle nada auténtico, ya que su malestar interior, encarnado por sus ojos llorosos, queda invariable: «En los miles de pares de ojos se detenía el reflejo chillón, insistente, de los letreros luminosos, y parecían lágrimas verdes, rojas, azules, a punto de resbalar» (22).

En cambio, las casas del barrio «destartalado, incorrecto» de Matías tienen vida. El uso de las personificaciones para describirlas lo atestigua: «Las casas se levantaban a empujones» y cuando el protagonista las observa desde el balcón siente «en sí las grietas²¹ de aquellas casas que resoplaban trabajosamente, que buscaban aire, la *vida*, que alzaban la cabeza a lo alto y se apoyaban unas en otras para no caer» (28). El contraste entre el espacio del centro y aquel del barrio evidencia nuevamente la dicotomía de la apariencia superficial vs. autenticidad. Parece evidente que Martín Gaité en estos pasajes encubre una crítica social, utilizando los edificios del centro o las casas del barrio como metonimia de la clase dirigente de la postguerra española y sus discursos triunfalistas –los letreros luminosos²²– frente a la gente desvalida del pueblo que intenta sobrevivir.

Además, estas partes representan pausas en el desarrollo narrativo de la historia. Como si quien relata voluntariamente detuviera su cámara para hacernos ver estos detalles, otra estrategia del narrador.

En Bl.2. se produce un cambio temporal. Llega el otoño y Manzano empieza un proceso de ensimismamiento. «[A]ngustiado, febril, sin apetito» (30) entra en un estado de confusión que culminará con su muerte. Su enfermedad le obliga a cerrar los ojos, a estar en su interioridad. Este enfoque hacia la interioridad del personaje se manifiesta también en el nivel discursivo con el aumento del uso del discurso indirecto libre –que establece una proximidad máxima entre la voz del narrador y la del personaje (Reisz de Rivarola 1989)– y del monólogo interior que nos acercan a la perspectiva de Matías:

21 No creemos sea casual la elección de "grietas" que retoman la idea de "ranura" ya mencionada arriba.

22 Para López Guil en los cuentos de la Generación de 50 todo lo «connotado social y culturalmente como positivo» como «la luz» es, a menudo, «identificable con [...] [el] régimen» (2008: 88).

¡Qué cristal tan tenue y maravilloso el de los ojos! Sentir herido, amenazado, el cristal de sus ojos era como sentir el aviso de que algo fallaba, de que se podía derrumbar. Solamente por los ojos había salido y se había alzado alguna vez. Eran las *ventanas* y se habían posado allí todas las nubes y viajes, todas las luces que iluminaban su casa de tierra (1994: 30).

A través de los ojos almacena las imágenes²³. El paralelismo entre los ojos y las ventanas recuerda la obra de Bachelard, *La poétique de l'espace*²⁴, pero, sobre todo, escenifica la poética de nuestra autora desarrollada en *Desde la ventana* en la que evidencia el rol central de la ventana como espacio de evasión espiritual que también se asocia a la imagen de la *brecha*:

La ventana es el punto de referencia de que dispone para soñar desde dentro el mundo que bulle fuera, es el puente tendido entre las orillas de lo conocido y lo desconocido, la única *brecha* por donde puede echar a volar sus ojos, en busca de otra luz y otros perfiles que no sean los del interior, que contrasten con éstos (1987: 36).

Al obligarle a ocuparse de su mundo interior, la enfermedad rompe con la rutina: «El trabajo de la oficina se empezó a volver para él agotador» (1994: 30). Este proceso de interiorización le parece hacer despertar una urgencia de dejar escritos sus pensamientos:

Necesitaba apartar de sí los confusos pensamientos [...] pero también fijarlos en alguna parte, dejarlos a buen recaudo para reemprender el hilo después, [...] y hasta que no la escribía [...], no podía seguir trabajando. [...] Andaba desasosegado, apuntando palabras a escondidas en puntas de papeles, en trocitos de sobres, guardándose aquellos pedazos en el bolsillo [...] (30-31).

