



## **TESIS DOCTORAL EN COTUTELA**

El arte de la comunicación: un análisis de discurso  
de tres novelas de Carmen Martín Gaité  
The art of communication: a discourse analysis  
of three novels by Carmen Martín Gaité

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE  
**DOCTORA EN PERIODISMO**  
**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
Y AL GRADO DE  
**DOCTORA EN FILOLOGÍA ESPAÑOLA**  
**HÁSKÓLI ISLANDS (UNIVERSIDAD DE ISLANDIA)**  
MÁLA- OG MENNINGARDEILD (FACULTAD DE LENGUAS Y CULTURA)

AUTORA

**Carmen Quintana Cocolina**

DIRECTORAS

**Dra. Erla Erlendsdóttir** (Universidad de Islandia)

**Dra. Eva Aladro Vico** (Universidad Complutense de Madrid)

**El arte de la comunicación: un análisis de  
discurso de Carmen Martín Gaité**  
(The art of communication: a discourse analysis of  
three novels by Carmen Martín Gaité)

Carmen Quintana Cocolina

Dissertation towards the degree of Doctor of Spanish Philology  
from the University of Iceland and the degree of Doctor of  
Journalism from the University Complutense of Madrid.

University of Iceland  
School of Humanities  
Faculty of Languages and Cultures  
January 2021

Mála- og menningardeild Háskola Íslands  
hefur metið ritgerð þessa hæfa til varnar  
við doktorspróf í spænskum bókmenntum

Reykjavík, 25. september 2020

Birna Arnbjörnsdóttir  
deildarforseti

The Faculty of Languages and Cultures  
at the University of Iceland  
has declared this dissertation eligible for a defence  
leading to a Ph.D. degree in Spanish Philology

Doctoral Committee:  
Erla Erlendsdóttir, supervisor  
Eva Aladro Vico, supervisor  
Emma Martinell Gifre  
Dagmar Vandebosch

*El arte de la comunicación: un análisis de tres novelas de Carmen Martín Gaité.*  
© Carmen Quintana Cocolina  
Reykjavík, 2020

Dissertation for a doctoral degree at the University of Iceland. All rights reserved.  
No part of this publication may be reproduced in any form  
without written permission of the author.

ISBN 978-9935-9563-3-0

Printing: Háskólaprent

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS  
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

Dña. Carmen Quintana Cocolina, estudiante en el Programa de Doctorado en Periodismo, de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, y en el Programa de Doctorado en Filología Española, de la Facultad de Lenguas y Cultura de la Universidad de Islandia, como autora de la tesis presentada para la obtención del grado de Doctora y titulada: «El arte de la comunicación: un análisis de discurso de tres novelas de Carmen Martín Gaité» y dirigida por la Prof.<sup>a</sup> Dra. Eva Aladro Vico y la Prof.<sup>a</sup> Dra. Erla Erlendsdóttir.

**DECLARO QUE:**

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 25 de septiembre de 2020



Fdo.: Carmen Quintana Cocolina

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

## Prefacio

Esta tesis doctoral en cotutela se deposita el día 25 de septiembre de 2020 para optar al grado de Doctora en Filología Española en la Universidad de Islandia (Háskóli Íslands) y al grado de Doctora en Periodismo en la Universidad Complutense de Madrid.

La doctoranda ha recibido cuatro becas durante sus estudios de investigación: la beca de doctorado (2018-2020) del Fondo de Investigación de la Universidad de Islandia, la beca de investigación de doctorado (2020) del Fondo de Educación de la Facultad de Humanidades (Menntasjóði Hugvísindasviðs) de la Universidad de Islandia, y dos becas Erasmus Plus para la realización de sendas estancias de investigación en la Universidad Complutense de Madrid.

## Preface

This dissertation is submitted on the 25<sup>th</sup> of September of 2020 for the degree of Doctor of Spanish Philology at the University of Iceland (Háskóli Íslands) and for the degree of Doctor of Journalism at the University Complutense of Madrid.

The PhD candidate has been awarded with four scholarships during her studies: The University of Iceland PhD Grant (2018-2020) from the University of Iceland Research Fund, the PhD Grant (2020) from the Education Fund of the School of Humanities (Menntasjóður Hugvísindasviðs) at the University of Iceland, and two Erasmus Plus Grants (in 2018 and 2019) for two research stays at the University Complutense of Madrid.

## Agradecimientos

Doy las gracias a todas aquellas personas que me han ayudado de una forma u otra en la consecución de esta tesis doctoral. En especial, a mis directoras de tesis, la Dra. Erla Erlendsdóttir y la Dra. Eva Aladro Vico, y a los miembros de mi comité doctoral en la Universidad de Islandia, la Dra. Emma Martinell y la Dra. Dagmar Vandebosch, quienes me han acompañado a lo largo de este camino hacia el conocimiento profundo de la interacción comunicativa en la obra novelística de C. Martín Gaité. Eva y Erla, vuestro trabajo como supervisoras ha sido impecable: gracias por vuestras lecturas, por los comentarios y valoraciones tan pertinentes. Gracias, en fin, por vuestro apoyo continuo. Erla, gracias por mostrarme tu cariño y tu confianza en mí. Gracias por tu «sí» a mi proyecto: con él comenzó todo en Reikiavik. Eva, gracias por tu gran accesibilidad y cercanía; tu actitud positiva y tus consejos me han ayudado a tener la seguridad y la constancia necesarias para seguir progresando. Igualmente, agradezco los comentarios de Emma y Dagmar a mi trabajo. Emma, tus recomendaciones, siempre acertadas, y tu amplio conocimiento sobre la obra de Martín Gaité han sido decisivos en mi investigación. Dagmar, tus sugerencias sobre teoría e investigación literaria me han ayudado sobremanera. A las cuatro, gracias de corazón.

Agradezco a Nonni, asimismo, su amor incondicional. Ha sido una etapa dura de trabajo en la que ambos hemos demostrado que somos un gran equipo. De igual modo, reconozco los esfuerzos de mis padres, Marisa y Fernando, en mi formación académica. Gracias a vosotros comprendí, que la curiosidad es un árbol de hoja perenne, y que no hay satisfacción más plena que la de aprender.

Finalmente, quiero recordar especialmente a mi profesor Wenceslao Castañares, la primera persona que me animó a emprender este proyecto de tesis que hoy ve la luz. Su vida se apagó antes de tiempo, pero, la pasión que me transmitió por la investigación, se mantiene y se mantendrá muy presente en mí.

Para Wenceslao Castaños, amigo, maestro, y uno de los mejores interlocutores que he tenido la suerte de conocer.

«La literatura es como un consuelo de esa sed de expresión  
que a veces la vida nos niega»

C. Martín Gaité

«Dos voces son el mínimo para la vida, el mínimo para la existencia»

M. M. Bajtín

# Índice general

<b>ÍNDICE DE FIGURAS.....</b>	<b>- 1 -</b>
<b>- RESUMEN – .....</b>	<b>- 3 -</b>
<b>- ABSTRACT – .....</b>	<b>- 7 -</b>
<b>- ÚTDRÁTTUR –.....</b>	<b>- 11 -</b>
<b>CAPÍTULO I   INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>- 15 -</b>
1. OBJETO DE ESTUDIO .....	- 15 -
2. OBJETIVOS.....	- 16 -
2.1. Objetivo general .....	- 16 -
2.2. Objetivos específicos e hipótesis .....	- 17 -
3. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.....	- 18 -
3.1. Pregunta de investigación (1).....	- 18 -
3.2. Pregunta de investigación (2).....	- 19 -
4. JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.....	- 20 -
5. MARCO TEÓRICO.....	- 22 -
6. METODOLOGÍA .....	- 26 -
6.1. Análisis de discurso .....	- 26 -
6.2. Corpus de investigación.....	- 27 -
6.3. Indicadores y procedimientos.....	- 28 -
7. ESQUEMA DE LA TESIS.....	- 30 -
8. RECAPITULACIÓN FINAL.....	- 32 -
<b>CAPÍTULO II   MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>- 35 -</b>
1. INTRODUCCIÓN .....	- 35 -

1.1. Lo oral y lo escrito: el enfoque comunicativo .....	- 37 -
2. LA INTERACCIÓN DISCURSIVA ENTRE EL AUTOR Y EL LECTOR .....	- 47 -
2.1. El problema de la literariedad .....	- 51 -
2.1.1. La perspectiva pragmática .....	- 57 -
2.2. El esquema comunicativo en literatura .....	- 65 -
2.3. Los sujetos del acto de comunicación literaria.....	- 73 -
2.3.1. La autoridad del autor.....	- 75 -
2.3.2. El proceso de selección y elaboración del autor .....	- 77 -
2.3.3. La intención del autor .....	- 82 -
2.3.4. La participación activa del lector .....	- 83 -
2.3.5. La competencia lectora.....	- 87 -
2.3.6. La interpretación del lector .....	- 89 -
2.3.7. Los papeles comunicativos del autor y el lector .....	- 92 -
2.4. Texto y contexto .....	- 99 -
2.4.1. El texto literario como acto comunicativo.....	- 100 -
2.4.2. El contexto como elemento catalizador.....	- 106 -
2.4.3. Situación de comunicación y escena de enunciación .....	- 109 -
2.4.4. Los principios pragmáticos del discurso literario .....	- 114 -
2.4.5. Los géneros discursivos.....	- 124 -
3. LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DEL SENTIDO DE <i>DIÁLOGO</i> .....	- 130 -
3.1. La teoría de la dialéctica relacional .....	- 137 -
3.1.1. La importancia de las voces del discurso .....	- 140 -
3.1.2. La cadena de enunciados .....	- 142 -
El papel de la cultura.....	- 145 -
La valoración normativa.....	- 149 -
La trayectoria de la relación interpersonal .....	- 150 -
El papel de la otredad .....	- 152 -
3.1.3. La relación entre los discursos .....	- 154 -
Las fuerzas centrífugas-centrípetas .....	- 155 -
4. RECAPITULACIÓN FINAL.....	- 156 -
<b>CAPÍTULO III   OBJETIVOS Y METODOLOGÍA .....</b>	<b>- 159 -</b>
1. INTRODUCCIÓN .....	- 159 -
2. OBJETO DE ESTUDIO: EL DISCURSO LITERARIO.....	- 160 -
2.1. La noción de discurso en esta investigación .....	- 160 -

2.2. Objetivo general .....	- 166 -
2.3. Objetivos específicos .....	- 167 -
3. CORPUS DE INVESTIGACIÓN: TRES TEXTOS LITERARIOS.....	- 169 -
4. INSTRUMENTO DE ANÁLISIS: ANÁLISIS DE DISCURSO.....	- 174 -
5. ANÁLISIS DE DISCURSO LITERARIO.....	- 180 -
5.1. Pregunta de investigación (1).....	- 181 -
5.2. Indicadores y procedimientos.....	- 183 -
5.2.1. Análisis discursivo del texto real .....	- 183 -
5.2.2. Los patrones discursivos en la interacción autor-lector...-	192 -
6. ANÁLISIS DE CONTRAPUNTO.....	- 196 -
6.1. Pregunta de investigación (2).....	- 197 -
6.2. Indicadores y procedimientos.....	- 198 -
6.2.1. La selección de textos.....	- 198 -
6.2.2. Análisis de temas y discursos contrapuestos .....	- 200 -
6.2.3. La relación de interacción de los discursos .....	- 205 -
7. RECAPITULACIÓN FINAL.....	- 209 -
<b>CAPÍTULO IV   RESULTADOS Y DISCUSIÓN.....</b>	<b>- 211 -</b>
1. INTRODUCCIÓN .....	- 211 -
2. ANÁLISIS DE DISCURSO LITERARIO.....	- 214 -
2.1. Del texto abstracto al texto real .....	- 214 -
2.1.1. <i>Entre visillos</i> .....	- 214 -
2.1.2. <i>Retahilas</i> .....	- 237 -
2.1.3. <i>El cuarto de atrás</i> .....	- 260 -
2.2. Discusión. Patrones de interacción discursiva autor-lector...-	285 -
2.2.1. Responsabilidad moral y ética de la autora .....	- 285 -
2.2.2. Participación activa del lector .....	- 290 -
2.2.3. Literatura comprometida.....	- 295 -
2.2.4. Alejamiento de los cánones establecidos.....	- 300 -
3. ANÁLISIS DISCURSIVO DE CONTRAPUNTO.....	- 305 -
3.1. Resultados .....	- 307 -
3.1.1. Diálogo como acto comunicativo consensuado .....	- 307 -
3.1.2. Diálogo como última opción.....	- 315 -
3.1.3. Diálogo como intercambio creativo .....	- 324 -
3.2. Relación de los discursos .....	- 336 -
3.2.1. Relación polémica de los discursos.....	- 337 -
3.2.2. Relación polémica oculta de los discursos .....	- 340 -

3.2.3. Relación polémica de equilibrio.....	- 341 -
3.2.4. Relación transformativa de los discursos .....	- 342 -
3.3. Discusión. Construcción discursiva del sentido de diálogo. .	- 344 -
4. RECAPITULACIÓN FINAL.....	- 347 -

## **CAPÍTULO V | CONCLUSIONES ..... - 349 -**

1. INTRODUCCIÓN .....	- 349 -
2. LA RELACIÓN COMUNICATIVA ENTRE LA AUTORA Y EL LECTOR .....	- 350 -
2.1. Conclusiones sobre la pregunta de investigación (1).....	- 350 -
2.2. Conclusión sobre el objetivo específico (1).....	- 359 -
3. LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DEL SENTIDO DE <i>DIÁLOGO</i> .....	- 360 -
3.1. Conclusión sobre la pregunta de investigación (2).....	- 361 -
3.2. Conclusión sobre el objetivo específico (2).....	- 365 -
4. CONCLUSIONES SOBRE EL OBJETIVO GENERAL .....	- 367 -
4.1. Implicaciones teóricas.....	- 367 -
4.2. Implicaciones metodológicas .....	- 368 -
4.3. Investigaciones posteriores .....	- 370 -

## **CHAPTER V | CONCLUSION..... - 373 -**

1. INTRODUCTION .....	- 373 -
2. THE COMMUNICATIVE RELATIONSHIP BETWEEN THE AUTHOR AND THE READER.....	- 374 -
2.1. Conclusion on the research question (1).....	- 374 -
2.2. Conclusion on the specific objective (1).....	- 383 -
3. THE DISCURSIVE CONSTRUCTION OF THE MEANING OF <i>DIALOGUE</i> ...	- 384 -
3.1. Conclusion on the research question (2).....	- 384 -
3.2. Conclusion on the specific objective (2).....	- 388 -
4. CONCLUSION ON THE GENERAL OBJECTIVE.....	- 390 -
4.1. Theoretical implications.....	- 390 -
4.2. Methodological implications.....	- 391 -
4.3. Future research .....	- 393 -

## **BIBLIOGRAFÍA ..... - 395 -**

## Índice de figuras

<i>Figura 1:</i> Los papeles comunicativos del autor y el lector.....	- 93 -
<i>Figura 2:</i> El contrato de comunicación entre el autor y el lector.-	127 -
<i>Figura 3:</i> La cadena de enunciados.....	- 145 -
<i>Figura 4:</i> La lucha discursiva de la cultura.....	- 146 -
<i>Figura 5:</i> La lucha discursiva de la identidad de la relación .....	- 150 -

## – Resumen –

La autora española Carmen Martín Gaité (1925-2000) estaba muy interesada en la comunicación humana. Prueba de ello son sus teorías sobre la comunicación y el interlocutor, que la escritora ha dejado como legado al lector tanto en sus ensayos y artículos, como en su obra narrativa a través de la interacción entre el autor y el lector, y entre los personajes. Esta tesis doctoral, titulada *El arte de la comunicación: un análisis de discurso de tres novelas de Carmen Martín Gaité*, tiene como **objeto de estudio** examinar la interacción comunicativa entre el autor y el lector, así como la construcción discursiva del sentido de *diálogo* a partir de la interacción de los personajes, en tres novelas de Martín Gaité: *Entre visillos* (1958), *Retahílas* (1974) y *El cuarto de atrás* (1978).

El **objetivo general** de esta investigación es verificar si podemos crear un modelo de estudio discursivo de *la interacción entre el autor y el lector*, así como de *la construcción de sentido*, que sea aplicable al género novelístico. Con este propósito, el estudio incluye **dos objetivos específicos**. El *primero* consiste en comprobar si el análisis de discurso, con un enfoque pragmático-literario, sirve para estudiar la interacción entre el autor y el lector en las tres novelas. A partir de la gran preocupación de la autora por comunicarse efectivamente con el lector a través del texto (discurso), nuestra *primera hipótesis* inicial es que, al elaborar sus novelas, Martín Gaité prestará especial atención a ciertas estrategias discursivas que reflejan la interacción entre el autor y el lector para lograr el propósito comunicativo. Por lo tanto, para alcanzar el primer objetivo específico, hemos realizado un **análisis de discurso literario** basado en diferentes conceptos pragmáticos, derivados de distintas ramas humanísticas y de las ciencias sociales, como el modelo de los *actos de habla* de J. L. Austin y J. Searle, el principio del *dialogismo* y la teoría de los *géneros discursivos* de M. M. Bajtín, el *contrato comunicativo* de P. Charaudeau, el *enfoque cognitivo de la teoría del contexto* de T. A. Van Dijk, la *situación de comunicación*, la *escena de enunciación* y la *escenografía* de D. Maingueneau, *el autor y el lector modelo/implícito* de U.

Eco y W. Iser, y los conceptos de *paratextualidad e intertextualidad* de Genette y su estudio del narrador (*voz, focalización y modalización*). Este análisis tiene dos etapas: primero, hemos relacionado los discursos dentro y alrededor de las tres novelas con cuatro parámetros: *autor, lector, texto y contexto*. Como **resultado** de este análisis, hemos identificado, en la segunda etapa, cuatro patrones discursivos que rigen la interacción comunicativa entre la autora y el lector en los tres textos: la *responsabilidad moral y ética de la autora* (que Martín Gaité asume sobre el *principio de sinceridad*), la *participación del lector* (la autora espera una actitud activa por parte del lector), la *literatura comprometida* (la literatura de Martín Gaité promueve el compromiso social con el lector) y, finalmente, el *alejamiento de los cánones establecidos* (el contexto influye pero no obliga a la autora; su literatura es libre).

El *segundo objetivo específico* trata de ratificar, a través de un análisis de discurso comunicativo-dialógico, si las voces enunciativas de los personajes en las tres novelas construyen el sentido de *diálogo*. El interés de la autora en la comunicación interpersonal, y en el diálogo como herramienta de expresión y comprensión entre los seres humanos, se refleja en la presencia del *diálogo* como tema discursivo en las tres novelas seleccionadas. Por tanto, nuestra *segunda hipótesis* de partida es que el sentido de *diálogo* se construirá en la interacción discursiva entre los personajes de los tres textos. Con objeto de lograr el segundo objetivo, empleamos un **análisis de discurso de contrapunto**, procedente de la teoría y metodología de la *dialéctica relacional* de L. A. Baxter, que tiene sus raíces en el *dialogismo* de Bajtín, aunque está adscrita al campo de la comunicación interpersonal. Es un tipo de análisis discursivo-temático que nos sirve para identificar y relacionar los discursos contrapuestos que construyen el sentido de *diálogo* a partir de los enunciados de los personajes incluidos en los tres textos. Los **resultados** del análisis han mostrado tres discursos que animan la construcción del sentido de *diálogo*. Dos de los discursos (el *diálogo como acto comunicativo consensuado* y el *diálogo como último recurso*) compiten entre sí en la lucha por estar en el centro de la cadena de enunciados. El discurso del *diálogo como acto comunicativo consensuado* es dominante, se engloba en el discurso cultural más amplio de comunidad, y se posiciona en el centro de la lucha dialéctica, mientras que el discurso del *diálogo como último recurso* es un discurso alternativo que es continuamente desplazado hacia los márgenes por

el primero y se engloba en el discurso cultural más amplio de individualismo. El tercer discurso, el *diálogo como intercambio creativo*, está formado por la combinación de los dos primeros discursos. Este discurso alternativo crea un sistema de sentido totalmente nuevo sobre el *diálogo* durante el flujo conversacional entre los personajes, y se constituye, en palabras de Bajtín, como un *momento estético* único e irrepetible.

En **conclusión**, este es el primer estudio discursivo sistemático de tres novelas de Martín Gaité con carácter interdisciplinario, que combina teorías y metodologías desde el enfoque pragmático de la *comunicación literaria* y desde la perspectiva dialógica de la *dialéctica relacional*. Como resultado de los dos análisis de discurso, hemos creado un modelo válido de estudio de la *interacción discursiva entre el autor y el lector* y de la *construcción discursiva de sentido entre los personajes*, aplicable al género discursivo novelesco. Este paradigma en desarrollo, basado en las teorías comunicativas y del interlocutor de Martín Gaité, es abierto, ecléctico e inclusivo. Por tanto, este modelo de estudio puede ofrecer una mirada diferente no solo en el marco de exploración de la novela en general, sino también en el de otros géneros discursivos literarios.

## – Abstract –

The issue of human communication was of great interest to the Spanish author Carmen Martín Gaité. This is evidenced by her theories on communication and the interlocutor that she developed in her essays and articles, as well as in her narrative work through the communicative interaction between the author and the reader, and between the characters. The **object of study** of this doctoral thesis, entitled: *The art of communication: a discourse analysis of three novels by Carmen Martín Gaité*, is to examine author-reader communicative interaction, and to study the discursive construction of the meaning of *dialogue* through the communicative interaction of the characters in three novels by Martín Gaité: *Entre visillos* (1958), *Retahílas* (1974) y *El cuarto de atrás* (1978).

**The general objective** of this research is to verify whether it is possible to create a study model of *author-reader communicative interaction*, as well as of *discursive construction of meaning* for the novel. For the purpose of the study, the investigation includes **two specific objectives**. *First*, the study explores whether a discourse analysis with a pragmatic-literary view is valid to examine communicative interaction between the author and the reader in the three novels. On the basis of the author's great concern to communicate effectively with the reader through the text (discourse), the primary starting hypothesis is that, when elaborating her novels, Martín Gaité will pay special attention to the discursive strategies that reflect the interaction between the author and the reader to achieve the communicative purpose. Therefore, in order to achieve the first specific objective, a **literary discourse analysis** is conducted with a markedly pragmatic approach, which includes ideas from different branches of humanities and social science such as J. L. Austin and J. Searle's *Speech Act* theory, M. M. Bakhtin's *dialogism* and his *genre theory*, P. Charaudeau's *communicative contract*, T. A. Van Dijk's *cognitive approach to context*, D. Maingueneau's concepts on *situation of communication*, *enunciation scene*, and *scenography*, U. Eco and W. Iser's *model/implicit author/reader*, and Genette's concepts of *paratextuality* and *intertextuality* and his study of the narrator (*voice, mode, focalisation*). The

analysis has two stages: first, it relates the discourses in and about the novels with four parameters: the *author*, the *reader*, the *text* and *context*. As a **result** of the discourse analysis, in the second stage the study identifies four discursive patterns that lead communicative interaction between the author and the reader in the three texts: *author's moral and ethical responsibility* (which Martín Gaité assumes on the condition of sincerity), *reader's participation* (the author hopes for an active reader), *committed literature* (Martín Gaité's literature promotes social commitment with the reader), and finally, *distancing from established canons* (the context influences but it does not compel the author; her literature is free).

The *second specific objective* seeks to ratify, through a communicative-dialogic discourse analysis, whether characters' utterances in the three selected literary texts can construct the meaning of *dialogue*. Martín Gaité's devoted interest for interpersonal communication and her idea of dialogue as a tool of expression and understanding among human beings, is reflected on the fact that *dialogue* is present as a discursive theme in the three novels. Hence, the initial hypothesis is that its meaning is constructed in the utterances enunciated by the characters. Therefore, in order to reach the second specific objective, this study conducts a **contrapuntal discourse analysis**, originated in L. A. Baxter's theory and methodology of *Relational Dialectics*, which is located within the field of interpersonal communication and it is based on Bakhtin's *dialogism*. This thematic discourse analysis identifies and relates opposing discourses that build the meaning of *dialogue* through the utterances of the characters included in the literary texts. The **results** of the analysis have shown three discourses that animate the meaning construction of *dialogue*. Two of the discourses (*dialogue as a consensual communicative act* and *dialogue as a last resort*) compete to one another in the struggle to be in the centre of the utterance chain. The discourse of *dialogue as a consensual communicative act* is dominant, and is positioned in the centre of the dialectic struggle, while the discourse of *dialogue as a last resort* is an alternative discourse which is constantly displaced towards the margins by the first one. The third discourse, *dialogue as a creative interchange*, is formed by the combination of the first two discourses. This alternative discourse creates a totally new system of meaning and it is constituted, in Bakhtin's words, as an *aesthetic moment*, which is a fleeting interactional moment.

In **conclusion**, this is the first systematic discourse study on three novels by Martín Gaité of an interdisciplinary nature, which combines theories and methodologies with a pragmatic view to literary communication and the dialogic perspective of *Relational Dialectics*. As a result of the analyses, this research has proven the creation of a valid study model of author-reader communicative interaction, and of discursive construction of meaning for the novel. This developing model, based on Martín Gaité's theories on communication and the interlocutor, is open, eclectic and inclusive. Furthermore, this research may offer a different view not only in the framework of study of the novel in general, but also of other literary discourse genres.

## – Útdráttur –

Mannleg samskipti voru spænska rithöfundinum Carmen Martín Gaité afar hugleikin. Til sannindamerkis um það eru kenningar hennar um samskipti og viðmælandann sem hún þróaði í ritgerðum sínum, greinum og frásagnarverkum á grundvelli gagnkvæmra áhrifa í samskiptum milli höfundar og lesanda og milli persóna í sögunum. Viðfangsefnið í þessari doktorsritgerð, sem ber titilinn *Samskiptalistin: Orðræðugreining á skáldverkum Martín Gaité*, er rannsókn á gagnkvæmum áhrifum í orðræðu höfundar og lesanda og könnun á uppbyggingu merkingar í samtali á grundvelli gagnkvæmra áhrifa í samskiptum persóna í þrem skáldsögum Martín Gaité: *Entre visillos* (1958), *Retahilas* (1974) y *El cuarto de atrás* (1978).

Almennt markmið þessarar rannsóknar er að sannreyna hvort unnt sé að skapa líkan til að kanna gagnkvæm áhrif í samskiptum höfundar og lesanda og uppbyggingu merkingar í orðræðu sem kemur fram í segðum persónanna og unnt væri að beita á skáldsöguna. Þessi rannsókn felur í sér tvö sérstök markmið. Annars vegar er kannað hvort orðræðugreining á grunni málnotkunar í bókmenntum sé gild aðferð til athugunar á gagnkvæmum samskiptum höfundar og lesanda í þrem skáldsögum eftir Martín Gaité. Með tilliti til þess hve höfundinum er ákaflega annt um skilvirk samskipti við lesandann með textum sínum (orðræðu) er grundvallartilgátan sú að þegar Martín Gaité vann bókmenntatexta sína hafi hún hugað sérstaklega að aðferðum í orðræðunni sem endurspeгла gagnkvæm áhrif höfundar og lesanda í því skyni að ná fram því markmiði sem samskiptin fólu í sér.

Til að ná fyrra sérstaka markmiðinu er þess vegna gerð bókmenntaleg orðræðugreining út frá stefnumiðum málnotkunarfræði sem byggir á hugmyndum eins og málgjörðufræðum Austins og Searles, samtalsstefnu og tegundir orðræðu M. M. Bakhtins, samskiptasamningi P. Charaudeaus, hugtökum D. Maingueneaus um aðstæður samskipta, framsetningarvettvang og sviðsmyndahönnun, hugmyndum U. Ecos og W. Icers um fyrirmyndar-

eða innibygða höfundinn/lesandann, hugtökum G. Genettes um innrömmun og textatengsl og rannsókn hans á sögumanni (rödd, hátt, sjónbeining) og hugrænum viðhorfum T. A. Van Dijks til samhengis. Greiningin er í tveimur þrepum: í fyrsta lagi tengir hún orðræðuna sem birtist í skáldsögunum og kemur fram í umfjöllun um þær við fjórar færíbreytur: höfundinn, lesandann, textann og samhengið. Afleiðing orðræðugreiningarinnar er að á næsta stigi staðfestir könnunin að um sé að ræða fjögur orðræðumynstur sem leiða til gagnkvæmra samskipta milli höfundar og lesanda í þremur textum: siðferðilega og siðfræðilega ábyrgð höfundar, sem Martín Gaite nær fram með lögmálinu um einlægni, þátttöku lesandans (höfundur vonast eftir virkum lesanda), skuldbundin skrif (bókmenntaverk Martín Gaite stuðla að félagslegri samvisku, textar hennar eru skuldbundnir lesandanum) og loks fjarlægð frá viðteknum kanón (samhengið hefur áhrif á höfundinn en þvingar hana ekki; bókmenntasköpun hennar er frjáls). Síðara sérstaka markmiðið er að reyna að fá staðfest, með tilstuðlan samræðugreiningar sem tekur til samskipta og samtals, hvort segðir persóna í þremur völdum bókmenntatextum geti byggt upp merkingu samtals. Eftir að hafa sýnt fram á þann einlæga áhuga sem spænski höfundurinn sýndi samskiptum milli persóna og samtali sem tæki til tjáningar og gagnkvæms skilnings milli manna hefst þessi rannsókn á þeirri hugmynd að samtal sé til staðar sem leiðarstef í orðræðunni í þrem skáldsögum eftir Martín Gaite. Þar af leiðandi er grunntilgátan sú að merkingin sé byggð upp í segðum sem persónurnar mæla af munni fram.

Til þess að bregðast við síðara sérstaka markmiðinu er í rannsókninni gerð fjölraddagreining sem á rætur í kenningu og aðferðafræði um venslamiðaða samtalshyggju sem L. A. Baxter setti fram á sviði gagnkvæmra samskipta persóna og er byggð á grunni hugmynda Bakhtins um samtalsstefnu. Þessi orðræðugreining lýtur að grunnþáttum texta og ber kennsl á og tengir andstæðar gerðir orðræðu sem byggja upp merkingu samtals á grundvelli segða persónanna sem koma fyrir í bókmenntatextunum. Niðurstöður greiningarinnar hafa sýnt þrjár gerðir orðræðu sem eru hvatar að uppbyggingu merkingar samtals. Tvær af þessum orðræðugerðum, samræður sem samþykkt samskiptagjörð og samræður sem síðasta úrræði, keppa hvor við aðra í baráttunni um stöðu í miðri segðakeðjunni. Orðræða samtals sem samþykktrar samskiptagjörðar er ríkjandi og er staðsett í miðri samtalsstogstreitunni, en orðræða samtals sem síðasta úrræðis er annars konar

orðræða og sífellt jaðarsett af hinni fyrri. Þriðja orðræðan, samtal sem skapandi gagnvirkni, er sett saman úr fyrstu tveim orðræðunum; hún skapar algerlega nýtt kerfi merkingar og er mynduð, með orðum Bakhtíns, sem fagurfræðilegt augnablik, sem er hverfullt augnablik víxlverkunar.

Að lokum, þetta er fyrsta kerfisbundna, þverfræðilega orðræðurannsóknin á þremur skáldsögum eftir Martín Gaité sem tengir kenningar og aðferðir málnotkunarfræði við bókmenntasamskipti og sjónarhorn venslamiðaðrar samtalshyggju. Niðurstaðan úr þessum greiningum er að sýnt hefur verið fram á tilurð gilds rannsóknarlíkans í víxlverkun orðræðu sem er hægt að beita bæði á samskipti höfundar og lesanda og uppbyggingu merkingar milli persónanna. Þetta líkan, sem þróar kenningar Martín Gaité um samskipti og mælandann, er opið, sett saman úr úrvali ýmissa kenninga og tekur tillit til allra þátta. Enn fremur kann þessi rannsókn að opna nýja sýn, ekki aðeins innan ramma skáldsögunnar sem bókmenntategundar í höfundarverki Martín Gaité, heldur líka í öðrum bókmenntalegum orðræðutegundum.

## Capítulo I | Introducción

### 1. Objeto de estudio

La presente tesis doctoral examina cómo es la *interacción discursiva entre el autor y el lector* y cómo se construye el *sentido de diálogo en la interacción discursiva de los personajes* en tres novelas escritas por la autora española Carmen Martín Gaité (1925-2000): *Entre visillos* (Martín Gaité, 1958), *Retahílas* (Martín Gaité, 1974), y *El cuarto de atrás* (Martín Gaité, 1978).

Por lo tanto, nuestro objeto de estudio en esta investigación es el *discurso*, específicamente el discurso literario en la narrativa de Martín Gaité. En esta investigación, entendemos el *discurso* desde una perspectiva pragmática y comunicativa, como una práctica social. Esta noción de *discurso* se basa en las teorías de M. M. Bajtín, T. A. Van Dijk y D. Maingueneau, entre otros, quienes conciben el discurso como el uso de la lengua por unos sujetos enunciadorees y otros receptores en un contexto determinado (Bajtín, 1999 [1982]-a; Maingueneau, 2009; Van Dijk, 2008). Desde el punto de vista dialógico-comunicativo, en el estudio de la construcción de sentido, definimos el *discurso* siguiendo a L. A. Baxter, quien lo entiende como un sistema de sentido: un conjunto de enunciados que se sitúan alrededor de un objeto para darle sentido (Baxter, 2011, p. 2).

La escritora C. Martín Gaité estaba muy interesada en el diálogo y la relación comunicativa entre las personas en el mundo real y ese interés se ve

reflejado en su obra. En esta investigación, la *comunicación* es tratada, en términos generales, como un proceso de construcción de las relaciones sociales en el que se produce un intercambio entre los participantes (Charaudeau y Maingueneau, 2005, pp. 97-98). Martín Gaité concibe la actividad literaria como un *acto de comunicación* entre el autor y el lector, por un lado, y entre los personajes de sus novelas, por otro. La escritora salmantina dedicó una parte substancial de su obra ensayística, crítico-literaria y narrativa a estudiar la comunicación, el diálogo y el papel de los distintos interlocutores en la producción literaria. Por un lado, en sus ensayos y artículos de crítica literaria, construyó su propia teoría sobre la comunicación y la búsqueda del interlocutor. Por otro lado, introdujo estas ideas en sus novelas y cuentos mediante el trabajo de las estrategias discursivas implicadas en la comunicación entre el autor y el lector, y la construcción discursiva de las voces enunciativas de los personajes en su interacción comunicativa.

## 2. Objetivos

### 2.1. Objetivo general

El objetivo general de esta tesis es verificar, a partir del estudio de tres novelas de la autora Carmen Martín Gaité, si podemos crear un modelo de estudio discursivo de la *interacción comunicativa entre el autor y el lector*, así como de la *construcción de sentido*, que pueda ser de utilidad para el estudio de las novelas de otros autores y del género novelístico en general.

Con el fin de conseguir el objetivo general, hemos llevado a cabo dos análisis de discurso (pragmático-literario y comunicativo-dialógico) por separado, vinculados a los dos objetivos específicos, las hipótesis y las preguntas de investigación específicas de esta tesis, que exponemos con más detalle en los dos subapartados siguientes. Una vez efectuados los dos análisis de discurso, extraeremos las conclusiones globales pertinentes para responder

a la siguiente pregunta de investigación asociada al objetivo general de este estudio: «¿Es nuestra investigación válida para la creación de un modelo de estudio discursivo de la comunicación entre el autor y el lector, y de la construcción de sentido en la novela?».

## 2.2. Objetivos específicos e hipótesis

Nuestro estudio tiene, además, dos objetivos específicos que se complementan. El *primer objetivo específico* (1) es constatar si el estudio analítico de los discursos nos sirve para entender la interacción comunicativa entre la autora y el lector en las tres novelas de Carmen Martín Gaité: *Entre visillos* (1958), *Retahilas* (1974) y *El cuarto de atrás* (1978). Dada la gran preocupación de Martín Gaité por comunicarse con su lector, la *primera hipótesis* de partida es que, en la elaboración de sus tres textos literarios, la escritora empleará ciertas estrategias discursivas que promueven la interacción comunicativa entre ambos.

Para alcanzar este objetivo y tratar de verificar la hipótesis inicial, emplearemos la teoría y metodología de la pragmática de la comunicación literaria que se centra específicamente en el estudio de la interacción entre el autor y el lector a través del análisis de discurso. Nos interesa entender la interacción discursiva entre la autora y el lector desde la perspectiva pragmática porque puede aportar una perspectiva diferente a los estudios que se han hecho hasta el momento sobre el trabajo de Martín Gaité en crear un puente de comunicación entre ella y el lector en sus novelas.

El *segundo objetivo específico* (2) es comprobar, mediante el estudio analítico de los discursos, si las voces enunciativas de los personajes construyen el sentido de *diálogo* en los tres textos literarios de Martín Gaité. El interés que la autora muestra por la comunicación interpersonal se ve reflejado en la presencia del diálogo como tema discursivo a lo largo de las tres novelas de análisis, por lo que nuestra *segunda hipótesis* de partida es que

el sentido de *diálogo* se elaborará durante la relación de interacción discursiva de los personajes en las novelas.

Para lograr este objetivo y comprobar la hipótesis inicial, utilizaremos la teoría y metodología de la *dialéctica relacional*, que estudia la comunicación en las relaciones personales durante su interacción discursiva. La importancia de este estudio dialéctico es la observación, con una mirada diferente, de la labor de la autora en plasmar en sus novelas la comunicación entre los seres humanos y la creación de sentido en la realidad, a través de la construcción discursiva de las relaciones personales de los personajes y de su interacción comunicativa.

### 3. Preguntas de investigación

#### 3.1. Pregunta de investigación (1)

La primera pregunta de investigación<sup>1</sup> (1): «¿*Qué patrones discursivos rigen la interacción comunicativa entre el autor y el lector en las tres novelas seleccionadas de Martín Gaité?*», está relacionada con el *primer objetivo específico* (1) sobre la interacción discursiva entre el autor y el lector.

