

EL LECTOR Y LA INFORMACIÓN NARRATIVA
EN *LA REINA DE LAS NIEVES* DE CARMEN MARTÍN GAITE

CARLOS UXÓ GONZÁLEZ
Dublin City University

Aun sin tratarse de una nueva tendencia en la historia de la literatura, el siglo xx —y más específicamente su segunda mitad— ha sido testigo de un paulatino aumento del papel que los escritores han venido concediendo al lector. De una forma bastante generalizada, la literatura escrita durante este período ha querido negarle al lector la posibilidad de arrellanarse tranquilamente en el sillón, de limitarse a aceptar crédulamente lo que un narrador omnisciente le cuenta. En su lugar, se ha tratado de forzarle a descifrar lo que lee (Booth, 302), a participar más activamente, obligándole, por ejemplo, a preguntarse a cada momento qué sabe y qué ignora el narrador y, más aún, si la versión que éste ofrece es creíble y si oculta voluntariamente aspectos que pudieran resultar relevantes a la hora de entender el caso. Ser lector en el siglo xx conlleva tratar de discernir si el relato resulta poco fiable, dónde lo es, cuándo y por qué (Riggan, 24)¹.

Como diversos críticos han puesto ya de relieve, la narrativa de Carmen Martín Gaité se instala en esta generalizada tendencia, exigiendo del lector su participación activa en el proceso de creación de la obra literaria. Joan Lipman Brown, por ejemplo, dedica todo un artículo a estudiar este aspecto, mientras que Teresa Iris Giovacchini lo considera un rasgo estilístico de la escritora (Giovacchini, 41) y Elizabeth J. Ordóñez se refiere a él en relación a *El cuarto de atrás* (Ordóñez, 245).

La propia Martín Gaité alude repetidamente a este hecho, insistiendo en la necesidad que todo escritor tiene de guardar, respecto al lector, la misma

¹ Ver también Booth, 274.

actitud que el hablante observa frente al oyente: «como al toro, hay que embarcarlo de largo, dejarlo venir, traerlo al propio terreno, darle desahogo» (*Cuento*, 284). Precisamente, esta es la clave del éxito de novelas donde el «lector se siente dominado por el pulso rítmico, lento y seguro del escritor que borda la trama del relato y nos hace partícipes» como *Emma*, de Jane Austen (*Agua*, 152), o de cuentos como «El gato con botas» de Perrault, donde «lo que más divierte y entusiasma al niño que escucha o lee este cuento es el hecho de que el protagonista-narrador le está haciendo cómplice de una trampa que, a la postre, no siente reparos en apoyar él mismo» (*Cuento*, 148)².

Al lector hay que seducirlo, darle entrada en el relato y acompañarle en su recorrido a través de él. Dejarlo fuera de la búsqueda que protagonizan los personajes del relato, dice Martín Gaité, llevaría a la creación de una narración inmanente, cerrada en sí misma, que en definitiva poco o ningún interés puede despertar. De lo que se trata es de que el lector colabore, de que su lectura sea activa, de que se vea obligado a formar parte del proceso de recreación del texto. A tal fin, comenta en *El cuento de nunca acabar*, se hace necesario dejar «lugar a dudas»³, evitar los relatos

soporíferos... que no consiguen mantener alerta nuestra atención embaucándola con el aliciente de lo que va a pasar luego... De eso se trata, de conservar despierto al oyente, de lograr que no decaiga su curiosidad a medida que se despliega el argumento aderezado y manipulado para su placer y entretenimiento. (111)

Este dejar «lugar a dudas» resulta en la aparición de la «pesquisa», otro de los conceptos recurrentes en los escritos teóricos de la escritora y que ella misma se encarga de relacionar con el ya aludido de proceso:

A mí lo que me gusta es el proceso; yo trato de que al lector le ocurra lo mismo que me ocurre a mí cuando leo una novela, que disfrute el proceso... La novela tiene que llevar un proceso, que está hecho de interés, que parte de la información que no queda del todo aclarada y que ni en el siguiente capítulo ni en el otro se aclara. Y eso te obliga a seguir leyendo. (Uxó)⁴

En cuanto que proceso, la narración se plantea como movimiento y no como estado, un movimiento cuya meta final, y esto es de extrema importancia, resulta ignota para los personajes, para el lector e incluso para el autor.

² En este mismo libro Martín Gaité afirma dar libre acogida a su divagaciones «no sólo pensando en mi propio placer, sino también en hacer más ameno el viaje de quienes hayan tenido a bien embarcarse conmigo» (164).

³ Tal es el título de uno de los artículos que componen *El cuento de nunca acabar* (189-199).

⁴ Sobre la pesquisa, véase también el artículo «La mirada poética del detective» (*Agua*, 184-188).

Para Martín Gaité, resulta imprescindible presentar unos personajes desprovistos de rumbo fijo, en busca de un interlocutor que se les muestra esquivo e inmersos en un viaje que resulta ser asimismo indagación y búsqueda. Ésta, sin embargo, no ha de concernir exclusivamente a los protagonistas, sino que debe provocar la implicación del lector. El objetivo final de un buen narrador debe ser encender en el lector bien la curiosidad argumental (¿qué va a suceder?), bien la curiosidad interpretativa (¿qué significado tiene lo que está sucediendo?), y a ser posible las dos⁵. En otras palabras, permitirle «disfrutar de su derecho a la duda» (*Cuento*, 193), hacerle partícipe de la pesquisa en la que se hallan inmersos los personajes. Frente al titular de un periódico en que se da la noticia de un terremoto en El Salvador, que «al imponérsele [al lector] irremisiblemente como veraz, excluye su posible colaboración en el esclarecimiento de un suceso que no deje lugar a dudas» (*Cuento*, 191), una buena narración debe embaucar al lector, incluyendo para ello, «aunque sea en germen, los elementos de una pesquisa policíaca» (*Agua*, 186)⁶.