Esta urgencia recuerda la del proceso creativo de la escritura descrito por Martín Gaité en «La búsqueda del interlocutor» que se basa en un «originario deseo de salvar de la muerte nuestras visiones más dilectas» (1982: 21). Y en el *El cuento de nunca acabar* afirma que «[n]ombrar es salvar asuntos del caos, del no ser» (2009: 34)²⁵. Sin embargo, Matías no llegará nunca a

23 Esto se evidencia también en el protagonista del cuento «La trastienda de los ojos» que al «fijar su propia mirada sobre los objetos le permite interiorizarlos» (López Guil 2008: 94) (cursiva en la cita original). Se pueden observar otros paralelismos evidentes entre los dos cuentos que invitan a un análisis comparativo que espero abarcar en otro estudio.

24 López Guil señala que Martín Gaité alude al paralelismo entre su imaginario literario y el que proponen «las teorías de Gaston Bachelard [...], especificando que ella ya había llegado a idénticas conclusiones de forma intuitiva al inicio de su carrera literaria» (2008: 89).

25 Además, podemos observar claras similitudes con algunos pasajes de *El libro de la fiebre*, fuente pertinente, considerando el estado “febril” del protagonista: «Empecé a escribir el libro de la fiebre en trozos de sobres, con un lápiz chiquitajo que había en la mesilla y que guardé

enunciar sus pensamientos oralmente o a ponerlos a salvo, escribiéndolos, ya que, interrumpido por los quehaceres de la oficina, «los papelitos del bolsillo se iban rompiendo, y las palabras escritas se borraban» (31)²⁶. En este episodio escriturario es perceptible un enlace implícito con los principios literarios de la Generación del 50 de retratar fielmente la realidad: «un narrador reproduce con sus palabras lo que vio con los ojos de un escritor» (2009: 154).

A pesar de la falta de concretización enunciativa de Manzano en el nivel del enunciado, el lector, a través de la focalización que asume el narrador y el análisis interior, puede participar de la visión del personaje. Cuando mira desde la ventana se fija en un espacio que presenta características similares a las del barrio de la periferia y a la calle que, recordada, ejerce de ranura para Matías al comienzo del relato. Incluso ocurre la palabra “grietas” (sinónimo de ‘ranura’) que, en la descripción del barrio de Matías, aludía a la vitalidad de aquellas casas: «aquella ventana daba a un patio con sus ropas colgadas a secar, con sus desconchados, sus grietas y canalones» (1994: 31)²⁷. En la parte sucesiva se comunica la muerte de Manzano, por lo tanto, a partir de ahora el personaje ya no estará presente en el texto. Lo estará solo a través de las menciones y recuerdos de los demás. Entonces el texto concluye aquí el retrato del personaje.

Además, después de la cuarta elipsis de este cuento notamos un cambio en la voz del narrador: «Se pasaron ocho días. Claro, sí, fueron ocho» (33). Si antes solo parecía limitarse a describir los eventos de manera preponderantemente protocolaria y objetiva²⁸, aquí, en la segunda frase hace traslucir un tono subjetivo que le confiere autenticidad al personaje-narrador, porque crea una cercanía con el lector, dándole la impresión de que quien habla es un personaje más, intermediario entre el mundo de la oficina y aquel del lector.

Dados estos cambios, podemos subdividir la parte BI.2. ulteriormente en BI.2.1. (transformación de Manzano y sucesiva muerte) y BI.2.2. (reacción de Mercedes a la muerte de su compañero de trabajo).

A diferencia de los demás compañeros, que siguen en su rutina, a Mercedes leer el recordatorio de la muerte de Manzano le impacta hasta tal punto que interrumpe su trabajo: «La señorita Mercedes no podía escribir» (34). Dicha interrupción se expresa también tipográficamente ya que las dos ci-

cuidadosamente entre las sábanas. No podía esperar más. Se me iba a olvidar todo. [...] Tenía que ir la gastando para hacer sitio a la que empujaba la puerta» (2007: 113).

26 La única palabra que queda a salvo es «chimenea» (32). El único que puede leerla es el lector.

27 Además, en la descripción de las chimeneas se retoma el adjetivo “vulgar” con el que también se identificaba aquella calle, espacio de escape: «las chimeneas [...] parecían esqueletos negros contra el cielo, indeciso, lechoso, vulgar de la ciudad» (31-32).