Con objeto de responder a esta primera pregunta (1), llevaremos a cabo un *análisis de discurso pragmático-literario* en los tres textos del corpus y

---

<sup>1</sup> La denominación *pregunta de investigación* se emplea de forma frecuente en diferentes disciplinas dentro de las ciencias sociales para referirse a un interrogante sobre el objeto de estudio del que se desprende una metodología (instrumentos, indicadores, procedimientos). (En A. Bryman, *Social research methods*, Oxford: Oxford University Press, 2008 [2001], pp. 69-74, 370-372). En su origen, podría tratarse de un calco léxico del inglés (*research question*).

abordaremos la cuestión desde la perspectiva pragmática de la comunicación literaria. Esta perspectiva entiende la literatura como una actividad comunicativa. En todo proceso de comunicación literaria entre un autor de un texto y un lector encontramos cuatro elementos que se relacionan: el autor, el lector, el texto y el contexto. En una primera etapa de nuestro análisis, examinaremos la relación de interacción discursiva entre estos cuatro elementos y responderemos a la siguiente subpregunta: «¿Cómo se relacionan los discursos entre el autor, el lector, el texto y contexto en las tres novelas de la autora?». En una segunda etapa, a partir de los resultados obtenidos del análisis discursivo de los cuatro elementos del hecho literario, identificaremos los patrones discursivos que rigen la interacción comunicativa entre la autora y el lector.

### 3.2. Pregunta de investigación (2)

La segunda pregunta de investigación (2): «¿Cómo está construido discursivamente el sentido de diálogo en los tres textos literarios de Carmen Martín Gaité seleccionados para este estudio?», está vinculada al *segundo objetivo específico* (2) sobre la construcción discursiva del sentido de *diálogo* a partir de la interacción de los personajes.

Con el fin de poder responder a esta segunda pregunta (2), efectuaremos un *análisis de contrapunto*, un tipo de *análisis de discurso comunicativo-dialógico* elaborado por la investigadora estadounidense L. A. Baxter en su *teoría de la dialéctica relacional*, que procede de la comunicación interpersonal. Según Baxter, el análisis de *contrapunto* revela una serie de discursos opuestos que compiten entre sí en la construcción de sentido (Baxter, 2011). Para entender cómo está construido el sentido de *diálogo* en estas novelas, analizaremos los discursos de las voces enunciantes de los personajes (y de los narradores-personajes que interaccionan con otros personajes en las novelas). Este análisis tiene tres etapas: 1) la selección de los textos, 2) la identificación de los temas discursivos y 3) la relación de los temas discursivos contrapuestos, que responden a las siguientes subpreguntas de investigación:

1. «¿Qué textos hemos elegido y por qué?»
2. «¿Qué discursos definen el sentido de diálogo en los textos?» y, «¿cuáles de estos discursos son contrapuestos?», es decir, «¿cuáles compiten entre sí?»
3. «¿Cómo es la relación de interacción de los discursos contrapuestos?»

A partir de este análisis, podremos identificar cuáles y cómo es la relación de los discursos en oposición que construyen el sentido de *diálogo* en los tres textos, y podremos determinar si el sistema de sentido sobre el *diálogo* es abierto o expansivo, es decir, permite la convivencia de diferentes discursos sobre el *diálogo*, o es cerrado o contractivo, es decir, está presidido por un discurso dominante que margina a los discursos alternativos sobre el *diálogo* (Baxter, 2011).

#### 4. Justificación de la investigación

Esta tesis pretende demostrar que la autora C. Martín Gaité dedicó una gran parte de su esfuerzo y talento a transmitir sus teorías e ideales sobre la comunicación entre los seres humanos en sus novelas. Para ello, realizaremos un estudio analítico de la interacción discursiva entre el autor y el lector, y de la construcción discursiva del sentido de *diálogo* en la interacción de los personajes en las tres novelas de la autora mencionadas más arriba.

Con este propósito, nuestra investigación se constituye como un estudio de carácter interdisciplinario, que combina teorías y metodologías, desde la perspectiva pragmática de la comunicación literaria y la perspectiva comunicativa de la *teoría de la dialéctica relacional*, con el fin de realizar dos análisis de discurso –uno pragmático-literario y otro comunicativo-dialéctico– de forma sistemática en las tres novelas de la escritora salmantina. Los enfoques pragmático y dialógico pretenden aportar una perspectiva diferente al estudio de la comunicación en la obra novelística de la autora.

Las investigaciones que se han hecho hasta el momento sobre la obra de C. Martín Gaité en relación a la comunicación y el interlocutor proceden en su mayoría del campo de la literatura y de la lingüística (Brown, 1991; Calvi, 1990; Durán, 1981; Glenn, 1987-1988; Guerrero Solier, 1992; Martinell Gifre, 1981-1982; Navajas, 1985; Palley, 1980; Quintana Cocolina, 2015; Rey Hazas, 1992; Uxó, 1999). Creemos, por tanto, que este es el primer estudio sobre la autora con una perspectiva pragmática de la comunicación literaria, en la que confluyen diferentes disciplinas como la literatura, la comunicación o la filosofía, entre otras, para estudiar la interacción discursiva entre el autor y el lector en la novelística de Martín Gaité.

Por otro lado, los estudios dialógicos previos en los que se aplica la teoría y metodología de la *dialéctica relacional* a textos narrativos para el estudio de la construcción de sentido son más bien escasos y suelen centrarse en el análisis de cartas o historias de vida (Baxter y Norwood, 2011; Baxter, Norwood, Asbury y Scharp, 2014; Baxter, Suter, Thomas y Seurer, 2015). Con el fin de probar la teoría y metodología de la *dialéctica relacional* en el estudio de la construcción del sentido de *diálogo* en la narrativa de Martín Gaité, hemos realizado un estudio analítico, anterior a este, en el cuento «La trastienda de los ojos» de Martín Gaité (Quintana Cocolina, 2017). Nuestro estudio presente de la construcción discursiva del sentido de *diálogo* en tres novelas de Martín Gaité tratará de contribuir, desde el campo de la literatura y específicamente, desde el género novelístico, al desarrollo de las investigaciones dialógicas precedentes de textos narrativos.

En definitiva, nuestra tesis de investigación aporta una mirada diferente a dos problemas intrínsecos del discurso literario que se han dado a lo largo de la historia de la literatura: la comunicación con el otro y la construcción de sentido en la producción literaria. Con nuestra perspectiva, que combina las teorías y metodologías pragmático-literarias y comunicativo-dialógicas, esperamos poder contribuir al desarrollo de los dos campos de investigación (pragmática de la literatura y comunicación interpersonal) y sentar las bases para abrir nuevos caminos de investigación en el futuro.

## 5. Marco teórico

El marco teórico de esta investigación abarca, por un lado, los estudios en pragmática de la comunicación literaria que incluyen teorías y metodologías diversas, basadas en diferentes disciplinas tales como la literatura, la lingüística, la comunicación o la filosofía, para el estudio de la interacción discursiva entre la autora C. Martín Gaité y el lector. Por otro lado, hemos aplicado la teoría y metodología de la *dialéctica relacional*, que proviene del campo de estudios en comunicación interpersonal, a la investigación de la construcción del sentido de *diálogo* en las tres novelas de nuestro corpus de investigación.

En relación al estudio de la interacción entre el autor y el lector, como decimos, vamos a emplear el enfoque pragmático, que consiste en un campo de investigación de carácter interdisciplinario. Por un lado, contiene teorías y metodologías procedentes de diferentes ramas humanísticas y de las ciencias sociales. Por otro, la perspectiva pragmática se puede emplear además en diversas disciplinas como la literatura y la lingüística, la comunicación, la filosofía, la psicología o la sociología. De este modo, la pragmática sirve como vínculo entre la literatura y la lingüística y otros campos de estudio dentro de las humanidades y de las ciencias sociales.

Desde la perspectiva pragmática, esta tesis explora la posibilidad de estudiar la interacción del autor y el lector, entendiendo la actividad literaria como un acto de comunicación. La literatura crea hechos de comunicación, ya que involucra físicamente a un emisor (el autor), a un receptor (el lector) y el paso de un mensaje (el texto literario) en un momento concreto (contexto). La pragmática, en general, estudia «el enlace entre el lenguaje y la vida humana» (Verschueren, 2002, p. 41), lo que aplicado a la comunicación literaria quiere decir: el estudio del uso del texto literario en su contexto por parte de los sujetos del acto literario comunicativo.

Con este fin, nuestro trabajo explorará diversas teorías pragmáticas relacionadas con la comunicación literaria (Escandell Vidal, 2011, 2013 [1996], 2014, 2015; García Barrientos, 2016 [1996]; Huamán, 2003; Ohmann et al., 1999 [1987]; Reyes, 2000 [1995]; Vital et al., 2014). Algunas teorías y

conceptos clásicos de la pragmática de la comunicación nos servirán de base para nuestro estudio, como la teoría de los *actos de habla* de J. L. Austin y J. Searle (Austin, 1982 [1962]; Searle, 2001 [1969]), el *principio de cooperación* de P. Grice (Grice, 1991 [1975]), o el *principio de relevancia* de D. Sperber y D. Wilson (Sperber y Wilson, 1994, 2004). Otros conceptos pragmáticos esenciales en esta investigación se refieren a los sujetos del acto de comunicación literaria (el autor y el lector) y a sus papeles comunicativos: la *autoridad del autor* (Van Dijk, 1999 [1977]), la *intención del autor* (Austin, 1982 [1962]), la *competencia lectora* (Maingueneau, 2009) o la *interpretación del lector* (Eco, 1999). Heredado de las teorías de la estética de la recepción, se explorarán, asimismo, los conceptos de *autor implícito/modelo* y *lector implícito/modelo* de W. C. Booth, U. Eco, y W. Iser (Booth, 1983 [1961]; Eco, 1999; Iser, 1976). Desde el nivel narrativo, examinaremos las figuras del *narrador* y el *narratario* como funciones comunicativas dentro del texto literario (Genette, 1989 [1972], 1998; Prince, 1973). En el estudio del texto literario y el contexto, nos interesan especialmente la *teoría sociocognitiva del contexto* de Van Dijk (Van Dijk, 2001), la *situación de comunicación*, la *escena de enunciación* y la *escenografía* de Maingueneau (Maingueneau, 2004, 2009), el *contrato de comunicación* de P. Charaudeau (Charaudeau, 2002, 2004, 2006), y la teoría de los *géneros discursivos*, el principio del *dialogismo* y el concepto de *cronotopo* de Bajtín (Bajtín, 1989 [1975]-d, 1999 [1982]-c, 2005 [1979]).

Por otro lado, en relación al estudio de la construcción del sentido de *diálogo* en las tres novelas de C. Martín Gaité, esta tesis de investigación se basa en la *teoría de la dialéctica relacional* de Baxter (Baxter, 2004a, 2004b, 2011; Baxter y Montgomery, 1996). Baxter define el *texto* como una cadena de enunciados en los cuales los discursos, entendidos como sistemas de sentido, compiten los unos con los otros. El resultado de este conflicto de discursos contrapuestos construye nuevos sistemas de sentido. En esta teoría constructivista social, la idea de *comunicación* tiene el sentido bajtiniano de oportunidad para construir nuevos sentidos, no simplemente reproducir los viejos sistemas de sentido (Baxter, 2011, p. 112). La *dialéctica relacional* explica los patrones de comunicación de una relación de interacción entre dos o más interlocutores como el resultado de las tensiones dialécticas de sus discursos que pueden ser prácticas dialógicamente contractivas, es decir,

procesos comunicativos con un número limitado de discursos dominantes centrípetos, o prácticas expansivas, formadas por una rica variedad de discursos marginales o centrífugos y también de discursos dominantes de la cultura y la sociedad, pero sin otorgarles un lugar central (Baxter, 2011). En un extremo de estas prácticas discursivas estaría el monólogo y en el otro, el diálogo idealizado. La mayor parte de los discursos suelen estar situados en algún lugar entre esos dos extremos e incluyen la interacción de múltiples discursos, algunos de los cuales son más dominantes y otros más marginales. Esta teoría se funda en la teoría de los *géneros discursivos*, el *principio dialógico* y el concepto de *polifonía* de Bajtín (Bajtín, 1989 [1975]-d, 1999 [1982]-c, 2005 [1979]), y se centra principalmente en la comunicación, y no tanto en conceptos psicológicos y sociológicos, como es el caso de otras teorías de comunicación interpersonal (Bathurst, 2004; Baxter, 2011; Baxter y Braithwaite, 2008; Baxter y Montgomery, 1996; Canary y Dainton, 2003). La *dialéctica relacional* reflexiona sobre los procesos y los productos de la comunicación (Braithwaite y Schrodt, 2014), dos problemas cruciales en esta investigación, ya que estudiamos tanto la interacción discursiva de los personajes como la construcción de sentido de *diálogo* a partir de esta interacción.

En nuestro repaso teórico, no nos olvidamos, obviamente, de los estudiosos de la obra de Martín Gaité que han investigado el tema de la comunicación y el interlocutor desde diferentes perspectivas como E. Martinell (Martín Gaité, 1995, 1999; Martinell Gifre, 1981-1982, 1983, 1993, 1996, 1997), M. V. Calvi (Calvi, 1990, 1998, 1999, 2007a, 2011), J. Teruel (Teruel, 1989, 2019, 2020), J. Jurado Morales (Jurado Morales, 2001, 2003, 2004, 2018a), K. M. Glenn (Glenn, 1979, 1983a, 1983b, 1987-1988; Glenn y Rolón Collazo, 2003) o J. L. Brown (Brown, 1981, 1982, 1983, 1986, 1987, 1991, 2015; Brown y Smith, 1987), entre otros. Asimismo, expondremos las ideas de la autora sobre los conceptos de «lo literario», la comunicación entre el autor y lector, el diálogo en el texto literario, o la relación de interacción entre los personajes, entre otras, y que encontramos principalmente en su ensayo *El cuento de nunca acabar (apuntes sobre la narración, el amor y la mentira)* (Martín Gaité, 2009 [1983]), pero también en otros libros de ensayos como *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (Martín Gaité, 2000 [1973]), *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española* (Martín Gaité, 1989), *Agua pasada (artículos, prólogos y discursos)* (Martín

Gaite, 2006 [1993]) y *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa* (Martín Gaité, 2006 [1994])<sup>2</sup>. Hemos compilado además reflexiones de Martín Gaité sobre la comunicación entre el autor y el lector y sobre la interacción entre los personajes de la colección de conferencias de la autora reunidas en *Pido la palabra* (Martín Gaité, 2002) y del libro recopilatorio de artículos *Tirando del hilo (Artículos 1949-2000)* (Martín Gaité, 2010b). Como veremos, las ideas sobre la narración y la comunicación literaria que incluye en sus ensayos, conferencias y artículos, se ven reflejadas en su obra literaria. Así, es ella misma quien reconoce que algunas de sus novelas beben directamente de sus trabajos ensayísticos<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Los ensayos de la autora sobre literatura (*La búsqueda de interlocutor, El cuento de nunca acabar, Desde la ventana, Agua pasada y Esperando el porvenir*) se han recopilado en el quinto volumen de las obras completas de Martín Gaité editado por J. Teruel. [C. Martín Gaité, *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, (J. Teruel Ed.), Barcelona/Madrid: Círculo de Lectores/Espasa, 2016].

<sup>3</sup> En los apuntes que Martín Gaité tenía «en dos cuadernos Clairefontaine» para escribir su ensayo *El cuento de nunca acabar* y que llevaba consigo desde el otoño de 1973 (terminó el ensayo en Charlottesville, Virginia, en el otoño de 1982) comenta: «Las novelas se me fueron metiendo por medio, eran como aventuras extramatrimoniales, a las que me entregaba con desmesurado placer. Pero las sabía tributarias en gran parte de aquel otro río subterráneo que iban empobreciendo, al alimentarse de él» (en el capítulo «Ruptura de relaciones», en C. Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar (apuntes sobre la narración, el amor y la mentira)*, Madrid: Siruela, 2009 [1983], pp. 181-182). En una nota al final del ensayo, Martín Gaité menciona que estas novelas y otros textos son *Fragmentos del interior* (1976), *El cuarto de atrás* (1978) y el cuento *El castillo de las tres murallas* (1981) (incluido después en *Dos cuentos maravillosos*), (ibid., p. 254). Por otro lado, *Retahílas* es continuadora de su artículo ensayístico «La búsqueda de interlocutor», publicado en el libro de ensayos *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, en 1973. La autora no cita *Retahílas* en la enumeración anterior, pero esta novela se publicó en 1974.

## 6. Metodología

### 6.1. Análisis de discurso

En la presente investigación, vamos a llevar a cabo dos análisis de discurso: un *análisis de discurso literario* para el estudio de la interacción entre el autor y el lector, y un *análisis de contrapunto* para el estudio de la construcción discursiva del sentido de *diálogo*. En ambos casos se emplea un método de estudio cualitativo, ya que estamos tratando de responder a preguntas abiertas sobre qué patrones discursivos rigen la interacción discursiva entre la autora C. Martín Gaité y el lector en las tres novelas, por un lado, y qué discursos de los personajes construyen el sentido de *diálogo* y cómo se relacionan estos discursos en su interacción en los tres textos seleccionados, por otro.

El *análisis de discurso pragmático-literario* es un análisis basado en las teorías pragmáticas de la enunciación de Maingueneau y Charaudeau, que son la base de la Escuela Francesa de análisis de discurso en la actualidad (Charaudeau y Maingueneau, 2005; Maingueneau, 1999, 2010, 2011, 2012, 2013, 2018). Estas teorías se nutren de conceptos como el *dialogismo* de Bajtín y la idea de *posicionamiento* de los discursos de M. Foucault (Foucault, 2002 [1969]). Asimismo, también nos han servido para este análisis algunos de los métodos clásicos como el análisis de discurso de G. Brown y G. Yule desde el punto de vista lingüístico (Brown y Yule, 2005), el análisis de discurso de Van Dijk con especial énfasis en el contexto (Van Dijk, 1980, 2001, 2008, 2015) y otras perspectivas de análisis de discurso relevantes (Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, 2001; López Alonso, 2014; Lozano, Peña-Marín y Abril, 2016 [1982]).

El *análisis de discurso de contrapunto* combina las teorías de la enunciación del análisis de discurso de la Escuela Francesa, con un tipo de análisis, adscrito a la Escuela de Análisis Crítico del discurso, que pone su

foco de atención en las relaciones de poder entre los discursos. Esta idea sobre el poder y la dominación de los discursos, que también vemos en autores clásicos como Bajtín y Foucault, ha sido desarrollada por otros estudiosos contemporáneos como Van Dijk (Van Dijk, 2015). El análisis contrapuntístico es un tipo de análisis crítico del discurso que está basado en la idea de Bajtín de que los discursos compiten en su lucha por el poder y en la formación de sentido (Bajtín, 1989 [1975]-b).

Al tratarse de un estudio cualitativo, los resultados de los dos análisis de discurso estarán sujetos a nuestra interpretación crítica, y, por tanto, no pueden generalizarse como ocurriría con algunos estudios positivistas. Desde nuestro objetivo heurístico, no pretendemos dar una respuesta cerrada o absoluta al estudio discursivo de la interacción y la construcción de sentido en las novelas de Martín Gaité, sino que buscamos ofrecer una perspectiva diferente desde la que mirar los problemas de investigación relacionados con la interacción discursiva entre el autor y el lector, por un lado, y la construcción discursiva de sentido, por otro, a través del análisis de discurso.

## 6.2. Corpus de investigación

Este estudio analiza las siguientes tres novelas de C. Martín Gaité: *Entre visillos* (1958), *Retahílas* (1974), y *El cuarto de atrás* (1978). Las razones de elección de estas novelas atienden a tres factores. Primero, las tres comparten la importancia que Martín Gaité le da a la comunicación, lo cual se refleja en: la interacción autor-lector, en los diálogos entre los personajes y en el motivo del *diálogo* como una categoría temática. Segundo, los tres textos pertenecen al género novelístico, que por sus características intrínsecas abarca un gran potencial dialógico en el sentido bajtiniano del término. Tercero, cada novela se sitúa en un periodo socio-político concreto de la historia de España del siglo XX: *Entre visillos* tiene lugar en la segunda etapa de la posguerra, *Retahílas* a finales de los 60, un periodo de incipiente apertura que coincide con la última etapa de la dictadura franquista, y *El cuarto de atrás* se sitúa en los primeros años de la democracia española, aunque se hace un amplio repaso de los años de la guerra civil y la dictadura

franquista. La autora muestra a través de los personajes, el tiempo que le tocó vivir y las diversas transformaciones sociales que ocurrieron a consecuencia de los cambios políticos y sociales.

### 6.3. Indicadores y procedimientos<sup>4</sup>

El *análisis de discurso pragmático-literario* tiene dos etapas. En la primera, analizaremos los discursos relacionados con los cuatro aspectos del evento literario (el autor, el lector, el texto y el contexto), siguiendo el modelo del *contrato de comunicación* que relaciona la *situación de comunicación* y la *escena de enunciación* de Maingueneau y Charaudeau (Charaudeau, 2004; Maingueneau, 2004, 2009). La *situación de comunicación* es el marco de convenciones del discurso abstracto formado por un tipo de discurso, un género y unos principios pragmáticos, que deben ser tomados en cuenta por los participantes en su intercambio comunicativo. En nuestra investigación, estos son: el discurso literario, el género novelístico y los principios pragmáticos de la comunicación literaria que configuran la relación interactiva entre el autor y el lector. La *escena de enunciación* es el marco del discurso en la enunciación concreta (en nuestro, caso, en las tres novelas de C. Martín Gaité) y está compuesta por la *escena englobante* (el tipo de discurso, en nuestro estudio, el discurso literario), la *escena genérica* (el tipo de género (novela) y subgénero, que en las novelas de Martín Gaité, puede ser: la novela intimista, realista, autobiográfica, fantástica, etc.) y la *escenografía*, que incluye la representación de los enunciadorees y destinatarios en los discursos y la representación del tiempo y el espacio (el *cronotopo* de Bajtín).

---

<sup>4</sup> Los *indicadores* son los criterios específicos observables que emplearemos para recoger y comparar los discursos de las tres novelas en los dos estudios analíticos. Los *procedimientos* son el conjunto de acciones que realizaremos, y su orden, para el análisis de las tres novelas.

En el análisis hemos comparado la situación de comunicación en su forma abstracta con la escena de enunciación del texto real (las tres novelas seleccionadas de Martín Gaité). De acuerdo con la concepción de *género discursivo* de Bajtín (Bajtín, 1999 [1982]-a), hemos estudiado primeramente la novela como un *molde*, que tanto el autor como el lector van a tener en mente a la hora de elaborar y de leer una novela específica. Desde el modelo pragmático, consideramos la novela como un acto de comunicación (un acto de habla, según Austin y Searle) en el que intervienen unos interlocutores (autor-lector), un contexto (extralingüístico), y un determinado uso de la lengua. Hemos tenido en cuenta, asimismo, la taxonomía del fenómeno del discurso de Genette, que incluye conceptos relevantes para nuestra tesis como la *paratextualidad*, la *intertextualidad*, o los elementos de estudio del narrador (*voz, modo, focalización*) (Genette, 1989 [1972], 1998), entre otros.

En la segunda etapa del análisis, una vez obtenidos los resultados del análisis comparativo entre la *situación de comunicación* del discurso literario y del género novelesco, por un lado, y la *escena de enunciación* y las *escenografías* de las tres novelas de Martín Gaité, por otro, podremos identificar los patrones discursivos que rigen la comunicación entre la autora y el lector en los tres textos literarios.

A partir del método de Baxter (Baxter, 2011), el *análisis de discurso de contrapunto* de cada novela consistirá en tres etapas:

- La selección de los textos teniendo en cuenta el género discursivo al que pertenecen, el estudio de las voces enunciativas y el contexto socio-político en el que se inscriben las historias.
- La identificación de los discursos contrapuestos que versan sobre el diálogo. Para ello, a partir de los enunciados de las voces de los personajes que hablan sobre el *diálogo* en los textos, elaboraremos categorías discursivo-temáticas iniciales, intermedias y superiores. Seguidamente, identificaremos las categorías temáticas más abstractas de los discursos, que abarcan y combinan las categorías inferiores y que construyen los sistemas de sentido de *diálogo* en los tres textos.

- Finalmente, procederemos a la identificación del tipo de relación de interacción (*sincrónica vs. diacrónica, polémica vs. transformativa, etc.*) entre los discursos que compiten para, en última instancia, entender cómo está construido discursivamente el sentido de *diálogo* en las novelas.

Es importante resaltar en este punto que los indicadores elaborados para ambos análisis en este estudio están sujetos a discusión para explorar otras posibilidades de desarrollo de análisis discursivo.

## 7. Esquema de la tesis

En esta sección presentamos el contenido de cada capítulo de esta tesis, así como de sus apartados y subapartados.

El «Capítulo I» es la introducción, en la que primero exponemos el objeto de esta investigación (el discurso literario), el objetivo general y los dos específicos, las hipótesis y las preguntas de investigación vinculadas a los objetivos específicos. Asimismo, indicamos la justificación y relevancia de la investigación, y explicamos brevemente los marcos teóricos y metodológicos que vamos a emplear.

El «Capítulo II» se corresponde con el marco teórico. Este capítulo contiene un breve subapartado sobre la visión de Martín Gaité en relación a la oralidad y la escritura, que explica el enfoque comunicativo de su literatura. Seguidamente, se abarcan dos grandes apartados que recogen los dos estudios principales vertebradores de esta tesis de investigación: «La interacción discursiva entre el autor y el lector» y «La construcción discursiva del sentido de *diálogo*». El primer gran apartado engloba las teorías que configuran la perspectiva pragmática de la comunicación literaria con varios subapartados que tratan la problematización de «lo literario», el esquema comunicativo en literatura, la investigación de los sujetos del acto de comunicación literaria (autor-lector), y, por último, el estudio del texto y el contexto.

En el segundo gran apartado de la revisión teórica, examinamos la perspectiva comunicativo-dialógica que aplicaremos al estudio de la construcción del sentido de *diálogo* en la obra novelística de Martín Gaité. Para ello, profundizamos en la *teoría de dialéctica relacional* de Baxter y sus conceptos esenciales, que estructuran la división en tres subapartados: la importancia de las voces, la cadena de enunciados y la relación entre los discursos.

En el «Capítulo III» presentamos los objetivos y la metodología empleada. Primero, exponemos el objeto de estudio, describimos la noción de *discurso* y desarrollamos los objetivos (general y específicos) y las hipótesis. Después presentamos las razones de elección de las tres novelas del corpus de investigación y las razones para elegir el análisis de discurso como instrumento de análisis. Seguidamente, profundizamos en cada uno de los dos análisis —el análisis discursivo literario y el análisis de *contrapunto*— siguiendo el mismo esquema en cada uno: primero el planteamiento de la pregunta de investigación y después la explicación de los indicadores y procedimientos de análisis.

El «Capítulo IV» expone los resultados del análisis de discurso literario y del análisis de discurso contrapuntístico. Por un lado, presentamos los resultados del análisis de discurso literario divididos en dos apartados (que coinciden con las dos etapas de análisis): primero, un análisis discursivo pragmático de cada una de las novelas comparando la *situación de comunicación* (texto abstracto) con la *escena de enunciación* (texto real). En segundo lugar, a modo de discusión, mostramos los cuatro patrones discursivos que hemos identificado en la interacción entre la autora y el lector. Por otro lado, exponemos los resultados obtenidos del análisis discursivo de *contrapunto* mediante, primero, la identificación y la explicación de los tres discursos abstractos que construyen el sentido de *diálogo* en los textos con sus categorías discursivas superiores e intermedias correspondientes, y segundo, la relación de interacción de los tres discursos. Asimismo, el análisis de *contrapunto* incluye una discusión de los resultados con el fin de explicar la construcción del sentido de *diálogo* a través de la relación de interacción de los tres discursos identificados en los textos.

En el «Capítulo V», hacemos una recapitulación de los conceptos teóricos y metodológicos principales empleados en los análisis de discurso y

de los resultados obtenidos de los mismos, para responder a las preguntas de investigación planteadas en este estudio, confirmar las hipótesis y alcanzar los objetivos específicos con una serie de conclusiones sobre el estudio de la interacción autor-lector y sobre el estudio de la construcción discursiva de sentido en las novelas de Martín Gaité. Una vez hecho esto, trazamos las conclusiones finales con las que tratamos de conseguir el objetivo general de este estudio y apuntamos una serie de implicaciones teóricas y prácticas, y un marco para futuras investigaciones.

## 8. Recapitulación final

En el «Capítulo I» de la introducción, hemos delimitado las líneas de estudio de la presente tesis doctoral. Partimos de la definición del discurso literario como nuestro objeto de estudio para después plantear el objetivo general de la tesis: la posibilidad de crear un modelo de estudio discursivo de la interacción entre el autor y el lector, y de la construcción de sentido en el discurso novelesco. A partir de este objetivo, hemos descrito los objetivos específicos, las hipótesis, las preguntas de investigación, el marco teórico y la metodología.

Por un lado, en el estudio de la interacción discursiva entre el autor y el lector, nuestro objetivo específico es tratar de entender qué estrategias discursivas de la autora C. Martín Gaité promueven la comunicación entre la autora y el lector en tres novelas de la autora (*Entre visillos*, *Retahílas* y *El cuarto de atrás*). Para ello, emplearemos una perspectiva pragmática de la comunicación literaria basada en teorías y conceptos dispares como los *actos de habla* de Austin y Searle, el *autor implícito* y lector *modelo* de Iser y Eco, la *situación de comunicación* y la *escena de enunciación* de Maingueneau, el *dialogismo* y los *géneros discursivos* de Bajtín o el *contexto sociocognitivo* de Van Dijk, entre otros. El estudio de análisis discursivo se centrará en los cuatro elementos del hecho literario (*autor*, *lector*, *texto* y *contexto*) en las tres novelas.

Por otro lado, en el estudio de la construcción de sentido, nuestro objetivo específico es entender cómo se crea el sentido de *diálogo* a partir de la interacción discursiva de los personajes en los tres textos de Martín Gaité. Para ello, haremos uso, desde el campo de la comunicación interpersonal, de la teoría y metodología pragmática-constructivista de la *dialéctica relacional*, ideada por Baxter con conceptos bajtinianos como el principio de *dialogismo* y la *polifonía*. Desde la perspectiva dialógica, el objetivo del estudio analítico de los discursos es identificar diferentes categorías discursivas temáticas que construyen el sentido de *diálogo* en las tres novelas.

Esta tesis se plantea como una investigación con una teoría y metodología interdisciplinarias que permitirán observar elementos de la teoría comunicativa de Martín Gaité en su obra novelística desde una perspectiva diferente. En el siguiente capítulo vamos a hacer una revisión de las características principales del marco teórico y del ámbito de estudio de nuestra investigación. Explicaremos las teorías y los conceptos principales asociados a nuestro objeto de estudio y a la metodología que vamos a emplear posteriormente en los dos análisis de discurso.

## Capítulo II | Marco teórico

«Si siempre pudiéramos hablar bien con toda la gente, tal como queremos, y tuviéramos un tiempo, un plazo narrativo, una pausa para hablar, ser escuchados y escuchar, quizá no escribiríamos. Es como un sucedáneo, en vista de que no encuentras ese interlocutor, te pones a escribir».

C. Martín Gaité entrevistada por J. Soler Serrano,  
*Editrama*, 6 de abril de 1981.

### 1. Introducción

Los temas de la comunicación, la búsqueda del interlocutor y el diálogo recorren numerosas páginas de los textos literarios de la autora española Carmen Martín Gaité. El interés de la escritora salmantina por la comunicación humana se plasma tanto en su obra literaria como en sus artículos, ensayos, charlas y entrevistas. Ese mismo interés que suscita lo que ella llama «la búsqueda de un interlocutor válido», es lo que le lleva a «ponerse a escribir». Martín Gaité defiende que ella escribe desde una experimentada incomunicación y al encuentro de un oyente utópico (Martín Gaité, 2000 [1973], p. 7). La literatura, para la autora, es un vehículo comunicativo con el que poder dialogar con su lector ideal. La literatura es, asimismo un lugar en el que poder poner en práctica sus ideales sobre las

relaciones comunicativas y el diálogo a través del trabajo de las relaciones personales y la interacción de sus personajes.

En este segundo capítulo del marco teórico, tras un breve subapartado sobre el enfoque comunicativo de la obra narrativa de Martín Gaité y su concepción sobre lo oral y lo escrito, pasaremos a estudiar los dos grandes apartados que conforman este capítulo: «La interacción discursiva entre el autor y el lector» y «La construcción discursiva del sentido de *diálogo*». En el primer apartado sobre la interacción entre el autor y el lector, tras analizar la potencialidad comunicativa de los signos en literatura a través de la delimitación de «lo literario» desde la perspectiva pragmática tomando como referencia la *teoría de los actos de habla* de Austin y Searle y de describir los elementos de la comunicación en el texto literario, nuestro siguiente objetivo será abordar el estudio de los sujetos del acto comunicativo y los diferentes papeles comunicativos que representan según diferentes autores como W. Iser y U. Eco: *autor empírico e implícito, lector empírico e implícito, narrador y narratario*. Después afrontaremos el estudio del texto literario y del contexto. Para ello, exploraremos la concepción cognitiva del contexto de Van Dijk, así como los elementos del *contrato de comunicación* de Charaudeau (que se establece entre el autor y el lector), que incluyen: los principios pragmáticos, los tipos de discurso y los *géneros discursivos* de Bajtín, los conceptos de *situación de comunicación y escena de enunciación* de Maingueneau. Asimismo, examinaremos los elementos discursivos que componen la escena de enunciación (*escena englobante, escena genérica y escenografía* de Maingueneau). Todo ello, estudiado desde la perspectiva pragmática de la comunicación literaria, la cual plantea una mirada diferente y novedosa de las tres novelas de Martín Gaité que vamos a analizar posteriormente: *Entre visillos* (1958), *Retahílas* (1974) y *El cuarto de atrás* (1978).

Las teorías descritas se combinarán con las ideas de Martín Gaité en relación al autor, el lector, el texto y el contexto, y con los estudios críticos de su obra en este sentido. Estas teorías pragmático-literarias nos servirán más adelante para definir los conceptos metodológicos que emplearemos en el análisis de los discursos en relación con la interacción entre la autora y el lector en las tres novelas.

El segundo gran apartado de la revisión teórica concierne al estudio de «La construcción discursiva del sentido de *diálogo*» en los tres textos de la

autora a través de la interacción discursiva entre los personajes. Con objeto de investigar la relación de interacción discursiva de los personajes y la construcción de sentido en las tres novelas, profundizaremos en el estudio de la *teoría de la dialéctica relacional* de la comunicóloga L. A. Baxter, procedente del campo de la comunicación interpersonal. Desde la perspectiva dialógica-comunicativa, exploraremos diversos conceptos fundamentales de esta teoría: la importancia de las voces del discurso, la cadena de enunciados y la relación entre los discursos contrapuestos. La *dialéctica relacional* se basa en las ideas bajtinianas del *dialogismo*, la *polifonía* y la *heteroglosia*, y la teoría de los *géneros discursivos*. Además, al igual que en el primer apartado en referencia a la interacción entre el autor y el lector, explicaremos las diferentes ideas de Martín Gaité en torno al *diálogo* en el texto literario (específicamente en la novela) e incluiremos los textos críticos de su obra que hablan al respecto del *diálogo*. La *teoría de la dialéctica relacional* emplea un análisis de discurso temático (*análisis de contrapunto*) en su afán por entender cómo se relacionan los discursos contrapuestos, que nos servirá para analizar, en los capítulos siguientes, los discursos sobre el *diálogo* en la relación de interacción de los personajes en las tres novelas de Martín Gaité.

## 1.1. Lo oral y lo escrito: el enfoque comunicativo

La oralidad es una de las características principales en la práctica narrativa de C. Martín Gaité junto con el respeto por la figura del lector. Como afirma J. M. Guelbenzu, la autora «amaba la palabra y la expresión por la palabra con una sinceridad y un rigor impecables»<sup>5</sup>. Su atención a los diálogos y a la manera de decir de las personas en la realidad se ve plasmada en su discurso literario a lo largo de toda su obra. Quizá por esta peculiaridad tan suya, la obra de la autora ha sido y es difícil de encasillar, pues Martín Gaité

---

<sup>5</sup> J. M. Guelbenzu, «Prólogo a Carmen Martín Gaité», *El cuento de nunca acabar*, Madrid: Siruela, 2009 [1983], p. 6.

siempre ha estado a caballo entre lo oral y lo escrito, transformando lo oral en escrito, la escritura en oralidad<sup>6</sup>.

Martín Gaité entiende ambas formas, oral y escrita, como un medio para comunicarnos los unos con los otros, y opina que, si pudiéramos encontrar un interlocutor válido y entendernos bien en la conversación oral, la necesidad de escribir quizá no se daría. Por ello, una de las empresas en las que se embarca la autora es en explorar los problemas de comunicación entre las personas reales en la forma oral a través de la escritura. Lo hace tanto en sus artículos como en sus ensayos, cuentos, novelas y demás trabajos escritos. Muchas veces, además, unos textos beben de otros y son inspiración para los siguientes. Así, ya desde su juventud son estas cuestiones las que pasan por su cabeza. En dos textos que escribió en su primera etapa en Madrid, en el año 1949, «Vuestra prisa» y *El libro de la fiebre*<sup>7</sup>, Martín Gaité nos habla de la dificultad para establecer una comunicación efectiva con las personas a su

---

<sup>6</sup> «En Carmen Martín Gaité, todo intento de parcelación se llena siempre de interferencias. Nunca están claras ni delimitadas, en su caso, las fronteras entre el mundo escrito y el no escrito, entre la cosecha de la lectura y la de la mirada, entre la crítica literaria y la crítica de las instituciones. Martín Gaité fue siempre difícil de catalogar y agradeció como escritora la confortable ambigüedad entre lo vivido y lo soñado, entre la verdad y la mentira. Me atrevería a decir que para ella los personajes de ficción y los de carne y hueso nunca estuvieron separados por una raya demasiado neta», [en J. Teruel, «Prólogo a Carmen Marín Gaité. Carmen Martín Gaité, articulista», en J. Teruel (Ed.), *Tirando del hilo (Artículos 1949-2000)*, Madrid: Siruela, 2010, p. 21].

<sup>7</sup> «Vuestra prisa» es el primer artículo que Martín Gaité publicó a su llegada a Madrid. El artículo apareció en el número 27 de la revista *La Hora. Semanario de los Estudiantes Españoles*, el 6 de mayo de 1949. También está recopilado en C. Martín Gaité, *Tirando del hilo (Artículos 1949-2000)*, (J. Teruel Ed.), Madrid: Siruela, 2010b, pp. 35-37. Por otro lado, *El libro de la fiebre* es una novela corta que Martín Gaité escribió en el verano de 1949 después de unas fiebres muy fuertes que le dieron a causa del tifus. Solo publicó dos fragmentos en la época, pues su amigo R. Sánchez Ferlosio, quien se convertiría más tarde en su marido, le dijo que no valía nada. *El libro de la fiebre* se publicó en su totalidad en 2007. (C. Martín Gaité, *El libro de la fiebre*, Madrid: Cátedra, 2007).

alrededor, la importancia de los lugares para que se dé bien la conversación y la necesidad del diálogo.