El artículo que sigue analiza dos procedimientos mediante los cuales en la segunda parte de *La Reina de las Nieves*, y más concretamente en la entrevista que mantienen Leonardo y Mauricio Brito (páginas 77 a 94), Martín Gaité consigue implicar al lector en la historia que se narra. En primer lugar, se verá por qué y cómo se socava la fiabilidad del narrador; a continuación, nos detendremos a estudiar con mayor extensión cómo se utiliza lo que se ha denominado el «escamoteo de información».

Frente a la primera y tercera partes de la novela, narradas en tercera persona, el núcleo central, «De los cuadernos de Leonardo», aparece narrado por el protagonista en primera persona. En contraste con el resto de la obra, la segunda parte de *La Reina de las Nieves*, refleja de tal modo la interpretación que un individuo realiza de la realidad, su percepción subjetiva, concreta e individual, con todas las limitaciones que conlleva respecto a la percepción de los hechos, su recuerdo y su interpretación (Riggan, 20)⁷. Leonardo es juez y parte, un testigo más de los hechos y, como tal, susceptible de equivocarse y poco fidedigno. Al lector, en tanto en cuanto el narrador resulta ser un personaje que se autoanaliza, no le queda sino mantener cierta actitud escéptica ante la información que recibe.

⁵ En su artículo «Los peligros del dogmatismo» Martín Gaité critica *El cuaderno dorado* de Doris Lessing precisamente porque se trasluce «la propensión de la autora a dejar las cosas demasiado claras» (*Agua*, 189).

⁶ Con respecto a *Lo raro es vivir*, la autora ha reconocido que en principio pensó escribir un cuento, pero que se puso «de detective» a seguir a la protagonista a ver lo que hacía (Uxó).

⁷ Véase también la *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, donde el autor considera los géneros autobiográficos (diario, confesiones, novela autobiográfica) especialmente adecuados para el autoanálisis «inmaduro, “no fiable”, engañoso, incompetente o desequilibrado» (Bal, 97).

Por otra parte, el propio lector no tarda en descubrir que Leonardo aparece revestido de ciertos rasgos que socavan aún más su credibilidad como narrador. Aun sin presentar un cuadro patológico tan grave como el de David Fuentes en *Ritmo Lento*, Leonardo padece ciertos desórdenes psicológicos a raíz de los cuales sufre continuas alucinaciones, le resulta difícil distinguir realidad y ficción y presenta modos de conducta que bordean lo obsesivo, como muestra su empeñamiento por interpretar constantemente su vida a la luz del cuento «La Reina de las Nieves».

Asimismo Leonardo se encuentra en diversos momentos de la novela bajo la influencia de sustancias o enfermedades que facilitan su pérdida de contacto con la realidad. Durante su entrevista con Mauricio Brito, «bajo el bienestar de los primeros efectos del hash» (80), el protagonista tiene una alucinación en la que se le aparece su abuela; con posterioridad, en su visita al club «Ponte a cien» se refiere hasta en cuatro ocasiones a los gin-tonic que está bebiendo y al hash que está fumando. Su debilidad física tras salir de la cárcel le provoca mareos (76 y 81), somnolencia (83), y facilita sus abstracciones (78). El dolor provocado por la infección de la herida de la mano, finalmente, le lleva a ver cómo «toda la habitación se alargaba sin esquinas ni referencias, como si fuera de algodón» (81), y bajo los efectos del proceso febril subsiguiente le vuelve a hablar a su abuela (95) y recuerda el cuento de Andersen (Capítulo II, iv).

Enfrentado a un narrador en primera persona, con trastornos psicológicos, que fuma hash, ingiere bastante alcohol y sufre una debilidad física que le conduce al delirio, el lector se ve abocado a dudar de los comentarios de Leonardo, resultándole imposible ejercer como lector pasivo.

Su implicación en el texto, sin embargo, no se consigue únicamente socavando la credibilidad del narrador, sino también mediante la sistemática presencia en el relato de lo que se ha llamado «escamoteo de información». Esta locución fue originariamente acuñada por María del Carmen Porrúa, quien se refería con ella a la escasa información que David Fuentes provee a su psiquiatra en *Ritmo Lento* (Porrúa, 64). El lector de los cuadernos de Leonardo, de manera semejante, tropieza una y otra vez con vacíos de información, con situaciones apenas aludidas pero nunca explicadas, con dudas y enigmas; se le escamotea constantemente, en fin, la información necesaria para enjuiciar de manera adecuada los acontecimientos sobre los que versa la novela. El texto, compuesto por una serie de piezas inconexas, incompletas o deformadas por la visión particular de Leonardo, se asemeja así en ocasiones a un rompecabezas del que ni siquiera el narrador tiene la solución.