28 Nótese la redundancia artificial en la mención de los nombres de los protagonistas.

tas del recordatorio se insertan en el texto en dos párrafos separados, es decir, empiezan en el renglón sucesivo²⁹:

Dejó de escribir lo cogió y leyó dentro:

“Rogad a Dios en caridad por el alma de Marías Manzano Fernández, que falleció en Madrid, a los treinta y tres años de edad [...]. Su desconsolada madre, Juliana Fernández, ruega una oración por su alma.”

Y debajo, en letra más pequeña:

“Una lágrima por el muerto se evapora, una flor sobre su tumba se marchita. Una oración por su alma siempre la recoge Dios” (30).

Creemos que es importante señalarlo, ya que el texto parece iconificar las características del acto de lectura que interrumpe el fluir de la vida real –en este caso, la de Mercedes– para entrar en otra realidad. Además, las frases de lo que acaba de leer Mercedes retumban en su mente y se entretajan en el texto ya sin comillas, como queriendo mostrar su asimilación en la mente de la mecanógrafa. Al procurar recordar a Manzano, se sustrae al ritmo de «prisa» de la oficina impuesto por el jefe: «“Hoy hay prisa. El jefe nos ha metido prisa”». Este estado de confusión que padece se hace visible también en el nivel discursivo con el uso de frases entrecortadas y el del análisis interno: «Con que Matías Manzano, el muerto, tenía una madre –su desconsolada madre, Juliana Fernández...–. Treinta y tres años³⁰. Y también una edad. Era mucho más sorprendente enterarse de estas cosas que de su muerte misma». Leer el recordatorio funerario le hace realizar la existencia de su coprotagonista como persona y no solo como compañero de la oficina: «Solamente ahora, de un golpe brusco, al calor de estos datos, venía a apercibirse Mercedes de que realmente Matías había estado vivo [...] con su rostro allí enfrente» (34). A raíz de estos pensamientos y en contraste con el ritmo y las «frases opacas, insistentes, vacías» (35) del jefe llega a ponerse la pregunta: «Pero ¿no puede haber un día distinto?». Al ser enunciada en discurso indirecto libre hace traslucir la opinión del narrador. Además, en este acto de memoria vuelve a reconstruir algunas de aquellas “oportunidades fallidas” de las que, como vimos, solo el lector había podido percatarse: «Y un día le vi en el parque, [...] él solo, echándoles miguitas a los pájaros. ¿Qué pensaría allí? Pude haberme acercado. [...] Y ¿por qué miraría tantas veces

29 Todas las demás menciones que se presentan entre comillas en el texto (las frases del señor Tortosa, los discursos o monólogos interiores de los personajes) se insertan en el mismo renglón que la descripción que las precede: (20); (27); (28); (29); (30); (32); (34); (35).

30 El hecho de que el protagonista muera a los treinta y tres años, la edad de Cristo, yuxtapone una connotación positiva, de resurrección, a la muerte de Manzano, atestiguando la presencia de un nivel implícito en el texto que apunta a una ironía entre enunciado y enunciación. Vale lo mismo para el espacio de la chimenea, símbolo de la transcendencia (Chevalier 2003: 394).

mis labios?». Su intento de establecer una comunicación con «el muerto», a través de la oración, fracasa porque «era muy difícil acordarse de algo» (34)³¹. Además, la decisión perentoria que toma luego, por la noche, en su casa –«[y]a no me casaré»–, se presenta como una consecuencia de la muerte de Matías: «como si sólo aquél fuera el momento de caer en la cuenta» (35).

En B2.1. el narrador confirma la decisión de Mercedes, utilizando el pasado indefinido que, por su carácter perfectivo, pone distancia entre los eventos narrados y la voz que los enuncia. Ante el fracaso comunicativo expuesto en B1 el narrador menciona cuál hubiera podido ser la solución: «Podría haberse casado con Matías Manzano [...] tal vez hubieran sido bastante felices» (35)³². La construcción en condicional es análoga a aquella formulada por Mercedes en B1.2.2.: «Pude haberme acercado» (34). El narrador plasma el pensamiento del lector, quien sí esperaba una unión entre ambos protagonistas. Otro indicio que demuestra que el nuestro sí es un buen narrador, pues «Al buen narrador podemos no llegar a necesitar siquiera formularle [...] preguntas [...], porque él mismo las adivina y las va dejando satisfechas a medida que avanza el relato que nos ofrece» (159).