En el ensayo «La búsqueda de interlocutor», incluido en el libro de ensayos con el mismo nombre *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (Martín Gaité, 2000 [1973]), la autora discute las diferencias entre la narración oral y la narración escrita, una cuestión que será fundamental para elaborar su novela *Retahílas*. Este tema también se apunta en «Conversaciones con Gustavo Fabra», incluido en el mismo libro de ensayos y en el que, además de las diferencias entre hablar y escribir, se recogen las ventajas de la conversación frente a la escritura. Entre estas ventajas que Martín Gaité señala, destacan «la espontaneidad con la que se mete uno a hacer lo que sea sin andarse ateniendo a esquemas previos» y «la riqueza que puede suponer la exploración verbal conjunta de cualquier tema» (Martín Gaité, 2000 [1973], p. 145).

De las similitudes entre lo oral y lo escrito, desde el punto de vista comunicativo, debemos resaltar en primer lugar una propiedad común tanto a la lengua oral como a la escrita: su carácter sígnico, que define a ambas y es el soporte lingüístico tradicional de la literatura oral y la literatura escrita. Partiendo de esta característica semiótica común encontramos también la primera diferencia, ubicada en el medio –o canal– y el código. El medio de la producción escrita tiene un soporte físico visual (papel, muro, pantalla...) y su código es el grafema, mientras que el canal de la producción oral son las ondas sonoras y su código es el fonema (López Alonso, 2014, p. 95; Maingueneau, 2009, p. 65). Por tanto, la distinción entre lo oral y lo escrito es primeramente una categoría relativa al medio de transmisión de la cultura y ha sido ampliamente estudiada desde las teorías literaria y de la comunicación. El lingüista francés D. Maingueneau apunta a que el medio es un instrumento para transportar un mensaje estable: «Una transformación importante del medio de transmisión modifica el conjunto de un género discursivo» (Maingueneau, 2009, p. 63)<sup>8</sup>. El medio interviene en la

---

<sup>8</sup> «The medium is the message», como afirma M. McLuhan refiriéndose a que el medio o canal por el que pasa el mensaje influye en cómo se percibe el mensaje mismo. El medio puede llegar a ser incluso más importante que el contenido o el sentido del mensaje, y ser causa de una transformación social. En M. McLuhan, *Understanding media. The*

constitución del discurso, ya que cada elemento del proceso y el sistema de comunicación es un eslabón de la cadena que afecta y se ve afectado por los demás (López Alonso, 2014, p. 95).

Por otro lado, además de sus raíces semióticas comunes y ampliamente conocidas, otra similitud entre el discurso oral y el escrito, desde el punto de vista comunicativo, es la capacidad de expresar y la transmisión de vida<sup>9</sup>. Martín Gaité afirma que la palabra, ya sea oral o escrita, «inyecta vida en la vida, la rectifica, y nos salva de su ahogo» (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 24). Cuando una persona habla o escribe está transmitiendo el fruto de su memoria, de su existencia, y de su experiencia, o de los pensamientos, las conversaciones y la sabiduría de otros. En definitiva, está comunicando la vida a quien escucha o quien lee sus palabras. Este proceso es un ciclo comunicativo en el que se pasa «del caos al orden, de la vida a la palabra» (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 24), siendo la palabra ordenadora de la realidad que acontece. En el segundo prólogo «Las torres de marfil quebradas» de su ensayo *El cuento de nunca acabar* (2009 [1983]), con el que Martín Gaité pretende ordenar su pensamiento literario en su estilo siempre característico, la autora afirma:

Nombrar es sacar los asuntos del caos, del no ser. El texto tiene que ser mero trasunto de esa elaboración escondida. Sacar algo del caos es, claro, traicionar ese caos. La sangre hecha cuento. La oscuridad hecha luz. La vida hecha palabra. (pp. 23-24)

---

*extensions of man*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1994 [1964], pp. 7-9. McLuhan es el ideólogo de la *teoría de la ecología de los medios*, que estudia la interrelación de los medios de comunicación y la sociedad.

<sup>9</sup> M. Fuentes del Río, en su tesis doctoral, también señala esta característica común entre la palabra oral y la palabra escrita, aunque ella la traslada al concepto de *literatura*, al afirmar que la literatura es sinónimo de vida. (En M. Fuentes del Río, *La concepción de la literatura en la obra de Carmen Martín Gaité: de la teoría literaria a la práctica funcional. Un modelo comunicativo*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2017. Disponible en <https://eprints.ucm.es/42366/1/T38709.pdf>).

El texto literario es una forma de ordenar el caos de la vida a través de la palabra, una forma particular e individual de expresar la manera de ver el mundo. Desde la perspectiva psicológica-comunicativa, otra característica común de la palabra oral y escrita es su capacidad curativa, que la convierte en una herramienta de expresión para combatir y dejar salir los desvelos, los recelos o los traumas<sup>10</sup>. La literatura permite a Martín Gaité rebelarse contra todo aquello que no le gusta de la sociedad en la que le toca vivir. Como ella dice de sí misma, es «muy modosita» y nunca se atrevería a ser violenta en su forma de actuar, en su manera de expresarse con la palabra hablada. Sin embargo, con la palabra escrita puede dirigirse al lector de forma sutil gracias a «que conoce muy bien las normas [de la escritura], lo que le permite subvertirlas» (Carbayo-Abengózar, 1998b).

La naturaleza de la comunicación escrita, y específicamente del discurso literario, no está al margen de la comunicación oral, sino que ambos actos comunicativos están interrelacionados (Huamán, 2003, p. 18). Esta interrelación es continua y viene determinada por la propia historia y la cultura. En su ensayo, «La búsqueda de interlocutor», Martín Gaité dice al respecto que se escribe desde una situación de incomunicación, por lo que para ella ambos actos de comunicación –oral y escrito– están íntimamente relacionados:

---

<sup>10</sup> B. Ciplijauskaitė señala la importancia de la expresión oral como elemento terapéutico en la narrativa de Martín Gaité, (en B. Ciplijauskaitė, *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid: Ediciones del Orto, 2000, pp. 35-49). Para M. Escartín Gual la obra novelística de Martín Gaité avala «el poder terapéutico de la comunicación oral y escrita, así como el beneficio de la lectura de textos literarios [...]. Si la autora priorizó la comunicación hablada en sus primeras novelas, con el paso del tiempo, su discurso narrativo defendió la escritura frente a la oralidad, convirtiéndola en el vehículo elegido por sus personajes para comunicarse y, en definitiva, para ella misma, para buscar la curación a través de la palabra». (En M. Escartín Gual, «Carmen Martín Gaité: la escritura terapéutica», *Revista de literatura*, 76 (152), 2015, p. 575).

Nunca habría existido invención literaria alguna si los hombres, saciados totalmente de su sed de comunicación, no hubieran llegado a conocer, con la soledad, el acuciante deseo de romperla. Esto no quiere decir ni mucho menos que yo dé por positiva esa incomunicación de los humanos en nombre de la literatura que les ha llevado a engendrar, ni tampoco me atrevo a afirmar que semejantes escritos hayan venido a remediar gran cosa. (Martín Gaité, 2000 [1973], p. 28)

Desde el punto de vista cognitivo, el discurso escrito ha representado una forma de perpetuar el mensaje y prolongar el acto de comunicación indefinidamente a lo largo de la historia, frente a la palabra hablada, que se consideraba fugaz. Por lo que, tradicionalmente y desde su origen, la escritura se ha asociado a *estabilidad* y, en cambio, la oralidad se ha asociado a *inestabilidad*<sup>11</sup> corroborando el proverbio latino *Verba volant, scripta manent* («las palabras vuelan, lo escrito permanece»). Otra diferenciación epistemológica entre lo oral y lo escrito es la frecuente unión del habla con los *discursos de lo cotidiano*, y de lo escrito con los *discursos de la cultura y la historia*. Los discursos hablados se relacionan con el ámbito doméstico y las conversaciones triviales, mientras que el mundo de lo escrito viene determinado por textos fundadores como los mitológicos o los religiosos, que se transcribían para no perderse<sup>12</sup>. La necesidad de salvaguardar estos últimos

---

<sup>11</sup> Esta distinción, sin embargo, se ha alterado con las nuevas tecnologías y los medios de comunicación (como los periódicos digitales, la televisión y la radio), gracias a lo que muchas producciones orales se pueden conservar y, a la vez, en algunas producciones escritas, como los discursos digitales, los cambios son continuos a consecuencia de la hipertextualidad.

<sup>12</sup> Como ejemplo, podemos citar textos tan antiguos como la *Epopéya de Gilgamesh*, el primer poema épico de la historia cuyos poemas sumerios primitivos independientes se empezaron a escribir en el año 2.100 a.C. (las tablas babilónicas que contienen la epopeya completa están datadas en el año 1.800 a.C.). (En «Epic of Gilgamesh», *Encyclopædia Britannica*. 6 de mayo de 2020. Disponible en <https://www.britannica.com/topic/Epic-of-Gilgamesh>), o la *Biblia*, escrita durante casi mil años, desde aproximadamente el 750 a. C

está ligada a la importancia de proteger la cultura y la historia de la humanidad, y es precisamente por este motivo –la conservación de aquellos textos considerados transcendentales para la sociedad de un determinado lugar y un tiempo concreto–, por lo que se produce una oposición entre lengua literaria y lengua hablada, y una relación directa entre lo escrito y el sistema cultural (López Alonso, 2014, p. 97).

En este sentido, desde el punto de vista comunicativo, E. Havelock considera que el pensamiento occidental está basado en la transición de la oralidad a la escritura, que se produjo entre los siglos que separan a Homero de Platón en la Grecia clásica, como consecuencia de esa necesidad de preservar y divulgar la cultura y las tradiciones (Havelock, 1994 [1963]). Según Havelock, la oralidad tenía un marcado carácter poético (un ritmo, una métrica y una rima en los versos) con una clara función didáctica, con objeto de que la sociedad memorizara los discursos de tradición oral. Por su parte, la escritura, desde sus inicios, tuvo un carácter más prosaico atendiendo a las necesidades de los filósofos en su labor de transmitir sus reflexiones (Havelock, 1996).

En línea con las ideas de Havelock, W. Ong afirma que la escritura surge a partir de la oralidad: «La expresión oral es capaz de existir, y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto; empero, nunca ha habido una escritura sin oralidad» (Ong, 1997 [1982], p. 18). Por tanto, Ong considera que la oralidad puede ser independiente de la escritura, pero no al revés. Ong distingue entre *culturas orales primarias* y *secundarias*. Las primeras no conocen la escritura ni la impresión. Las segundas son más actuales, asociadas a la tecnología, que se basan en una nueva oralidad mediante la radio, la televisión, y el teléfono (podemos añadir también el ordenador y el móvil), que dependen de la escritura y la impresión (Ong, 1997 [1982], p. 21). Al igual que Havelock, Ong defiende unas funciones poéticas más marcadas en las culturales orales, que favorecen el exceso de información o las repeticiones, por ejemplo, frente a unas funciones más prosaicas en la escritura, que privilegian la expresión organizada de forma lineal y precisa.

---

hasta el 110 d.C. (En «Bible», *Encyclopædia Britannica*. 23 de abril de 2020. Disponible en <https://www.britannica.com/topic/Bible>).

Sin embargo, el género novelístico (objeto de nuestro estudio) puede combinar ambas funciones, como es el caso de las novelas de Martín Gaité donde la especial preeminencia de lo oral en lo escrito podría entenderse como un intento de enriquecimiento del lenguaje escrito mediante la reproducción de los discursos orales cotidianos.

Otra característica comunicativa tradicionalmente asignada a la lengua oral es que se construye del decir a lo dicho, es decir, el hablante piensa lo que dice al mismo tiempo que va pronunciando sus discursos. Por el contrario, el texto escrito está definido por el tiempo de la escritura y su planificación. Esta circunstancia hace que con frecuencia se clasifique el habla con el adjetivo de *espontánea* y la escritura con el apelativo de *planificación* (López Alonso, 2014; Maingueneau, 2009; Ochs, 1979). Quien escribe tiene mayor libertad para crear su discurso dado que dispone de más tiempo y no está sujeto a la interacción directa con un interlocutor real ni a las limitaciones espacio-temporales. En cambio, en la conversación oral, «si el interlocutor adecuado no aparece en el momento adecuado, la narración hablada no se da» (Martín Gaité, 2000 [1973], p. 27). Maingueneau lo explica así: «En un intercambio oral, los dos participantes no pueden aprehender globalmente su enunciado o volver atrás y están siempre bajo la amenaza de una interrupción» (Charaudeau y Maingueneau, 2005, p. 224). Para Martín Gaité, «la distinta capacidad» que la narración oral y la escrita ofrecen al sujeto «para el ejercicio de la libertad» es una diferencia esencial:

Mientras que el narrador oral tiene que atenerse, quieras que no, a las limitaciones que impone la realidad circundante, el narrador literario las puede quebrar, saltárselas; puede inventar ese interlocutor que no ha aparecido y, de hecho, es el prodigio más serio que lleva a cabo cuando se pone a escribir: inventar con las palabras que dice, y el mismo golpe, los oídos que tendrían que oírlos. (Martín Gaité, 2000 [1973], p. 27)

De este modo, a partir de la relación de presencia o ausencia entre los interlocutores en el momento de la interacción, es decir, según compartan o no tiempos y espacios, el proceso comunicativo estará constituido por intervenciones reales de los interlocutores (en la narración oral) o será planificado por uno de los interlocutores sin tener en cuenta las intervenciones

directas de un receptor real (en la narración escrita) (López Alonso, 2014, p. 97).

Por otro lado, todo discurso (oral o escrito) se genera dentro de una práctica discursiva y los factores contextuales son determinantes en el proceso de intercambio comunicativo y en su interpretación. Desde el punto de vista pragmático de la producción, en la elaboración del texto literario el autor puede incluir de forma simulada las particularidades de un discurso oral (caracterizado tradicionalmente como *espontáneo*), a través de técnicas específicas como el uso del narrador-testigo, el discurso indirecto libre, o las repeticiones y el dialectalismo en los diálogos, que imitan el habla de la gente real. En las tres novelas de análisis (y en general, en toda la narrativa de Martín Gaité), encontramos numerosos ejemplos que muestran el estilo del habla cotidiana o la sucesión de temas sin un orden aparente, tanto en la narración como en los diálogos de los personajes, para dar ese aspecto de espontaneidad que tienen los discursos orales y transmitir al lector la percepción aparente de simultaneidad en el tiempo<sup>13</sup>.

Desde el punto de vista psicológico, la presencia de la escritura genera unas actividades comunicativas distintas de la situación comunicativa cara a cara. La lectura y la escritura convierten la expresión verbal en una actividad silenciosa y solitaria. El ritmo comunicativo se hace más lento y a distancia, con lo que las operaciones mentales que se activan son de origen distinto a las de la interacción oral (Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, 2001, p. 81). El autor trata de dejar en el texto todas las referencias contextuales necesarias para ser interpretado adecuadamente, aunque la interpretación última está en el lector. El texto escrito supone dos procesos cognitivos relacionados con la expresión lingüística y pragmática: el proceso de producción (escritura) y el proceso de interpretación (lectura). A diferencia de lo que sucede con la escritura, en la tradición oral, para el receptor del discurso hablado es tan importante lo que se dice (el mensaje) como la forma en que se dice, es decir,

---

<sup>13</sup> En sus ensayos, Martín Gaité también trata de acercarse al lector como si estuviera hablando con él directamente: «En los relatos orales (a los que aspiro que este se parezca lo más posible) ni se lleva un programa previo ni están prohibidos los vericuetos». (En C. Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar*, op. cit., pp. 39-40).

los gestos del emisor en el momento de la enunciación. Sobre esto, Martín Gaité reconoce que «oír hablar a una persona es también verla hablar, descubrir las huellas del cuento en el rostro que lo emite» (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 14). Martín Gaité considera que «las transformaciones que acarrea lo dicho en la expresión del hablante es como un segundo texto sin cuyo complemento se oscurece y desvanece el primero» (Martín Gaité, 2009 [1983], pp. 14-15). La expresión de la cara y los movimientos corporales afectan tanto al acontecimiento verbal mismo como a las capacidades para interpretarlo y entenderlo correctamente por parte del receptor. Es por esto que, como veremos, Martín Gaité le da mucha importancia a los gestos y actitudes de los personajes cuando se comunican los unos con los otros en las tres novelas que vamos a analizar.

Como hemos visto, en muchos de los artículos y ensayos, la autora expresa lo que cree que deben ser las marcas de la oralidad en la narración y los diálogos de su narrativa. Asimismo, las distinciones y similitudes tradicionales y más recientes sobre el discurso oral y el discurso escrito, formuladas por diferentes autores y presentadas más arriba, nos han ayudado a explicar el enfoque comunicativo que la autora C. Martín Gaité adopta en sus novelas, cuyos enunciados reflejan una prominente oralidad. Martín Gaité regresa «a las fuentes de la lengua viva»<sup>14</sup> en su práctica narrativa, recurriendo a los procedimientos de la oralidad (como los descritos por Havelock y Ong) para recrear el carácter espontáneo del habla. Entrevistada por A. Ramos en 1979 con motivo de su primer viaje a los Estados Unidos (tras el éxito reciente de su novela *El cuarto de atrás*), la escritora afirma:

Yo creo que cuando uno quiere contar una historia [...] hay que mostrar las diferencias entre la narración oral y la escrita. Cuando un texto es verdaderamente bueno, es porque de alguna manera te recuerda a la buena narración oral, no porque sea mimética con ella, pues tiene otras reglas distintas, pero te lo recuerda en el sentido de que tú estás contando una cosa. (Ramos, 1980, p. 123)

---

<sup>14</sup> J. Teruel, «Prólogo a Carmen Martín Gaité. Carmen Martín Gaité, articulista», *op. cit.*, p. 26.

Así, muchos de sus diálogos narrativos y otras técnicas que discutiremos en los siguientes capítulos manifiestan este acercamiento a la literatura tan particularmente suyo. Esta pretendida espontaneidad es, por una parte, una estrategia discursiva que la autora emplea para acercarse al lector a través del narrador y los personajes y, por otra, una forma de plasmar la realidad en la literatura, que muestra la visión de la autora sobre las relaciones personales, el diálogo y la interacción discursiva de los participantes. Los personajes parecen ser mucho más reales, ya que adquieren mayor peso en la narración y una renovada naturalidad a través de sus discursos. Trataremos nuevamente este tema en las siguientes páginas, y más adelante, cuando analicemos las tres novelas del corpus.

## 2. La interacción discursiva entre el autor y el lector

«Toda búsqueda de aprecio, de identidad, de afirmación o de confrontación con el mundo se reducen, en definitiva, a una búsqueda de interlocutor».

C. Martín Gaité, «La búsqueda de interlocutor».

La obra de C. Martín Gaité y su persona han sido estudiadas ampliamente a lo largo de los últimos cincuenta años. Desde los años 70 del siglo pasado, y a consecuencia de la publicación de su novela *El cuarto de atrás*, numerosos estudiosos comenzaron a interesarse más por su trabajo

literario. Los países donde se producen más estudios académicos sobre la autora son España, los Estados Unidos, Francia, Italia y Alemania<sup>15</sup>.

En un principio y debido, en gran parte, a las tendencias y teorías heredadas de los estudios literarios del siglo XIX, los estudios que se han hecho sobre Martín Gaité durante el siglo XX han sido inicialmente y de forma muy frecuente sobre su persona y su vida en conexión con su obra literaria<sup>16</sup>. Predominan también los estudios de su obra literaria desde el enfoque estructuralista, atendiendo al modo de organización, la estructura y otros aspectos textuales, siempre en relación a la autora<sup>17</sup>. Son abundantes,

---

<sup>15</sup> Encontramos cinco artículos sobre la recepción internacional de la obra de Carmen Martín Gaité en *Espéculo*, la revista electrónica de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid: M. V. Calvi, «La recepción italiana de Carmen Martín Gaité», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 8 (especial Carmen Martín Gaité), 1998; M. V. Calvi, «La recepción italiana de Carmen Martín Gaité (II)», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 8 (especial Carmen Martín Gaité), 1999; J. W. Kronik, «La recepción de Carmen Martín Gaité en los Estados Unidos», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 8 (especial Carmen Martín Gaité), 1998; A. Paatz, «Notas acerca de la recepción de Carmen Martín Gaité en Alemania», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 8 (especial Carmen Martín Gaité), 1998a; y A. Paoli, «La recepción de la obra de Carmen Martín Gaité en Francia», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 8 (especial Carmen Martín Gaité), 2000. Sobre la recepción italiana, también en M. V. Calvi, «Carmen Martín Gaité, en busca de interlocutor italiano», en E. Martinell Gifre (Ed.), *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1997, pp. 52-56.

<sup>16</sup> Algunos ejemplos de este tipo de estudios son: K. M. Glenn, «Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité», en J. W. Pérez (Ed.), *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983, pp. 33-47; D. González Couso, «Carmen Martín Gaité y su geografía literaria», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 41, 2009; I. M. Roger, «Carmen Martín Gaité. Una trayectoria novelística y su bibliografía», *ALEC. Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 3 (13), 1988, pp. 293-317.

<sup>17</sup> Entre estos estudios, encontramos: I. Butler de Foley, «Hacia un estudio del tiempo en la obra narrativa de Carmen Martín Gaité», *Ínsula* (452-453, julio-agosto), 1984, pp. 452-453; E. Guerrero Solier, «El interlocutor en la obra de Carmen Martín Gaité», *Analecta*

asimismo, las investigaciones que de ella se pueden encontrar en cuanto al estudio de la autora y su obra en relación con el lector<sup>18</sup>.

Estos enfoques de estudio de la obra de Martín Gaité atienden a diferentes tendencias generales en los estudios literarios del siglo XIX y XX. Así, el interés de los investigadores en los estudios biográficos de la autora es hereditario de las investigaciones hermenéuticas que se hacían en el siglo XIX. Las aproximaciones formalistas a la obra de Martín Gaité tienen su punto partida a principios del siglo XX, cuando los académicos se afanaron en hacer análisis textuales-lingüísticos con la ayuda de las teorías y métodos estructuralistas. Así, durante la primera mitad del siglo XX, las corrientes o escuelas del formalismo ruso, el *New Criticism* y el estructuralismo quisieron dar respuesta a la mayor parte de los interrogantes literarios exclusivamente desde la lingüística. Con la llegada del posestructuralismo a mediados del siglo XX, se produjo un desplazamiento de la atención del libro como objeto autónomo al estudio del lector desde perspectivas mayoritariamente semióticas, que se reflejan en la tercera categoría de estudios sobre la obra de Martín Gaité más arriba mencionada.

Sin embargo, encontramos una serie de limitaciones de estas tres corrientes en su acercamiento al estudio de la obra de C. Martín Gaité, en

---

*Malacitana*, XV, 1992, pp. 319-331; A. Mancera Rueda, «Spoken discourse in the narrative of Carmen Martín Gaité», en M. Womack y J. Wood (Eds.), *Beyond the back room: New perspectives on Carmen Martín Gaité*, Bern: Peter Lang, 2011, pp. 277-296; E. Martinell Gifre, «El cuarto de atrás: un mundo de objetos», *Revista de literatura*, 45, 1983, pp. 143-153; M. Seco, «La lengua coloquial. *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité», *El comentario de textos*, Vol. 1, Madrid: Castalia, 1973, pp. 361-379; B. Zecchi, «El cobijo de la infancia en la obra de Carmen Martín Gaité», *Mester*, 20 (2), 1991, pp. 77-88.

<sup>18</sup> Entre estos estudios se incluyen: J. C. Mainer, «Carmen Martín Gaité o la búsqueda del lector», *Turia*, 83 (junio-octubre), 2007; M. Fuentes del Río, «El carácter lúdico de la literatura en la obra de Carmen Martín Gaité. El juego dialéctico entre lector y escritor», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 57 (agosto-diciembre), 2016; J. Jurado Morales, «La entrada en el castillo: una poética del lector», *Carmen Martín Gaité, el juego de la vida y la literatura*, Madrid: Visor, 2018b; C. Uxó, «El Interlocutor en *La Reina de las Nieves* de Carmen Martín Gaité», *JILAS. Journal of Iberian and Latin American Studies*, 5 (1), 1999.

particular en la investigación de la interacción comunicativa entre el autor y el lector, que es el eje de estudio de este primer apartado de esta tesis. Nuestro enfoque pragmático literario intenta llenar este vacío que hemos observado en los estudios sobre la obra de Martín Gaité en relación a la interacción autor-lector. La perspectiva pragmática es actualmente una de las más relevantes en comunicación literaria, y la que recoge un mayor número de propuestas, ya que es capaz de enlazarse con otros enfoques –estructuralistas y posestructuralistas– a través de sus aportaciones.

La pragmática surge al tiempo que los estudios del lector, a mitad de los años 50, como un nuevo enfoque interdisciplinario y como una evolución natural de la semiótica (Garrido Domínguez, 2011, pp. 88-89). En su vertiente lingüística, la pragmática apareció por la necesidad de analizar problemas relacionados con el uso de la lengua que no podían ser resueltos a través de las disciplinas dominantes establecidas<sup>19</sup>. Como apunta J. Verschueren (2002), la pragmática lingüística es una perspectiva diferente y no complementaria a una teoría del lenguaje (p. 35): «Una perspectiva general cognitiva, social y cultural de los fenómenos lingüísticos en relación con su uso en forma de comportamiento» (p. 43). Según T. A. Van Dijk, la pragmática es un mecanismo del estudio del lenguaje que centra su atención en la *acción* (Van Dijk, 1999 [1977], p. 172). De este modo, podríamos definir la *pragmática lingüística* como el estudio del uso de la lengua por unos sujetos en un contexto determinado, es decir, el estudio de la acción comunicativa del lenguaje, y la *pragmática literaria* como el estudio del uso de la lengua por los participantes del acto de comunicación literaria.

En comunicación literaria tan importante es el estudio de las estructuras del texto literario y sus funciones, como lo son las condiciones de producción,

---

<sup>19</sup> La *pragmática lingüística* constituye el tercer componente de la división tripartita del filósofo y semiótico americano C. Morris, cuyas otras dos dimensiones son la *sintaxis* y la *semántica*. Para Morris los fenómenos del lenguaje se dividen en estas tres dimensiones que a grandes rasgos se pueden describir como: la *sintaxis*, el estudio de qué y cómo se dice o expresa algo; la *semántica*, que es el estudio de qué se quiere decir al decir algo, y la *pragmática*, el estudio de qué se hace al decir algo. (En C. Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona: Paidós, 1985).

elaboración y recepción del mismo. En palabras de M. A. Huamán, la pragmática de la comunicación literaria es «la investigación que se centra en el funcionamiento del lenguaje en el uso literario» (Huamán, 2003, p. 29) y, para ello, emplea como herramienta el análisis de discurso. La perspectiva pragmática de la comunicación literaria se adapta bien a las necesidades de nuestro estudio, puesto que relaciona la teoría del texto literario con la teoría de los contextos literarios, una característica ineludible para entender la interacción discursiva entre el autor y el lector en las tres novelas de Martín Gaité. Una teoría literaria bien establecida debe incluir esta relación entre texto y contexto a través del estudio de los discursos de los sujetos que participan en el acto de comunicación literaria, como afirma Van Dijk en sus aportaciones teóricas a este enfoque (Van Dijk, 1980, 1999 [1977], 2001, 2008).

Como veremos en los siguientes subapartados, el estudio de la literatura como un sistema de comunicación implica necesariamente la mediación de una *situación de comunicación* –un *contexto* en términos generales– en la que se produce el intercambio del mensaje (el *texto* narrativo) entre el *autor* y el *lector* (Maingueneau, 2004). La pragmática de la comunicación literaria es una perspectiva diferente desde la que se pueden observar las obras literarias: un enfoque que considera el hecho literario como un acto comunicativo, y los elementos extralingüísticos (contexto social y cultural) como condicionantes del proceso de elaboración del texto literario (la producción del acto comunicativo por parte del autor) y del resultado de la comunicación (interpretación del texto por parte del lector). Por ello, el enfoque pragmático de la comunicación literaria constituye un cambio de paradigma en los estudios literarios contemporáneos.

## 2.1. El problema de la *literariedad*

El problema de explicar «qué es literatura» no tiene ni una respuesta simple ni una única respuesta, y se presenta como una cuestión fundamental a la que se dedica la teoría de la literatura. Numerosos estudiosos de la pragmática se han visto atraídos por la cuestión de «lo literario» con objeto

de justificar su enfoque en el acercamiento al discurso literario. En este apartado trataremos de responder a la pregunta «¿Qué es literatura?» desde el enfoque de la pragmática de la comunicación literaria sin olvidarnos de otras perspectivas lingüísticas y filosóficas que pueden servir de apoyo y que contienen aspectos comunicativos en su búsqueda de «lo literario», así como de la propia opinión de C. Martín Gaité al respecto.

Desde los inicios de la andadura literaria de Martín Gaité podemos apreciar un gran interés por el lenguaje hablado y una fascinación por reproducir de forma fiel el diálogo en la ficción. En su obra *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, la investigadora italiana M. V. Calvi afirma que la importancia que Martín Gaité concede al diálogo en sus novelas es la clave para entender su visión de la literatura y, a la vez, de la vida (Calvi, 1990). Pero, ¿qué es la literatura para Martín Gaité? La autora concibe la *literatura* como un acto comunicativo, un espacio artístico para expresar lo inefable en la vida fáctica. Esa sed de expresión que no se logra remediar en la realidad por diversos motivos (la soledad, la ausencia de un interlocutor válido, la incapacidad de elocución del que habla...), se consigue paliar con la escritura al crear un interlocutor imaginado. Según la escritora, el concepto de *literatura* siempre ha estado ligado al de *comunicación* tanto desde la perspectiva de la necesidad de expresión del autor como desde la del lector:

La necesidad de leer novelas creo que sigue vinculada siempre a esa sed, nunca extinguida en el ser humano, por enterarse de lo que les ocurre a los demás, por asomarse al envés de sus vidas, a lo que de ellas nos encubren quienes sólo presentan una de sus caras, generalmente la más favorecedora. (Martín Gaité, 2009 [1983], pp. 50-51)

Esa ansia por entender al otro en todas las facetas de su vida, que no se consigue interpretar a través de la expresión oral, es lo que lleva al lector a leer. En este sentido, y desde el punto de vista del lector, para Martín Gaité la *literatura* es una ventana desde donde poder ver las vidas de otros, y está

también relacionada con la comunicación<sup>20</sup> o, más bien, con la falta de comunicación en la realidad social (Martín Gaité, 2009 [1983]).

El concepto de *literatura* surge a partir del siglo XVIII como resultado de la ampliación del ámbito de «lo literario» gracias a la corriente de pensamiento de la Ilustración y más tarde la del Romanticismo. La idea de *literatura* apareció para dar cabida a nuevos géneros como la novela, que no era bienvenida en la rígida clasificación de «lo poético»<sup>21</sup>.

Más tarde, con el formalismo ruso de principios del siglo XX, se producen dos transformaciones importantes en el estudio de la literatura. La primera se refiere al salto desde el estudio del concepto de *literatura*, que se consideraba de límites poco precisos, a la investigación de la «especificidad de la literatura» —a la que llaman *literariedad*—, que comprende el estudio de la cualidad que hace que algunos textos sean literarios o artísticos. R. Jakobson afirma que el problema principal del que se ocupa la *literariedad* es explicar «qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte» (Jakobson, 1981 [1963], p. 348). La segunda transformación es la evolución de los estudios literarios desde la poética del autor de corte positivista a una poética del texto. Para los formalistas, la *literariedad* está en los propios textos, en los elementos formales (rítmicos, narrativos, retóricos...) que los constituyen. El objetivo principal para estos es definir las características de la literatura a través del análisis fónico, morfológico y sintáctico, es decir, de los

---

<sup>20</sup> La *comunicación* se encuentra en los estudios retóricos desde los antiguos griegos en la perspectiva originada por Aristóteles en su *Retórica*, donde aparece el primer modelo de comunicación (*orador, discurso, ocasión, auditorio, efecto*) centrado en el emisor (*orador*), que es el único con un rol activo. (En Aristóteles, *Retórica*, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1971).

<sup>21</sup> «Lo poético» hacía referencia a los textos escritos tanto en verso como en prosa. El término «poesía» (del griego, *poiesis*, creación), de gran tradición, dominó el campo de «lo literario» desde la época grecolatina hasta el Neoclasicismo. Durante este tiempo, la poesía en verso y en prosa se vio sometida a una regulación cada vez más estricta (En J. L. García Barrientos, *La comunicación literaria. El lenguaje literario*, Madrid: Arco, 2016 [1996], p. 11).

procedimientos de su construcción formal, de su especial modo de ser palabra poética (Pozuelo Yvancos, 1988, p. 36).

Uno de los autores más destacados de la primera mitad del siglo XX, conocido por ser uno de los fundadores de la sociolingüística y por sus ideas sobre el lenguaje y la comunicación, es el filólogo ruso M. M. Bajtín, cuyas teorías se oponen muchas veces a las expresadas por los formalistas rusos y los estructuralistas. Para definir la literatura, Bajtín afirma que hay que ir más allá de las propiedades formales o internas de la lengua. Bajtín entiende el discurso literario como dialógico, los enunciados se forman a partir de otros enunciados pasados y tienen en cuenta los posibles enunciados futuros en el momento (de producción) de la enunciación<sup>22</sup> (Bajtín, 1999 [1982]-a). Por tanto, es el primer autor que tiene en cuenta los elementos extralingüísticos como parte de la definición de «lo literario». Al igual que Bajtín, su discípulo estructuralista Y. Lotman no considera que la literatura se caracterice solo por sus propiedades lingüísticas intrínsecas, pues entiende que el sentido del texto es más que una mera cuestión interna (Lotman, 1982).

Por tanto, desde mediados del siglo XX, inicialmente gracias al modelo lingüístico saussuriano y otros lingüistas como Jakobson, Bajtín y Lotman, la teoría literaria moderna empezó a fijarse en el estudio de las modalidades de producción y recepción de *sentido*, y no únicamente en el *significado* o el *valor*<sup>23</sup> de los textos. Sin embargo, muchos investigadores estructuralistas dejaban de lado «las consideraciones históricas, referenciales o ideológicas» (Huamán, 2003, p. 27), es decir, no lingüísticas, y pensaban en el texto como

---

<sup>22</sup> «Todo hablante es de por sí un contestatario», en M. M. Bajtín, «El problema de los géneros discursivos», (T. Bubnova, Trans.), *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1999 [1982], p. 258. Sobre su teoría del *dialogismo* hablaremos más adelante en el cuerpo de esta tesis.

<sup>23</sup> El *significado* tiene que ver con la lengua, con el conjunto de reglas lingüísticas, y el *valor* se refiere al alcance o la cualidad de la significación de una palabra o una frase, mientras que el *sentido* tiene que ver con la intención del enunciador y con la *situación de comunicación*. El significado lo forman, por ejemplo, las distintas acepciones de una palabra, mientras que el sentido es la interpretación particular que se hace de una palabra, frase o discurso, según la intención del enunciador y el contexto en el que se exprese.

un organismo autónomo en el que podían encontrar todas las respuestas mientras prescindían de cualquier aspecto extralingüístico. Así, el paradigma estructuralista se limitó, en gran medida, al análisis de la frase y:

Terminó por reducir lo literario a ciertos mecanismos verbales cuyo estudio exhaustivo informaba sobre la flexibilidad de la lengua, pero no abordaba su uso. (Huamán, 2003, pp. 27-28)

No obstante, tanto los formalistas rusos como los estructuralistas (y el *New Criticism*<sup>24</sup> en los Estados Unidos) hicieron notables aportaciones a las teorías literaria y de comunicación desde su postura común, que otorgaba la máxima importancia a la construcción lingüística para el estudio de «lo literario» de un texto<sup>25</sup>. Muchos, además, admitieron que hay una interrelación entre la realidad social y la literatura, «pues lo literario no es algo inmutable», pero se opusieron a investigar esa relación desde sus estudios críticos (Cáceres Sánchez, 1991, pp. 12-13).

Hacia mediados de los años 70 y hasta finales del siglo XX se produce una crisis en el estudio de la *literariedad*. Numerosos investigadores de la época rechazaron la idea de que «lo literario» se encuentre exclusivamente en

---

<sup>24</sup> El movimiento literario americano del *New Criticism* se dedicó por completo al análisis profundo del texto entendiéndolo con una estructura autónoma. Entre los autores destacados de esta tradición literaria está T.S Eliot quien, por otra parte, describió la literatura como un acto comunicativo: «One person talking to another». (En T. S. Eliot, *The music of poetry*, Jackson: Glasgow, 1942, p. 31).

<sup>25</sup> C. Martín Gaité cuenta que su amigo Gustavo Fabra, que trabajaba en la universidad, era quien le recomendaba las lecturas para escribir su ensayo *El cuento de nunca acabar*. Así, leyó muchos trabajos de formalistas rusos y de estructuralistas que le resultaron interesantes, pero después intentó distanciarse de todos para escribir su ensayo. Más tarde le diría a su amigo: «Son libros que te informan de muchas cosas, pero que no te cuentan nada». La autora critica el estructuralismo por meterlo todo en cajas. Para ella, el diálogo entre el autor/narrador y el lector en el texto, es tan importante como el propio texto. (En C. Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar*, op. cit., pp. 36-40).

el texto mismo (en su estructura, en su lengua) y comenzaron a plantear el estudio del lenguaje literario en términos de comunicación y no únicamente de lengua. De esta forma, la perspectiva lingüística se expandió y se integró a otra más comprehensiva: la *semiótica*.

El lector se convierte en esos años y hasta hoy en un elemento básico de investigación, de especial importancia en cualquier aproximación a «lo literario». Algunos estudiosos de la teoría de la recepción llegan a afirmar que la interpretación de un texto recae solamente en el lector, como antes recaía en las cualidades inmanentes de los textos para los estructuralistas o la especulación metafísica en torno al autor –sentido biográfico– para los positivistas y la hermenéutica en el siglo XIX. Por lo tanto, en esta etapa se produce otra gran transformación en la teoría literaria que llega hasta nuestros días: el paso de una teoría literaria del mensaje, centrada en el texto, a una teoría de la recepción, dirigida al lector (Pozuelo Yvancos, 1988).