A este respecto cabe recordar que para Gonzalo Navajas un texto «se define tanto por lo escrito en él como por lo no-escrito, tanto por lo explicitado como por lo aludido, sugerido o silenciado» y compete al narrador la selección, de

entre el total de información que posee, de aquella que acabará incorporando a su relato (38). Al lector, a su vez, le cabe la responsabilidad de aportar su «contribución creadora», completando los vacíos y conectando «los elementos del texto que parecen carecer de conexión» (44). Cada relato exige un grado diverso de aportación activa, de «contribución creadora», que varía, entre otros factores, de acuerdo con el punto de vista adoptado por el narrador. En el caso concreto del narrador omnisciente, «la función del lector es básicamente la de aceptación de lo que se presenta de manera tan perfecta... Todo se da ya por visto para nosotros, que no tenemos más que confiar en la pericia del narrador y aceptar lo que nos presenta sin ninguna duda» (46); la aportación del lector es, por ende, mínima. Por el contrario, cualquier texto que no se relate desde este punto de vista —y, como se ha visto, tal es el caso de la segunda de *La Reina de las Nieves*— se construye sobre la base de un desconocimiento mayor o menor por parte del narrador de los acontecimientos que dan pie al relato, exigiendo por tanto una mayor aportación por parte del lector.

Para entender los distintos niveles en que funciona el «escamoteo de información» cabe partir de la definición de narrador que ofrece Carmen Martín Gaité en *El cuento de nunca acabar*, según la cual «el narrador es “narus” —el que sabe—, por contraposición a “ignarus” —el que no sabe—» (191). Aun siendo cierto, este aserto olvida la posibilidad de definir al narrador no sólo en términos de su conocimiento de la situación, sino también de su desconocimiento. El narrador no omnisciente no es sólo *narus*, como dice Martín Gaité, sino también *ignarus*, en tanto que no se halla en posesión de toda la verdad. Partiendo de este hecho, cabe dividir los acontecimientos tratados en un texto en tres categorías, en cada una de las cuales el funcionamiento del «escamoteo de información» puede tratarse de forma diferente: lo que el narrador conoce, lo que ignora y aquello de lo que duda.

Con respecto a los hechos que conoce, William Riggan afirma que el narrador poco fiable puede recurrir bien a su deformación, bien a su omisión, que en ambos casos puede ser de raíz consciente, si el narrador trata de ocultar algo a otra persona, o inconsciente, si está mintiéndose a sí mismo (Riggan, 138-155). Las deformaciones, añade Riggan, nacen, en el caso del narrador con facultades mentales perturbadas, de sus obsesiones y neurosis⁸. Con respecto a la deformación de la realidad, los escritos de Leonardo muestran de manera reiterada su obsesión por interpretar su vida a la luz del cuento de Andersen.

⁸ De los cuatro tipos de narrador que estudia Riggan —el pícaro, el pueril, el gracioso y el que tiene sus facultades mentales perturbadas— es este último al que se asemeja más el personaje de Leonardo.

La omisión, por su parte, se materializa a través de la elipsis, que puede ser de carácter temporal o definitiva. En el primer caso, el narrador se limita a retener ciertos datos de mayor o menor importancia que conoce y que eventualmente acaba por hacer llegar al lector, mientras que la elipsis definitiva supone que la ocultación intencionada de datos se mantiene hasta el final del relato.

El retraso con que se dan a conocer los nombres de determinados personajes puede servir de ejemplo de elipsis temporal. En relación a este asunto, Gonzalo Navajas comenta que el valor deíctico del nombre propio, señalando que silenciar el de determinado personaje tiene el efecto de mantener «una parte de suspensión semántica que incrementa el interés del lector y su participación en la elaboración de la historia». Por el contrario, se elimina «un elemento de sorpresa hermenéutica necesario en la construcción de la fabulación» cuando desde el principio se dota de nombre a un personaje (142)⁹.

En el caso de la entrevista entre Leonardo y Mauricio, el nombre del criado se silencia hasta que el diálogo está bien avanzado. A este personaje se refiere el narrador como «aquel hombre negro» (76), «él» (77, 82, 85), «un criado negro» (77), «el negro» (78, 79, 85), «un extraño» (78), «aquel hombre» (79) y «éste» (80), demorando en un total de diez páginas la mención de su nombre y apellido y manteniendo al lector a la expectativa. Finalmente, el propio personaje es el que da a conocer su nombre:

—Pues nada, si no manda otra cosa... Mauricio Brito, para servirle. Me alegro de haberle conocido. (86)

Frente a esta elipsis temporal, la definitiva supone la exclusión total de determinados datos a los que el lector no llega a tener acceso a lo largo de toda la novela. En tal caso, y mediante la alusión a algún acontecimiento del que o bien no se dan todos los detalles, o bien, simplemente, no se da ninguno, se deja planteado un enigma que no se puede solucionar. De este tipo de omisión pueden hallarse ejemplos tanto en los capítulos que detallan el encuentro de criado y protagonista como en el resto de la segunda parte de la novela.

En el transcurso de la conversación entre Mauricio y Leonardo, éste hace un alto, saca un cuaderno y escribe «varias páginas» sobre el «paralelo entre la reconstrucción de los sueños y la de la cama» (77). Tales reflexiones, sin embargo, no forman parte del texto definitivo, ya que, según indica Leonardo, «los apuntes es mejor dejarlos como se tomaron» (78). De inmediato el lector

⁹ Por su parte Paloma Díaz-Mas comenta «A veces [los escritores] nos servimos de la ocultación temporal del nombre como elemento de suspense y con la intención de sorprender al lector» (119).

se da cuenta de que se le están escatimando detalles de interés, sobre todo si se tiene en cuenta la importancia que Leonardo concede al mundo onírico.