El relato se cierra con una prolepsis en tiempo futuro –el segmento discursivo B2.2.– que aniquila cualquier posibilidad de superación de la inercia impróspera presentada a lo largo de todo el cuento, produciendo un efecto lapidario: «También ella, la señorita Mercedes García, un día se morirá sin avisar a nadie [...], pondrán un anuncio en el periódico y vendrá otra chica cualquiera» (35). Se crea, además, un paralelismo con la forma en futuro «casaré» utilizada en el discurso de Mercedes en B1.2.2. (otro paralelismo con este segmento discursivo). Y queda ligada a los comentarios iniciales que anticipaban este final, confirmando una estructura circular al relato: «Día tras día, año tras año, llegaba el primero a la oficina, [...] como haciendo las veces de otro» (20)³³.

Lo que resulta importante destacar como ulterior motivo del cambio entre B1 y B2, es que a lo largo de todo B1 el texto incluye muchas metáforas con la construcción «como» o «como si»³⁴. Construcción para Martín Gaité típica

31 Como al comienzo del relato, se confiere valor positivo al recuerdo, aquí favorece la comunicación, a Matías el recuerdo de la calle «vulgar» le hacía «descansar» (19).

32 Lluch Villalba evidencia «la presencia del autor en el desenlace de la trama mediante una crítica solapada de la actitud de los personajes y la presentación de una especie de sutil moraleja» (2000: 114).

33 Rasgo típico neorrealista para evocar la sensación «en el lector de estar ante un trozo de vida de un hombre cualquiera en un día cualquiera, semejante a otros muchos que le han precedido y le sucederán en el futuro» (Fernández Fernández 1992: 156-157).

34 Las construcciones con “como” o “como si” aparecen cincuenta y tres veces en todo el cuento. Aquí algunos ejemplos: «se le iban desgastando las esquinas *como* a un viejo canto rodado»(19); «*como si* estuviera pintado dentro de un cuadro y no pudiera salirse»(20); «*como si*

de los juegos infantiles y, por lo tanto, representativa del «gozo recóndito de la ficción» (2009: 86), indispensable para toda narración. En «Reflexiones en el parque» la autora revela su secreto para sobrevivir a «la monotonía de los quehaceres domésticos»: «la salvación no estaba tanto en abominar de lo doméstico como en contarme a mí misma lo doméstico de otra manera, en lograr una versión personal que introdujese el ingrediente del juego y la inventiva incluso en aquel campo tan limitado» (87).

De hecho, parece ser lo que hace el narrador en nuestro cuento para romper con la *monotonía* de la oficina: a la luz de todos los datos expuestos hasta ahora, podemos observar que el narrador –con sus comentarios objetivos y subjetivos, sus pausas descriptivas, el acercamiento al discurso interior y a las perspectivas de los personajes, con la construcción de metáforas– da «expresión artística» (Fernández Fernández 1992: 132) –literaria– a un trozo de vida anodina y rutinaria (como la es la de Matías y Mercedes) que, si no se sustrae del tiempo lineal de la vida para quedar inmortalizada en aquel circular y trascendental del arte, pasaría desapercibida. Los personajes al ser literaturizados entran en comunicación con el lector. Esta comunicación depende, empero, de la destreza del narrador para ganarse la participación del lector, dejándole márgenes en los que pueda implicarse y dialogar con el texto. Y, en este sentido, como espero haber mostrado, el narrador de «La oficina» cumple su papel de mediador entre la realidad representada de los personajes y aquella real del lector. La perspectiva de Matías encarna aquella asumida por la Generación del 50³⁵: se fija en lo “vulgar”, lo auténtico. Busca ranuras, grietas, ventanas desde las cuales poder ver más allá de la muralla de la oficina. Este espacio donde reina el discurso superficial de su representante, el jefe, impone el desarrollo nefasto de los hechos en el nivel explícito del enunciado. Manzano no llega a enunciar y su muerte no cambia nada. El tipo de literatura que representa la oficina no permite ningún tipo de transcendencia. Entonces, en el nivel de la historia se cumple la equivalencia entre título y texto, tal como mencionábamos al comienzo del análisis. Sin embargo, en el nivel de la enunciación, el texto sí logra rescatar a los protagonistas debido a la presencia de un narrador que, con sus intervenciones, crea aquellas ranuras –por emplear la palabra de Martín Gaité– que ganan la empatía del lector, le hacen comunicar con el texto, convirtiéndose en *buen espejo*, «resucita[ndo] la letra muerta» (Martín