El impacto de las teorías de la recepción resulta en una múltiple caracterización del lector: W. Iser y su *lector implícito*, pasando por el *horizonte de expectativas* del lector de H. R. Jauss, y el *lector modelo* de U. Eco<sup>26</sup>. Surgen así teorías muy diversas, desde la lectura empírica hasta construcciones más abstractas sobre un lector ideal y ficticio, que reflejan una atención más cercana a la gramática del texto.

Para Martín Gaité, el lector es un pilar básico en el proceso comunicativo de la ficción, tanto desde el punto de vista de la intención que el autor/narrador trata de transmitir al lector como desde la perspectiva de la interpretación del texto por parte del lector. La autora, además, considera que la participación activa del lector es fundamental y afirma que el objetivo esencial de la ficción se cumple cuando el lector, «progresivamente embaucado» por la historia, llega a olvidarse de que hay un novelista escondido detrás del narrador y los personajes a los que se dirige (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 130):

---

<sup>26</sup> Nos detendremos más detalladamente sobre estos conceptos en el subapartado «2.3.7. Los papeles comunicativos del autor y el lector» (pp. 92-99) y en el subapartado «2.4.5. Los géneros discursivos» (pp. 124-130).

La literatura siempre nos permitió participar, desde una especie de grato escondite, en las escenas representadas ante nuestros ojos fascinados y ansiosos, agarró con fuerza aquella mano implorante que tendíamos al vacío, nos asomó al proceso que transforma las conductas y urde las historias, nos enseñó por primera vez en la vida la trampa de esa vida y empezó a desvelarnos por qué las personas son como son, sufren como sufren y mienten como mienten. (Martín Gaité, 2009 [1983], pp. 49-50)

### 2.1.1. La perspectiva pragmática

La crisis del paradigma de la textualidad resultó, además de en las teorías de la recepción, en el enfoque de la pragmática lingüística, que dio sus primeros pasos a finales de los años 50 y principios de los 60 del siglo XX. El modelo pragmático junto con las teorías de la recepción y otras corrientes posestructuralistas representan un desplazamiento desde la *lingüística* y la preocupación exclusiva por el texto hasta la *comunicación*, basada en la relación entre el texto y sus diferentes contextos y participantes.

La *pragmática lingüística* es «el estudio de los principios que regulan el uso del lenguaje en la comunicación, es decir, las condiciones que determinan tanto el empleo de un enunciado concreto por parte de un hablante concreto en una situación concreta, como su interpretación por parte del destinatario» (Escandell Vidal, 2013 [1996], p. 16). La pragmática analiza «la conexión entre el sistema lingüístico y los condicionantes cognitivos y sociales que determinan la actividad verbal» (Escandell Vidal, 2014, p. 231). La definición de M. V. Escandell es teóricamente aplicable a una situación de comunicación «normal», es decir, a una conversación hablada. Sin embargo, la *comunicación literaria* es una situación de comunicación en condiciones especiales debido a la peculiar relación de sus participantes (autor y lector), el contexto y el lenguaje. Por ello, el posible empleo de la perspectiva pragmática en la literatura ha sido objeto (y aún es) de un vivo e intenso debate.

## Los principios de sinceridad y veracidad

Cuando los fundadores de la teoría pragmática de *los actos de habla*, los filósofos J. Austin y J. Searle, generaron sus ideas, no estaban pensando en la producción literaria, sino en los actos de habla cotidianos (*locutivos, ilocutivos y perlocutivos*<sup>27</sup>) que identifican como «serios». Austin señala que todo acto de habla tiene una intención y esta se juzga por su éxito o fracaso dependiendo de unas reglas de adecuación según las cuales el acto de habla es apropiado (o no) en relación a un contexto (Austin, 1982 [1962]). Entre estas reglas o condiciones se incluyen: la autoridad para realizar el acto, el compromiso a ciertas creencias o intenciones o los principios de sinceridad y veracidad.

Según Austin y Searle, los principios de sinceridad y veracidad no se cumplen ni son aplicables en literatura, ya que esta hace un uso «parásito» del lenguaje por tratarse de actos de habla que se dan en la ficción (Austin, 1982 [1962]; Searle, 2001 [1969]). Pero, ¿cuántas conversaciones en la vida real no cumplen estos principios? Martín Gaité observa esta falta de sinceridad en las conversaciones orales como motor principal para que

---

<sup>27</sup> En su novena conferencia recogida en el libro *Cómo hacer cosas con palabras*, J. Austin resume los conceptos de *locución, ilocución y perlocución*: «En primer término, distinguimos un grupo de cosas que hacemos al decir algo. Las agrupamos expresando que realizamos un acto locucionario, acto que de forma aproximada equivale a expresar cierta oración con un cierto sentido y referencia, lo que a su vez es aproximadamente equivalente al *significado* en el sentido tradicional. En segundo término, dijimos que también realizamos actos ilocucionarios, tales como informar, ordenar, advertir, comprometernos, etcétera, esto es, actos que tienen una cierta fuerza (convencional). En tercer término, también realizamos actos perlocucionarios: los que producimos o logramos porque decimos algo, tales como convencer, persuadir, disuadir e incluso, digamos, sorprender o confundir. Aquí tenemos tres sentidos o dimensiones diferentes, si no más, de la expresión el *uso de una oración* o el *uso del lenguaje*». (En J. L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona: Paidós, 1982 [1962], p. 154).

muchos lectores las suplan con la lectura, la cual sí consideran «veraz y sincera» desde el momento en el que aceptan «el pacto narrativo con el autor/narrador» para entrar en el mundo de la ficción (Martín Gaité, 2009 [1983]).

Como Austin y Searle, algunos de sus discípulos pragmáticos han afirmado que los actos de habla en literatura (y esto se puede aplicar específicamente a nuestro estudio del discurso novelesco) se caracterizan por la ficción: se finge la comunicación, se finge la existencia de un emisor y un destinatario, se fingen acciones y personajes, y se finge una actividad ilocutiva (Escandell Vidal, 2013 [1996], pp. 214-215). Para R. Ohmann (1999 [1971]), una obra literaria es:

Un discurso cuyas oraciones carecen de las fuerzas ilocutivas que les corresponderían en condiciones normales. Su fuerza ilocutiva es mimética. [...]. De un modo específico, una obra literaria imita intencionadamente una serie de actos de habla, que carecen realmente de otro tipo de existencia. (p. 28).

Sin embargo, Genette afirma que la «función mimética de la literatura»<sup>28</sup> no excluye que se esté produciendo un acto comunicativo (Genette, 1989 [1972]). Se trata de un acto comunicativo ficticio en el que, como señala Garrido Domínguez, las afirmaciones por parte del enunciador son simuladas o fingidas (Garrido Domínguez, 1993, p. 96).

Por otro lado, es cierto que en los actos de comunicación literaria no hay una comunicación directa de un emisor con un receptor como sucede en la lengua natural. El texto literario no impone una obligación pragmática perlocutiva al lector, es decir, no se exige una respuesta impuesta del interlocutor ante un acto de habla:

---

<sup>28</sup> Es Aristóteles también quien afirma inicialmente en su *Poética*, que la *imitación* es el principio fundamental de «la poesía». (En Aristóteles, *Poética*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1946). El aspecto mimético de la literatura es una cualidad que llega hasta nuestros días.

Ante todo, difícilmente puede decirse que leer un texto literario produzca una relación social específica entre escritor y lector. En general, un texto literario no impone ninguna obligación al lector, no encamina necesariamente al lector a una forma de acción (social) como lo hacen las órdenes, peticiones o consejos. (Van Dijk, 1999 [1977], p. 180)

Van Dijk, en este sentido, propone que los actos de habla en comunicación literaria puedan ser llamados *cuasi-asepciones* o *cuasi-peticiones*, por no satisfacer plenamente las condiciones de verdad o no pedir realmente al lector que haga algo: el autor está haciendo *como si* realizara actos de habla. F. Martínez Bonati, por su parte, critica esta característica de fingimiento que otros autores le otorgan a la ficción narrativa porque está basada en calificar al autor como responsable de la enunciación narrativa. A. Garrido Domínguez señala que para Martínez Bonati el error fundamental se encuentra en atribuir al autor el protagonismo enunciativo y en considerar la invención de un mundo ficcional como un acto de habla específico (Garrido Domínguez, 2011). Por tanto, para Martínez Bonati, lo adecuado es identificar los actos de habla que se dan en la obra con el narrador. De esta forma, los actos no son fingidos, sino que pertenecen al mundo ficticio y, por tanto, se pueden aplicar todas las reglas de adecuación de los actos de habla.

Pero, entonces ¿qué relación comunicativa hay entre el autor y el lector? ¿Podemos hablar de actos de habla cuya responsabilidad reside en el autor? Martín Gaité afirma que el papel del autor debe ser tratar de atraer al lector con un discurso literario rico en figuras literarias (*estrategias locutivas*) y saber exponer las cuestiones (las intenciones del autor) que el lector querrá aclarar mediante la lectura (*estrategias ilocutivas*), para que en última instancia se produzca el efecto (conmover, actuar, cambiar de actitud, etc.) que ella desea en el lector (*estrategias perlocutivas*). El autor debe conseguir todo esto de forma sugestiva y atrayente para embarcar al lector en el texto y que este se pregunte una y otra vez «¿Cómo seguirá?»:

Y sin necesidad de apoyarse en argumentos de autoridad, [el autor] deja revalorizada la narración abierta e ingenua, aquella donde siempre cabe la

pregunta de «¿Cómo seguirá?», la que inculca en la infancia el gusto por el peligro y el gozo puro de narrar, del inventar. (Martín Gaité, 2010b, p. 92)

Sin duda, el autor y el lector son un enunciador y un enunciatario especiales, pero están justificados y cumplen unas funciones comunicativas completas. En nuestro estudio, trataremos de demostrar las funciones comunicativas de la autora y el lector mediante la identificación de ciertas marcas discursivas (relacionadas con las estrategias locutivas, ilocutivas y perlocutivas, cuya responsable enunciativa es la autora empírica) en las tres novelas del corpus: *Entre visillos*, *Retahilas* y *El cuarto de atrás*.

### **La literatura como acción verbal realizativa**

Por tanto, podemos concluir que, desde el enfoque pragmático de la comunicación literaria, la literatura es un *acto de habla realizativo* (Austin, 1982 [1962]), es decir, una actividad verbal, cuya razón de existencia son las palabras y que genera una acción de principio a fin causando una amplia variedad de efectos en el lector. En palabras de Huamán (2003):

La literatura es un acto locutivo escrito, primordialmente gráfico más que fonético, que realiza como acto ilocutivo el literaturizar (acto estético) cuya fuerza ilocutiva no está atenuada ni carece de ella (si no, no funcionaría como literatura) pues logra como acto perlocutivo el efecto deseado de lectura y vivencia estética. (p. 31)

Todo texto literario tiene un valor comunicativo, es decir, todos los elementos gráficos y fonológicos del texto son portadores de información o, por lo menos, son considerados por el lector como susceptibles de poseer cierto valor. El receptor literario otorga relevancia a elementos que, en sí mismos y fuera del contexto artístico en el que se presentan, no tendrían valor alguno o estarían totalmente automatizados en la comunicación ordinaria.

En la pragmática de la comunicación literaria la definición de «lo literario» se hace desde el punto de vista de su constitución comunicativa, que se centra en la relación de los participantes (autor y lector) con el texto literario y el contexto. «Lo literario» está en el uso del lenguaje común que hacen el autor y el lector (Karam, 2005). Desde este paradigma, no se intenta definir la *literariedad* –interpretada sobre la base de determinados mecanismos verbales–, sino describir las condiciones de uso del discurso literario por parte de los participantes en su contexto de producción y recepción (Huamán, 2003, pp. 26-27). Por lo tanto, en esta tesis, entendemos la *literatura* como una acción verbal realizativa y analizaremos las condiciones de producción de los discursos por parte de la autora, y de recepción de los mismos por parte del lector, en los tres textos de Martín Gaité.

### **La institucionalidad de la literatura**

Hoy en día está generalmente aceptado que recurrir meramente a las características intrínsecas o a la condición ficcional de los textos literarios no es una forma adecuada de determinar la *literariedad* de los mismos (Huamán, 2003, p. 24). Lo cierto es que la *literariedad* se caracteriza, como hemos visto, por la inestabilidad que sus límites han mostrado a lo largo de la historia. No se puede universalizar lo que caracteriza a «lo literario», sino que, en cada situación histórica y cultural, la *literariedad* atenderá a una serie de criterios específicos. Así, T. Eagleton (1983) afirma que:

Algunos textos nacen literarios: a otros se les impone el carácter literario. [...]. Si la gente decide que tal o cual escrito es literatura parecería que de hecho lo es, independientemente de lo que se haya intentado al concebirlo. (p. 20)

Por lo tanto, para Eagleton «lo literario» puede ser considerado como las diferentes maneras en que las personas y la sociedad se relacionan con lo escrito en un contexto determinado. En este sentido, la teoría literaria es también una teoría de la comunicación, ya que «lo literario» no se entiende

como una forma específica del lenguaje –un lenguaje especial–, sino como un modo de producirse, de recibirse, de actuar en el seno de una cultura –una práctica social– (Karam, 2005). «Lo literario» pasa a ser estudiado, desde una perspectiva pragmática, por su función comunicativa en vez de por su esencia metafísica (Pozuelo Yvancos, 1988), es decir, la literatura se trata como una práctica social en la que los actores del proceso participan y se tienen en cuenta los elementos extralingüísticos como categorías centrales de análisis.

Desde la perspectiva pragmática, la comunicación es una categoría que ayuda a describir el contexto y los fenómenos colindantes de la producción y la interpretación del discurso literario, y su circulación en determinadas situaciones (Karam, 2005). En definitiva, lo que hace que un texto sea considerado literario es una construcción social que apunta a diferentes factores que van cambiando a lo largo del tiempo, «de la misma manera que evolucionan o se transforman otros aspectos de la superestructura ideológica (cultural) de cualquier comunidad» (Cáceres Sánchez, 1991, p. 19):

La naturaleza del fenómeno literario ha de buscarse en la articulación lengua e ideología, es decir, en el problema de significar, por lo que no se deben dejar al margen cuestiones como «el papel de la historia, la presencia de lo ideológico y lo institucional y el problema del sujeto en el fenómeno literario». La categoría de lo literario, lo que confiere a un texto su *literariedad*, ha de ser analizada teniendo en cuenta que esa estructura narrativa, que esas cualidades estilísticas, o que ese signo poético, significan y que su sentido se construye, precisamente, en las complejas relaciones que mantienen el lenguaje artístico y la ideología (Cáceres Sánchez, 1991, p. 20).

Van Dijk (1999 [1977]) señala que «aprendemos las convenciones específicas de la comunicación literaria en contextos sociales de educación e instituciones» (p. 177). La principal función estética que se atribuye a «lo literario» está basada «en efectos comunicativos y en sistemas institucionalizados de normas y valores, que son social, cultural e históricamente variables» (pp. 183-184). Por tanto, desde la pragmática de la comunicación literaria se entiende que:

La literatura es propiamente «pública» y es «publicada», y posee un grupo que actúa como «oyente», se discute, se comenta y posiblemente puede llegar a formar parte de un canon. (p. 189)

El autor, de esta forma, es el responsable del acto de comunicación (el texto literario), y tiene una posición de autoridad que le es otorgada por una comunidad literaria que está institucionalizada (críticos, lectores, editoriales, etc.). La literatura, en suma, tiene un gran potencial de estudio pragmático de la comunicación, ya que contiene una amplia variedad de aspectos de la comunicación humana (funciones pragmáticas, intenciones del autor, efectos en el lector) que no se pueden estudiar fuera del contexto de producción y recepción de textos literarios. La presente tesis intentará demostrar, a través del análisis discursivo de tres novelas de Martín Gaité, que la autora es una de las estudiosas más cualificadas de la comunicación humana, tanto desde el punto de vista de la interacción discursiva entre autor y el lector como en la relación comunicativa de sus personajes y la construcción discursiva de sentido en la ficción.

Por el momento nos centraremos en la primera parte del estudio: la interacción discursiva entre el autor y el lector. La pragmática de la comunicación literaria reconoce la interacción entre el autor y el lector como un acto creativo que transmite un mensaje y una intención del autor según el contexto social y específico en el que se encuentre el lector. Para Martín Gaité, tan importante es el mensaje como el receptor del mismo y el contexto de comunicación; la autora entiende la novela como un acto de comunicación entre ella misma como autora y el lector, quien recibe e interpreta el discurso literario<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> En nuestro estudio nos centramos en la pragmática comunicativa del discurso novelesco, pero este enfoque se puede aplicar y se aplica en otros tipos de discurso literario como el teatro o la poesía. Un ejemplo relevante del estudio pragmático en el discurso teatral lo encontramos en F. Gutiérrez Carbajo, «La pragmática teatral en Alfonso Vallejo», *Anales de literatura española*, 17 (Ejemplar dedicado a: Literatura española desde 1975/coord. por J. M. Ferri Coll y A. L. Prieto de Paula), 2004, pp. 73-88. Sobre el estudio pragmático del discurso poético, es interesante la guía para el análisis de cuatro poemas: «Juan, I, 4», de J.

## 2.2. El esquema comunicativo en literatura

Hablar sobre comunicación literaria es hablar sobre C. Martín Gaité y su obra novelística. La autora, como ya hemos apuntado más arriba, concibe la escritura como un sucedáneo de la lengua hablada. El esquema comunicativo de la escritura (y en nuestro caso, de la novela) tiene los mismos elementos que el de la lengua hablada; sin embargo, la forma de interacción entre ellos no se parece a la de la oralidad.

Así, los elementos de la comunicación literaria son idénticos a los que encontramos en el modelo de la comunicación ordinaria: *emisor, lector, texto, contexto, canal, código*. Este esquema comunicativo está basado en el modelo canónico de Jakobson de 1963 que, a su vez, se asienta sobre dos propuestas: la de *representación triangular del acto de habla* de K. Bühler de 1934 con tres funciones (*expresiva*, que se refiere al punto de vista del emisor, de *apelación* destinada al receptor, y la *representativa* que corresponde al referente y al contexto) y el *esquema de información* de los ingenieros Shannon y Weaver de 1949 (López Alonso, 2014, pp. 31-32).

Jakobson es ampliamente conocido en el campo de la teoría de comunicación, ya que desarrolló el primer modelo de comunicación funcional para el lenguaje, construyendo un diálogo válido entre las disciplinas de la literatura, la lingüística y la comunicación. Jakobson establece que el hablante puede realizar seis funciones sobre el uso de la lengua: la función *referencial* (relacionada con el contexto), la función *expresiva* (emisor), la función *poética* (texto), la función *conativa* (receptor) y la función *fática* (canal) (Jakobson, 1981 [1963]). Este modelo, innovador en su época, defiende que la estructura del sistema lingüístico se explica por sus funciones y finalidades. Sin embargo, su análisis se centra fundamentalmente en los aspectos

---

L. Borges, «En el equinoccio de otoño», de J. Labastida, y «Dos sonetos interrumpidos», de Homero Garza: «Prisioneros del tiempo y de la vida» y «Si con decir tu nombre abandonara», en A. Vital, et al., *Manual de pragmática de la comunicación literaria*, (A. Vital Ed.), México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 277-328.

inmanentes del texto literario y, por tanto, no nos sirve por sí solo para nuestro análisis pragmático de la producción y recepción de las tres novelas de Martín Gaité.

Con todo, el esquema de Jakobson es relevante porque sus elementos constituyentes son los mismos que en la comunicación literaria y, por ser origen de las tipologías funcionales que clasifican los discursos por el tipo de acción que se pretende realizar y su intención de comunicación<sup>30</sup>. Así pues, partimos de estos elementos constitutivos del acto de comunicación lingüística de Jakobson para nuestro modelo de la comunicación literaria, que aplicaremos al estudio de los tres textos del corpus. No obstante, cada uno de los elementos merece mención particular por sus propiedades intrínsecas para funcionar en la comunicación literaria.

Primero de todo, el emisor tiene un nombre específico: es el *autor*. En la comunicación literaria, el autor desempeña la función imprescindible de producir el texto (construcción lingüística), y garantizar su posibilidad comunicativa (Segre, 1985, p. 15). De este modo, el autor incluye ciertas claves en el texto (mensaje) para la interpretación y el disfrute del lector en su lectura. Sin embargo, el autor es un emisor distante que no conoce a sus receptores potenciales. En cuanto a la intención comunicativa del autor, esta no tiene por qué ser necesariamente de utilidad práctica ni de urgencia comunicativa. Además, no está claro si es el autor mismo quien habla al lector desde las páginas de su obra y su mensaje se puede proyectar hacia otros tiempos y espacios. El autor tampoco desea (necesariamente) una respuesta,

---

<sup>30</sup> C. López Alonso, en su manual sobre *Análisis del discurso*, expone siete funciones comunicativas formuladas anteriormente por M. A. K. Halliday en *Explorations in the Functions of Language* (1973), en relación al contexto: *instrumental*, *interaccional*, *personal*, *heurística*, *imaginativa*, *ideacional* e *interpersonal*, (en C. López Alonso, *Análisis del discurso*, Madrid: Síntesis, 2014, p. 33). Por otro lado, G. Brown y G. Yule proponen dos funciones esenciales: la *descriptiva*, «cuando el lenguaje se utilice para expresar un ‘contenido’», e *interactiva*, que se refiere «al uso del lenguaje relacionado con la expresión de relaciones sociales y actitudes personales», (en G. Brown y G. Yule, *Análisis del discurso*, Madrid: Visor, 2005 [1983], pp. 19-22).

sino acogida: que su obra perdure y se difunda (Lázaro Carreter, 1999 [1980]).

El receptor también tiene un nombre particular en la comunicación literaria: se trata del *lector*. El lector tampoco conoce la mayoría de las veces personalmente al autor. A diferencia de la comunicación ordinaria, el receptor es quien tiene la iniciativa del contacto. Sin embargo, no es al autor a quien se acerca, sino al mensaje (Cáceres Sánchez, 1991, p. 47). Tampoco este acercamiento suele ser fruto de la urgencia comunicativa o la necesidad práctica. El receptor es un coenunciador virtual pues se encuentra en una «situación de interacción diferida» (Charaudeau y Maingueneau, 2005, p. 345) frente al emisor. Puede que incluso el emisor y el receptor no coincidan en el lugar ni en el tiempo. Por otro lado, y en virtud de este desconocimiento, el mensaje no está construido especialmente para él, sino que se le presenta como una realidad con un principio y un fin (aunque sea un final abierto): podrá asentir o disentir, podrá ofrecer su propia interpretación y valoración de la obra, pero no dialogar ni replicar directamente al autor o modificar el texto (Lázaro Carreter, 1999 [1980]).

Por otro lado, Chatman afirma que es evidente que por el hecho de considerar una narración como una comunicación se presuponen dos partes: un emisor y un receptor. Sin embargo, en la comunicación literaria cada parte implica, a su vez, tres interlocutores diferentes (Chatman, 1980, p. 29). Por el lado del emisor tenemos el autor real, el autor implícito y el narrador; del lado receptor, el lector real, el lector implícito y el narratario. Profundizaremos en estos conceptos en el subapartado «2.3.7. Los papeles comunicativos del autor y el lector» (pp. 92-99).

Desde el punto de vista del *canal* (o medio), la comunicación literaria proyecta una situación de comunicación muy distinta de la que obtenemos en una interacción directa (Escandell Vidal, 2013 [1996], pp. 209-210). La comunicación entre el autor y el lector se presenta *in absentia*: autor y lector no coparticipan del espacio temporal (incluso a veces se encuentran en diferentes períodos históricos) debido a que la transmisión del mensaje se hace de forma escrita. Se trata de un proceso interrumpido de transmisión de información, de codificación y decodificación de un mensaje. En este sentido, el modelo de la comunicación literaria es diferido y no lineal. El proceso comunicativo se divide en dos momentos separados:

Autor → Texto      Texto → Lector

En el primer momento, el escritor se dirige a un interlocutor silencioso que no puede responder de forma inmediata al autor ni modificar el mensaje. El autor encuentra vacío el lugar del interlocutor en el momento de la creación, de la escritura. Martín Gaité se refiere en el capítulo «Río revuelto» de su ensayo *El cuento de nunca acabar*, a la ausencia del receptor en el momento de la enunciación del autor como el resorte para la creación de un interlocutor soñado al que dirigirse:

Así es como se han escrito los mejores poemas del mundo, desde la ausencia del interlocutor real. Inventándose uno que jamás va a responder a nuestra canción. (Martín Gaité, 2009 [1983], pp. 197-198)

En el segundo proceso, el lector realiza su lectura también en ausencia del autor. El lector no puede discutir, matizar, pedir aclaraciones o modificar el texto, pero sí puede interpretarlo, realizar su propia lectura. G. Navajas afirma que «la lectura de la palabra escrita es un acto de comunicación que principia en el texto y concluye en el lector sin que haya una posibilidad de continuidad en el intercambio» (Navajas, 1985, p. 32).

De esta manera, la comunicación literaria sería «imaginaria, no reversible y a distancia» (Segre, 1985, p. 12) tanto por parte del autor como del lector. La comunicación literaria, desde la perspectiva del canal, incumpliría la condición dialógica del lenguaje planteada por E. Benveniste<sup>31</sup>, que implica que las funciones de hablar (Yo) y escuchar (Tú) sean reversibles (Benveniste, 1997). La relación comunicativa entre el escritor y el lector

---

<sup>31</sup> Esta idea está basada en el *dialogismo* discursivo de Bajtín, del que hablaremos más adelante para explicar, por un lado, la cualidad dialógica del texto en la interacción del autor y el lector, y por otro, la teoría sobre la construcción discursiva de sentido dentro del texto literario.

sería, por tanto, unidireccional, en el sentido de que el autor y el lector no pueden llegar nunca a mantener una conversación como lo harían en condiciones de oralidad.

La ausencia del lector justifica que el *texto* (la obra) se construya como un universo cerrado desde el punto de vista del medio de transmisión, es decir, que todas las claves que el autor considera importantes para su comprensión por parte del lector se alojen en la obra misma, puesto que es lo único tangible para el autor en el momento de elaboración del texto. Desde esta perspectiva, el mensaje en su dimensión intrínseca tiene, como hemos dicho, un cierto grado irreversible puesto que el receptor no puede replicar como lo haría en una conversación ordinaria (Lázaro Carreter, 1999 [1980]). El texto es una construcción verbal perdurable, es decir, una vez publicada, es fija, su forma y contenido no se alteran. Incluso cuando se producen modificaciones por parte del autor en ediciones posteriores de una misma obra, la primera edición no se ve modificada ni se anula su existencia (Escandell Vidal, 2013 [1996]; Lázaro Carreter, 1999 [1980]; Senabre, 1994).

Por otro lado, la ausencia del lector también permite explicar el carácter abierto (dialógico) de la obra literaria desde el punto de vista textual: «la multiplicidad y ambigüedad del discurso literario, su capacidad para admitir distintas lecturas por parte del receptor, quien tiene en su mano el poder de interpretar los discursos a su manera, mantiene viva la obra literaria que cae en sus manos» (García Barrientos, 2016 [1996], p. 24).

De esta forma, el modelo de la comunicación literaria es dialógico e interactivo puesto que, al tratarse de una acción conjunta entre el autor y el lector, siempre hay cabida para generar nuevos sentidos de los discursos contenidos en el texto. El trabajo de lectura e interpretación es un papel clave en el circuito comunicativo, ya que el mensaje solo se completa cuando llega al lector (Senabre, 1994). Sin recepción no hay comunicación. El papel del lector es, por tanto, activo y cierra el circuito de comunicación. El lector, cuando lee un texto literario en soledad y quiere comprenderlo, «debe construir una relación de comunicación con el texto» y con su enunciador (Schmidt, 1999 [1978], p. 200), es decir, debe admitir la función comunicativa del texto y a su enunciador como interlocutor, sin importar que quien esté detrás de la enunciación sea el autor, el autor implícito o el narrador, o todos. El producto artístico resultante de este momento del

proceso comunicativo es el texto concreto, el sentido concreto para ese lector concreto. Desde esta perspectiva, el proceso de lectura se ha de entender como una actividad comunicativa creadora (Cáceres Sánchez, 1991, p. 50).

El *contexto* no es único y compartido, como ocurre en buena parte de la comunicación cotidiana. Pueden variar el lugar, la época, la cultura, etc. No podemos referirnos, por tanto, a un contexto exterior único. Maingueneau introduce así el concepto de la *situación de comunicación*, que describe las condiciones y las características para que se dé un acto comunicativo concreto asociadas a un tipo de discurso y un *género discursivo* (en esta investigación, el discurso literario y el género novelístico), y que pueden cambiar si una de las variables se modifica (tiempo, espacio, sujetos de la comunicación)<sup>32</sup> (Maingueneau, 2004). Al no existir un contexto compartido por emisor y receptor, el texto debe crear su propio contexto para ser interpretado, esto es lo que Maingueneau denomina *escena de enunciación* (Maingueneau, 2004, 2009), a partir de la cual se crea una situación secundaria, la *situación de lectura*, que es distinta para cada lector y que por eso promueve las diferentes interpretaciones que son características de este tipo de comunicación (García Barrientos, 2016 [1996], p. 24).

El *código*, por otro lado, constituye un sistema propio: el de la lengua literaria. La comunicación entre el autor y el lector no es posible si no hay un código compartido entre ambos que se presente en el texto literario. Ese código en literatura es el lenguaje literario y se caracteriza fundamentalmente por hacer un uso especial de la lengua sin llegar a convertirse en un sistema comunicativo autónomo (García Barrientos, 2016 [1996]). No existe un código o subcódigo que permita cifrar los mensajes literarios, de tal forma que se pueda aprender y enseñar a escribir y comprender la literatura, ni

---

<sup>32</sup> Por su parte, Van Dijk divide el contexto exterior en dos tipos: el *contexto global* (o macro) que se refiere al contexto institucional, el contexto del autor en la época, etc. y el *contexto local* que describe el marco espacio-temporal y la situación social en los que se inscribe el intercambio comunicativo y los participantes de este último. (En T. A. Van Dijk, *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I*, Barcelona: GEDISA, 2008, p. 45).

tampoco existe una competencia literaria diferente de la competencia lingüística.

Además, cada tipo de género cuenta con sus propias convenciones y restricciones. El escritor manipula el lenguaje cuando escribe, siempre dentro de las reglas establecidas por la semántica y la sintáctica. En palabras de Maingueneau: «El uso de la lengua implicado por la obra se presenta como la manera en que hay que enunciar, pues es la única adecuada al universo que ella instaura» (Charaudeau y Maingueneau, 2005, p. 87). La coherencia textual depende del trabajo del lector en su lectura y del trabajo del autor, quien debe ocuparse de «la coherencia intratextual» (Lozano et al., 2016 [1982]). De esta manera, el autor es «el garante de la constitución semiótica del texto», y el lector lo es de su «actividad semiótica» (Segre, 1985, p. 18).

Los textos literarios entran en complejos sistemas de transmisión que implican la presencia de mediadores (*agentes de transformación*: críticos y estudiosos; e *intermediarios*: editoriales, librerías...) que pueden modificar el sentido de la obra. Las obras se pueden citar, criticar, traducir, plagiar (Schmidt, 1999 [1978]); estas interferencias en la transferencia del mensaje o *ruido* en la terminología de Shannon y Weaver pueden deformar el mensaje y perturbar su correcta recepción. La crítica, la enseñanza, la industria editorial se interponen entre ambos, favoreciendo o entorpeciendo su relación: «propician un tipo de literatura, obstaculizan otro; fabrican popularidades y condenan al ostracismo» (García Barrientos, 2016 [1996], p. 56). Una consecuencia de este estricto reparto de papeles puede verse en la tendencia a publicar todo lo escrito por un autor, incluso lo que muchos no considerarían literario en sí mismo o lo que el autor en vida no habría querido publicar por juzgarlo de poca calidad literaria (García Barrientos, 2016 [1996], p. 24). Otra forma de ruido, ya no inherente al proceso de comunicación sino al propio mensaje, son las interferencias o incomprensiones (totales o parciales) que puedan surgir durante el acto de recodificación que debe hacer el lector para interpretar el mensaje (Lozano et al., 2016 [1982], p. 29).

Como hemos visto, la comunicación literaria es un sistema complejo que, desde el punto de vista de la transmisión, se presenta como unidireccional: los papeles del autor y del lector están más definidos, a diferencia de un diálogo típico en el mundo real en el que los interlocutores

se pueden intercambiar los papeles en cualquier momento. Además, intervienen factores de distancia temporal y espacial que hacen que las relaciones de comunicación entre los interlocutores tengan dificultades en reconstruir un contexto común y sea difícil discernir cuáles son las intenciones comunicativas del autor. Martín Gaité está al tanto de esto y aunque en su trabajo de ficción se esfuerza por crear una relación de comunicación autor-lector muy propia, se da cuenta también de las limitaciones de la escritura en cuanto a la posición del autor y el lector como interlocutores de la comunicación literaria.

Sin embargo, como trataremos de demostrar más adelante en el análisis pragmático-literario de las tres novelas de Martín Gaité, el discurso novelesco promueve que la comunicación literaria sea interactiva; es el propio discurso el que genera una relación comunicativa entre el autor y el lector por tratarse de una práctica social, es decir, una acción conjunta entre individuos, aunque la interacción no sea directa.

En las siguientes páginas, profundizaremos en los cuatro elementos comunicativos más importantes que componen el hecho literario y que serán objeto de nuestro análisis empírico más adelante: el *autor*, el *lector*, el *texto* y el *contexto*. Habrá ocasiones en las que estos elementos se mezclen en diferentes subapartados de nuestro estudio porque no se pueda hablar de uno sin hablar del otro. Esto se debe a que la comunicación literaria es un sistema complejo cuyos elementos constitutivos están interrelacionados. Como afirma Martín Gaité (2009 [1983]):

¿Acaso el argumento de lo contado es separable del narrador que lo cuenta y del interlocutor –soñado o real– a quien se lo cuenta? ¿Y puede aislarse todo esto de los motivos y de la situación que, a su vez, condicionan tanto la relación entre el que cuenta y el que oye como la forma que va tomando el cuento? (pp. 45-46)

### 2.3. Los sujetos del acto de comunicación literaria

«La elocuencia no está en el que habla, sino en el que oye;  
si no precede esa afición en el que oye, no hay retórica que alcance».

Fray Martín Sarmiento, *Papeles inéditos*

C. Martín Gaité transcribe esta frase en el epígrafe de *Retahilas* (Martín Gaité, 1974), su novela dialógica por excelencia y que forma parte del corpus de investigación, por lo que hablaremos más tarde de ella en el análisis. Por ahora, nuestra atención se centra en el sentido de la frase y su trascendencia para el estudio del autor y el lector. En su enunciado, Martín Sarmiento, padre benedictino del siglo XVIII, nos dice que no es solo importante quien emite un mensaje y cómo lo emite, sino que gran parte de la responsabilidad comunicativa recae sobre el receptor del mensaje, que será quien lo interprete según su experiencia y conocimientos.

En un acto de comunicación hay siempre un *yo* que habla y un *tú* que escucha (o lee), y ambos son elementales para que se lleve a cabo el proceso de comunicación literaria. Sin embargo, y como ya hemos aprehendido en el subapartado previo «2.2. El esquema comunicativo en literatura» (pp. 65-72), la literatura es un acto de comunicación *en ausencia*, entre el autor y el lector, mediado por el texto. Esto es crucial para entender el dilema planteado por los diferentes teóricos literarios sobre la función del autor y del lector en el texto. Los estructuralistas le quitaron el protagonismo al autor para dárselo al texto. Así, R. Barthes (1987) anunció *la muerte del autor*<sup>33</sup> en 1968 en su artículo homónimo, declarando la inutilidad del estudio de las intenciones del autor a favor de un análisis de los elementos del texto en el que el lector es el verdadero creador de los sentidos y el autor es un actor pasivo cuyas

---

<sup>33</sup> R. Barthes, «La muerte del autor», *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 1987, pp. 65-71. El artículo «La muerte del autor» de R. Barthes fue publicado originalmente en francés como «La mort de l'auteur» en 1968.

decisiones no importan: «El lenguaje conoce un sujeto [de la enunciación], no una persona». La perspectiva de Barthes radica en entender que no habla el autor, sino el lenguaje. Por su parte, un año después M. Foucault (1984) proclamó, en su conferencia «¿Qué es un autor?», que el autor es una función que permite organizar la circulación de los discursos en la sociedad<sup>34</sup>, idea que U. Eco (1999) tomará prestada en su *Lector in Fabula* para hablar del autor como una estrategia textual. A partir de los años 70 del siglo XX, el lector ocupa el lugar prominente que antes habían tenido el texto y el autor. Gran parte de las miradas posestructuralistas y, más tarde, posmodernistas, se centran en ese momento en el estudio del acto de lectura dejando a un lado al texto y al autor como actores semióticos. A partir de los años 90, algunos estudiosos de la literatura y la lingüística alertaron del abuso que se estaba haciendo del estudio de la recepción. Entre los investigadores hispánicos, García Barrientos (2016 [1996]) afirma que esta parcialidad:

En el terreno de la interpretación y la crítica se traduce en un relativismo radical, muy a tono con la mentalidad «posmoderna», en que la lectura no solo prevalece sobre el texto, sino que casi lo elimina, para sustituirlo. (pp. 55-56)

Sin embargo, desde principios de año 2000, el autor (y el texto) gradualmente está volviendo a los estudios en el lugar que le corresponde desde un punto de vista comunicativo, es decir, los investigadores intentan centrarse en la vertiente pragmática y semiótica: el autor como agente enunciativo tiene una intención comunicativa en su acto de habla que podemos inferir del texto. Así, desde la postura de Eco, encontramos que el acto de comunicación en literatura se debe interpretar atendiendo a tres intenciones: la del autor, la del texto y la del lector (Castañares, 1994; Eco, 1999). La «vuelta del autor» supone justificar no solo la investigación de la

---

<sup>34</sup> M. Foucault, «¿Qué es un autor?», *Dialéctica. Revista de la Escuela de Filosofía y Letras* (16), 1984, pp. 51-82. La conferencia «¿Qué es un autor?» fue promulgada en francés por M. Foucault en 1969 y su título original es «Qu'est-ce qu'un auteur?»

interpretación literaria del segmento de comunicación *texto* → *lector* sino también de su recíproco *autor* → *texto*.