Con posterioridad, el protagonista consigue acceder a la caja de caudales de su padre, en cuyo interior encuentra numerosos documentos que de inmediato despiertan su interés. No obstante, de cuanto allí encuentra, Leonardo no sólo da cuenta únicamente de una foto de Sila y de algunas cartas de ésta y de Inés Guitián a Eugenio, sino que, en el caso de los papeles firmados por Sila, su lectura queda interrumpida. Aunque en el momento en que los guarda cuidadosamente Leonardo anuncia su intención de proseguir «otro día» (128), lo cierto es que tal evento no llega a tener lugar en la novela, burlándosele de tal manera al lector la posibilidad de conocer unas cartas remitidas nada menos que por la madre del protagonista.

Además de deformar u omitir hechos que conoce, el narrador poco fiable puede dudar del desarrollo de alguno de los acontecimientos relatados. En tal caso, suele recurrir en su narración a los llamados «modalizadores», con los que

un locutor manifiesta el modo en que considera su propio enunciado; por ejemplo, los adverbios *quizá*, *seguramente*, los incisos *por lo que yo sé*, *según creo*, etc., indican que el enunciado no se ha aceptado totalmente, o que el aserto está limitado a una determinada relación entre el sujeto y el discurso. (Marchese, 272)

A raíz del uso de determinados modalizadores, y en tanto que el emisor mismo del mensaje no le concede una credibilidad absoluta, el lector se encuentra con diversos fragmentos respecto a los que sólo le cabe dudar. La incertidumbre del narrador revierte directamente en el receptor del texto, quien ha de compartir con Leonardo su inseguridad en relación a la paternidad del hijo de Ángela («iba a venir al mundo un niño que tal vez fuera mío» [91]), las reformas que puedan haber tenido lugar en la casa («Tal vez el montacargas ya no comunicase con la cocina» [83]) o el momento en que el criado decidió irse («Creo que después de eso, casi sin transición, se despidió Mauricio» [92]).

En otros casos, el uso de modalizadores puede tener origen en un personaje distinto del narrador, limitándose entonces éste a reflejar en el relato la duda, que hace suya. Para el lector, el efecto sigue siendo el mismo, en tanto que se siente igualmente compelido a iniciar una búsqueda de claves que le aclaren la verdad de la situación. Tal efecto tienen, por ejemplo, los comentarios de Mauricio en torno a la posible separación de los padres de Leonardo. Al aserto «Habían decidido separarse» le sigue el modalizador «En fin, eso creo» (89), que no hace sino provocar en el lector, una incertidumbre que, por otra parte, queda sin aclarar en toda la novela.

El uso de los modalizadores se encuentra en realidad bastante extendido a lo largo de la segunda parte de la novela, y no resulta complicado encontrar otros ejemplos fuera del capítulo que aquí se comenta: «Lo más seguro, aunque ya no me acuerdo», dice Leonardo, «es que alguna de las ilustraciones del libro» del que le leía su abuela hubiera dado pie a su primer dibujo de Kay y Gerda (97); por contra, la imagen de la Reina de las Nieves «no venía en ninguna estampa de las del libro y yo tampoco me atreví a dibujarla nunca, tal vez por eso mismo la veía tan clara dentro de mi cabeza» (98); el cuadro tras el cual se escondía la caja de caudales, afirma Leonardo, no había cambiado nunca de sitio, al menos, añade, «que yo recuerde» (111); de los papeles que hay en la caja, en fin, algunos son «tal vez trozos de diario» (128).

Junto a los modalizadores, debe citarse el uso de una serie de expresiones que, por su contenido semántico, atenúan la rotundidad del juicio de valor junto al que aparecen. Su uso recuerda constantemente al lector que la narración que tiene entre sus manos refleja la interpretación que de unos hechos lleva a cabo Leonardo y que no debe ser considerada infalible; que el texto es fruto de las observaciones concretas de un individuo, quien al juzgar que Mauricio no se asusta al verle dentro de la casa puede estar tanto equivocado como en lo cierto. Por ello, la utilización del verbo «parecer» en la frase «me pareció percibir que, más que asustarse, se había dado cuenta de mi susto» (76), no sólo implica la aceptación de Leonardo de su falibilidad, sino la necesidad del lector de, cuando menos, recelar de la interpretación que el narrador lleva a cabo. Idéntico análisis puede hacerse del uso del verbo «parecer» y de la expresión «o algo por el estilo» en la frase «Los últimos meses parece que cumplía funciones de secretario o algo por el estilo» (89); de «como» en «Miraba la brasa del pitillo, como pensando la respuesta» (88) o del reiterado uso de «como si»: «Ahora era él quien espontáneamente daba los informes, como si quisiera provocar en mí alguna nueva reacción que quebrara mi mutismo» (90), o «El negro continuaba agrupando las piezas de la cama, como si mi deserción no le hubiera alterado lo más mínimo» (78).