fuese una carta» (22); «ojos [...] abiertos como puertas» (22); «despedirse de todos como si nunca fuera a volver» (23); «El parque era como una gran isla de sol» (23); «como si estuviera liando pitillos» (24); «como la lluvia» (25); «como si se acercara de puntillas al cuarto de un enfermo para mirarlo dormir» (29); «como si le hubieran sorprendido durmiendo y bajara vistiéndose a toda prisa» (31); «como si lo quisiera penetrar» (32); «como si sólo aquél fuera el momento de caer en la cuenta» (35).

35 Como Francisco en «La trastienda de los ojos» «en consonancia con la actitud de los propositos del medio siglo se distanci[a] de los discursos superficiales» (López Guil 2008: 94).

Gaite 2009: 140). Contrariamente a lo que le pasa a Mercedes después de la lectura de la tarjeta funeral, el lector de este cuento sí puede recordar a Manzano³⁶, ya que –a través de las estrategias discursivas adoptadas por el narrador martingaitiano– ha interiorizado, mediante la lectura, un retrato fiel de Matías. Conoce su verdad interior. La suya y la de Mercedes también. Ha podido atestiguar sus emociones interiores, desatendidas por su alrededor. El paralelismo entre la reacción de Mercedes en B1.2.2. y aquella del narrador en B2 –confirmado por el uso del condicional y del futuro– manifiesta que la relación entre B1.1. y B1.2. representa una *mise en abyme* de la relación entre B1 y B2, y finalmente aquella entre el cuento y el lector. El texto durante el acto de lectura nos facilita entrar en otro mundo, en otra perspectiva, y nos obliga a sustraernos de nuestra realidad: es una ranura en la muralla de nuestra vida cotidiana.

Si en el nivel del enunciado el texto cumple con las reglas de la oficina, entablando una relación de equivalencia entre el título, segmento discursivo A, y el texto, segmento discursivo B, en el nivel de la enunciación su relación será irónica: el texto, gracias a la presencia del narrador, rompe con el discurso asfixiante e impróspero de la oficina, del Sr. Tortosa. El cuento enfoca realidades auténticas y las valora por encima de aquellas superficiales. Defiende un paradigma de valores opuesto al que reina en la sociedad de la oficina. Su narrador adopta un lenguaje lúdico, por ende, artístico, que es el que le permite transformar la realidad de Matías y Mercedes e insertarla en el espacio literario, un «plazo narrativo» (Aimeur 2020: 8m7s): «Lo vulgar se ha convertido en excepcional por el mero hecho de contarlos así» (Martín Gaite 2002: 168). Gracias a esta disposición de los hechos, se llama la atención del lector, se le hace partícipe de la historia, facilitándole indicios que lo empujan a forjar en su mente una realidad distinta a la que al final acontece en el cuento. Finalmente, lo invita a reflexionar sobre su realidad circunstante, porque «¿quién no ha visto alguna vez la solidez de su edificio amenazada por una[s] [...] grietas?» (2002: 343). Esto, solo se cumple porque empatiza con los personajes, porque sabe más que ellos, lo cual instintivamente lo mueve a intervenir. Tal como le sucedía a Martín Gaite tras la lectura de las novelas rosa.