### 2.3.1. La autoridad del autor

El concepto de la *autoridad del autor*, originario de la pragmática general, ocupa un lugar destacado en la pragmática de la comunicación literaria: la autoridad o la autorización de publicar una obra literaria no la tiene cualquiera<sup>35</sup>. Van Dijk afirma que «en nuestra cultura, la literatura está producida propiamente por aquellos hablantes que tienen un papel específico, institucionalizado, es decir, el de *autores*» (Van Dijk, 1999 [1977], p. 189). La autoridad del escritor se obtiene mediante la aprobación académica, editorial, mediática, del público o de todas ellas y se otorga en relación a unos cánones literarios establecidos en un determinado tiempo y lugar (Van Dijk, 1999 [1977]).

Ong considera que la figura de la autoridad y el autor se crea a partir del nacimiento de la imprenta como un fenómeno funcional en la cultura. La reproducción de los textos hace necesario etiquetarlos con el nombre del autor para su posterior clasificación y conservación (Ong, 1997 [1982]). Ong llega a afirmar que los medios impresos crean, no solo la figura del autor, sino también el género de la novela, que se centra en el texto y no tanto en los oyentes como ocurría con otros textos que tenían su origen en las narraciones orales o que estaban destinados a ser leídos en voz alta (Ong, 1997 [1982], pp. 145-146). Por su parte, W. Benjamin entiende también la novela como un producto técnico que nace con la imprenta y depende en esencia del soporte del libro. La historia que se cuenta en una novela deja de tener un narrador oral, cuyo trabajo era artesanal y estaba destinado a la comunidad, y así es como aparece el autor, cuyo trabajo pasa ser más técnico e individualista. Es esta, concluye, una de las razones por las que considera que el arte de narrar

---

<sup>35</sup> Es cierto que hoy en día existen formas de autopublicación, pero el resultado no lleva necesariamente al autor a una posición de autoridad salvo que el público o los críticos se la den.

ha llegado a su fin, puesto que ya no existe una relación entre narración y experiencia, ni entre narración y comunidad, lo cual es esencial en un buen narrador (Benjamin, 2016 [1936]). En este sentido, como veremos en el análisis, el retorno de Martín Gaité a una oralidad en lo escrito y la inclusión de elementos autobiográficos, constituyen una forma de acercamiento al lector y le otorgan autoridad no solo como autora sino también como artesana de la narración. C. Martín Gaité, en el capítulo «La cenicienta» de su ensayo *El cuento de nunca acabar*, relaciona la autoridad del narrador oral con la impresión de un niño que:

Sabe que cuando su madre o el señor que viene a veces de visita al salón le cogen en sus rodillas para contarle un cuento, le están distinguiendo al elegirlo como interlocutor, porque nota que los demás le miran con complacencia y hasta le envidian un poco, cosa que nunca ha notado cuando se pone a contarle cuentos la criada, sean de Andersen o de su pueblo. (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 74)

El niño se siente especial por ser elegido como recipiente de una narración que considera más relevante que las demás puesto que quienes la enuncian (la madre, las visitas) tienen más autoridad para él (y otras personas en la casa) que otros emisores (la criada). De esta manera, Martín Gaité explica el concepto de autoridad del narrador de historias, una idea que trata de extrapolar a su rol de autoridad como autora real, implícita y narradora dentro su obra, como veremos en las tres novelas que someteremos a análisis<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Hablaremos más adelante de las figuras del *autor real*, *autor implícito* y *narrador*. (En el subapartado «2.3.7. Los papeles comunicativos del autor y el lector», en el «Capítulo II», pp. 92-99).

### 2.3.2. El proceso de selección y elaboración del autor

El autor es la autoridad que da sentido al texto y, para ello, este selecciona y toma decisiones sobre lo que va a incluir en el texto contando, por supuesto, con el efecto que causará en un posible lector, es decir, teniendo en cuenta desde el momento de la elaboración cómo podrá ser recibida su obra. El trabajo de composición de una historia es un proceso que organiza varios aspectos textuales en un todo con el objeto de producir algún tipo de sentido único para el lector. De esta forma, el autor trata de dar sentido al mundo a través de sus escritos y espera ser comprendido por su lector.

En su artículo «La novela de una novela»<sup>37</sup> de 1977, recogido en el libro recopilatorio de artículos periodísticos y de crítica *Tirando del hilo*, Martín Gaité afirma:

Siempre he echado de menos, al cabo de mis diferentes trabajos que culminaron en la conclusión de un libro nuevo —objeto que una vez entregado al público deja de pertenecer al autor—, no haber llevado, paralelamente a la labor mediante la cual se iba configurando, un diario donde se diera cuenta de su elaboración, una especie de cuaderno de bitácora para registrar la historia de ese libro concreto y la aparición simultánea de las personas que conocí y los paisajes que vi mientras luchaba por darle vida, una novela de una novela, en suma. (Martín Gaité, 2010b, p. 75)

Sin embargo, sí que lo hizo, esos diarios se llaman *Cuadernos de todo*<sup>38</sup> (Martín Gaité, 2003 [2002]), y fueron publicados tres años después de la

---

<sup>37</sup> Artículo originalmente publicado en *Diario 16*, el 7 de febrero de 1977.

<sup>38</sup> En *El cuento de nunca acabar*, C. Martín Gaité describe su primer cuaderno de todo: «Un bloc de anillas cuadrado, con las tapas color garbanzo, y en el extremo inferior derecho la marca *Lecsa*, entre dos estrellitas, encima del número 1.050, todo en dorado», y explica el origen del nombre. Ese primer cuaderno se lo regaló su hija Marta por su

muerte de la autora<sup>39</sup>. En ellos podemos ver el taller de la escritora en el que encontramos ideas y fragmentos desordenados de sus novelas, cuentos y ensayos junto con apuntes sobre otras lecturas, sobre su vida, sus viajes, etc. En estos cuadernos, por ejemplo, está toda la materia prima para la redacción del ensayo *El cuento de nunca acabar* y fragmentos y notas de novelas como *Retahilas*, *El cuarto de atrás* y *Nubosidad variable*, entre otras<sup>40</sup>.

Estos cuadernos constituyen un borrador de ese proceso de selección y ordenación de la autora, que es el germen de la capacidad narrativa y, según la escritora salmantina, «es latente en todo ser humano». En su artículo «La

---

cumpleaños, el día 8 de diciembre de 1961, con una dedicatoria en la primera hoja: «Calila Martín Gaité» (Calila es el apelativo cariñoso que tenía la autora en su casa) y debajo «Cuaderno de todo». A Martín Gaité le gustó tanto aquel nombre que le había dado su hija que en adelante todos sus diarios sucesivos se titularon *Cuadernos de todo*. (En el capítulo «Ruptura de relaciones» (quinto prólogo), en C. Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar*, *op. cit.*, p. 19).

<sup>39</sup> La última edición revisada de *Cuadernos de todo* se ha recopilado junto con otros textos de la autora como los *collages* de *Visión de Nueva York* y sus cartas en el séptimo volumen de las obras completas de Martín Gaité. [C. Martín Gaité, *Obras completas VII. Cuadernos y cartas*, (J. Teruel Ed.), Barcelona/Madrid: Círculo de Lectores/Espasa, 2019].

<sup>40</sup> Entre los *Cuadernos de todo*, encontramos diversos fragmentos de los textos que están incluidos en esta tesis ya sea como parte del corpus de análisis o como apoyo teórico o metodológico. De *Retahilas* en: «Cuaderno 3» (fechado entre 1963 y 1967), «Cuaderno 5» (junio de 1965), «Cuaderno 6» (1970-1972), 7 (1972-1974) y «Cuaderno 8» (1973-1974). De *El cuento de nunca acabar*, en: «Cuaderno 3», «Cuaderno 4» (fechado en 1964), «Cuaderno 6», «Cuaderno 11» (1974), «Cuaderno 12» (1974-1975), «Cuaderno 13» (1974-1982), «Cuaderno 14» (1975), «Cuaderno 15» (1975-1976), «Cuaderno 17» (1976-1977), «Cuaderno 18» (1977-1978), «Cuaderno 21» y «Cuaderno 29» (1982). De *El cuarto de atrás* en: «Cuaderno 7», «Cuaderno 8», «Cuaderno 13», «Cuaderno 17» y «Cuaderno 18». De *Usos amorosos de la postguerra* en: «Cuaderno 15». De *Agua pasada* en: «Cuaderno 6» y «Cuaderno 18». De *Desde la ventana* en el «Cuaderno 34». [C. Martín Gaité, *Cuadernos de todo*, (M. V. Calvi Ed.), Barcelona: Random House Mondadori/Debolsillo, 2003 [2002]].

búsqueda de interlocutor», Martín Gaité asegura que los escritores escogen los detalles que van a contar para sus relatos en su vida diaria:

Las historias ya nacen como tales al contárselas uno a sí mismo, antes de que se presente la necesidad, que viene luego, de contárselas a otro. Y si digo contar, en lugar de recordar o revivir, como habitualmente se acostumbra, es porque, de hecho, en nuestras evocaciones solitarias existe un primer esbozo narrativo donde se contiene ya el germen esencial y común a toda invención literaria: la facultad de escoger. No es recordar, sino seleccionar los recuerdos de una determinada manera. (Martín Gaité, 2000 [1973], p. 23)

El autor de ficción trabaja de la misma manera que un narrador oral, mezclando historias escuchadas, vividas o soñadas en una misma narración que, aun siendo ficticia, a ojos del lector contendrá una forma creíble y sincera de ver el mundo, de dar sentido a la realidad.

Cuando vivimos, las cosas nos pasan; pero cuando contamos, las hacemos pasar; y es precisamente en ese llevar las riendas el propio sujeto donde radica la esencia de toda narración, su atractivo y también su naturaleza heterogénea de los acontecimientos o emociones a que alude. [...]. El sujeto, en efecto, como si se rebelara contra la contingencia de lo ocurrido, al narrárselo, no se limita casi nunca a elegir una ordenación particular, a preferir unos detalles y dejar otros en la sombra, sino que recoge también de otros terrenos que no son el de la realidad –lecturas, sueños, invenciones– nuevo material con que moldear y enriquecer su historia. (Martín Gaité, 2000 [1973], p. 24)

Como afirma A. Vital, la literatura puede lograr cotas de empatía entre el autor y el lector muy superiores a los niveles de la comunicación cotidiana (Vital et al., 2014, p. 28). Sin embargo, es cierto que, para ello, el escritor tiene que haber hecho un buen trabajo de selección y elaboración en su obra. Martín Gaité se refiere con el término *narradores olímpicos* a aquellos que escriben o cuentan «de manera muy antipática», arrojando «sus palabras desde una especie de olimpo, ignorantes de la insatisfacción que provoca ese texto en el que ellos solos se enroscan», y todo por la necesidad de «ser admirados» (Martín Gaité, 2009 [1983], pp. 195-196).

Así, la autora señala, en el capítulo «Río revuelto» de *El cuento de nunca acabar*, como *narración tanathos* o *narración cerrada* aquella que «produce la muerte del interlocutor» porque:

Cae sobre él como un alud que no admite controversia. Con mucha frecuencia, [el autor] además finge necesitarlo, aunque excluya su verdadera participación. (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 200)

Estas narraciones están llenas «de reproches, de enfermedades, de enaltecimiento de la propia conducta, de enunciación de problemas sin analizar o de autocompasión» (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 201). Para Calvi, el concepto de *narración tanathos* es muy sugerente porque define toda una manera de ver la vida (Calvi, 1990, p. 169). Frente a este tipo de narraciones, está la *buena narración*, *narración abierta* o *narración eros* que combina participación, atención por el interlocutor y capacidad para «hacer ver» las cosas. Martín Gaité denomina *narración abierta* a la que es:

Capaz de producir placer, aunque tenga por tema un argumento triste. A la que despierta amor, divierte, enseña y consuela. Porque nos deja entrar en ella. (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 201)

En la *buena narración* también es importante lo que Martín Gaité llama el «hilo», es decir, explicar para qué se está contando algo (Calvi, 1990, p. 170), aunque después se narren otros hechos y detalles aledaños, lo primordial es no perder el hilo y, para ello, es crucial que haya siempre un motivo en la selección de lo que se incluye o no en la narración.

El autor, por tanto, percibe que «escribir es invariablemente seleccionar» y que ninguno de sus escritos literarios puede recoger toda la información sobre un tema, sino que muchos datos quedarán sugeridos, perfilados, «constituyendo espacios que la actividad lectora debe completar» (Senabre, 1994). Martín Gaité hace referencia a este arte de la selección en su conferencia «El cuento de viva voz», recogida en *Pido la palabra* (Martín Gaité, 2002), al comparar la narración oral y la escrita:

La buena narración oral es la que no se empeña en rellenar artificiosamente los vacíos de información que el acontecimiento narrado dejó al producirse. Lo que no te entró en una primera impresión, lo que ya entonces *in situ* no seleccionaste, porque te aburría y te parecía paja, si luego te empeñas en transcribirlo con muchas puntualizaciones, se convertirá en paja dentro del relato, será estéril. Mejor dejar cabos sueltos que poner parches. (Martín Gaité, 2002, p. 375)

Si en la oralidad hay ciertas cosas que se omiten, en la escritura debe hacerse lo mismo. En un artículo publicado por la autora salmantina<sup>41</sup>, Martín Gaité elogia a la investigadora M.C. Seoane por su reciente publicación:

No se sabe si admirar más el amor para seleccionar y el arte para colocar los textos que comenta o la agudeza de los comentarios mismos, nunca inconsistentes, pero nunca agresivos ni dogmáticos, presididos siempre por la difícil medida de aquel *sin embargo* que Machado aconsejaba dejar abierto como respiradero de garantía para las opiniones. Ni un solo detalle, en el variado mosaico de temas que se abordan, resulta banal para la penetrante mirada de la autora [...] al servicio de hacer más ameno el espectáculo ofrecido a la consideración del lector, quien en ningún momento se siente violentado ni zarandeado sino simplemente invitado a participar, a sacar sus propias conclusiones. (Martín Gaité, 2010b, p. 139)

Martín Gaité alaba el arte con que Seoane selecciona lo que incluirá en el texto, que combina su intención comunicativa y la narración abierta a la interpretación libre por parte del lector. Esto es lo que Martín Gaité llama *narraciones gratas*, que no sotierran al lector ni le quitan el derecho a seguirlas desde sus propias convicciones: «Se trata de que atienda, claro, pero

---

<sup>41</sup> «Sobresaliente cum laude a una escritora. Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX, de María Cruz Seoane», (en C. Martín Gaité, *Tirando del hilo*, *op. cit.*, pp. 138-139). Artículo originalmente publicado en *Diario 16*, el 24 de octubre de 1977).

sin atosigarlo con chantajes» (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 194). Estas narraciones dan libertad al lector para seguir la lectura si así lo desea.

### 2.3.3. La intención del autor

Toda esta selección del autor atiende a un objetivo concreto: su *intención comunicativa*, es decir, qué es lo que el autor quiere expresar al lector. El autor es un elemento esencial en la comunicación literaria y, aunque es innegable que la investigación de la intención del autor es compleja por su ambigüedad (el autor puede engañarse a sí mismo sobre los verdaderos propósitos de su obra o puede tratar de engañar a otros, el lector puede inventarse las intenciones del autor, el texto puede ser muy hermético...), es necesario profundizar en su estudio si queremos entender la interacción comunicativa entre el autor y el lector.

La intención autorial se materializa en el texto literario. Por tanto, el texto literario representa el resultado concreto del deseo de comunicar del autor en un determinado contexto. Para Guelbenzu, el autor es «un ser humano» con la necesidad de expresarse y el libro es «un artefacto muy útil» desde la visión de la literatura como «afán de expresión»<sup>42</sup>. Como sostiene Bajtín, al contar una historia el autor lleva a cabo algún tipo de «actividad justificadora y conclusiva» respecto de lo relatado (Bajtín, 1999 [1982]-c, p. 80). El autor se encuentra más allá de los acontecimientos que se narran, pero desde allí nos ayuda a dar sentido a la historia, nos muestra la intención del acto de habla en su totalidad, dando unidad a lo heterogéneo.

Desde la perspectiva de la pragmática de la comunicación literaria, la intención del autor (enmarcada dentro de los procesos de producción del autor) se estudia a través de las *estrategias locutivas, ilocutivas y perlocutivas*

---

<sup>42</sup> J. M. Guelbenzu, «Prólogo a Carmen Martín Gaité», *El cuento de nunca acabar*, *op. cit.*, pp. 7-8.

basadas en los *actos de habla* de Austin y Searle<sup>43</sup>. Las estrategias discursivas que emplea un autor suelen estar relacionadas con su autoridad como emisor del mensaje (Mejía Amador, 2014, p. 70), en nuestro estudio, con el grado de autoridad de la autora en las tres novelas de análisis. Las estrategias discursivas de *locución* explican qué y cómo se expresa el acto de habla (el texto) e incluyen tácticas como la asertividad del mensaje, la reticencia, o los excedentes de información, entre otras. Las estrategias de *ilocución*, por su parte, incluyen una gran diversidad de propósitos o intenciones de la autora como informar o persuadir. Finalmente, las estrategias de *perlocución*, relacionadas con el posible efecto (o respuesta) en el receptor ante el acto de habla, abarcan: la credibilidad, la negación o la refutación, entre otras reacciones posibles<sup>44</sup>.

En nuestro análisis de discurso de la interacción autor-lector, identificaremos una serie de patrones discursivos de la autora desde su posición de autoridad, vinculados a diferentes estrategias *locutivas*, *ilocutivas* y *perlocutivas* empleadas por la autora en las tres novelas del corpus.

#### 2.3.4. La participación activa del lector

Como apunta Escandell, la del lector «no es una presencia pasiva» (Escandell Vidal, 2013 [1996]). Al contrario, el lector tiene una tarea más compleja que la del receptor en la comunicación ordinaria puesto que en la comunicación literaria faltan elementos o no están suficientemente detallados. Por ello, es más lo que el lector debe aportar para la comprensión de la intención comunicativa del autor y para la construcción de sentido. Por su parte, Guelbenzu considera que la lectura requiere un gran esfuerzo de

---

<sup>43</sup> Sobre la *teoría de los actos de habla* nos hemos referido en el subapartado «2.1.1. La perspectiva pragmática» de este mismo capítulo, pp. 57-64.

<sup>44</sup> Sobre las *estrategias locutivas*, *ilocutivas* y *perlocutivas* nos detendremos más detalladamente en el subapartado «5.2.2. Los patrones discursivos en la interacción autor-lector», en el «Capítulo III», pp. 192-196.

«atención, concentración y tiempo», ya que con frecuencia el texto se puede presentar como un obstáculo en vez de como una invitación al lector por diversas causas que Martín Gaité enumera en *El cuento de nunca acabar*<sup>45</sup>:

Los autores de esa prosa excelente que nos recomiendan en la infancia como medicina provechosa pueden venir retratados en los libros de literatura, pero los sentimos tan irreales como estatuas en un parque, personajes, no personas, tardamos mucho tiempo en relacionar esas miradas desvaídas de la foto con la idea de que aquellos ojos de verdad estuvieron un día abiertos sobre el mundo que transformaron en literatura. Nos los presentan como artífices de un producto cultural cuyo ejemplo encoge y desalienta, no como seres de carne y hueso que tuvieron una infancia y un duro aprendizaje como el nuestro, no se nos cuenta si se desesperaban o no, de qué hablaban con sus hermanos y sus amigos, cómo era su colegio ni cómo hicieron para aprender a escribir de esa manera ni por qué esa manera es buena y no son buenas otras. (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 117)

Ante esto, Martín Gaité propone al autor que su función sea fomentar la participación del lector dirigiéndose a este último como a un niño al que se quiere embarcar en las historias; porque el lector tiene que ser ese niño que les «pide historias a los mayores» y que «interrumpirá la narración si se le está contando mal o tiene incongruencias» (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 86). Martín Gaité explica, en el capítulo «Las veladas de la quinta» en *El cuento de nunca acabar* que de esta forma es cómo el lector se convierte en un interlocutor activo:

El cuéntamelo con ganas significa, en cualquier caso, una exigencia justa y noble de la que se beneficia tanto el que la formula como el que no tiene obturadas sus capacidades para acogerla y atenderla de buen grado. Y siendo la narración, como creo que es, el juego por excelencia, una tela tejida al unísono entre quien la emite y quien la reclama, el interlocutor, sea menor de

---

<sup>45</sup> J. M. Guelbenzu, «Prólogo a Carmen Martín Gaité», *El cuento de nunca acabar*, *op. cit.*, p. 8.

edad, anciano o adulto, está muy puesto en razón al no infravalorar su colaboración en este juego dialéctico, mantenerse alerta y rechazar una actitud pasiva y servil. (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 86)

En esta concepción del texto literario como juego dialéctico<sup>46</sup>, el lector (desde su función de participante activo) cierra el «ciclo comunicativo»<sup>47</sup> que inició el autor (desde su función de fomentar la atención y participación del lector). Sin embargo, la aceptación del juego por parte del lector, «la entrada en el castillo», la debe hacer uno mismo; no basta con que profesores, padres o el autor inciten u obliguen al lector, es él mismo quien debe querer acceder y encontrar el placer en la lectura de los textos literarios (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 117).

En varios artículos y ensayos que Martín Gaité escribe a lo largo de su vida, encontramos las claves de una propuesta de lectura acorde a su experiencia como lectora. En muchos de ellos insiste en que la lectura es una actividad que reclama la participación del lector y de la que no se deben esperar «efectos espectaculares sin que el lector ponga algo de su cosecha»<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Sobre la literatura como juego dialéctico hablaremos en el subapartado «2.3.6. La interpretación del lector» de este mismo capítulo, pp. 89-92.

<sup>47</sup> A este «ciclo comunicativo» se refiere E. Martinell Gifre, en la antología de C. Martín Gaité *Hilo a la cometa*, cuando habla de la memoria como ingrediente esencial en la construcción del texto por parte del autor y en la interpretación del lector: «La construcción del texto es hasta tal punto *sabia* que cuando el lector ve proyectarse ante él el fruto de la memoria de los personajes, a menudo advierte que lo recordado tanto pudo ser vivido como soñado. Se da cuenta de que no es una memoria atenazada y férrea, sino una dúctil memoria. Es en este momento cuando se cierra el ciclo comunicativo, cuando el lector acepta el reto de tomar como propia la memoria del narrador y de los personajes. Posiblemente el reto de cargar con la memoria de Carmen Martín Gaité». [En C. Martín Gaité, *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño*, (E. Martinell Gifre Ed.), Madrid: Espasa-Calpe, 1995, pp. 114-115].

<sup>48</sup> En J. Teruel, «Prólogo a Carmen Martín Gaité. Carmen Martín Gaité, articulista», *op. cit.*, p.25. También en el artículo «La cosecha de la lectura» de C. Martín Gaité: «La lectura fructífera no es nunca pasiva ni puede limitarse el lector a esperar el santo

Así en su artículo «Ponerse a leer», recogido en el libro de ensayos *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, escribe que:

Hay dos formas de ponerse a leer, como de ponerse a hacer cualquier cosa en la vida: una serena y otra impaciente. Cuando nuestros humores se mantienen en un equilibrio más o menos estable, entramos en el libro dispuestos a que nos cuente lo que buenamente quiera, no le forzamos a que él entre en nosotros y acierte con el resquicio exacto por donde puede inyectarnos consuelo. Simplemente le escuchamos.

En ocasiones, la cosecha de la lectura, cuando vale la pena llamarla así, no está alterada por ninguna granizada intempestiva y somos capaces de recoger el fruto y de guardarlo en nuestros graneros con vistas a aprovecharlo algún día. Es la postura correcta frente a los libros, como frente a las personas: no acudir a ellos con exigencias preconcebidas, abandonarse a lo mucho o lo poco que nos den. Únicamente así cabe el entendimiento y la comprensión de lo que son y nos dicen<sup>49</sup>. (Martín Gaité, 2000 [1973], p. 149)

Martín Gaité reitera en muchas ocasiones esta idea sobre la actitud sosegada como única forma de que se cree una relación especial, «personal y profunda» entre el lector y el texto<sup>50</sup>. En su artículo «La participación del lector», compilado en *Tirando del hilo*, Martín Gaité insiste en que:

---

advenimiento de unos efectos espectaculares, sin poner algo de su cosecha», (en C. Martín Gaité, *Tirando del hilo*, *op. cit.*, p. 389). Este artículo fue originalmente publicado en *Cauce* 2000, en el número de enero-febrero de 1987.

<sup>49</sup> Esta idea aparece con las mismas palabras en el artículo «La cosecha de la lectura». (Ibid., p. 390).

<sup>50</sup> También en «La cosecha de la lectura» de C. Martín Gaité: «Para crear una relación personal y profunda entre el lector y el libro, se requiere una actitud de concentración y sosiego que el mundo actual no solo no favorece, sino que intenta desprestigiar como poco rentable». (Ibid., p. 389).

Para leer se necesita, ante todo, recogimiento y sosiego, estados de ánimo que el mundo actual no sólo no propicia, sino que mira con recelo y tiende a desprestigiar. [...]. El lector tiene que poner de su cosecha [...]. Pide nuestra participación, tenemos que poner algo de nosotros mismos para hacerlo vivir y fructificar<sup>51</sup>. (Martín Gaité, 2010b, pp. 373-374)

En el artículo «La lectura amenazada» recopilado en el mismo volumen, la escritora afirma que el libro es como un «ser vivo» que pide al lector que tenga un «oído atento»<sup>52</sup> (Martín Gaité, 2010b, p. 437): Asimismo, en varios de sus artículos subraya la necesidad de haberse «aburrido algo» durante la infancia para fomentar la llama de la lectura desde una edad temprana<sup>53</sup>.

En definitiva, Martín Gaité ve la lectura como una actividad apasionada para quien la ejerce: «Ese delicado y gratuito oficio de leer, al que tan difícil resulta fingirle un amor que no se siente»<sup>54</sup>. Una actividad a la que se accede por iniciativa propia y a la que hay que alimentar con una participación activa, dedicándole el tiempo y la concentración necesarios para que fructifique.

### 2.3.5. La competencia lectora

El lector, en palabras de Martín Gaité, «trata de adivinar, [...] lo ocurrido por lo insinuado, cimiento fundamental de todo interés narrativo»

---

<sup>51</sup> Artículo originalmente publicado en *Diario 16* el 17 de abril de 1983.

<sup>52</sup> Artículo originalmente publicado en *El Sol* el 15 de octubre de 1990.

<sup>53</sup> C. Martín Gaité en el artículo «La cosecha de la lectura»: «Para cogerle gusto a la lectura desde la primera edad, hay que haberse aburrido algo primero, y es entonces cuando el encuentro con el libro colma esa carencia, provoca la imaginación y la espolea», (en C. Martín Gaité, *Tirando del hilo*, *op. cit.*, p. 389-390).

<sup>54</sup> En el artículo «Morir aprendiendo», en C. Martín Gaité, *Tirando del hilo*, *op. cit.*, p. 96. Artículo originalmente publicado en *Diario 16* el 18 de abril de 1977.

(Martín Gaité, 2009 [1983], pp. 58-59). En este proceso de inferencia, influirán las «peculiaridades y diferente disposición de cada cual, para enfrentarse con los discursos y relatos ajenos, es decir, a su manera de recogerlos» (Martín Gaité, 2009 [1983], pp. 16-17).

Cuando una persona lee, está activando en su mente los conocimientos que posee para seleccionar de entre ellos los más adecuados para la interpretación del mensaje que le llega. En este sentido, el lector de una novela deberá utilizar sus conocimientos y capacidades para reconstruir todo el mundo de ficción que se representa ante sus ojos; debe imaginar quién es el emisor y quién el destinatario, cuál es el contexto, cuáles son los detalles de la localización de las acciones, entre otras muchas cosas.

En la lectura se da una interrelación continua entre el contexto de recepción y los tipos de discurso y de género, así como de organización y composición propias de cada texto (López Alonso, 2014). El lector deducirá estos datos a partir de varios tipos de conocimientos (competencias) que hemos dividido en: *lingüísticos*, *enciclopédicos* y *discursivos*.

La *competencia lingüística* es un concepto chomskiano que se refiere a los conocimientos que el hablante tiene de su propia lengua (Lozano et al., 2016 [1982], p. 72; Maingueneau, 2009, p. 31). Sin embargo, si un lector se acerca a un texto únicamente equipado con el dominio del código lingüístico, difícilmente podrá llegar a comprender el texto en su totalidad. Por ello, es necesario que el lector también conozca el código cultural, es decir, los conocimientos y experiencias sobre el mundo y la sociedad en la que se vive. Estos conocimientos se engloban dentro de la *competencia enciclopédica* citada por autores como Eco y Maingueneau en sus estudios de análisis de los textos (Castañares, 1994; Eco, 1999; Maingueneau, 2009). Los conocimientos lingüísticos y enciclopédicos que todos los miembros de una misma cultura comparten constituyen un conjunto de «supuestos de fondo» (Escandell Vidal, 2014, p. 233). Por último, la *competencia discursiva* se define como «la aptitud para manejar las reglas de uso de la lengua en la diversidad de las situaciones». Desde este planteamiento, el lector debería ser capaz de reconocer determinados enunciados como propios de una formación

discursiva (tipo de discurso, género literario, subgénero) relacionada con un *posicionamiento*<sup>55</sup>.

La lectura se nutre en parte de la descodificación de signos lingüísticos y la forma del texto, y en parte de los conocimientos culturales y discursivos previos. Un mismo texto provoca lecturas diferentes en diversos lectores. Incluso el mismo lector puede descifrar de otro modo la obra que leyó en otro tiempo, porque realmente no es el mismo lector, sino otro con más experiencias, con mayor número de lecturas y, quizá, con una visión diferente del mundo, por lo que todos esos factores influirán sobre la lectura (Senabre, 1994).

### 2.3.6. La interpretación del lector

El lector es el protagonista de la interpretación de la obra literaria. Martín Gaité afirma que el autor debe dejar un espacio en el texto para que el lector participe y haga su propia interpretación con el material que recibe (Martín Gaité, 2009 [1983], pp. 111-112):

El material del que se nutren nuestras narraciones no es tan importante como la forma que tenemos de hacerlo nuestro, es decir, de aplicarle una particular interpretación. Tanto el espectador casual de una escena como el oyente de una historia que le cuentan a él, como el lector de un texto literario, desde el momento en que dice: *Yo lo entiendo así*, anexiona lo ajeno y lo reelabora, convirtiéndolo en un cuento inédito, que podrá llegar a ser contado o no a otra persona, pero que así transformado mediante aquella personal interpretación, es como se archiva en la memoria. (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 110)

---

<sup>55</sup> En análisis de discurso, el término *posicionamiento* «designa el hecho de que, mediante el empleo de cierta palabra, de cierto vocabulario, de cierto registro de lengua, de cierto género discursivo, etc., un locutor (emisor/autor) indica cómo se sitúa en un espacio conflictivo» (en nuestro caso, en la novela). (En P. Charaudeau y D. Maingueneau, *Diccionario de análisis del discurso*, Buenos Aires: Amorrortu, 2005, p. 452).

La persona que lee de forma activa comienza el proceso de construcción de sentido a partir de las instrucciones que recibe del texto y de sus conocimientos previos. El autor da muchos datos, pero es el lector quien crea la versión final. Así, el lector es co-constructor del texto, ya que busca su propia interpretación del mismo. De este modo, la lectura es un diálogo entre el lector y el texto. La lectura implica la reinterpretación de un mensaje que se presenta de modo condensado por lo que la labor del lector es «rellenar los huecos y omisiones» (Senabre, 1994).

Se establece, asimismo, aunque de forma diferida, una interacción comunicativa entre el lector y el autor a través del juego dialéctico dispuesto en el texto literario. El lector vislumbra la configuración de la escritura de la obra como si fuera un juego en el que el autor va dejando pistas. E. Martinell explica que este juego dialéctico es muy característico en la narrativa de Martín Gaité: «El lector tiene la impresión, sobre todo al llegar al final, de haber asistido a la conformación del texto»<sup>56</sup> (Martín Gaité, 1995, p. 25). Asimismo, Martinell señala que a partir del juego dialéctico se produce también un juego metaliterario:

De modo constante, la narración de la ficción que elabora Martín Gaité no omite, sino que explicita o se limita a ser la descripción del acto de escritura. Por lo tanto, resulta imposible no ver en ella a la autora. (Martín Gaité, 1995, p. 20)

Fuentes del Río afirma que el concepto de literatura como juego dialéctico trasciende la relación entre autor y lector puesto que el texto literario se enriquece con las distintas interpretaciones (Fuentes del Río, 2016, p. 59). Esto lo podemos apreciar en las tres novelas de Martín Gaité que analizaremos más adelante, profundamente impregnadas por esta idea, sobre

---

<sup>56</sup> E. Martinell Gifre, «Introducción a Carmen Martín Gaité», en E. Martinell Gifre (Ed.), *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño*, Madrid: Espasa-Calpe, 1995, pp. 15-26.

la que ella misma incurre en numerosas ocasiones a través de sus ensayos, artículos y conferencias. En su conferencia «El taller del escritor», reunida en *Pido la palabra*, la autora declara:

Con unas cosas de las que dicen estoy más de acuerdo que con otras, pero cuanto más pie dé una obra a interpretaciones dispares más viva está, más se independiza, como todo lo que dejamos de poseer. El libro tiene vida propia y al relacionarse con los lectores, después de separarse del autor, establece un campo de referencias que pueden hacerlo irreconocible pero que amplían el horizonte del propio conocimiento sobre lo que uno dejó caer muchas veces sin darse cuenta. (Martín Gaité, 2002, p. 272)

La comunicación literaria que inició el autor se completa cuando se produce el encuentro entre la obra literaria y el lector. Desde el punto de vista pragmático, nuestra investigación insiste en que la interpretación debe ser una aserción sobre la intención del texto. En esta empresa, las impresiones y conocimientos del lector le ayudarán a recrear la intención del texto. Si a la intuición del lector se le añade un método de análisis, el estudio de la obra no será solo instintivo, sino también profundo y exhaustivo.

Además de las estrategias locutivas, ilocutivas y perlocutivas (que hemos visto más arriba), para analizar la intención del autor, el lector debe considerar el enunciado (en nuestro caso, los discursos de las tres novelas de Martín Gaité) examinando las estrategias textuales y pragmáticas: la selección del tipo de narrador, la organización del texto en capítulos, establecer el código del género literario, o el espacio y el tiempo, la situación de comunicación (en esta tesis, la *situación de comunicación* del género novelístico), el contexto histórico-personal del autor, entre otros. Así, Escandell afirma que en la interpretación están involucrados tanto «el significado lingüístico» –los aspectos estructurales–, como «los factores situacionales de naturaleza extralingüística» –las circunstancias que rodean al acto comunicativo– (Escandell Vidal, 2011, 2014, 2015).

En definitiva, la interpretación del lector en la comunicación literaria es un procedimiento complejo que requiere su participación proactiva y el uso de todos sus conocimientos previos durante la lectura para llegar a la

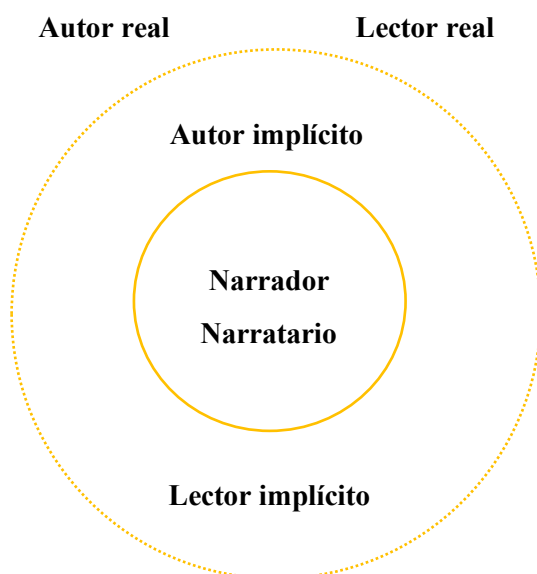
comprensión de la intención comunicativa del autor junto con su propia interpretación del texto.

### 2.3.7. Los papeles comunicativos del autor y el lector

La consideración de la literatura como acto comunicativo complejo implica varios niveles teóricos de enunciación y recepción. Por ello, nos obliga a establecer una distinción entre las diversas figuras comunicativas del autor y del lector que participan en el acto de habla dependiendo del nivel – textual o extratextual– en el que nos encontremos.

En esta labor, el análisis de discurso pragmático-literario, que desarrollaremos en los siguientes capítulos, se guiará por un esquema comunicativo con diversas categorías comunicativas reales y abstractas (el *autor real* y el *lector real*, el *autor implícito* y el *lector implícito*, el *narrador* y el *narratario*) para el estudio de la interacción comunicativa entre el autor y el lector en las tres novelas de Martín Gaité.

En el siguiente esquema que hemos elaborado, se puede ver los diferentes niveles en los que interaccionan las seis instancias enunciativas:



*Figura 1:* Los papeles comunicativos del autor y el lector. Elaboración propia basada en ideas de otros autores: W. Booth, U. Eco, W. Iser, G. Genette o G. Prince.

Las dos categorías ubicadas fuera del círculo de puntos (el *autor real* y el *lector real*) pertenecen al mundo real, representan figuras extratextuales de la comunicación literaria y son independientes la una de la otra. Por otro lado, las funciones del *autor implícito* y el *lector implícito* responden a un tipo de categoría abstracta y se sitúan en un nivel intermedio entre autor/lector real y narrador/narratario. Ambas figuras son teóricas, intratextuales y paralelas en sus funciones. Estas cuatro categorías representan la comunicación externa del acto de habla literario. Se trata de una comunicación cruzada en la que el *autor real* se relaciona con el *lector implícito* cuando elabora su obra, y el *lector real* lo hace con el *autor implícito* cuando lee e interpreta el texto. Por último, las dos categorías situadas dentro de la esfera de línea continua (*narrador* y *narratario*), representan la comunicación interna en el mundo de la ficción, son intratextuales y no pueden variar de forma una vez el texto ha sido terminado. Este modelo de los papeles comunicativos del autor y el lector está basado en diferentes ideas y teorías de estudiosos como W. C. Booth (Booth, 1983 [1961]), Genette (Genette, 1989 [1972], 1998), o Eco (Eco,

1999), entre otros, y lo vamos a explicar con más detalle en los siguientes subapartados.