El narrador puede, por último, desconocer en mayor o menor proporción detalles relativos a los acontecimientos relatados. Los escritos de Leonardo aluden a dos secuencias temporales, el presente en que se escriben los cuadernos y el pasado anterior a éste, y en ambos casos el narrador alude abierta y reiteradamente a su ignorancia de determinados aspectos. Frases como «Era incapaz de discernir si en mi expresión estaría leyendo reto o desconcierto» (76), o «No sé cuánto tiempo llevaba sentado en el suelo» (78), muestran a un narrador testigo sujeto a ciertas limitaciones respecto a su conocimiento de los hechos que narra. De igual modo, el interrogatorio al que somete a Mauricio evidencia el desconocimiento del narrador respecto a lo acontecido a sus padres en los últimos años (89).

En al menos una ocasión el desconocimiento de Leonardo es incluso mayor que el del lector, quien gracias a un dato mencionado en la primera parte puede conjeturar sobre la identificación exacta del criado negro. Apenas iniciada la novela, en su segunda página, se dan algunos datos relativos a la señora de la Quinta Blanca, según uno de los cuales —que, por cierto, resulta finalmente falso— ella «venía del Brasil» (16). Sesenta páginas después, ya en la segunda parte, Leonardo detecta en Mauricio una «leve sombra de acento portugués» (76), aunque no le concede mayor importancia al asunto. El avezado lector, sin embargo, establece de inmediato una conexión entre este acento y el origen de la señora de la Quinta Blanca, sospechando a partir de entonces que entre uno y otra pueda haber alguna relación. Cuando en el capítulo II, xv Leonardo llama a la Quinta Blanca, descubre sorprendido que su interlocutor telefónico habla con un leve acento portugués, verificando entonces algo que el lector sospechaba desde muchas páginas atrás.

Este desconocimiento de Leonardo se debe relacionar con las mentiras o las medias verdades a las que constantemente recurren diversos personajes de la novela en sus conversaciones con el narrador. El caso más extremo, sin duda, es el de la abuela, quien de manera reiterada echa mano de juegos de palabras y adivinanzas en sus intervenciones. Inés Guitián gusta de crear enigmas, de provocar la exasperación y el desconcierto de Leonardo con ambigüedades, con incompletas alusiones a asuntos sobre los que no se ofrece explicación alguna. Leonardo se queja en diversas ocasiones de ella por «lo reacia que se mostraba ella a contarme historias de familia» (101), porque

nunca daba fechas de los acontecimientos, no los ponía uno detrás de otro para que yo pudiera entenderlos, lo dejaba todo nadando en una niebla abstrusa, lo que decía con lo que callaba, lo ocurrido de verdad con lo contado y con la manera tan particular que tenía de contarlo, un tono raro que dejaba siempre sed y sospecha, lo pasado con lo futuro y con lo soñado. (102-103)

En la alucinación que Leonardo tiene inmediatamente después de fumar hash, las intervenciones de la abuela aparecen pobladas de alusiones a juegos infantiles en que los jugadores han de descubrir un enigma —«Estaba la pájara pinta sentadita en el verde limón; con el pico picaba la hoja, con la hoja picaba la flor. Ni de noche ni de día, ni por tierra ni por mar, ni vestida ni desnuda. Adivina, adivinanza»—; resolver un juego de palabras —«El enamorado que sea discreto y entendido; ahí le va el nombre de la dama y el color de su vestido»—; u ocultarse a los ojos de otro jugador —«Ronda, ronda, el que no se haya escondido que se esconda»—, «Que te vayas a esconder detrás de las puertas de Pedro Fabrés»¹⁰. Del mismo modo, ella misma reconoce abierta-

¹⁰ Todas estas citas están tomadas de la página 80.

mente su poca disposición a proporcionarle a Leonardo claves que le ayuden a salir del embrollo en que se encuentra. Los esfuerzos del narrador por recibir ayuda, por encontrar alguna pista, acaban chocando indefectiblemente contra el muro de frases enigmáticas con que su abuela le responde.

No es ella, sin embargo, la única que esconde información. De hecho, a lo largo de la novela pueden encontrarse multitud de situaciones en que algún personaje —incluido el propio Leonardo— evita, aun sin llegar necesariamente a la mentira, dar a conocer cuanto sabe.

Sin ir más lejos, el propio Mauricio oculta, en su primera conversación con el narrador, diversos aspectos cuyo conocimiento hubieran resultado de interés a Leonardo. En su relato de lo sucedido antes de la llegada del joven Villalba, por ejemplo, el criado le comenta que había estado «esperando una conferencia» (88), aunque omite precisar de quién, dato que sólo se revela al final de la novela. Cuando Leonardo le inquiriere sobre su destino, Mauricio evita responder, limitándose a comentar «Bueno, es que yo desde ayer ya no presto servicios en esta casa» (87). Más adelante, únicamente añade que se vuelve «a otra [casa] donde había estado sirviendo antes mucho tiempo a una señora sola que casi no le daba trabajo» (89), sin ofrecer más explicaciones. Sin duda, Mauricio, quien durante casi veinte años ha conocido a Casilda y ha trabajado para Eugenio, sabe que fue precisamente Leonardo quien vendió a su nueva señora la Quinta Blanca; no obstante, opta por un discreto silencio o, dicho de otra manera, por escatimar información al narrador.