Conclusiones

«La oficina» encarna una *brecha en la costumbre*: ilustra muy bien la representación de los ideales neorrealistas filtrados en un código todo martingaitiano. Esto se cumple no solo por tematizar la rutina, sino por incluir a un

36 Recordemos que el acto de memoria es un proceso análogo al acto de lectura ya que inserta en un tiempo presente un tiempo pasado. Durante la lectura también interrumpimos el tiempo de la realidad para entrar en el tiempo ficticio del cuento.

buen narrador que, con sus intervenciones, manipula los afectos del lector, guiando su mirada hacia espacios, personajes y pensamientos anodinos, *vulgares*, que así se reivindicán, convirtiéndolos en *excepcionales*. Se inserta ahí un nivel implícito de corte metaliterario, resaltando la falta de vida y de implicación humana en los discursos del jefe de la oficina, emblema de una literatura de prestigio «estructurad[a] y adornad[a] tan ricamente [...] que paraliza el afán de participar» (Martín Gaité 2009: 146). Efectivamente, el cuento en el nivel del enunciado corresponde a estos paradigmas que reinan en la oficina ya que sus protagonistas terminan asfixiados en ella. Sin embargo, en el nivel de la enunciación se presenta una ironía entre título y cuento: el texto, gracias a la presencia de sus estrategias discursivas –que fungen de ranuras en la muralla opresora de la oficina– logra crear un puente con el lector a través del cual los personajes pueden trascender y quedar immortalizados en el espacio artístico de la literatura. El lector durante la lectura se dirá «¡Qué raro es que aquí no pase nunca nada!» pero al acabarla «conclu[irá que]: “Aquí puede pasar de todo”» (2002: 346).

Bibliografía

- Aimeur, Carlos, «Entrevista a Carmen Martín Gaité», [Archivo de Vídeo], *Youtube*, 20 de febrero de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=FhxwSlyYHKc>, [01.03.2024].
- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Buenos Aires, FCE, 2000.
- Burunat, Silvia, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Madrid, Porrúa, 1980.
- Butzer, Günter y Joachim Jacob, *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart, J. B. Metzler, 2008.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988.
- Cinelacion, «Carmen Martín Gaité y Francisco Nieva sobre *El cuento de nunca acabar* (El arte de vivir, 1983)», [Archivo de Vídeo], *Youtube*, 1 de junio de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=JXay-5Fov8w>, [01.03.2024].
- De los Ríos, César Alonso, *Conversaciones con Miguel Delibes*, Barcelona, Destino, 1993.
- Fernández, Luis Miguel, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.
- Fröhlicher, Peter, «Virtudes del título en la obra poética de Octavio Paz», *El título del poema y sus efectos sobre el texto lírico iberoamericano.*, eds. Itziar López Guil y Dayron Carrillo Morell, Berna, Peter Lang, 2020, pp. 239-256.

- Grupo Seminario Fraile, «Estrategias autorreferenciales en tres relatos de Medardo Fraile», *Versants*, 68, 3, 2001, pp. 197-211.
- Iser, Wolfgang, *Der implizite Leser*, Monaco, Wilhelm Fink Verlag, 1972.
- Jurado Morales, José, *Del testimonio al intimismo. Los cuentos de Carmen Martín Gaité*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2001.
- Larraz, Fernando y Santos Sánchez, Diego eds., *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*, Madrid, Iberoamericana, 2021.
- Licci, Chiara, «Carta al lector. Estrategias autorreferenciales en *Lo que queda enterrado* de Carmen Martín Gaité», *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 40, 2023, pp. 461-471.
- . «Reivindicar la comunicación silenciada. Estrategias autorreferenciales en el cuento *La conciencia tranquila* de Carmen Martín Gaité», *Actas XXI Congreso AIH 2023*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2024, en prensa.
- López Guil, Itziar, «Escuchar por los ojos. A propósito de un cuento de Carmen Martín Gaité», *Versants*, 55: 3, 2008, pp. 87-98.
- . 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.
- Lluch Villalba, María de los Ángeles, *Los cuentos de Carmen Martín Gaité. Temas y técnica de una escritora de los años cincuenta*, Pamplona, Eunsa, 2000.
- Martín Gaité, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 2023.
- . *El cuento de nunca acabar*, Madrid, Ediciones Siruela, 2009.
- . *El libro de la fiebre*, Madrid, Cátedra, 2007.
- . *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- . *Cuentos completos*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- . *Desde la ventana*, Madrid, Espasa, 1987.
- . *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982.
- Puente Samaniego, Pilar de la, *La narrativa breve de Carmen Martín Gaité*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 1994.
- Reisz de Rivarola, Susana, *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989.
- Sanz Villanueva, Santos, *Historia de la novela social española (1942-1975) I*, Madrid, Alhambra, 1980.