### **El autor real y el lector real**

Como sabemos, en la comunicación práctica el «yo» es siempre la persona que habla, pero quien habla en una obra literaria no es o no tiene por qué ser el mismo que escribe. Parece clara la primera categoría de interlocutores a los que nos venimos refiriendo en las páginas anteriores y que son: el *autor real* o *empírico* (el escritor) y el *lector real* o *empírico* (el público). El *autor real* es la persona física que escribe la obra y que, por tanto, selecciona y organiza los elementos de la ficción y confiere a sus mensajes una intención comunicativa, es decir, es responsable de la visión del mundo que el texto transmite en su conjunto. El *lector real*, por su parte, es el público en general; no tiene una cara definida, sino que es un público abstracto al que va dirigida la obra de manera universal (García Barrientos, 2016 [1996]). Al mismo tiempo, el lector real es cada uno de los lectores individuales. En este sentido, cada lector físico hará su propia interpretación del texto según sus competencias lingüísticas, enciclopédicas y genéricas/discursivas, y sus circunstancias personales y sociales (Maingueneau, 2009).

### **El autor implícito y el lector implícito**

El *autor implícito*, también llamado *autor modelo* por Eco (Eco, 1999), es una representación imaginaria del autor real; un emisor ideal que simboliza al autor real, y que, desde el punto de vista de la comunicación literaria, está creado tanto por el autor real en el texto como por el lector real a través de lo que infiere en la lectura.

El autor implícito aparece como un concepto nuevo en la teoría literaria contemporánea de la mano de Booth en su libro *The Rhetoric of Fiction* (Booth, 1983 [1961]). Booth entiende la conexión entre el autor y el lector como un proceso complejo y profundamente comunicativo. En su propuesta,

Booth otorga una perspectiva moral al concepto del autor implícito<sup>57</sup> y alude a él como una forma idealizada, superlativa y condensada del autor real en el texto.

Desde la teoría de la recepción, Eco propone un autor modelo que es una imagen creada por el lector real a través de las aserciones y valoraciones del texto en las que el autor parece revelar su presencia. En este sentido, Eco define al autor modelo como una hipótesis interpretativa del lector (Charaudeau y Maingueneau, 2005, p. 74). En su libro *Lector in Fabula*, Eco elabora una teoría sobre el autor y lector modelos en la que incorpora aspectos relevantes que han ido configurándose en el contexto de las ciencias del texto en general y de la semiótica en particular (Eco, 1999). W. Castañares afirma que el modelo de Eco es un modelo textual:

[Para Eco] Autor y Lector Modelo son, pues, ante todo, estrategias textuales. De ahí que, por cooperación textual no se deba entender la actualización de las intenciones del sujeto empírico de la enunciación, sino de las intenciones que el enunciado contiene virtualmente. (Castañares, 1994, p. 182)

Eco se opone a la tradición hermenéutica de estudiar la interpretación del texto a través de las intenciones del autor real. Por este motivo, Eco advierte de que el lector tiende a confundir autor real con autor implícito, relacionando las características que infiere del autor implícito con las del autor real. Eco insiste en que la cooperación textual es un fenómeno que se realiza entre dos estrategias discursivas, no entre sujetos individuales (Castañares, 1994, p. 182):

---

<sup>57</sup> «The implied author (the author's 'second self'). Even the novel in which no narrator is dramatized created an implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as a stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails. This implied author is always distinct from the 'real man' –whatever we may take him to be– who creates a superior version of himself, a 'second self', as he creates his work», [en W. C. Booth, *The rhetoric of fiction*, (2ª ed.), Chicago & London: University of Chicago Press, 1983 [1961], p. 151].

Podemos hablar de autor modelo como hipótesis interpretativa cuando asistimos a la aparición del sujeto de una estrategia textual tal como el texto mismo lo presenta y no cuando, por detrás de la estrategia textual, se plantea la hipótesis de un sujeto empírico que quizá deseaba o pensaba o deseaba pensar algo distinto de lo que el texto, una vez referido a los códigos pertinentes, le dice a su lector modelo. (Eco, 1999, p. 93)

Por su parte, García Barrientos afirma que la figura del autor implícito no está inventada por el lector, sino construida por el autor real (García Barrientos, 2016 [1996], p. 46). Desde la visión de la pragmática de la comunicación literaria, la figura del autor implícito se construye conjuntamente entre el autor real y el lector real. Por una parte, el autor real crea un autor implícito al elaborar el texto literario incluyendo su intención comunicativa. De esta forma, un mismo autor real puede haber construido un autor implícito diferente en cada una de sus obras. Por otra parte, cada lector real deducirá un autor implícito distinto –puede ser también diferente del que el escritor proyectó en su día–, dependiendo de sus competencias y situaciones personales.

En la esfera de la recepción, el *lector implícito* es el lector creado por el escritor dentro de su obra y al que le confía con las instrucciones para interpretar su trabajo:

Como el habla es una actividad fundamentalmente cooperativa, el autor de un texto está obligado a anticipar constantemente el tipo de competencia de que dispone su destinatario para descifrarlo. (Maingueneau, 2009, p. 37)

Durante la elaboración de su obra, el autor real está en constante diálogo con el lector implícito, al que él mismo crea y de quien espera una serie de competencias para comprender el sentido del texto y la intención comunicativa del autor.

En su búsqueda del interlocutor soñado, Martín Gaité incide mucho en que en la literatura se puede inventar al interlocutor que en la vida fáctica no

aparece. Ese receptor imaginario al que van dirigidas sus obras se corresponde con el receptor implícito. De hecho, para Ródenas de Moya:

Este destinatario inventado no deja de ser una función semiótica de todo discurso narrativo (a la que remiten el lector modelo de Umberto Eco o el lector implícito de Wolfgang Iser), pero que lo postule Carmen Martín Gaité pone de manifiesto una concepción comunicativa de la narración literaria según la cual esta nace como un dispositivo compensatorio del anhelo insatisfecho de comunicación. (Ródenas de Moya, 2014, pp. 144-145)

El lector implícito es una construcción central en las teorías de la recepción. Así, Iser en su libro *El acto de leer. Teoría del efecto estético* define la obra como un conjunto de efectos potenciales inferidos por el lector implícito (Iser, 1976). Iser le da un papel protagonista al lector implícito en la interpretación del texto puesto que, considera que es a él a quien se dirige el sentido último del mismo.

Por su parte, Eco constata que, por un lado, el autor presupone algunas competencias del lector modelo, pero por otro el autor debe generar en el texto ciertas competencias que espera de su lector modelo:

Prever el correspondiente Lector Modelo no significa solo «esperar» que este exista, sino también mover el texto para construirlo. Un texto no solo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla. (Eco, 1999, p. 80)

El escritor dispone de múltiples medios para crear las competencias del lector modelo dentro del texto: elección de una lengua, de un determinado tipo de enciclopedia, de un patrimonio léxico y estilístico, y de marcas de género discursivo, entre otros. Estos elementos pueden darse como suposiciones, pero también el autor puede ayudar al lector introduciendo datos que contribuyen a formar la competencia enciclopédica requerida para una correcta interpretación (Castañares, 1994).

Desde la pragmática de la comunicación literaria se hace uso de las teorías de la recepción con algunas variantes por su potencial de «sistematizar

principalmente los distintos tipos de perlocución, aunque también los de ilocución, mediante el texto literario» (Vital, 2014a, p. 54). En nuestro análisis de discurso pragmático-literario de las tres novelas de Martín Gaité, identificaremos las *estrategias locutivas, ilocutivas y perlocutivas* de la autora que nos hablan del tipo de autor implícito que construye y del lector modelo al que se dirige en los textos.

### **Narrador y narratario**

El *narrador*, también llamado autor literario (García Barrientos, 2016 [1996], p. 46) es el hablante imaginario o voz literaria. Se trata de una figura interna y se configura como requisito necesario para la construcción textual de un mundo ficticio cuyo único responsable será la voz imaginaria del narrador. En la novela, el narrador es una voz intratextual fuente ficticia de un discurso igualmente imaginario que no puede achacarse de modo directo al autor real. La tradición narratológica francesa ha dedicado muchas páginas al narrador y Genette es uno de sus máximos exponentes. En el estudio analítico pragmático-literario de los discursos de las tres novelas de Martín Gaité, cuyos resultados mostramos en el «Capítulo IV» de esta tesis, emplearemos como base teórica y metodológica algunos de los conceptos de Genette, como la *focalización* o la *voz* del narrador (Genette, 1989 [1972], 1998).

La figura del *narratario*, ideada inicialmente por Genette en *Figuras III*, se refiere al público intradieгético (narratario ficticio o personaje) o extradieгético (lector implícito o modelo) y se refiere a la persona ficticia o ideal que el narrador tiene en mente cuando pronuncia sus discursos (Genette, 1989 [1972], pp. 312-315). Más tarde, G. Prince, en su artículo «Introduction à l'étude du narratarie», define al narratario como el destinatario ficticio al que se dirige el narrador<sup>58</sup> y sistematiza todos los problemas asociados a esta

---

<sup>58</sup> «Un narrataire, c'est-à-dire quelqu'un à qui le narrateur s'adresse. Dans une narration-fiction –dans un conte, une épopée, un roman– le narrateur est une créature fictive,

figura (clasificación y funciones de narratarios) (Prince, 1973). En su libro, *Nuevo Discurso del relato*, Genette hace algunas puntualizaciones al artículo de Prince y afirma que es necesario disociar el receptor y el lector de forma más clara. La figura del público o narratario extradiegético (receptor fuera de la historia) se identifica con el lector virtual (lector implícito) que, a su vez, puede, o no, identificarse con el lector real. El público intradiegético (receptor dentro de la historia) equivale al narratario intradiegético y es un personaje de la historia que tiene la función de «repetidor entre el narrador y el lector virtual» o implícito (Genette, 1998, p. 91).

## 2.4. Texto y contexto

Una vez expuestas las características pragmáticas de los sujetos (autor y lector) del acto de comunicación literaria y sus figuras comunicativas, indagaremos ahora en los otros dos elementos esenciales que conforman la comunicación literaria: el *texto* y el *contexto*. Desde la pragmática que, en palabras de Maingueneau, «constituye una cierta manera de captar la comunicación verbal [oral o escrita] teniendo en cuenta el contexto» (Maingueneau, 2009, p. 42), es inconcebible analizar un texto sin tener en cuenta su contexto.

Por tanto, partimos del supuesto de que en la comunicación literaria no solo tenemos un texto literario, sino también un entorno particular de la producción de dicho texto por parte del autor y un entorno específico de la interpretación del lector.

---

comme son narrataire». (En G. Prince, «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14, 1973, p. 178).

### 2.4.1. El texto literario como acto comunicativo

Como venimos diciendo, la relación de comunicación entre el autor y el lector no es inmediata ni simultánea. No hay una transmisión directa de las intenciones comunicativas del autor empírico al lector empírico, sino que su interacción siempre está mediada por el texto literario (y por el contexto, que veremos más adelante). Por tanto, un elemento primario de la comunicación literaria es el texto porque, como afirma Bajtín, «donde no hay texto, no hay objeto para la investigación y el pensamiento» (Bajtín, 1999 [1982]-b, p. 294).

Para Brown y Yule, el texto «es el registro verbal del acto comunicativo» (Brown y Yule, 2005 [1983], p. 23). Un texto no es una suma o acumulación de oraciones, es una unidad compleja que supone relaciones entre las partes, es decir, no es solo un producto lingüístico, sino semiótico. Los textos literarios, además de constituir «los registros verbales más artísticos y complejos» que elabora el ser humano, son el resultado de «una dialéctica muy intrincada con el entorno social» (Schmidt, 1999 [1978]). Así, el texto literario funciona, simultáneamente, como «productor, transgresor y confirmador de códigos»: los textos pueden enseñar nuevas maneras de leer, y no solo fortalecer aquellas con las que está provisto el lector (Eagleton, 1983, p. 153).

Por un lado, el texto debe contener todos los ingredientes lingüísticos y contextuales que el autor considere necesarios para transmitir su intención comunicativa al lector. Por otro, para que un texto literario funcione como elemento comunicativo reclama ser leído por el lector de una manera especial, atendiendo a sus propias capacidades de interpretación y como una representación de la concepción de la realidad del autor, puesto que es este último quien concibe el texto atendiendo a una serie de convenciones (Harker, 1988, p. 8).

Esto hace referencia al pacto narrativo, que es un tipo de *contrato de comunicación* —en términos de P. Charaudeau—, es decir, el conjunto de condiciones para que los participantes de un acto de lenguaje (en nuestro caso, la autora y el lector en las tres novelas seleccionadas) se comprendan

mínimamente y puedan interactuar co-construyendo sentido, el objetivo esencial de todo acto de comunicación (Charaudeau y Maingueneau, 2005). Según Charaudeau, el contrato de comunicación es lo que estructura una situación de intercambio verbal –o *situación de comunicación*, según Maingueneau, de la que hablaremos más adelante– que cumple con las condiciones de realización de los actos de habla que en ella se producen, para que sean reconocidos como «válidos», es decir, que correspondan a una intención del sujeto comunicante –el autor– y que puedan ser interpretados por el sujeto receptor-interpretante –el lector– (Charaudeau, 2006, p. 41). En otras palabras, el autor y el lector están unidos por un contrato de reconocimiento mutuo que les permite entenderse el uno al otro (Charaudeau, 2002). La noción de contrato de comunicación es, por tanto, crucial en esta tesis:

En cuanto que define el acto de lenguaje como dependiente de un conjunto de condiciones de realización que determinan en parte tanto el proceso de producción como de interpretación. (Charaudeau, 2006, p. 45)

Así, el discurso literario establece un *contrato de comunicación* (pacto narrativo) entre el autor y el lector en base a unos principios pragmáticos, unos géneros literarios y en una situación de comunicación determinada. La teoría del *contrato de comunicación* de Charaudeau remite tanto a los *actos de habla* en el sentido filosófico de Austin y Searle (que ya hemos descrito en el subapartado «2.1.1. La perspectiva pragmática» de este mismo capítulo, pp. 57-64), como al *dialogismo* y la teoría de los *géneros discursivos* de Bajtín, la *cooperación textual* de Eco y los *principios pragmáticos de cooperación y relevancia* de Grice, y Sperber y Wilson, respectivamente. De todos estos conceptos vamos a hablar en las siguientes páginas. Lo que tienen en común estas teorías es la definición contractual del acto de lenguaje, que implica:

La existencia de dos sujetos en relación de intersubjetividad, la existencia de convenciones, normas y acuerdos que regulan los intercambios lingüísticos, la existencia de saberes comunes por los que puede establecerse una inter-

comprensión, todo ello dentro de una cierta situación de comunicación. (Charaudeau, 2006, pp. 41-42)

En relación a la obra de Carmen Martín Gaité, para Joan L. Brown el pacto narrativo que se establece entre el lector y el autor es muy generoso en la narrativa de esta autora<sup>59</sup> (Brown, 1991, p. 72). Este se basa en un objetivo fundamental de la escritora: la creación de una conversación entre el texto y el lector. Martín Gaité trata de promover la participación del lector y su disfrute del texto a través de diferentes técnicas que examinaremos con detenimiento más adelante en el análisis de discurso de las tres novelas.

M. D. A. Servodidio y M. L. Welles observan, del mismo modo, que las obras narrativas de Martín Gaité, en sí mismas, más que textos son enunciados<sup>60</sup>, en el sentido de que los discursos siempre emanan de una voz humana que se escucha con todos sus ecos y resonancias y que busca una réplica constante (Servodidio y Welles, 1983, pp. 11-12). Esta idea nos dirige a las teorías de Bajtín sobre el texto como un enunciado que necesita seguir siendo elaborado por el lector, puesto que desde un principio se origina como un diálogo (Cáceres Sánchez, 1991, p. 26).

Desde este punto de vista, el texto es un discurso *dialógico*, en el sentido bajtiniano del término, es decir, es una estructura comunicativa profunda que favorece el encuentro de las voces textuales y de los sujetos que producen e interpretan el texto (Espino Barahona, 2003). El texto, para Bajtín, es un acto

---

<sup>59</sup> J. L. Brown escribe: «She goes to great lengths to promote reader involvement in as well as enjoyment of her texts. For Martín Gaité, the reader is a colleague». [En J. L. Brown, J. L. Brown, «Carmen Martín Gaité. Reaffirming the pact between reader and writer», en J. L. Brown (Ed.), *Women writers of contemporary Spain. Exiles in the homeland*, Newark: University of Delaware press, 1991, p. 72].

<sup>60</sup> M. D. A. Servodidio y M. L. Welles afirman: «C. Martín Gaité's writings are themselves not so much texts as 'utterances', for throughout her pages the human voice is heard in rising and falling cadences, telling tales and weaving magic spells». (En M. D. A. Servodidio y M. L. Welles, *From fiction to metafiction. Essays in honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Neb.: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, pp. 11-12).

comunicativo, un acto de habla que espera un lector y produce discusiones activas, comentarios, críticas, al propio texto. Tanto el autor real como el lector real dialogan con el texto; así el texto se inscribe en la dinámica social. Este *dialogismo* del texto implica que el autor considere la posible reacción del lector y otros factores contextuales cuando está escribiendo el texto, y que, a su vez, el receptor, al interpretar el texto, no solo atienda a sus propias convenciones lingüísticas, enciclopédicas y discursivas (tipos de discurso, géneros discursivos), sino a otros factores extralingüísticos (*situación de comunicación*) que le pueden estar dando información sobre las intenciones comunicativas del autor. De este modo, aunque la comunicación entre el autor y el receptor no sea directa ni simultánea, el texto en sí mismo representa un acto de comunicación multidireccional, ya que incorpora las voces del autor implícito/modelo y el lector implícito/modelo, las voces de otros autores y otros textos (lo que nos remite al concepto de *intertextualidad*<sup>61</sup>) y las voces de los narradores y los personajes (de las que hablaremos en profundidad en el subapartado «3. La construcción discursiva del sentido de *diálogo*» en este mismo capítulo, pp. 130-156). Esta multiplicidad de voces que se presenta en el interior del texto, o *polifonía* según los esquemas bajtinianos, nos sirve para explicar que las figuras del autor implícito y el lector implícito son

---

<sup>61</sup> El término *intertextualidad* fue acuñado por J. Kristeva, quien, basándose en el *dialogismo* de Bajtín, señala que «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto», (en J. Kristeva, «La palabra, el diálogo y la novela», *Semiótica*, Vol. 1, Barcelona: Fundamentos, 1981 [1969], p. 190). Por tanto, el autor elabora su texto sobre la base de textos anteriores a los que responde. Martín Gaité afirma que «copiar» a otro escritor puede ser como participar, «hablar con él», «entender a través a otro», (en C. Martín Gaité, «Cuaderno 14», en *Cuadernos de todo*, *op. cit.*, p. 458). Por su parte, Genette desarrolla un concepto más restrictivo de *intertextualidad*, que define como la presencia de un autor o texto específico en otro texto a través de la *alusión* o la *cita*, y lo incluye como una de las categorías dentro de su estudio discursivo de la *transtextualidad* de los textos, (en G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989 [1982], p. 10). Hablaremos de los elementos de *intertextualidad* y de *paratextualidad* de Genette en el subapartado «5.2.1. Análisis discursivo del texto real», en el «Capítulo III» (pp. 180-196), ya que formarán parte de nuestro estudio discursivo de la interacción autor-lector en las tres novelas de Martín Gaité.

indisociables de la idea de que la comunicación literaria en el texto no es un proceso lineal. Estas instancias de producción (*autor implícito*) y de recepción (*lector implícito*), al ser imaginadas por el autor real, están presentes en la propia fuente de enunciación desde antes.

Para Bajtín, el enunciado es «la unidad real de la comunicación discursiva», lo cual se debe a que «el discurso puede existir en la realidad tan solo en la forma de enunciados concretos pertenecientes a los hablantes o sujetos del discurso» (Bajtín, 1999 [1982]-a, p. 260). Al sentar las bases de su teoría sobre el *dialogismo* en la literatura, Bajtín propone como frontera del enunciado un aspecto fundamentalmente pragmático, el cambio de sujeto discursivo (enunciador): «Un hablante termina su enunciado para ceder la palabra al otro o para dar lugar a su comprensión activa como respuesta» (Bajtín, 1999 [1982]-a, p. 260). Por tanto, el texto literario constituye un solo enunciado en tanto que es emitido continuamente por el mismo sujeto sin que haya réplica del lector (quien cumple las funciones del enunciatario). Deducimos que cada obra literaria puede ser vista como un acto de comunicación, es decir, un enunciado expresado por el autor, un acto de habla en sí mismo. En nuestra investigación, cada novela de Martín Gaité formará un solo enunciado de la autora en la primera etapa del estudio discursivo pragmático-literario. En la segunda etapa del análisis, como veremos, las tres novelas constituirán un único enunciado del que se desprenderán ciertos patrones discursivos empleados por la autora en su interacción con el lector.

Desde la teoría de la semiótica interpretativa, Eco define el texto al estilo peirceano como un conjunto estructurado de signos. Eco ve al texto como «un mecanismo perezoso» que necesita ser activado mediante la cooperación del receptor:

Mientras no ha sido leído, solo es texto virtualmente y de manera incompleta. El texto se emite para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera — o no se desea— que ese alguien exista empíricamente. Puede decirse, por tanto, que postula siempre un destinatario desde dos puntos de vista: en tanto en cuanto su significación es solo potencial y exige ser actualizada, y como condición indispensable de su propia y concreta capacidad comunicativa. (Eco, 1999, p. 76)

Sin embargo, como apunta Mannetti, incluso cuando Eco le da al lector todo el peso de la generación e interpretación del texto, reconoce un mecanismo que regula la cooperación entre el autor y el lector: las estrategias textuales (Mannetti, 1995, pp. 82-83). Cuando el autor elabora el texto, incluye una estrategia que contiene una previsión sobre los movimientos cooperativos del lector (el *lector modelo*, ideado por el autor). En referencia a las estrategias textuales que utiliza el autor, y basándose en la teoría de Eco, Castañares señala que:

El autor puede construir un texto abierto, que presente diversas posibilidades de interpretación, o, por el contrario, un texto cerrado, en el que la estrategia esté destinada a blindar el sentido, tratando de evitar así las interpretaciones aberrantes. Que el lector siga después estas indicaciones, es decir, que use libremente el texto o se limite a interpretarlo, es algo que el autor no puede impedir. Una vez que ha salido de sus manos, el texto ha adquirido independencia y se ha convertido en algo que ya no le pertenece por entero. (Castañares, 1994, pp. 178-179)

Un texto abierto permitirá, e incluso a veces exigirá, que el lector elija entre diversas opciones interpretativas (y es probable que algunas de ellas no hayan sido previstas por el autor). De esta forma, el lector será co-partícipe en la generación del texto. En el capítulo «Río revuelto» de *El cuento de nunca acabar*, Martín Gaité explica la cooperación entre el autor y el lector de la siguiente forma:

Dentro del código literario de señales que encierra todo texto, la curiosidad del lector puede ser argumental o interpretativa. Puede preguntarse: «¿Qué irá a pasar ahora?», o preguntarse: «¿Qué significa lo que está ocurriendo?» Una buena narración tiene que saber encender por lo menos una de las dos preguntas, y si es posible, las dos; pero sobre todo ir las aplacando, aunque de modo distinto. La segunda nunca la puede apagar del todo, es semilla lanzada para que fructifique en otro campo, en el del lector que la hace. Supone una invitación a participar. (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 208)

En este sentido, E. Aladro Vico afirma que el texto literario es un acto creativo que implica la participación del autor y del lector como co-creadores. «La creación mediante el lenguaje», señala Aladro, «es un principio de evolución hacia la realización del hombre en la tierra, mediante la realización de un lenguaje» (Aladro Vico, 2020). Aladro entiende el acto literario como un proceso de creación de una nueva realidad entre el autor y el lector, que, a su vez, transforma a los propios sujetos creativos. Sus ideas se basan en la teoría creadora de A. Saint Exupéry, que considera la realidad como una infinidad desconocida. Saint Exupéry reflexiona sobre la invención como generadora de un discurso que crea una realidad nueva, diferente de las experiencias pasadas y presentes, y que se proyecta hacia el futuro en su afán de comprender el mundo desde una perspectiva nueva y desconocida (Saint Exupéry, 2019). Así, el texto literario está generado y es comunicado por el autor y el lector, al tiempo que el propio acto de comunicación literaria tiene la capacidad de transformar a los sujetos y la lengua.

#### 2.4.2. El contexto como elemento catalizador

En términos generales, el concepto de *contexto* abarca tanto el contexto lingüístico –o *cotexto*– como las condiciones físicas de la enunciación y los saberes compartidos por los participantes de la interacción (Maingueneau, 2004). Este concepto del *contexto* general es útil a la hora de analizar un texto literario desde un punto de vista semántico-interpretativo. Sin embargo, para nuestro propósito de estudio de la interacción comunicativa entre el autor y el lector en las tres novelas de Martín Gaité, lo que nos interesa es encontrar un modelo de estudio del contexto que atienda a la situación discursiva.

En nuestra búsqueda, partimos de la *teoría sociocognitiva del contexto* de Van Dijk por ser una teoría compleja y multidisciplinaria que explica la manera en que las estructuras de la situación sociocognitiva de un evento de comunicación se relacionan con las estructuras del discurso de dicho evento a través de una interfaz imprescindible: «Son los participantes de un evento comunicativo quienes construyen la relación entre su discurso y la situación social como ellos la interpretan» (Van Dijk, 2001, p. 79).

De esta forma, Van Dijk pone de relieve a los participantes del acto de comunicación y les atribuye la responsabilidad de generar el contexto de forma cognitiva, es decir, como una representación mental que sirve de puente para «adaptar la producción y la recepción» de su discurso a «la situación comunicativa interpersonal y social» –el contexto social– (Van Dijk, 2001, p. 71):

No es la situación social-comunicativa la que influye en las estructuras verbales/discursivas, sino su representación mental en cada participante (hablantes, oyentes, etc.). [...]. La representación mental de la situación comunicativa se hace con un modelo mental específico que llamamos modelo del contexto o simplemente contexto. (Van Dijk, 2001, p. 71)

En el *modelo de contexto* de Van Dijk, el discurso y sus usuarios mantienen una relación dialéctica con el contexto: además de estar sujetos a las restricciones sociales del mismo, también contribuyen a él, lo construyen o lo modifican, y viceversa. En este sentido, el contexto se constituye como un elemento dinámico puesto que puede cambiar durante la comunicación, debido a variaciones en la situación social, o en la interpretación del discurso. Así, los tres elementos (*sujetos, contexto y discurso*) se influyen de manera constante (Charaudeau y Maingueneau, 2005; Van Dijk, 1980, 2001).

Si el texto y los participantes son elementos esenciales en la comunicación literaria, el contexto no lo es menos: se trata de un dispositivo catalizador en la interacción comunicativa entre los participantes (el autor y el lector) y el propio acto de habla (el texto literario). El contexto no es algo externo a los participantes, sino algo que construyen los mismos como representación mental. Así, el *contexto discursivo* se identifica con el conjunto de las representaciones que los interlocutores tienen del propio contexto, ideas que pueden ser o no compartidas por los participantes en el proceso comunicativo literario. En palabras de Van Dijk, el *contexto* es «la estructura de todas las propiedades de la situación social que son pertinentes para la producción o recepción del discurso» (Van Dijk, 2008, p. 45). Para Van Dijk, el *modelo del contexto* no representa todos los aspectos personales o sociales de la situación comunicativa, sino solamente los aspectos que en un momento dado son relevantes para cada participante (Van Dijk, 2001, p.

72). La pragmática ha dedicado gran parte de sus reflexiones a una noción de *contexto* que no viene dada, sino que es construida, enunciado tras enunciado, apoyándose en los conocimientos que se encuentran almacenados en la memoria de los participantes (López Alonso, 2014). Esta concepción del *contexto* como conjunto de elementos pertinentes recordados por los participantes de la interacción se encuentra en consonancia con el *principio pragmático de relevancia* ideado por D. Sperber y D. Wilson, que trataremos más adelante. Para Van Dijk, los *modelos de contexto sociocognitivo* controlan la producción y la recepción del discurso, de tal forma que moldean la estructura del discurso (desde el punto de vista, tanto de la producción, por parte del autor, como de la interpretación, por el receptor) para que sea adecuada o apropiada a la situación interpersonal y social (Van Dijk, 2001, p. 73).

Aparte de la concepción del contexto desde el exterior, es decir, la representación del contexto en relación con las convenciones sociales, el contexto desempeña un papel fundamental en el funcionamiento de los enunciados –el contexto discursivo–, en lo que atañe a las actividades, tanto de producción como de interpretación, desde dentro del discurso.

Esta diferenciación del discurso como construcción en un doble espacio, el espacio externo donde se encuentran las convenciones psicosociales, y el espacio interno, donde se sitúan las convenciones discursivas, es una hipótesis central en las teorías discursivas de los autores franceses Charaudeau y Maingueneau. Ambos autores insisten en que la construcción de sentido en el discurso es fruto de la articulación de estos dos espacios o contextos:

La actividad verbal es un fenómeno social a doble título: está determinada por el contexto social y es en sí una práctica social. (Charaudeau y Maingueneau, 2005, pp. 125-126)

Desde la perspectiva pragmática y discursiva aplicada al campo de la comunicación literaria, nuestro estudio del texto, el contexto y los sujetos participantes (autor-lector) en el acto de comunicación literaria combinará el *modelo de contexto cognitivo* de Van Dijk, las teorías de discurso de

Charaudeau y Maingueneau, el *dialogismo* de Bajtín y su *teoría de los géneros discursivos* (que tratamos en el subapartado «2.4.5. Los géneros discursivos», pp. 124-130) y las estrategias textuales del *autor/lector modelo* de Eco para explorar las condiciones externas e internas de producción e interpretación de los discursos (la *situación discursiva*) en los tres textos de Martín Gaité. En el siguiente subapartado presentamos los dos aspectos de la situación discursiva que vamos a emplear en el estudio discursivo pragmático-literario de las tres novelas como elementos comparativos de los discursos: la *situación de comunicación* (desde el exterior del discurso) y la *escena de enunciación* (desde el interior del discurso) (Maingueneau, 2004).

### 2.4.3. Situación de comunicación y escena de enunciación

Primero de todo, es importante hacer una distinción entre la *situación de enunciación* y la *situación de comunicación*. La primera se refiere a las marcas abstractas en los enunciados que están asociadas a toda producción verbal. La situación de comunicación, en cambio, tiene que ver con «el contexto efectivo de un discurso» (Charaudeau y Maingueneau, 2005, p. 211).

La *situación de enunciación* se estudia desde la lingüística, mientras que la *situación de comunicación* es un concepto pragmático y una herramienta en el análisis de discurso. La situación de enunciación se construye con una serie de coordenadas lingüísticas de carácter reflexivo, es decir, con marcas que hacen que todo enunciado sea posible por el hecho de reflejar su propia actividad enunciativa (Maingueneau, 2004). Entre las marcas de enunciación encontramos los ampliamente conocidos deícticos de persona, tiempo y espacio que ayudan, como sabemos, a conformar la situación de enunciación a través de referentes en el texto. La situación de enunciación estaría, por tanto, relacionada con el *cotexto* y con las voces del narrador y los personajes, mientras que la situación de comunicación se relaciona con el autor y el lector y con el discurso, tomando el texto como acto de comunicación en sí mismo. Así, Charaudeau llega a afirmar que:

Todo acto de lenguaje, cualquiera que sea su dimensión, nace, vive y toma sentido en una situación de comunicación. No existe acto de lenguaje fuera del contexto, como se afirma a veces, al menos en lo que concierne a su significación. Recíprocamente, no se puede dar cuenta de un acto de lenguaje si no se da cuenta paralelamente de la situación en la cual se inscribe. (Charaudeau, 2006, p. 39)

Para Vital, la *situación de comunicación* es un conjunto de elementos contextuales externos determinantes en cada acto de habla (Vital, 2014a, p. 39). Maingueneau define la *situación de comunicación* como la situación de discurso externa a la que el texto está indisolublemente ligado (Maingueneau, 2004). Al hablar de *situación de comunicación*, en nuestro estudio la consideramos como un componente contextual extrínseco del texto literario al igual que hacen Maingueneau y Vital, es decir, como un marco de convenciones sobre el texto (en nuestro caso sobre la novela) que deberán ser tomadas en cuenta por el autor y el lector en su intercambio comunicativo. La *situación de comunicación*, según Maingueneau, está formada por una serie de elementos que constituyen cualquier género discursivo en su forma abstracta (Maingueneau, 2004, 2009), es decir, la *situación de comunicación* de un género discursivo es el género discursivo *ideal* (o el *texto abstracto*) establecido por las convenciones o el canon. A continuación, explicamos estos elementos y los aplicamos a la *situación de comunicación* específica del *discurso literario y el género novelístico* (objeto de nuestro estudio). La *situación de comunicación* implica:

1. Una *finalidad del texto*: todo género discursivo apunta a realizar un cierto tipo de modificación de la situación de la cual forma parte. El establecimiento correcto de la finalidad es indispensable para que el destinatario pueda tener un comportamiento acorde con el género discursivo en cuestión. En el género discursivo novelístico, la finalidad o finalidades pueden ser muy diversas: estética, crítica social/política, testimonial, de entretenimiento, comunicativa, etc.
2. Un estatus determinado de los *interlocutores* (autor-lector) que intervienen directa o indirectamente en la situación de comunicación, incluidos los mediadores (editoriales, críticos,

medios de comunicación...). En principio, cada sujeto desempeña un rol específico en el acto de comunicación literaria. En la novela, el escritor tiene la posición de autoridad como autor/emisor y el lector detenta el papel de receptor con sus preferencias concretas por unos subgéneros novelísticos u otros, unos temas u otros.

3. Las *circunstancias apropiadas del texto*: todo género discursivo implica la configuración de unas circunstancias externas apropiadas para lograr su objetivo. Aquí se incluyen las tendencias y generaciones literarias de una época determinada que influyen al autor y su obra. En la novela, analizaremos las tendencias literarias (*realismo objetivo, novela experimental, etc.*) así como los subgéneros (intimista, novela negra, psicológica, histórica, etc.) en los que se puede clasificar la misma.
4. Un *modo de inscripción del texto* (dimensión temporal) condicionado por cuatro factores: la *periodicidad* (la frecuencia con la que un autor publica sus novelas puede variar), la *duración* (el tiempo de lectura de una novela depende del lector), un *plazo de continuidad* (la lectura de una novela puede tener interrupciones, se puede leer en varias sesiones de lectura, no es necesario leerla toda seguida) y una *caducidad* (una novela no tiene una caducidad, en principio su contenido es atemporal y puede ser leído por el público universal de diferentes épocas).
5. Un *medio*: se refiere a la modalidad de soporte y de transporte de los enunciados (Maingueneau y Cossutta, 1995). En el caso de la novela, se trata de un libro (en papel o electrónico), lo que implica necesariamente que la comunicación entre el autor y el lector por escrito, en diferido y está mediada por otros actores (críticos, estudiosos, editoriales, etc.).
6. Un *plan de texto*: un género discursivo suele estar asociado a una cierta organización, objeto de estudio de la lingüística textual. Así, los títulos, los encabezamientos de los capítulos, las subdivisiones y subencabezamientos, son necesariamente constitutivos del texto. El plan de texto de una novela suele ser bastante flexible en cuanto a la organización de los capítulos o la inclusión y las características de los elementos *paratextuales* (Genette, 1989 [1972], 1998).

7. Un *cierto uso de la lengua*: todo autor se encuentra frente a un extenso muestrario de variedades lingüísticas. A cada género discursivo se le asocian ciertas normas (elección de unos elementos lingüísticos, estilísticos, léxicos). Sin embargo, los géneros discursivos literarios pueden no estar sujetos a reglas. En este sentido, la novela, es un género abierto que permite la combinación de una gran diversidad de variedades lingüísticas y registros verbales, así como la inclusión de elementos *intertextuales*.

Así, como acabamos de ver, la *situación de comunicación* del género *novelesco* tiene una serie de características muy flexibles en su forma abstracta. Desde la perspectiva pragmática de la comunicación literaria, lo esencial de la situación de comunicación es que establece las «condiciones socioculturales de realización» del texto literario (*discurso literario*) como acto comunicativo desde fuera del propio discurso, es decir, establece el «condicionamiento institucional e intersubjetivo» externo al propio discurso que configura la relación discursiva entre el autor y el lector (Huamán, 2003, p. 29). En consecuencia, la situación de comunicación determina las condiciones extrínsecas de enunciación y recepción del discurso (en nuestro caso, del discurso novelístico).

Por otro lado, para comprender la situación de un discurso en su totalidad, hay que evaluarla también desde dentro, desde el interior del discurso, a través de la *escena de enunciación* que nos habla de un enunciado concreto (o el *texto real*) como el resultado del trabajo del enunciador del mismo. En nuestro estudio, la *escena de enunciación* está constituida por la organización interna de los discursos de las tres novelas de Martín Gaité como textos literarios específicos. Por tanto, la escena de enunciación no funciona como un *molde* (que es el caso de las marcas discursivas en la *situación de comunicación* del texto abstracto), sino como las marcas discursivas únicas de la enunciación de un texto concreto. En nuestro estudio, la escena de enunciación de las tres novelas de Martín Gaité se comparará con la situación de comunicación del género novelístico en su forma abstracta. En palabras de Maingueneau, «un texto es en efecto la huella de un discurso en el que la palabra es puesta en escena» (Maingueneau, 2004).

Maingueneau distingue tres elementos dentro de la escena de enunciación que juegan papeles complementarios: la *escena englobante*, la *escena genérica* y la *escenografía*. Por un lado, la *escena englobante* se relaciona con el tipo de discurso que se enuncia y que, en nuestro caso, se corresponderá con el discurso literario en las tres obras narrativas de Martín Gaité que vamos a analizar. En la escena englobante, los *principios pragmáticos* juegan un papel muy importante, ya que son los que establecen si un discurso particular es adecuado según las normas del tipo de discurso en el que se enmarca<sup>62</sup>. En segundo lugar, la *escena genérica* determina los géneros (tres novelas) y subgéneros discursivos particulares a los que se adscribe el discurso. En una novela, estos subgéneros pueden ser: *de aventuras*, *de intriga*, *intimista*, entre otros muchos. Estas dos escenas, la englobante y la genérica, constituyen lo que Maingueneau denomina el *marco escénico* del texto, «dentro del cual el texto se manifiesta como pragmáticamente adecuado» (Maingueneau, 2004, 2009). En el discurso literario cada elemento del marco escénico del discurso suele estar planteado de forma estratégica para provocar el interés del lector y por ende el éxito del acto comunicativo.