El propio Leonardo no es ajeno a esta práctica del escamoteo de información. Precisamente, consigue descifrar la clave que le permitirá abrir la caja de caudales de su padre gracias al «arte de los rodeos» aprendido de su abuela (115). En el transcurso de la conversación que mantiene con Eugenio acerca de la caja éste intenta varias veces despistar a su hijo, pero Leonardo —iniciado ya en las artes del engaño— detecta los intentos de su padre y acaba por embaucarle. Años más tarde, el narrador accede a los documentos escondidos en el interior de la caja de caudales sirviéndose de la información que, involuntariamente, su padre le proporcionó durante aquella conversación.

La ocultación de datos mediante mentiras o medias verdades aparece, como puede verse, como un juego en el que todos participan y merced al cual el lector acaba por dudar no sólo de la credibilidad de Leonardo, sino de la de la mayoría de los personajes. Una vez más, en consecuencia, el lector adolece de falta de unos datos fiables a partir de los cuales establecer una interpretación certera de la historia de Leonardo.

Con respecto a dicha ocultación, debe recordarse que la segunda parte de la novela lleva por título «De los cuadernos de Leonardo». La preposición «de» indica no sólo el origen de los escritos, sino, implícitamente, el que éstos no

aparecen en su totalidad. Aparte del ejemplo ya comentado, en el que el propio Leonardo reconocía no haber incluido en su cuaderno algunos apuntes por él tomados, existen, por tanto, otras anotaciones de cuya extensión e importancia se ignora todo. Bien por Leonardo, bien por el narrador de la primera y tercera partes, bien por otra persona desconocida, el relato del protagonista ha sido cercenado y la información a la que el lector accede resulta incompleta.

Leonardo, sin embargo, no es el narrador único de *La Reina de las Nieves*; antes y después de sus cuadernos el lector encuentra sendas partes narradas en tercera persona. Por ello, resulta inevitable plantearse si al cambiar el narrador se producen igualmente variaciones en el escamoteo de información y, a su vez, qué diferencias existen a este respecto entre la primera y la tercera partes. En definitiva, se trata de averiguar hasta qué punto es intención de Martín Gaité corregir, en dos secciones narradas en tercera persona, las interpretaciones subjetivas aparecidas en el resto de la obra¹¹.

Por lo que respecta a la primera parte, son innumerables los ejemplos que muestran cómo se socava la credibilidad de determinados personajes que se convierten en fuentes de información, cómo se omiten algunos detalles relacionados con la historia relatada, y cómo se duda de otros.

En los dos primeros capítulos de la novela, un alto porcentaje de los detalles que llega a conocer el lector provienen de sendos personajes, Rosa Figueroa y Julián Expósito. Es a través de ellos como el lector sabe de la visita de Eugenio a la aldea, de los rumores que corren respecto a Leonardo o de la vida carcelaria del protagonista. Socavar la credibilidad de Rosa y Julián, por tanto, tendrá el efecto de provocar la duda del lector al escuchar sus respectivas relaciones, haciéndole sospechar si lo que ambos relatan puede ser considerado totalmente fidedigno.

En el caso de la vieja, el narrador menciona que la gente del pueblo «tenía a gala rendir culto ancestral a todo lo enigmático, inmaterial y misterioso» (22), relacionándose de tal modo a los habitantes del lugar con lo fantástico, con lo ambiguo, con la frontera entre lo cierto y lo falso. Por otra parte, el narrador informa también de que la vejez afecta a Rosa, quien pierde el hilo de lo que ha dicho y enriquece la historia «cada vez con nuevos detalles» (21).

Por su parte, la situación extremadamente desesperada de Julián, quien a causa de su amistad con Leonardo ve cómo se deteriora su relación con otros reclusos e incluso cree que peligra su anhelada y cercana salida de la cárcel,

¹¹ Riggan apunta que en ocasiones una novela relatada en su mayor parte por un narrador poco fiable cuenta con una sección en tercera persona. Ésta, sirve de corrección frente a la visión distorsionada que da el narrador principal (11).

suscita en el lector cierto recelo respecto a sus reflexiones sobre su compañero de celda. Si Julián se convence a sí mismo de que Leonardo está realmente desequilibrado, le será más fácil convencer de ello a los otros prisioneros —terminando así drásticamente con los rumores sobre su relación homosexual— y al «Chungo» —congraciándose así con un celador de la cárcel y asegurándose su libertad—. Sus alusiones a los problemas psicológicos de Leonardo, por ende, no gozan de mucha credibilidad.

Con respecto a la omisión, la elipsis definitiva de datos de interés no debe achacarse al narrador, sino al escamoteo de información que protagonizan diversos personajes. En tanto que mero intermediario entre los personajes y el lector, el narrador objetivo de la primera parte de la novela da a conocer cuanto sabe, sin soslayar detalle alguno. La elisión voluntaria de información relevante quebrantaría gravemente su intención de evitar el subjetivismo al presentar la acción.

Sí pueden señalarse, sin embargo, diversos ejemplos de elipsis temporal paralelas a las que aparecen en la segunda parte; así, del mismo modo que Leonardo se demora en dar a conocer el nombre del criado, el narrador en tercera persona de la primera parte retrasa el momento de nombrar a otros personajes.