El tercer componente de la escena de enunciación es la *escenografía* que es la puesta en escena con la que se relaciona directamente el lector y que puede presentar una variedad de formas dentro de la novela: una carta, un diálogo, una narración, un diario, entre otros. Para Maingueneau, la escenografía no es un simple decorado, sino que «implica un proceso circular»:

En el momento en el que acontece, la enunciación del texto (pre)supone una cierta escena que, en realidad, se convalida progresivamente a través de la enunciación misma. La escenografía resulta así, simultáneamente, aquello de donde el discurso proviene y aquello que el mismo discurso genera. La escenografía legitima un enunciado, un enunciado que, a su vez, debe legitimarla y establecer que esa escenografía de donde las palabras provienen es justamente la escenografía requerida para enunciar de modo adecuado,

---

<sup>62</sup> En el siguiente subapartado, expondremos en detalle los principios pragmáticos del discurso literario.

según sea el caso, la política, la filosofía, la ciencia, la promoción de un cierto producto, etc. (Maingueneau, 2004)

Como resultado, los destinatarios –en nuestro caso, los lectores– interpretan el tipo de discursos que reciben (la escena englobante, que en nuestro estudio es el discurso literario) a partir de la asociación de dos escenas y dos contextos: uno –la *escena genérica*– impuesto por los géneros y subgéneros discursivos, y el otro –la *escenografía*– que depende de los discursos particulares (Maingueneau, 2010). Así, por ejemplo, dos textos literarios que pertenecen a la misma escena genérica (novela), pueden tener escenografías diferentes (un narrador-personaje en primera persona, un narrador omnisciente, un diálogo entre personajes, una carta, un monólogo, etc.). Las estrategias discursivas incluidas en la escenografía de una novela son especialmente útiles para entender la creación y puesta en escena del autor implícito en el discurso por parte del autor real (autor implícito que, más tarde, el lector real interpretará a su manera). Asimismo, a través del estudio de la escenografía podemos explicar la representación del lector implícito en el discurso mediante las pistas que va dejando el autor a lo largo del texto literario.

#### 2.4.4. Los principios pragmáticos del discurso literario

El discurso literario se rige por una serie de reglas que establecen el pacto narrativo (contrato de comunicación) entre el autor y el lector. La primera regla del pacto narrativo entre el autor y el lector, como ya hemos visto, es que este último acepta entrar en el mundo ficticio que ha creado el autor. Si, además, entendemos el texto literario como un intercambio comunicativo entre el autor y el lector, aunque sus discursos se refieran a un mundo posible o de ficción, el autor debe tener en cuenta los principios que regulan los actos de habla. Estas reglas pragmáticas definen al discurso por su «adecuación, coherencia y cohesión» (Huamán, 2003, p. 28) y son aplicables al discurso literario con algunas particularidades que mostramos a continuación.

### El principio cooperativo de Grice

Desde el enfoque de la filosofía del lenguaje, H. P. Grice establece el *principio cooperativo*. Según este principio pragmático, tanto el emisor como el receptor tratarán de facilitar el proceso de comunicación de forma cooperativa para que una comunicación se realice con éxito (Grice, 1991 [1975], p. 516). El trabajo de Grice va en paralelo a la *teoría de los actos de habla* de Austin y Searle. Este principio se sustenta en cuatro categorías o reglas que se espera que los interlocutores respeten en una conversación, aunque no siempre se cumplen (Grice, 1991 [1975]):

1. La categoría de *cantidad*, que está relacionada con la máxima de aportar solo la información necesaria.
2. La categoría de *calidad*, que establece que lo dicho sea verdadero, se apoya sobre la máxima de sinceridad.
3. La categoría de *relación*, que establece que lo dicho sea relevante. Remite al principio de relevancia de Sperber y Wilson.
4. La categoría de *modo*, que advierte de que la información debe ser lo más clara y ordenada posible, evitando ambigüedades.

En relación al discurso literario, S. Figueroa afirma que el principio de cooperación se cumple en las primeras líneas de muchas obras literarias. Los enunciados iniciales de un texto literario «son cruciales para mantener el interés del lector, a fin de que este continúe leyendo hasta el final» (Figueroa, 2014b, p. 73).

La autora C. Martín Gaité ha opinado mucho sobre la cooperación entre el autor y el lector, preocupada por hacer del lector un aliado en la comunicación literaria. Así en el capítulo «Lugar a dudas» de su ensayo *El cuento de nunca acabar*, escribe:

Los más expertos y sobresalientes en el arte de narrar lo primero que saben es que tienen que invitar a otro a embarcarse en la historia que le cuentan, que su éxito está en lograr hacerla creíble. (Martín Gaité, 2009 [1983], pp. 129-130)

Asimismo, en el capítulo «Río revuelto» del mismo libro, la autora afirma que es «en el prólogo donde uno tiene que tantear el terreno» del lector, «ya que supone una invitación» para se deje llevar por la narración (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 192). La visión de Martín Gaité es clara: el escritor debe facilitar siempre la lectura al lector en un proceso de cooperación en el que le muestra o sugiere sus intenciones con el objetivo de que el lector participe en el texto.

Por el contrario, la autora critica a los escritores que demuestran una actitud despreocupada hacia el lector, que no se molestan en buscar su atención, ya que para ella el objetivo principal del autor es comunicarse con su lector: «Ese altivo narrador que jamás, ni desde su perorata hablada ni desde su tupido texto, nos tiende la mano invitándonos a embarcarnos en él» (Martín Gaité, 2009 [1983], pp. 92-93). Martín Gaité explica que «hay gente a quien no le importa saber si la sigue uno por gusto o por fuerza, víctima del ritmo que impone» (Martín Gaité, 2009 [1983], pp. 192-193). Para la autora, esto es como si pusieran una muralla entre ellos y su lector:

La misma muralla, por cierto, que muchos escritores se complacen en seguir manteniendo vigente a lo largo de su docto ejercicio y contra la que se estrellan sus intentos de hacer ni visible ni creíble a los demás nada de lo que dicen, ya se trate de verdades o de mentiras, que eso da igual. Si son mentiras, no conseguirán infundirles cariz de verdaderas, y si llevan pretensión de verdades, la molestia y suspicacia con el que el lector suele recibir su tono sentencioso [...] es índice fehaciente de su mentira, justo rechazo a su condición anémica de verdades de papel que no han sido alimentadas previamente por la mirada de quien las emitió. (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 103)

Por otro lado, el autor puede transgredir aparentemente una de las categorías y/o máximas del *principio cooperativo*, sin dejar de cooperar con el lector. A veces, lo que el autor comunica al lector solo es en parte lo que

aparece en el texto, y lo que no expresa también comunica porque está implicado en el texto (esta es la definición de lo que Grice denomina *implicatura*). Las *implicaturas*<sup>63</sup> son muy útiles para el autor en el discurso literario, ya que con ellas puede ofrecer, de manera *sobreentendida* o *presupuesta*, una información sin necesidad de hacerla explícita en el texto.

### **El principio de relevancia de Sperber y Wilson**

D. Sperber y D. Wilson parten del *principio cooperativo* de Grice para reducir sus cuatro categorías a una: la de *relación*, a la que denominan *principio de relevancia* (Sperber y Wilson, 1994, 2004). Estos autores afirman que en la comunicación se tiende al procesamiento más eficaz de la información. Por tanto, el éxito de la comunicación se produce, no cuando el receptor examina el sentido lingüístico del enunciado, sino cuando el receptor interpreta la intención comunicativa del emisor.

Su teoría cognitiva va en línea con la *teoría de los modelos de contexto* de Van Dijk (como explicábamos anteriormente en el subapartado «2.4.2. El contexto como elemento catalizador» de este mismo capítulo, pp. 106-109), en cuanto a que explica la comunicación como un proceso que implica la existencia de dispositivos mentales de procesamiento de la información, tanto desde el punto de vista de la emisión como de la recepción de los enunciados, con el objetivo de que se logre la mayor eficacia posible y un mínimo coste de procesamiento (López Alonso, 2014, p. 89). Huamán explica el mecanismo de procesamiento de la siguiente manera:

Cada individuo escoge algunos de los hechos y suposiciones que constituyen su entorno cognitivo para procesarlos como información. La pregunta es cuáles seleccionar y por qué. Sperber y Wilson responden que lo que hace que

---

<sup>63</sup> Sobre las *implicaturas* hablaremos más adelante en la metodología de esta tesis, en el subapartado «5.2.2. Los patrones discursivos en la interacción autor-lector», en el «Capítulo III», pp. 192-196.

una información sea digna de ser procesada es una sola propiedad: la relevancia. (Huamán, 2003, p. 38)

Desde el campo de la comunicación literaria, el principio de relevancia se centra en las estrategias del autor para hacer relevantes ciertos elementos dentro de su discurso. Figueroa afirma que muchos autores utilizan la descripción del ambiente en sus obras como un elemento relevante del discurso literario en el que se apoyan para establecer un «entorno cognitivo» común con sus lectores:

Colocar el lector en una situación de incertidumbre es básico en este tipo de narraciones [de misterio]; de ahí que la isotopía de lo sombrío o lúgubre intensifica la atmósfera de misterio y desasosiego, por ejemplo, puesto que lo que impera son los fenómenos sobrenaturales y las situaciones que están más allá del entendimiento humano. (Figueroa, 2014b, p. 79)

Los espacios y los ambientes también son un tema fundamental en el que trabaja Martín Gaité en su obra narrativa. En su conferencia «El taller del escritor» recogida en *Pido la palabra*, la autora señala que lo primero que se le ocurre cuando va a escribir una novela es el espacio narrativo:

Lo primero que veo es el sitio donde van a desarrollarse los conflictos, incluso antes de tener muy clara la índole de esos conflictos. Veo una casa, un paisaje o una taberna. Tengo que verlo, medirlo, antes de meter allí a los personajes [...]. Puede ser un espacio soñado o imaginado, pero siempre conserva reminiscencias de algo visto o habitado por mí, aunque sometido a la transformación literaria que nos lo va haciendo creíble y sobre todo idóneo para lo que vaya a ocurrir, segunda cuestión que se va configurando a medida que la magia del escenario invade al escritor. Suelen ser lugares, en mi caso, propicios a la meditación solitaria y sobre todo a la conversación. Porque los protagonistas de mis novelas hablan muchísimo. No paran de hablar. Y siempre la responsabilidad recae sobre el lugar que los motiva a hacerlo. (Martín Gaité, 2002, p. 272)

A través de los elementos con los que la autora caracteriza sus espacios narrativos, trata de crear un entorno común con su lector. Desde la perspectiva enunciativa y del discurso, estos espacios representan una forma de configurar la *escenografía* del discurso por parte del autor, y será un tema importante en nuestro análisis de los tres textos del corpus. Martín Gaité escribe en el artículo «Los malos espejos», compilado en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, que empezó a reconocer la relevancia de los espacios y la atmósfera en los textos literarios desde pequeña, aunque entonces no le pusiera nombre:

Este recurso literario, inadvertido entonces para mí como tal artificio, consistía en el despliegue de ciertos elementos constantes y más o menos análogos, encaminados a rodear de un clima de excepcionalidad el encuentro de los protagonistas. (Martín Gaité, 2000 [1973], p. 15)

Con estas palabras se refiere a ese recurso literario que era común en las historias de amor que leía cuando era niña. El espacio y la atmósfera eran los acontecimientos primordiales que el escritor creaba para los encuentros entre los protagonistas. Cuando el autor da relevancia a unos elementos de la narración sobre otros, está reclamando una actitud de alerta por parte del lector para que recoja su intención comunicativa.

En el estudio del principio de relevancia hay varias marcas que intervienen y que nos ayudan a reconocer cuáles son los elementos que el autor considera relevantes en su discurso, como las *reiteraciones* y las *implicaturas* (*presuposiciones* y *sobreentendidos*), entre otros, sobre los que hablaremos en profundidad en la metodología de esta tesis (véase el subapartado «5.2. Indicadores y procedimientos» del «Capítulo III», pp. 180-196).

### **El principio de pertinencia**

El *principio de pertinencia* es complementario al principio de relevancia. En literatura, el principio de pertinencia se refiere a la selección y

al procesamiento de información por parte del autor que causa impacto en el conocimiento previo de un lector (Sperber y Wilson, 1994).

Por tanto, la pertinencia depende de los destinatarios –los lectores en nuestro caso–, pues a partir de la información previa o de los conocimientos que poseen en un contexto determinado, juzgan más o menos pertinente una enunciación (Figuroa, 2014b, p. 81). Esto está en clara relación con las teorías del contexto expuestas por Van Dijk y Maingueneau. Según este último autor, el contexto es una parte del conjunto de imaginarios sobre el mundo con los que cuenta un individuo, y es clave para interpretar un discurso. (Maingueneau, 1997, p. 103)

Por otro lado, Figuroa propone que para establecer la pertinencia de un discurso es importante saber si el emisor –autor– y el receptor –lector– participan en el mismo contexto cultural, pues será más fácil considerar un discurso pertinente cuando el contexto cultural es compartido. Asimismo, la pertinencia de una enunciación también dependerá de la autoridad del emisor, «pues la información que aporte a una conversación tiende a ser conocida como verdadera, al contrario de lo que ocurriría con una persona que goce de poca credibilidad ante el destinatario» (Figuroa, 2014b, pp. 82-83).

### **El principio de reticencia**

El *principio de reticencia* está basado en la figura retórica de la insinuación o la sugerencia que consiste en dejar un discurso incompleto o no acabar de aclararlo, dando, sin embargo, a entender el sentido de lo que no se dice. Con frecuencia, en el texto literario, el autor efectúa la omisión o el retraso de cierta información que concluye una idea, con la intención de que el lector la infiera, «ya sea por lo que no se dice, ya sea con la ayuda del contexto» (Figuroa, 2014b, p. 84). La reticencia funciona de forma similar a las *implicaturas*, pudiendo ser clara cuando, por ejemplo, se ponen puntos suspensivos, o más sutil, como la dosificación de la información, muy habitual en el discurso literario, que establece una diferencia entre la cantidad y la pertinencia de la información recibida por los diversos participantes en el discurso literario (autor implícito y lector real, narrador y personaje, personaje y lector real).

En la obra narrativa de Carmen Martín Gaité son muy recurrentes las sugerencias, por su potencial para invitar a interpretar el texto por parte del lector. En su ensayo *El cuento de nunca acabar*, Martín Gaité destaca que «la calidad de un texto, como la de un relato oral, se mide por su capacidad de sugerencia, es decir, por el texto paralelo capaz de engendrar en el lector u oyente» (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 117). En el prólogo a este mismo ensayo, Guelbenzu alaba la capacidad de sugerencia de Martín Gaité y afirma que «el arma principal de que se vale un autor es [...] la sugerencia», ya que «solo por medio de la sugerencia se obliga a trabajar a la imaginación [del lector]»<sup>64</sup>.

### **El principio de adaptación**

El *principio de adaptación*, propuesto y desarrollado por J. Verschueren, establece que el enunciador (en nuestro estudio, el autor) se encuentra en una permanente situación de elección cuando usa el lenguaje. Como afirma Verschueren, la adaptabilidad es la propiedad del lenguaje que capacita a un enunciador a hacer las elecciones lingüísticas pertinentes «dentro de una gama de posibles variables, de modo que se acerquen a la satisfacción de sus necesidades comunicativas» (Verschueren, 2002, p. 119). En un texto literario, el autor, trata de conseguir un propósito (una intención comunicativa) mediante el uso del lenguaje, que estimula la colaboración del lector.

Desde la pragmática de la comunicación literaria, Huamán señala que, para que el autor consiga que un discurso tenga el efecto deseado en el lector, es decir, que un acto comunicativo literario se pueda considerar como una situación comunicativa de éxito, el autor lleva a cabo «un proceso de elección del uso de la lengua». En ese proceso, tanto si sigue las reglas de uso de la lengua como si las transgrede, el autor está queriendo transmitir una intención comunicativa al lector (Huamán, 2003, p. 42). Como veremos en la

---

<sup>64</sup> J. M. Guelbenzu, «Prólogo a Carmen Martín Gaité», *El cuento de nunca acabar*, *op. cit.*, pp. 9-10.

metodología en el «Capítulo III» y en los resultados del análisis pragmático-literario en el «Capítulo IV», la autora hace estas elecciones en sus novelas en todos los niveles del uso de la lengua, desde la estructura y la forma exterior del discurso hasta las estrategias discursivas.

### **El principio de sinceridad**

En literatura, el *principio de sinceridad* hace referencia a la empatía que el autor intenta establecer con su lector mediante los diferentes discursos literarios. Se trata de imprimir en el discurso un carácter de intimidad, incluso de complicidad con el lector, pues ciertos sentimientos son universales y conciernen en algún momento a todos los seres humanos (Figueroa, 2014b, pp. 89-90). Martín Gaité, siguiendo a Barthes, nos dice que lo que hay que pedirle a un escritor no es tanto hacernos «creer en lo que dice» como «creer en su voluntad de decirlo» (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 223). El propio autor debe creerse lo que está contando para que los lectores lo den por verdadero. Así, en el capítulo «Hágase la luz» del ensayo *El cuento de nunca acabar*, Martín Gaité escribe que un buen texto literario:

Nunca habría llegado a lograr tan precisa y eficaz expresión si el autor no hubiera sentido –o creído sentir– como verdad las emociones que nos transmite, si no se hubiera adueñado de sus sentidos y embargado sus potencias con la dolorosa intensidad que únicamente se manifiesta a través de las revelaciones pasajeras. (Martín Gaité, 2009 [1983], pp. 168-169)

Por su parte, Maingueneau afirma que toda enunciación se considera en principio sincera. Esta aserción es axiomática únicamente si se entiende que todo enunciador busca lograr un propósito, intención u objetivo. De este modo, aunque las intenciones sean opacas, el carácter sincero de la enunciación para satisfacerlas se considera totalmente válido (Maingueneau, 1997, p. 105). Martín Gaité expresa esta misma idea en términos narrativos:

En el reino de lo literario, las únicas leyes que valen para garantizar la verdad de lo expuesto no hay que ir a buscar fuera, sino dentro del texto plasmado como tal. De nada nos servirá apelar a otro tipo de confrontaciones, extrínsecas al mero tejido de las palabras, para rechazar y tachar de mendaz lo que nos impone su evidencia incontestable en gracia a una elaboración literaria acertada y convincente. Lo que está bien contado es verdad, y lo que está mal contado es mentira: no hay más regla que esa para aceptarlo o rebatirlo. (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 168)

Existen diferentes estrategias de empatía del autor con su lector, entre ellas, la manera de dirigirse a su interlocutor por medio del género (en el caso de Martín Gaité veremos el diario, las cartas), del narrador: *voz*, *punto de vista* o *focalización*, y *modalización* (Genette, 1989 [1972], 1998) y de los personajes (juegos de equivalencias entre el autor implícito y los personajes, el lector implícito y el narratario, etc.). Estas estrategias son lo que Martín Gaité llama «dosificación de la credibilidad» y que define como todas las respuestas del escritor a todos los posibles «¿Y usted cómo lo supo?» del lector prudente:

El novelista se siente obligado a dar explicaciones de su ubicuidad, que puede resultar empachosa e inaceptable, tiene que insinuar hábilmente, aunque sea entre líneas, las normas del juego que propone. Sabe que se trata de un juego que solo podrá divertir a otro si, disimulando sus dotes de omnipresencia, deja un margen para la participación ajena en esa ficción. Y así se despliega dentro del relato en sucesivos personajes a los que manda que le justifiquen, va delegando en ellos, dejándolos hablar para que cada cual aporte su testimonio de cómo intervino en el asunto que se va a presentar como materia de narración. Generalmente se trata de personajes secundarios que, una vez cumplida su misión de emisarios de la credibilidad, desaparecen de las páginas del libro. Entre unos y otros impiden que la verdad de los hechos se imponga como un muro granítico, le ponen cebo a la duda del lector, le permiten disfrutar de su derecho a la duda, de su «lugar a dudar». (Martín Gaité, 2009 [1983], pp. 129-130)

#### 2.4.5. Los géneros discursivos

Los géneros pueden concebirse como respuesta a algunos requerimientos de la comunicación literaria. Siguiendo a Bajtín, lo primero que debemos decir es que el autor necesita pisar unas mismas huellas para poder inscribirse en el mundo de los signos, es decir, para expresar sus intenciones y comunicar. Los géneros literarios son «moldes» que sirven al autor como modelos para sus textos literarios, lo mismo si los adopta, si los modifica o si los rechaza. El autor, antes de elaborar su obra, ha sido lector, por lo que sabe de la importancia del receptor del mensaje como elemento esencial en la configuración del género. En palabras de Lázaro Carreter, «el escritor funciona antes como lector que, como escritor, antes como receptor que como re creador o modificador de unas configuraciones estructurales bien determinadas» (Lázaro Carreter, 1976, p. 117).

El carácter normativo del género se compagina muy bien con una concepción de la literatura como hecho comunicativo en la que no solo existe un autor, sino que, además, hay un factor tan importante en el funcionamiento literario como es el lector, el público (Caparrós Domínguez, 1987, pp. 338-339). Así, el lector espera encontrar en la obra algo nuevo –por eso es tan importante la intención del autor y su forma original de disponer los elementos del discurso literario– y, al mismo tiempo, algo ya conocido. Esto último se refiere a ciertas estructuras señaladas que el lector identifica. La estética de la recepción, al centrarse en el estudio de la literatura a través del destinatario de la obra, concede una gran importancia a la idea de género como conjunto de normas que rigen una correcta comprensión del mensaje por parte del lector. En este sentido es crucial, desde la estética de la recepción, el concepto de Jauss de *horizonte de expectativas* del lector (Jauss, 1987), que constituye el conjunto de conocimientos previos del lector sobre un género literario y sus reglas. Por tanto, el lector contribuye a la formación del género literario desde ideas preconcebidas del mismo:

La obra supone informaciones previas o una orientación de la espera, por la cual se mide la originalidad y la novedad: es el horizonte de espera (de

expectativa) que, para el lector, está constituido por una tradición o una serie de obras ya conocidas y por el estado de espíritu específicamente suscitado con la aparición de la nueva obra, por su género y sus reglas de juego. (Jauss, 1986, pp. 39-40)

Desde la perspectiva pragmática, tomamos el enfoque de la estética de la recepción en cuanto al género y lo extendemos también al elemento comunicativo del autor. Hablamos, entonces, de la competencia discursiva, que contiene reglas que permiten a los sujetos generar e interpretar enunciados en relación con un contexto particular (Charaudeau y Maingueneau, 2005, p. 25). Así, la competencia discursiva es un componente fundamental en la comunicación literaria tanto para interpretar los diferentes tipos de discursos, géneros y textos (desde el punto de vista del lector), como en la producción de los mismos (desde la perspectiva del autor). Maingueneau defiende que la finalidad específica de la competencia discursiva es comportarse de manera adecuada en los múltiples géneros del discurso (Maingueneau, 2009). Según Barrientos, el género discursivo se presenta como un molde con una doble vertiente:

Un «molde», conocido de antemano, que el autor rellena en cada obra, a su manera, con un contenido nuevo. Sirve así, como «horizonte de expectativa» para el lector, como un «modelo de escritura» para el autor y como «señal» – que indica el carácter literario, estético, de determinados textos – para la sociedad. (García Barrientos, 2016 [1996], p. 79)

En relación a esto último, el carácter social o institucional del género discursivo, la propuesta de Bajtín sobre la noción de género es todavía hoy de vital importancia por situar la lengua en relación con el discurso, de tal manera que el estudio de un texto literario se hace tratándolo como un fenómeno del lenguaje (como acto de comunicación). Bajtín afirma que los géneros discursivos son un conjunto de «enunciados relativamente estables» que una comunidad conoce por estar en estrecha relación con la lengua y con la diversidad de producciones verbales (Bajtín, 1999 [1982]-a, p. 248). Bajtín distingue entre *géneros primarios* (o *simples*) y *secundarios* (o *complejos*):

Los géneros discursivos secundarios (complejos) –a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc.– surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata. Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela, conservando su forma y su importancia cotidiana tan solo como partes del contenido de la novela, participan de la realidad tan solo a través de la totalidad de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana. La novela en su totalidad es un enunciado, igual que las réplicas de un diálogo cotidiano o una carta particular (todos poseen una naturaleza común), pero, a diferencia de estas, aquello es un enunciado secundario (complejo). (Bajtín, 1999 [1982]-a, p. 250)

El género novelesco es un *género discursivo complejo* que mantiene una relación de transmisión discursiva, ya que absorbe y reelabora diversos *géneros simples* constituidos en la comunicación discursiva inmediata. Así, estos géneros simples pasan a formar parte de los géneros complejos y «adquieren un carácter especial» (Cáceres Sánchez, 1991, p. 39).

Maingueneau, por su parte, propone dos tipos de géneros discursivos: los *géneros instituidos* y los *géneros conversacionales* (Maingueneau, 2009). Los primeros se dividen entre *rutinarios* (relativamente fijados en los usos y hábitos sociales como, por ejemplo, un contrato) y *autoriales*, que se refieren a los géneros producidos por un autor cuyas características suelen aparecer en el paratexto. Es en estos últimos en los que se incluye el discurso literario en general y el género novelesco en particular. De esta forma, el concepto de género discursivo literario se identifica con una reiteración de constantes que funcionan como un «concepto teórico-abstracto clasificador de las obras» (Caparrós Domínguez, 1987, p. 336).

Para comprender el sentido completo de género discursivo literario desde fuera de la obra literaria individual, es necesario ver el texto como un objeto abstracto que contiene discursos que están en relación con otros discursos del tejido social, es decir, que se conectan con otros de forma interdiscursiva (López Alonso, 2014). Una vez establecida la relación entre el *texto abstracto* y el género discursivo literario (*situación de comunicación*), se puede aplicar ese «molde» al análisis del *texto real*. El *texto real* o concreto, por su parte, relaciona la *situación de comunicación* con la *escena de enunciación* (*escena englobante, escena genérica y escenografía*), que es donde intervienen los discursos o enunciados inmediatos, es decir, es donde se produce el acto de comunicación concreto de una obra literaria específica.

A continuación, mostramos un esquema que relaciona visualmente los conceptos contextuales y textuales descritos hasta el momento y que resultan del contrato de comunicación entre el autor y el lector:

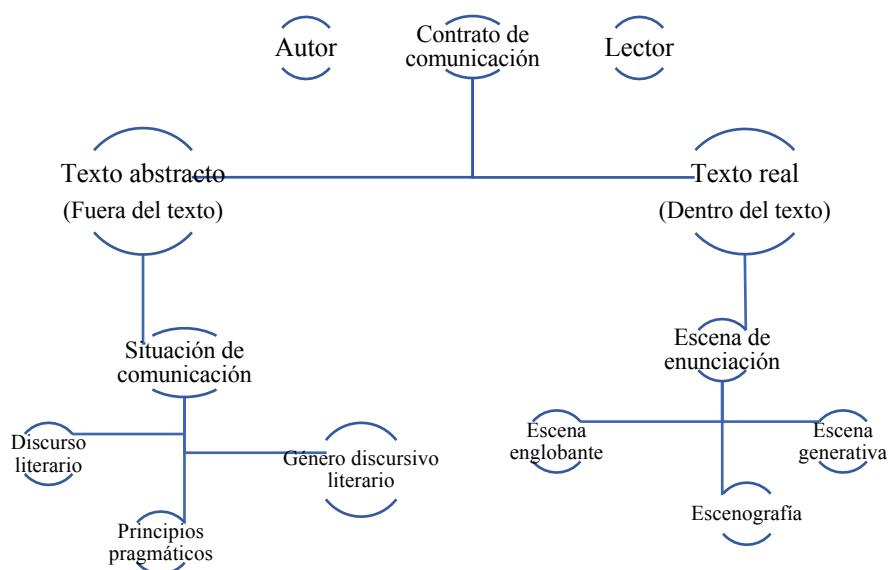


Figura 2: El contrato de comunicación entre el autor y el lector. Elaboración propia basada en los conceptos de Charaudeau y Maingueneau.

El texto literario en su *forma abstracta* pertenece a una red de discursos que están dentro de la categoría de los *discursos literarios* y, a su vez, forma parte de un *género discursivo literario*, también abstracto (en nuestra tesis, el género novelístico en general). El texto abstracto se inserta en una *situación de comunicación*, que es el molde que explica los elementos característicos del acto de comunicación entre los participantes desde fuera. En nuestra investigación, seguiremos el esquema de las características de la *situación de comunicación* del *género novelesco* como *texto abstracto*, que hemos observado en el subapartado «2.4.3. Situación de comunicación y escena de enunciación» (pp. 109-114). Estas características nos sirven para explicar las convenciones asociadas al discurso literario y al género novelístico, y los principios pragmáticos adecuados a este tipo de intercambio comunicativo (véase el subapartado «2.4.4. Los principios pragmáticos del discurso literario, pp. 114-123).

Por otro lado, el *texto real* se establece a partir de la *escena de enunciación*, que es única para cada obra literaria, y se compone de tres tipos de discursos (*escena englobante*, *escena generativa* y *escenografía*). La intención del autor, es decir, el sentido global del texto literario como macroenunciado, emana de la interacción entre la *situación de comunicación* del *texto abstracto* y la *escena de enunciación* de *texto real* o concreto.

Por tanto, uno de los pactos que el autor debe hacer con el lector es establecer un tipo de género discursivo en el nivel del texto abstracto. El lector, entonces, puede saber qué esperar del texto literario, según el género discursivo en el que se enmarque. Por su parte, el autor puede adoptar o manipular las convenciones de la literatura para estructurar los mundos posibles de sus textos literarios concretos atendiendo a las marcas escénicas de la enunciación:

Es en este juego entre lo usual y lo inusual, es decir, entre las convenciones y la transgresión de las mismas que el texto real se muestra. De esta forma el texto comunica la idea de la otredad, es decir, el lector entra en el mundo que el autor ha creado para él y cuyo significado es único para cada lector y en cada lectura que haga el mismo. (Harker, 1988, p. 10)

Así, todo autor tiene la opción de ir más allá en su ruptura y en su transgresión, incluso rompiendo el pacto genérico inicial (el que dio origen al género) y aboliendo las reglas generativas. En estas circunstancias la comunicación entre autor y receptor se reformula según nuevas condiciones. Cuando se rompe el pacto genérico inicial «se crea un segundo pacto genérico», frecuentemente con el objetivo de «realizar una crítica de las reglas vigentes del género y una renovación de ellas» y para «renovar el pacto comunicativo entre el autor y el lector mediante ese nuevo contrato genérico» (Vital et al., 2014, pp. 29-34).

El discurso novelesco, como veremos más adelante en nuestro análisis, puede adoptar una infinidad de apariencias, hasta el punto de que la definición del género resulta dificultosa. Partimos de que la novela nos habla de los mundos posibles, la novela es ficción y eso conlleva una serie de convenciones muy amplias y, en ocasiones, inestables en relación a la situación comunicativa: la relación entre los sujetos de comunicación autor-lector, las reglas pragmáticas de los discursos, el plan del texto, etc.

Para terminar y como conclusión al estudio teórico de la interacción discursiva del autor y el lector, queremos subrayar dos ideas. Primero, que la pragmática literaria no pretende universalizar «lo literario» ni adecuarlo a «un esquema general o reducir su explicación a un modelo de código» (Huamán, 2003, p. 19). Al contrario, plantea conceptos que parten de las características del lenguaje que hacen posible la comunicación entre los sujetos (autor y lector) del acto literario (texto), y enlaza esas relaciones con las condiciones sociales y culturales (contexto). Segundo, que el paradigma pragmático da prioridad al horizonte comunicativo, en el que se ubican el texto y el contexto, y donde tiene lugar la interacción comunicativa entre los sujetos (entre el autor y el lector en la novela) implicados en cualquier acto de habla.

*La pragmática de la comunicación literaria* se dedica tradicionalmente al estudio de la literatura en dos niveles: un macronivel discursivo que se ocupa de la relación entre el autor y el lector de un texto literario tomándolo como un todo, y un micronivel lingüístico que se detiene en los distintos tipos de enunciados y enunciaciones en el texto literario. Sin embargo, recientes

investigaciones como las de Vital y otros estudiosos pragmáticos, consideran que hay otro macronivel discursivo: el macronivel del mundo narrado o dramatizado (Vital et al., 2014, p. 23). En nuestro estudio, centramos nuestra atención en los dos macroniveles: el de la interacción discursiva entre el autor y el lector (el primer gran apartado del marco teórico de esta tesis) y el de la interacción entre los personajes en el mundo interno del texto literario, al que dedicaremos las páginas siguientes, cuando estudiemos la construcción del sentido de *diálogo* en el segundo apartado de esta revisión teórica.

### 3. La construcción discursiva del sentido de *diálogo*

«Los personajes de ficción por una parte inventan la realidad,  
pero, por otra, la reflejan».

C. Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar*.

Tras la explicación de los conceptos teóricos necesarios para el estudio de la interacción comunicativa entre la autora y el lector en sus novelas, entendidas como un macroenunciado (el macronivel del autor y el lector), a partir de este momento, el foco de nuestro estudio se situará en el estudio de la interacción comunicativa entre los personajes en la narración (el macronivel del mundo interno del texto literario/de los personajes).

El objetivo de este segundo estudio es, primeramente, analizar cómo se construye el sentido de *diálogo* a partir de los discursos de los personajes en las tres novelas de C. Martín Gaité. Para ello, trataremos de entender cómo es la interacción discursiva entre los personajes definiendo cuáles de sus discursos construyen el sentido de *diálogo* y cómo es la relación entre estos discursos en los textos seleccionados.

Como ya hemos señalado previamente en esta tesis, el interés tan profundo que Martín Gaité tiene por la comunicación humana (la comunicación interpersonal) la lleva a explorarla, tanto desde sus teorías sobre la comunicación con el otro expuestas en sus artículos y ensayos, como en su obra narrativa, donde se centra, por un lado, en la interacción entre el autor y el lector, y por el otro, en las relaciones personales de los personajes y en cómo se comunican los unos con los otros.

En la elaboración de los personajes, Martín Gaité trata de reflejar en ellos sus propias vivencias y observaciones sobre las relaciones interpersonales y la comunicación humana en la realidad social. La autora busca a su interlocutor ideal tanto en la ficción como en la realidad. Así, en el prólogo a la tercera edición del libro de ensayos *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Martín Gaité comenta que después de cuarenta años (el tiempo que ha pasado desde que publicó por primera vez el ensayo que da nombre al libro):

Ese afán por buscar interlocutor, unos ojos que nos miren, pregunten o escuchen, se ha acrecentado de tal manera que casi se ha convertido en una utopía. Nunca como en este mundo de hoy donde se multiplican vertiginosamente los aparatos, inventos y engendros por los que navega el hombre convertido en máquina, se había pronunciado tanto la palabra «comunicación», en proporción inversa al empobrecimiento e inconsistencia de aquello que los hombres se dicen y cuentan unos a otros. (Martín Gaité, 2000 [1973], p. 11)

La escritora no solo achaca a las «máquinas» la falta de *diálogo* entre las personas, sino que también acusa a los propios sujetos de tener su parte de responsabilidad por el deterioro de la comunicación humana.

Muchos se quejan de la incomunicación de hoy en día, de la urgencia por salvar el diálogo, la sed de comunicación, la amargura porque los demás no le entienden [...] y así, delegada, cualquier responsabilidad en esa rueda de sonidos acordes con el propio, la tarea de hablar y de entenderse se olvida y se aligera, repartida entre todas, fragmentada en añicos, inocua, evanescente. (Martín Gaité, 2000 [1973], p. 77)

Para Martín Gaité, «es más fácil entronizar la comunicación a través de lo inefable» (Martín Gaité, 2000 [1973], p. 78), es decir, es más fácil achacar el problema a que los demás no lo entienden a uno que esforzarse por «hacerse entender». La autora señala que «hacerse entender» es un elemento esencial para que se dé la verdadera comunicación y el *diálogo ideal*. Entrevistada por el periodista Joaquín Serrano Soler en el programa televisivo *A Fondo*, el 6 de abril de 1981, la autora afirma:

Si uno tiene claro que lo que realmente motiva todas las neurosis del ser humano es lo mal que habla con sus semejantes, buscaría con más ahínco la forma de encontrar una pasarela entre tú y los demás. (Martín Gaité, 1981)

Martín Gaité pone mucho énfasis en la importancia del saber contar (la elocuencia del que habla) para que se dé la comunicación auténtica entre los interlocutores. Según Martín Gaité, «la elocuencia del que habla» es una de las claves en la comunicación interpersonal. Esta idea está en clara consonancia con lo que hemos visto en el estudio de la interacción comunicativa entre el autor y el lector: cualquier interacción discursiva necesita que el mensaje elaborado por el sujeto que emite el acto de habla sea claro, relevante y pertinente para su interlocutor. Martín Gaité afirma que, antes de lanzarse a hablar con los demás, el hablante debe profundizar en una «labor solitaria» de trabajo del «*logos*» (Martín Gaité, 2000 [1973], p. 74).

El *logos*, que hay que cuidar a solas, mediante dedicación oscura y esforzada, en brega intransferible, paciente y rigurosa, languidece y se embota por desuso, mella su filo contra tanta barbarie. Y como sigue siendo y siempre lo será, a pesar de todo, el único vehículo posible para viajar a través de la realidad y llegar a los demás, el diálogo sin el *logos* se queda en el andén, incapaz de ponerse en marcha. (Martín Gaité, 2000 [1973], p. 79)

Esta estrecha relación entre el trabajo previo del *logos* (la palabra) y el *diálogo* con los demás, es muy similar a la relación que Martín Gaité observa

entre el trabajo anterior del escritor en la selección de unos elementos u otros y las historias finales que ofrece al lector (como hemos visto en el subapartado «2.3.2. El proceso de selección y elaboración del autor», pp. 77-82).