Antes de darse su nombre, por ejemplo, Leonardo es aludido a partir de su relación con quienes le conocen. En el capítulo I, i «Muerte de Rosa Figueroa», se le conoce básicamente por sus relaciones de parentesco con Eugenio y con la antigua señora de la Quinta Blanca, y es entonces «el nieto de Inés Guitián» (23), «el chico», «el niño aquel» (18), «el niño» (19, 20) y «él» (19, 20). En el capítulo II, ii, «Celda con luz de luna», Leonardo está en la cárcel y se le nombra casi siempre a partir de su relación con Julián Expósito, con quien comparte prisión. Será entonces «compañero de celda», «aquel recluso», «el compañero» (24); «el otro», «este chico» (25); «su amigo» (26), «el Filo» (28) o «él» (24, 25). No es sino en las últimas líneas del capítulo donde aparece su nombre completo: «Se llama Leo, Leonardo Villalba» (43).

También en el capítulo I, iv, «La chica pelirroja», se demora el momento de dar a conocer el nombre de la mujer que va a esperar a Leonardo a la salida de la cárcel. Sucesivamente es nombrada como «una chica» (58), «la chica pelirroja» (59), «ella» (60) y «su compañera» (61), hasta que, de nuevo al final del capítulo, se da su nombre: «Hola, Ángela, guapa. ¿Qué va a ser?» (65).

El caso más complicado es el del padre de Leonardo. Los detalles que llevan al lector a conocer el nombre y apellidos de este personaje se van dando con extrema avaricia, aplazando continuamente la solución del enigma planteado a partir de un pañuelo con sus iniciales bordadas (E.V.G.) que le regala a Rosa Figueroa (22). Para descifrar el nombre y apellidos que se esconden

bajo estas tres letras, el lector ha de seguir un complicado proceso de deducción: la «G.» se refiere al primer apellido de su madre, Inés Guitián. La clave para identificar la V. no se da hasta la página 43, cuando se menciona el apellido de Leonardo («Se llama Leo, Leonardo Villalba»). Finalmente, cuando en el capítulo I, iii Casilda lee una carta que viene firmada por «Eugenio» el lector acierta a cerrar el interrogante abierto nada menos que 26 páginas antes. En último caso, y para quien no fue capaz de seguir este complicado proceso de deducción, el nombre completo se ofrece poco antes de finalizar la primera parte de la novela: «“El financiero Eugenio Villalba Guitián y su esposa muertos en accidente de tráfico en Illinois”» (64).

El narrador de la primera parte también duda sobre determinados aspectos relacionados con los hechos que narra. En las primeras páginas de la novela, se dice de Casilda que

venía del Brasil, donde quedó viuda de un rico hacendado sin vínculos conocidos con esta aldea, que no tenía hijos y que su marido o ella o ambos habían mantenido (¿por razón de negocios?) una relación de amistad bastante estrecha con el hijo único de doña Inés Guitián. (16 -17)

Igualmente, el narrador afirma que Casilda había tomado la Quinta Blanca como vivienda «al parecer definitiva» (17) y que de Eugenio «se decía que viajaba mucho» (17), aunque nunca puede aclarar si lo hacía o no, si volvió alguna vez a la aldea tras la conversación con Rosa o si efectivamente era él el benefactor anónimo que envió el dinero para cuidar de Tola.

Pueden rastrearse, por último, ejemplos que muestran cómo de manera constante unos personajes escamotean información a otros. Tras su encuentro con Eugenio, Rosa Figueroa comenta que su interlocutor evitó contestar detalladamente a las preguntas que ella le hacía y, de resultas de ello, llegó a saber «nada entre dos platos» (18), que es en definitiva lo que termina conociendo al lector. El comentario subsiguiente de Rosa, «[parecía] como si le atormentara acordarse de historias pasadas, como si estuviera triste y le diera vergüenza que se le notase» (21), da pie a pensar que, efectivamente, Eugenio elude de manera consciente las referencias al pasado, escatimándole a Rosa —y, con ella, al lector— ciertos pormenores relacionados con la vida de Leonardo.

Un esquema similar se reproduce en el capítulo I, iv, en el transcurso de la conversación entre Antonio Moura y Casilda. Cuando el viejo termina de narrar la historia de Sila, Casilda le pregunta: «Pero ha dicho usted que [Sila] tuvo su novela desgraciada. ¿Es que acaso sabe cómo terminó? Porque diecisiete años en una mujer me parecen pocos para dar por cerrada una novela» (56). La propia Casilda, sin embargo, trata de evitar de inmediato cualquier posibilidad de profundizar en este asunto, al provocar un giro en la conver-

sación, que pasa a versar sobre las historias verdaderas e inventadas. Cuando Antonio Moura insiste en la historia de Sila, Casilda rehúsa tomar parte en el diálogo. Al no contestar a un comentario del viejo al respecto (57), la mujer se niega a darle a conocer cuanto sabe sobre el asunto. Otra media verdad de las muchas que abundan a lo largo de la novela.

El escamoteo de información, por tanto, no es privativo de la narración de Leonardo, sino que aparece también en la primera parte de la novela. En la tercera, sin embargo, la situación es bien diferente. Una lectura atenta de los últimos cuatro capítulos de la novela, muestra que las alusiones a aquello de lo que se duda o a lo que se desconoce, si bien no desaparecen por completo, son menos abundantes, y al juego de mentiras y medias verdades sucede la sinceridad en el trato. Ciertamente es que, en un principio, nada parece haber variado, en tanto que el primer capítulo, «Plus ultra», se abre con el descubrimiento del cadáver de un viejo, del que no se sabe muy bien por qué se montó en la barca donde fue hallado, por un niño «contumaz lector de novelas policíacas», en una playa a la que el narrador se refiere como «el lugar de los hechos» (264). Resulta por ello inevitable establecer de inmediato una conexión entre el texto y las novelas de detectives, género caracterizado precisamente por el escamoteo de información. Paulatinamente, sin embargo, el lector observa cómo la información que se le escatima es cada vez menor y, paralelamente, se resuelven los misterios que le habían mantenido en vilo a lo largo de las más de trescientas páginas de que consta la novela.

Es posible hallar ejemplos de retraso en dar el nombre, pero la tardanza es mucho menor¹²; hay personajes que fingen, pero lo que ocultan no es de interés relevante para la trama; se usan los modalizadores, mas el alcance de las dudas es mucho menor. La última parte de la novela no gira, como la primera y la segunda, en torno a la duda y el misterio, a lo que permanece oculto e inaccesible a los ojos del lector; lo que se busca en este caso es ofrecer al lector la solución al más importante de los enigmas planteado con anterioridad, el de la relación entre Casilda y Leonardo.

La clave se le brinda en un momento del diálogo que Casilda mantiene con Mauricio (276-308). Cuando ella rememora una conversación con Eugenio, en el transcurso de la cual le recordó la esterilidad de Gertrude, el criado, de inmediato, establece la conexión con una frase pronunciada por Casilda años atrás: «tuve un hijo en España al que dejé de ver nada más parirlo, ése era el pacto» (300). En este punto queda desvelado el más importante de

¹² A Sebastián Ortigosa, con quien Sila tuvo una breve relación, se refiere el narrador como «cierto arquitecto de Madrid», «el joven arquitecto» (273) y «el arquitecto» (274) antes de dar su nombre. Desde la primera mención hasta que se dan nombre y apellido hay poco más de una página.

los secretos y la novela se encamina decididamente hacia su clímax: el reconocimiento de la madre por su hijo, de Casilda por Leonardo, en lo que es una verdadera anagnórisis, es decir, el reconocimiento de un personaje por los otros, al fin de una cadena más o menos compleja de vicisitudes, a veces por medio de una declaración propia (Marchese, 341)¹³. Sólo en las últimas páginas de la novela Leonardo reconoce en Casilda a su madre, culminando de tal modo una intriga de revelación cuidadosamente elaborada¹⁴. Atónito, el protagonista descubre su parecido físico con quien sabe que fue amante de su padre:

no podía dar crédito a lo que veía. Porque veía su propio rostro. No se trataba de una alucinación, no, sino de una evidencia: era como estarse mirando al espejo. Le venía buscando el parecido a Casilda desde hacía rato, investigando su misterio, y ahora resulta que la clave del acertijo se escondía donde menos los pudo jamás sospechar.... Había perdido el don de la palabra. (326-327)

Al final del capítulo III, iii, Casilda había comentado:

Las cosas acaban encontrando su sitio más tarde o más temprano, aunque a veces lleven un periplo raro hasta que se acomodan. (268)

A lo largo de su propio periplo, el protagonista ha completado un complicado y doloroso proceso cognoscitivo en el que cualquier progreso se presentaba indefectiblemente como laboriosa tarea. De manera análoga, el lector de *La Reina de las Nieves* precisa esforzarse para avanzar en su pesquisa, progresando sólo a fuerza de una atenta lectura entre una maraña de acontecimientos deformados, incompletos o dudosamente veraces.

Bibliografía

- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1985.
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1969.
- Brown, Joan Lipman, «Carmen Martín Gaité: Reaffirming the Pact between Reader and Writer». *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*. Newark (DE), University of Delaware Press, 1991, 72-92.
- Díaz-Mas, Paloma, «Los nombres de mis personajes». *El oficio de narrar*, Ed. Marina Mayoral. Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, 1989, 107-120.

¹³ La existencia de la anagnórisis en *La Reina de las Nieves* ha sido señalada por Miguel García-Posada en su reseña de la novela.

¹⁴ «Se habla de intriga de revelación si el eje de la acción se sitúa sobre la anagnórisis o el reconocimiento.» (Marchese, 219)

- García-Posada, Miguel, «La recuperación de los sentimientos», *El País-Babelia*, 4 junio 1994, pág. 11.
- Giovacchini, Teresa Iris, Conferencia sin título, *Carmen Martín Gaité*, Ed. Emma Martinell Gifre, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, 41-44.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1994.
- Martens, Lorna, *The Diary Novels*, Cambridge / Londres / Nueva York / Nueva Rochelle / Melbourne / Sidney, Cambridge University Press, 1985.
- Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Destino, 1989.
- *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- Navajas, Gonzalo, *Mímesis y cultura en la ficción. Teoría de la novela*, Londres, Tamesis Book Limited, 1985.
- Ordóñez, Elizabeth J., «Reading Contemporary Spanish Narrative by Women». *Anales de la literatura española contemporánea*, VII/II (1982): 237-251.
- Porrúa, María del Carmen, «Espacios exteriores y mundos interiores en las novelas de Carmen Martín Gaité». *Carmen Martín Gaité*, Ed. Emma Martinell Gifre, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, 65-72.
- Riggan, William, *Picaros, Madmen, Naïfs and Clowns. The Unreliable First-Person Narrator*, Norman, University of Oklahoma Press, 1981.
- Uxó González, Carlos, Entrevista concedida por Carmen Martín Gaité el 9 de julio de 1996. Inédita.