Las ideas y opiniones de Martín Gaité en referencia específica al *diálogo* como herramienta de la que hacen uso los participantes de la comunicación interpersonal, ocupan numerosas páginas de sus escritos de ficción y no ficción. La escritora habla, en primer lugar, de la necesidad de que existan dos participantes y de que no se interpongan otros sujetos. En su conferencia titulada «Charlar y dialogar» recogida en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, lo expresa así:

El diálogo, entendido como vía de conocimiento, intercambio de opiniones, búsqueda de intimidad o fuente de sorpresa rechaza la presencia simultánea de otros hablantes advenedizos que puedan venir a interrumpir su hilo. Todos hemos conocido alguna vez, cuando estábamos hablando realmente a gusto con otra persona, el estorbo que significa la aparición intempestiva de un tercero. (Martín Gaité, 2000 [1973], p. 219)

Asimismo, la prisa por comunicarnos no favorece un *diálogo* como el que desea Martín Gaité: «El hacer las cosas de prisa lleva aparejada una angustia en el que las hace que impide hacerlas bien, con la atención necesaria» (Martín Gaité, 2000 [1973], p. 80).

Hoy [...] nadie se retira en soledad ni a rumiar lo infame ni a rumiar nada de nada. Se exige perentoriamente un ademán de perpetuo intercambio, de estar pasándole algo a otro, al que sea, al primero que se tenga al lado, igual da; y algo que tampoco importa lo que sea ni interesa analizar o definir. La cuestión es mantener esa ficción de diálogo, de comunicación, de intercambio entre los hombres (p. 76).

La búsqueda de diálogo, para Martín Gaité, tiene su origen en la niñez y continúa dominando un gran espacio de la vida adulta, en la que la lucha contra el aislamiento y la alienación es constante (Calvi, 1990). En *El cuento de nunca acabar*, Martín Gaité afirma que la primera noción de oyente en la

edad temprana es por su ausencia. La decepción que le produce al niño no encontrar el oyente que busca en sus primeros intentos, le hace plantearse:

Si no habrá podido contribuir al resultado fallido de su intento el hecho de que no haya acertado a explicarse bien, a contar las cosas con el esmero adecuado para despertar en los demás la llama anhelada de la atención. (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 94)

El niño que se ha llevado la decepción de no encontrar a un oyente adaptado a sus necesidades, se sentirá incomprendido y soñará con que algún día alguien le pida: «Cuéntame» (Martín Gaité, 2009 [1983], pp. 97-98).

Solo nacerá el interés hacia una historia cuando se cuente bien [...]. Si nos hemos dado cuenta de que cuando hemos tratado de contar algo a la gente la hemos aburrido, la primera enseñanza del fracaso será su aceptación. [...] aprendemos que no sirve cualquier oyente y que preferimos callarnos a tener delante de nosotros a ese que nos paga con un sucedáneo de la atención soñada, que nos escucha sin ganas y distraído. (Martín Gaité, 2009 [1983], pp. 94-95)

Así, uno de los primeros interlocutores de nuestras propias enunciaciones somos nosotros mismos. Si somos capaces de situarnos en esta posición, también lo seremos de mejorar nuestra forma de expresarnos porque habremos entendido el respeto que le debemos a nuestro interlocutor.

La rectificación en el concepto de interlocutor –aparte de respeto hacia su persona– entraña también, pues, una reflexión sobre la elaboración del relato mismo y sobre nuestras capacidades expresivas. El primer interlocutor satisfactorio y exigente venimos a ser, así, nosotros mismos. Nos proclamamos destinatarios provisionales del mensaje narrativo, mientras seguimos esperando, soñando, invocando a ese otro que un día nos vendrá a suplantar, a quien podamos decir: «Toma esto, lo había estado elaborando para ti». Podrá llegar a aparecer un día o no, pero ya estamos seguros de una cosa: de que, si aparece, lo vamos a reconocer. (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 96)

El interlocutor ideal no es casual, sino que aparecerá si el emisor es capaz de elaborar sus discursos con coherencia, elocuencia y con las ganas de que el otro lo escuche.

El oyente ideal no llueve del cielo como por arte de birlibirloque, al dictado de la mera urgencia por encontrarlo, sino que su aparición viene condicionada precisamente por la calidad del cuento elaborado para él y por el margen de participación que se le conceda en el mismo. No basta con querer que unos ojos nos miren y unos oídos nos escuchen: también nosotros tenemos que mirar esos ojos y aprender a graduar el ritmo de nuestra voz para adaptarlo a esos oídos. En una palabra: la atención sólo se fomenta mediante la atención, no nace porque sí, hay que conquistarla, merecerla y cuidarla a cada momento, para que no se aborte o se desvanezca. (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 91)

Entre los estudios que se han hecho sobre el *diálogo* como tema en las novelas de Martín Gaité, destacamos el trabajo de G. Navajas que, en su artículo «El diálogo y el yo en *Retahilas*» (Navajas, 1985), extrae una serie de condiciones entre los protagonistas para que se produzca el *diálogo* válido. Entre ellas, están, primero, que los participantes adopten una actitud legítima ante el lenguaje. El hablante debe tomar una actitud de «disposición incondicional a tratar todas las cuestiones que afectan al yo, incorporando también las más difíciles y perturbadoras» (pp. 30-31). Segundo, dialogar implica al menos un interlocutor y, para contarle bien las cosas, hace falta un estadio previo de «aislamiento» en el que uno reflexiona sobre los temas de los que hablará con el otro (p. 31). Tercero, la equidad de participación de los interlocutores que se intercambian los papeles de hablantes y oyentes en el diálogo: «ambos son narradores y receptores de la narración del otro y asumen ambas funciones con competencia e interés» (p. 32). Cuarto, los interlocutores «perciben el diálogo como un vehículo de descubrimiento» (p. 36) del yo y del otro, se dan cuenta de que pueden cambiar su realidad y la del otro a través del diálogo. Finalmente, Navajas señala la importancia de que ambos interlocutores estén dispuestos «a hacer de la actividad dialógica un acto importante» (p. 36). Los protagonistas de *Retahilas* cumplen estas condiciones y poseen las cualidades para que se dé el *diálogo válido* que, por

otra parte, surge de la teoría comunicativa de Martín Gaité que encontramos en *El cuento de nunca acabar* (Martín Gaité, 2009 [1983]) y en el ensayo de «La búsqueda de interlocutor» (Martín Gaité, 2000 [1973], pp. 23-32).

Por otro lado, Calvi hace una distinción entre la *conversación* (el diálogo como acto social) y el *diálogo* (el diálogo como intercambio de ideas), en su análisis del contexto y el contenido de varias obras de Martín Gaité (*Entre visillos, Ritmo lento, Retahilas, Fragmentos del interior y El cuarto de atrás*), incluido en su libro *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité* (Calvi, 1990). Calvi determina que, en las novelas de la autora, el diálogo no es solo una modalidad narrativa, sino que es un tema.

El diálogo es uno de los ingredientes esenciales del texto narrativo, tanto desde el punto de vista estructural como por la importancia que tiene en el desarrollo de la acción, las relaciones entre los personajes y la dinámica de su microcosmos; además, para que la imagen interactiva sea completa, es necesario combinar el análisis de los intercambios verbales con el comportamiento gestual de los personajes y el examen de las coordenadas espacio-temporales dentro de las cuales se inscribe la secuencia dialógica. (Calvi, 1990, p. 39)

Calvi se apoya en la teoría dialógica de Bajtín, al igual que haremos nosotros, para afirmar que el diálogo novelístico es una de las piedras angulares de la dialéctica. Mientras que en la novela monológica el otro no es más que un objeto, en la dialógica la conciencia del personaje se crea durante la comunicación con su interlocutor: «Donde comienza la conciencia, el diálogo también comienza allí»<sup>65</sup>. El estudio de Calvi es relevante porque

---

<sup>65</sup> «Il dialogo romanzesco è una delle chiavi di volta della dialettica io/altro; mentre nel romanzo monologico l'altro non è che un oggetto in quello dialogico la coscienza del personaggio prende forma proprio in rapporto alla diversa prospettiva dell'interlocutore: "Dove comincia la coscienza, là comincia anche il dialogo". Attraverso questo tipo di scambio, la descrizione della realtà diventa multiforme e sfaccettata: si crea, cioè, un'alternanza di quelli che Bachtin definisce angoli dialogici, diverse posizioni ideologico-

prefigura algunos de los conceptos que desarrollaremos en profundidad en esta tesis con la perspectiva dialógica de la *teoría de la dialéctica relacional* que describimos a continuación.

### 3.1. La teoría de la dialéctica relacional

En nuestro acercamiento al estudio de la construcción de sentido de *diálogo* en la novelística de C. Martín Gaité, hemos escogido una perspectiva dialógica y comunicativa y una teoría específica, la *teoría de la dialéctica relacional*, que se centra tanto en los procesos –la interacción comunicativa– como en los resultados –la construcción discursiva de sentido– de la comunicación interpersonal.

Creemos necesario estudiar los procesos de interacción comunicativa entre los personajes de las tres novelas de Martín Gaité desde el campo de la comunicación interpersonal porque, aunque los personajes de una novela sean ficticios –puesto que pertenecen al mundo de la literatura–, las relaciones interpersonales que se establecen entre ellos imitan y son a su vez potencialmente creadoras de las del mundo real y, por tanto, son susceptibles de ser analizadas como si se trataran de sujetos e interacciones reales. Asimismo, resulta interesante estudiar la construcción de sentido a través de la relación de interacción discursiva de los personajes desde la perspectiva dialógica, ya que, como hemos visto anteriormente en el estudio de la interacción comunicativa entre el autor y el lector, el sentido es siempre una construcción discursiva conjunta entre los participantes de un acto comunicativo en un contexto social y de interacción determinado.

La comunicación interpersonal como disciplina o campo de estudio comenzó a instaurarse en las universidades americanas a partir de los años 60 del siglo XX cuando algunas asignaturas relacionadas con esta disciplina

---

morali nei confronti del mondo». (En M. V. Calvi, *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, Milan: Arcipelago, 1990, p. 38).

empezaron a formar parte del currículo para después conformarse departamentos de comunicación interpersonal por todo el país en los siguientes diez años y expandirse por Europa paulatinamente. La comunicación interpersonal se define como la forma en que los humanos crean y negocian el sentido, la identidad y las relaciones personales en su interacción social, en suma, cómo construimos el propio ser y las relaciones (Baxter, 2004a; Braithwaite y Schrodt, 2014, p. 5). Hoy en día la comunicación interpersonal es un campo de estudio muy amplio que tiene muy diversas teorías dependiendo de su foco de atención: en el individuo, en la relación interpersonal o en la interacción y el discurso (Braithwaite y Schrodt, 2014).

A nosotros nos interesa el estudio de la comunicación interpersonal desde el punto de vista de la interacción y el discurso, ya que a lo largo de toda la tesis de investigación estamos aplicando una perspectiva pragmática, es decir, un enfoque de estudio basado en la interpretación del sentido en un contexto específico, a través del uso de la lengua (discursos) entre los sujetos de la comunicación.

En este estudio relacionamos por primera vez la obra novelística de C. Martín Gaité con la *teoría de la dialéctica relacional*, una de las teorías más destacadas dentro del campo de la comunicación interpersonal. Esta teoría estudia la construcción de sentido a través de las tensiones dialécticas que se dan en la interacción comunicativa de los discursos en las relaciones interpersonales (Baxter, 2011).

La *dialéctica relacional* está inspirada en el *principio dialógico* y la *teoría de los géneros discursivos* de Bajtín (Bajtín, 1989 [1975]-d, 1999 [1982]-c, 2005 [1979]; Hernández, 2011). Su principal precursora es L. A. Baxter, quien junto con B. M. Montgomery dieron los primeros pasos para configurar los conceptos iniciales sobre la *dialéctica relacional* en los años noventa y escribieron conjuntamente el libro *Relating. Dialogues and dialectics* (Baxter, 2004a, 2004b; Baxter y Montgomery, 1996). Baxter ha continuado desarrollando esta teoría y, en 2011, recogió en su libro *Voicing relationships. A dialogic perspective* (Baxter, 2011), los últimos avances de

lo que ha llamado *la teoría de la dialéctica relacional 2.0* (TDR 2.0, en castellano, o RDT 2.0, en sus siglas en inglés<sup>66</sup>).

Esta teoría se centra principalmente en la comunicación, y no tanto en conceptos psicológicos y sociológicos, como es el caso de otras teorías de comunicación interpersonal. Además, la *dialéctica relacional* teoriza sobre los procesos y los productos de la comunicación, y no únicamente sobre uno de ellos (Braithwaite y Schrod, 2014), que es esencial para este primer estudio de la obra novelística de Martín Gaité desde la perspectiva dialógica, ya que analizamos la interacción comunicativa de los participantes (los personajes de las tres novelas seleccionadas), así como la construcción discursiva del sentido de *diálogo* en los tres textos.

La *teoría de la dialéctica relacional* se basa en el *dialogismo* de Bajtín, que establece la estructura interactiva de la comunicación verbal: «todo mensaje suscita una respuesta del receptor» (Hernández, 2011, p. 24). Además, el principio del *dialogismo* destaca el carácter intertextual de un texto, es decir, la relación de los diferentes sentidos discursivos de un texto determinado (Baxter, 2010, p. 371). Asimismo, esta teoría se sustenta sobre el concepto bajtiniano de *polifonía*, que, como ya hemos explicado anteriormente, se refiere a la multiplicidad de voces dentro de un discurso.

Siguiendo a Bajtín, la *dialéctica relacional* argumenta que un enunciado individual, entendido a como «una cadena de enunciados» (Bajtín, 1999 [1982]-a, p. 255) y como la «unidad real de la comunicación discursiva» (Bajtín, 1999 [1982]-a, p. 258), está formado por una serie de discursos, o sistemas de sentido, que compiten los unos con los otros (Baxter, 2011, p. 50). La concepción de comunicación es de interdependencia de mensajes, los enunciados son actos intertextuales y deben ser estudiados a través de los discursos contradictorios que circulan en el contexto social al que se refiere un enunciado o un texto concreto. Para entender esta teoría y su posterior metodología, en las siguientes páginas profundizaremos en los conceptos

---

<sup>66</sup> De aquí en adelante nos referiremos a esta teoría como la *dialéctica relacional* o la *teoría de la dialéctica relacional* simplemente.

principales: la importancia de las voces del discurso, la cadena de enunciados y la relación dialéctica entre los discursos.

### 3.1.1. La importancia de las voces del discurso

A partir de la obra de M. M. Bajtín, y de autores contemporáneos como el filósofo alemán Habermas y su *teoría de la acción comunicativa*, podemos afirmar que el instrumento del *diálogo* y la capacidad para el encuentro de la voz del otro son las llaves de acceso al entendimiento en el discurso y en la misma colectividad social (Espino Barahona, 2003). Habermas, desde la filosofía, expone su idea clave dentro de la *teoría de la acción comunicativa*, la *racionalidad comunicativa*, que se apoya en el concepto de *intersubjetividad* para definirse como una práctica dirigida al entendimiento mutuo en vez del éxito individual de la comunicación: «En el lenguaje, la dimensión del significado y la dimensión de la validez están internamente unidas la una con la otra» (Habermas, 1987, p. 80).

En literatura, el estudio de las voces en los textos comienza a finales de los años 20 del siglo XX con la *teoría de los géneros discursivos* de Bajtín y sus tres nociones fundamentales: *dialogismo*, *polifonía* y *heteroglosia*. Para Bajtín, la orientación dialógica es un fenómeno característico de todo discurso. El carácter dialógico del lenguaje es el resultado del intercambio entre los hablantes, de modo que el enunciado es el producto de la interacción del emisor y del interlocutor. Como afirma Navajas: «La palabra no reflejada en el otro es un papel, letra muerta sin valor» (Navajas, 1985, p. 35).

El *dialogismo* de Bajtín precisamente parte de esa premisa y se define como la capacidad del discurso de permitir escuchar, además de la voz del hablante, otras voces, lo que significa que todo texto es constitutivamente dialógico, es decir, interactivo, orientado hacia otros, tanto en los discursos orales como escritos, ya sea como diálogo o como monólogo. Este autor considera que la conversación y el diálogo son las formas más prototípicas de la interacción verbal. Entre los géneros literarios, Bajtín ve la novela como la más *dialógica* o *multivocal* por su naturaleza, particularmente en las manos de autores como Dostoievski (Baxter, 2004a, p. 16).

El término de *polifonía*, que Bajtín aplica al estudio de las novelas de Dostoievski, consiste precisamente en la multiplicidad de las voces en la novela (Bajtín, 2005 [1979]), es decir, en dejar oír al mismo tiempo la voz del narrador o narradores, y las voces de uno o varios personajes, lo que implica que la novela es polifónica porque hay una multiplicidad e interacción de voces entrecruzadas. La posición autoral es independiente de las voces de los personajes y el narrador. Bajtín afirma que a Dostoievski le interesa que los personajes sigan debatiendo en sus discursos, y no busca un final tradicional en el que todo se resuelve. Aquí está implícita la idea del *dialogismo* como sistema de construcción de sentido en el que todo fluye. En vez de finales cerrados (como por ejemplo una muerte), Dostoievski prefiere momentos de cambio (*turning-points*).

De ahí el carácter heteroglósico del lenguaje, que sirve para expresar diferentes puntos de vista dentro de un mismo enunciado. Bajtín constata que la novela moderna es la forma literaria que mejor aprovecha la *polifonía* y la *heteroglosia*, y defiende que el valor de la novela reside en la coexistencia de diferentes voces del discurso (*polifonía*), como las de los personajes, las del narrador e, incluso, la del autor, que, a su vez, pueden contener puntos de vista variados (*heteroglosia*).

Bajtín señala como una particularidad extremadamente importante del género novelesco que «el hombre en la novela es, esencialmente, un hombre que habla». La novela necesita de hablantes que aporten su palabra ideológica específica, su lenguaje. El hablante y su palabra son la esencia del género novelesco, en ellos se basa la originalidad estilística de la novela (Bajtín, 1989 [1975]-b, 1999 [1982]-a).

Según Bajtín, un texto literario es un sistema de signos concreto más todos los textos del pasado y los del presente y los que habrá en el futuro referidos a las mismas cuestiones. Cada texto evoca una historia de textos, por tanto, la metodología de Bajtín es ir en busca de las distintas voces que resuenen en un texto para escuchar el diálogo que entablan (Karam, 2005).

### 3.1.2. La cadena de enunciados

El enunciado, desde un punto de vista pragmático, está relacionado con el contexto y con un sujeto enunciador. De esta manera, el enunciado, en su oposición con la oración, es «la realización de una oración» por un sujeto enunciador «en una situación determinada», mientras que la oración es «una sucesión de palabras organizadas sintácticamente» en torno a un verbo (Charaudeau y Maingueneau, 2005, pp. 213-214). En este sentido, se puede asociar la significación a la oración y el sentido al enunciado.

Asimismo, se suele definir el enunciado en su oposición con la enunciación: se trata del producto del acto de producción. Desde esta perspectiva el enunciado:

Es la huella verbal de ese acontecimiento que es la enunciación. Aquí, el tamaño del enunciado no tiene ninguna importancia: puede tratarse de algunas palabras o de un libro entero. (Maingueneau, 2009, p. 46)

Un discurso puede estar formado por diversos enunciados, que son a su vez discursos. Así discurso y enunciado pueden ser sinónimos cuando se refieren a la «secuencia verbal» con sentido en un contexto determinado (Charaudeau y Maingueneau, 2005, p. 214). Como hemos visto más arriba, el discurso puede emplearse en un sentido más abstracto o como enunciado en su contexto, al igual que ocurre con la noción de texto en su oposición *texto abstracto* y *texto real*. El texto real correspondería con el enunciado cuando este último constituye una secuencia verbal de un todo (macroenunciado) perteneciente a un género de discurso determinado (Charaudeau y Maingueneau, 2005, p. 214). Por tanto, texto, discurso y enunciado pueden ser sinónimos dependiendo de la situación de comunicación de los mismos.

Para Bajtín, el enunciado es una unidad social profundamente intertextual. Cada enunciado está inserto en una *cadena de enunciados* en la que encontramos un número variable de enunciados precedentes y de

enunciados posteriores. Durante la enunciación, un sujeto emite un enunciado (o discurso) que contiene los discursos pronunciados por otros con anterioridad y los discursos que responden a enunciados futuros que aún no se han pronunciado. De esta forma, la construcción de sentido ocurre en la cadena de enunciados (o cadena de la comunicación discursiva, en palabras de Bajtín).

Todo enunciado es un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva, viene a ser una postura activa del hablante dentro de una u otra esfera de objetos y sentidos. Por eso cada enunciado se caracteriza ante todo por su contenido determinado referido a objetos y sentidos. La selección de los recursos lingüísticos y del género discursivo se define ante todo por el compromiso (o intención) que adopta un sujeto discursivo (o autor) dentro de cierta esfera de sentidos. Es el primer aspecto del enunciado que fija sus detalles específicos de composición y estilo. (Bajtín, 1999 [1982]-a, p. 274)

Baxter y Montgomery han elaborado, a partir de los conceptos de Bajtín, una tipología con cuatro formas distintas de enunciados que constituyen la cadena de enunciados de un enunciado concreto y su sentido global (Baxter y Montgomery, 1996): los *discursos enunciados distantes* (*distal already-spoken*), los *discursos enunciados cercanos* (*proximal already-spoken*), los *discursos no-enunciados distantes* (*distal not-yet-spoken*), y los *discursos no-enunciados cercanos* (*proximal not-yet-spoken*). La denominación *distante* y *cercano* se refiere a la proximidad temporal de los discursos en relación al enunciado concreto que se expresa. Este enunciado particular puede contener discursos que responden a otros enunciados pronunciados con anterioridad o discursos que anticipan una respuesta potencial del interlocutor (Baxter, 2011, p. 50). Asimismo, de los cuatro tipos de discursos implicados, dos son *socioculturales* y dos *interpersonales*.

Los discursos *socioculturales* nos hablan de la cultura que circula en una determinada sociedad, y pueden haber sido enunciados con anterioridad

(estos son los *discursos enunciados distantes*<sup>67</sup>) o anticipar las posibles respuestas convencionales o normativas de un receptor «potencial» o «superior» (*superaddressee* en términos de Bajtín), impuestas por la sociedad o una cierta clase social<sup>68</sup> (que serían los *discursos no-enunciados distantes*).

Los discursos *interpersonales* están contruidos conjuntamente por los interlocutores en el momento de la enunciación y pueden reflejar la historia pasada de su relación (estos son los *discursos enunciados cercanos*<sup>69</sup>) o anticipar la respuesta del receptor según las semejanzas o diferencias entre el emisor y el receptor (que serían los *discursos no-enunciados cercanos*<sup>70</sup>) (Baxter, 2011).

En el siguiente esquema, podemos observar los cuatro tipos de enlace que forman la *cadena de enunciados* (*utterance chain*) de un enunciado concreto pronunciado por un enunciador:

---

<sup>67</sup> «The distal already-spoken link in the utterance chain refers to utterances circulating in the culture at large, which are given symbolic life when voiced by speakers», (en L. A. Baxter, *Voicing relationships. A dialogic perspective*, Thousand Oaks: SAGE Publications, 2011, p. 50).

<sup>68</sup> «The distal not-yet-spoken link moves beyond the immediate conversation between speaker and hearer to an anticipation of how generalized others –Bakhtin's (1986b) *superaddressee*– will respond to an utterance». (Ibid, p. 52).

<sup>69</sup> «The proximal already-spoken link is a discursive site in which the relationship's past meaning bumps against the meaning of the relationship in the present». (Ibid, p. 51).

<sup>70</sup> «The proximal not-yet-spoken link focuses on the interaction of the speaker with the hearer and anticipates a more immediate response than the distal not-yet-spoken». (Ibid, p. 52).

<b>Discursos enunciados cercanos</b> <i>Discursos Interpersonales</i>		<b>Discursos no-enunciados distantes</b> <i>Discursos Socioculturales</i>
PASADO	La cadena de enunciados	PRESENTE
<b>Discursos enunciados distantes</b> <i>Discursos Socioculturales</i>		<b>Discursos no- enunciados cercanos</b> <i>Discursos Interpersonales</i>

Figura 3: La cadena de enunciados. Fuente: L. A. Baxter. (2011). *Voicing relationships. A dialogic perspective.*

A continuación, vamos a profundizar en cada uno de los enlaces discursivos que componen la cadena de enunciados, los discursos que representan y las luchas discursivas que implican.

### El papel de la cultura

El sentido está determinado por factores contextuales. Entre los discursos socioculturales, el enlace de los *discursos enunciados distantes* se refiere a todo aquel flujo de enunciados que pertenecen a una cultura determinada. Todos estos enunciados están insertados en una cultura con una larga tradición refiriéndose a los objetos por un nombre concreto y configurando unas determinadas visiones del mundo, esto es, lo que Baxter llama un *sistema de sentido* (Baxter, 2011, p. 53). El concepto de sistema de sentido nace de la idea de Bajtín sobre el lenguaje como un sistema inherentemente dialógico, es decir, un sistema de sentido es una lucha entre discursos con diferentes puntos de vista, o lo que Bajtín ha nombrado *heteroglosia* (Bajtín, 1989 [1975]-b).

Así, la visión de Bajtín y la de Baxter sobre la cultura es la de un proceso de estimulación mutua de discursos con múltiples ideas sobre el lenguaje que, con frecuencia, son contrapuestas<sup>71</sup>. La cultura es un sistema en el que se pueden crear nuevos sentidos. El modelo de discursos culturales de Baxter, formado por *discursos enunciados distantes*, enfatiza la construcción de sentido compartida por los miembros de una cultura determinada.

Dentro de la lucha discursiva de la cultura, encontramos dos tipos de conflictos discursivos que se dan en la interacción entre las personas (o personajes en la novela): el *conflicto discursivo de la integración* y el *conflicto discursivo de la expresión*. Ambos reflejan una serie de tensiones dialécticas entre los discursos contrapuestos (autonomía vs. conexión, inclusión vs. aislamiento, expresión vs. no expresión, etc.), que parten de un conflicto más general entre los discursos de individualismo y los discursos de comunidad. En el siguiente cuadro, ordenamos las dualidades para una mayor claridad:

<b>Lucha discursiva de la cultura</b>
<i>Conflicto discursivo de la integración (Individualismo vs. Comunidad):</i>
Dentro de la relación: Autonomía vs. Conexión. Relación interpersonal vs. Red social: Inclusión vs. Aislamiento.
<i>Conflicto discursivo de la expresión (Expresión vs. no expresión):</i>
Comunidad vs. Individualismo:

---

<sup>71</sup> «Culture can be understood as a process of interanimation of multiple, often competing, verbal ideological languages. Some verbal ideologies reflect already-spoken traces from past historical epochs. Other verbal ideologies are given life in the social standpoints at play in a given conversation; that is, interaction between individuals who are gendered, raced, and classes cultural members». (Ibid, p. 54).

Comunidad vs. Racionalidad
Comunidad vs. Privacidad
Individualismo vs. Comunidad:
Individualismo vs. Privacidad
Racionalidad (certeza vs. incertidumbre)
Privacidad vs. Comunidad
Romanticismo vs. Individualismo utilitarista

Figura 4: La lucha discursiva de la cultura. Fuente: L. A. Baxter. (2011). *Voicing relationships. A dialogic perspective.*

El discurso de individualismo tiene sus orígenes en el sistema de valores del mundo moderno. A. Tocqueville empleó el término individualismo por primera vez en el siglo XIX para referirse al interés individual que caracterizaba a los ciudadanos americanos y que amenazaba el sentido de comunidad. Desde entonces, el individualismo se ha desarrollado en las sociedades modernas gracias, en buena parte, a los estados burocráticos y el capitalismo. R. N. Bellah y otros autores han perfilado la teoría sobre el discurso de individualismo identificando dos corrientes independientes: el *individualismo utilitarista* y el *individualismo expresivo*. La primera está unida a la ética del trabajo y la idea de la renuncia al placer (Bellah, Madsen, Sullivan, Swidler y Tipton, 1989 [1985]). Tiene sus raíces en el protestantismo y se desarrolló, sobre todo, en el seno de la clase burguesa de los siglos XVII, XVIII y XIX. El *individualismo utilitarista* idealiza la búsqueda del interés personal con objeto de alcanzar la superación personal y los logros individuales (Baxter, 2011, p. 56). Por otro lado, el *individualismo expresivo* pone énfasis en el valor de la autoexploración y la expresión propia. Bellah señala que el *individualismo expresivo* está ligado a

una ética de la autenticidad y a la idea de un individuo autónomo que actúa libre de convicciones y restricciones (Bellah et al., 1989 [1985]). En la corriente del individualismo expresivo es más importante la búsqueda interior, la búsqueda de identidad, y el goce sensual e intelectual de la vida.

El *discurso individualista* privilegia, en general, los valores, las ideas, las necesidades y los objetivos del individuo sobre los del grupo (Baxter, 2011). Al contrario, el *discurso de comunidad* da prioridad al grupo, a la colectividad. Bellah y otros autores (Bellah et al., 1989 [1985]) han identificado dos corrientes dentro del discurso cultural americano de comunidad: la *tradición bíblica* y la *tradición republicana*. La primera está basada en la ética de la moral y la segunda en la ética cívica. La *tradición bíblica* considera las obligaciones y responsabilidades de la persona hacia su comunidad en lo que es moralmente justo. La idea del matrimonio, por ejemplo, es vista como un compromiso a largo plazo por el bien colectivo, que conlleva una serie de obligaciones y responsabilidades, que no solo contrae la pareja sino también la institución del matrimonio. Por otro lado, la *tradición republicana* considera al individuo como un ciudadano con obligaciones cívicas en la esfera pública (Baxter, 2011).

Baxter identifica también otros tres subdiscursos: el de *privacidad*, el de *racionalidad* y el de *romanticismo* (Baxter, 2011). El *discurso de privacidad* está asociado al discurso de individualismo y encierra la idea de que un individuo autónomo es dueño de la información que le compete y tiene el derecho a controlar el acceso a esa información. El *discurso de privacidad* explica el sentido de los actos de no expresión del individuo. Por otro lado, el *discurso de racionalidad* también se engloba dentro del discurso de individualismo y trata de explicar la forma de actuar del individuo basándose en una relación de certeza: el individuo valora como positivo poder predecir las necesidades y deseos del otro. Por último, el *discurso de romanticismo* está ligado a los valores del discurso de individualismo expresivo, que ensalzan la autonomía para elegir una pareja-amigo-compañero, y sitúan el disfrute personal como una prioridad, en contraste con los valores colectivos del discurso de comunidad basados en el conformismo y la seguridad del grupo (Baxter, 2011).

Los cinco tipos de discursos culturales descritos, circulan en la mayor parte de las culturas modernas y son aplicables en nuestro estudio discursivo

de la obra novelística de Martín Gaité. Las historias representadas en las tres novelas de análisis tienen lugar en tres periodos específicos (la posguerra española, el final de la dictadura franquista y la transición política) a lo largo del siglo XX en España en los que, como veremos más adelante, los discursos de comunidad e individualismo están muy presentes y en constante oposición.

### **La valoración normativa**

El otro tipo de discursos socioculturales es el que hace referencia a los *discursos no-enunciados distantes* que se refieren a los discursos en los que hay «una anticipación de una posible respuesta normativa del receptor, que no está presente en el momento de la enunciación pero que afecta a lo que se dice» (Baxter, 2011, p. 113).

La *lucha dialéctica de evaluación normativa* de estos discursos se sitúa de nuevo (como en los discursos *enunciados distantes*) en la cultura, pero esta vez la enunciación se hace teniendo en cuenta posibles conflictos discursivos culturales que puedan surgir a raíz del acto de habla inmediato. Estos discursos de cultura que se anticipan en la propia enunciación corresponden a lo normativo, es decir, aquellos discursos convencionales o que son vistos como lo ideal por una amplia mayoría de la sociedad. Para ello, el enunciador hace un ejercicio de salirse de uno mismo, lo que Bajtín conceptualiza como *exotopía* o *extraposición*, para referirse a la capacidad para ponerse fuera de uno mismo en el proceso de construcción de sus enunciados. La *extraposición* es una herramienta que le sirve al enunciador para incluir en sus enunciados otros posibles discursos culturales de destinatarios potenciales (Bajtín, 1999 [1982]-c).

De esta forma se presupone un interlocutor imaginado, que no está en el momento de la enunciación, sino que se tiene en la mente del interlocutor como destinatario «potencial» o «superior» del acto de habla. Bajtín llama *destinatario superior* (*superaddressee*) a esta tercera persona de la relación, que representa la percepción de que, lo que uno enuncia en un determinado momento, puede ser objeto de una reevaluación posterior:

Además del destinatario (del segundo), el autor del enunciado supone la existencia de un *destinatario superior* (el tercero), cuya comprensión de respuesta absolutamente justa se prevé o bien en un espacio metafísico, o bien en un tiempo históricamente lejano. (Bajtín, 1999 [1982]-b, p. 319)

En su invención del destinatario superior, Bajtín tuvo en cuenta dos parámetros: lo ideal y lo convencional. Lo ideal evalúa un enunciado por lo que podría o debería ser, es decir, el deber moral de un enunciado. Lo convencional, por su parte, evalúa un enunciado por lo que se espera como normal o típico (Baxter, 2011, p. 114). De esta forma, desde la *dialéctica relacional*, los posibles discursos de lo convencional y lo ideal determinan las evaluaciones de un tercero sobre el contenido y la forma de un enunciado dado.

### **La trayectoria de la relación interpersonal**

Entre los discursos interpersonales encontramos, primero de todo, los *discursos enunciados cercanos* que, como avanzamos antes, son los que nos hablan de la historia de la relación de las dos personas que forman parte del acto de comunicación (o enunciado inmediato). Son enunciados que se encuentran en el pasado, es decir, han sido emitidos con anterioridad y son evocados en la enunciación como base para la interacción presente.

<b>Lucha discursiva de la identidad de la relación</b>
Estabilidad vs. Cambio
Previsibilidad vs. Novedad
Certeza vs. Incertidumbre
Lo dado vs. Lo nuevo
Presencia vs. Ausencia
Pasado vs. Presente

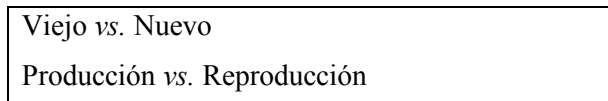


Figura 5: La lucha discursiva de la identidad de la relación. Fuente: L. A. Baxter. (2011).  
*Voicing relationships. A dialogic perspective.*

Desde la perspectiva dialéctica, el estudio se detiene en la cadena de enunciados más que en el enunciado concreto, es decir, el estudio se centra en los sistemas de sentido en general. De este modo, nuestra investigación apunta al conjunto de discursos que nos hablan sobre cómo es la relación interpersonal de los personajes en cuanto al tema del *diálogo* en las tres novelas de análisis. Si entendemos qué tipo de relación han construido históricamente los personajes, podremos analizar si este historial de relación tiene una continuación, una reproducción, o si se produce un cambio en el momento de la interacción comunicativa de los personajes.

La reproducción de un sistema de sentido relacional dado (la historia de una relación interpersonal) está inevitablemente ligada a los sistemas de sentido relacionales alternativos (posibles identidades relacionales alternativas). La potencialidad para la producción de nuevos sentidos, y no solo la reproducción, está presente en cada encuentro comunicativo de los participantes. Estos construyen el sentido de su relación en cada interacción y adaptan estos sentidos para construir nuevas identidades en la relación (Baxter, 2011, p. 93).

Baxter, desde su visión dialógica de discursos opuestos, privilegia la discontinuidad en la relación interpersonal como una forma de creación, oponiéndose así a la tendencia de los investigadores de las relaciones interpersonales que, en general, privilegian la continuidad de la relación como un proceso de mantenimiento de la misma, es decir, como requisito indispensable para su supervivencia (Canary y Dainton, 2003). Baxter, por el contrario, afirma que, para crear nuevas relaciones de identidad desde los discursos sobre la base de la identidad de la relación en el pasado, es necesario centrar los estudios en los cambios que se producen en los discursos sobre la identidad de la relación y no en los discursos sobre el mantenimiento de las relaciones personales (Baxter, 2011, pp. 97-98).

### **El papel de la otredad**

El cuarto enlace de discursos de la cadena de enunciados son los *discursos no-enunciados cercanos* que, al igual que los *discursos enunciados cercanos*, se refieren a los discursos en torno a la relación interpersonal de los participantes en el acto comunicativo. Asimismo, como en los *discursos no-enunciados distantes*, estos discursos anticipan una posible respuesta del destinatario, pero a diferencia de los *no-enunciados distantes* –que anticipan la respuesta de un tercero– los discursos *no-enunciados cercanos* anticipan la respuesta de un destinatario presente o inmediato en el momento de la enunciación.

El acto comunicativo es profundamente social, cuando el emisor enuncia un discurso, se dirige necesariamente a alguien (concepto bajtiniano de la *direccionabilidad*, o *addressivity* en inglés) y ese alguien responde (concepto bajtiniano de *respuesta*, o *answerability*<sup>72</sup> en inglés). En este

---

<sup>72</sup> «Nothing reveals this tactic more starkly than the vision we are offered of what a properly dialogical discourse should look like. The form of Gary Saul Morson's article [véase «Who Speaks for Bakhtin?», pp. 1-19] is the most vivid illustration: dialogism as a friendly and polite discussion in which a difference of opinion is acknowledged as unresolvable but is nonetheless reconciled to the extent that each speaker 'takes into account' the opinions of the other. For Michael Holquist this dialogism which both recognizes and defuses difference can exist because the speaker is confronted by an otherness made less disturbing by the fact that he is 'aware' of it [véase «Answering as Authoring: Mikhail Bakhtin's TransLinguistics», pp. 59-71]. Dialogical communication, almost by definition, becomes a give-and-take in which opposing positions find a common ground. And finally, Caryl Emerson aptly describes the dialogical confrontation as a process of negotiation [véase «The Outer Word and Inner Speech: Bakhtin, Vygotsky, and the Internalization of Language», pp. 21-40]. Michael André Bernstein's vision of the dialogical is different in tone but ultimately relies on the same conceptual coordinates as the others' [véase «When the Carnival Turns Bitter: Preliminary Reflections Upon the Abject Hero», pp. 99-121]. What we find in common here is a definition of Bakhtinian otherness in terms of a fundamental uniqueness of the individual that ought to be respected, much as political liberalism in its dominant

sentido, los enunciados son actos responsivos (*responsive acts*), por lo que no pertenecen del todo al hablante (Baxter y Montgomery, 1996). Desde la perspectiva dialógica, es más productivo pensar en los actos comunicativos como propiedad conjunta del emisor y el receptor, ya que se encuentran a medias entre el *hablante*, es decir, el enunciador, y *el otro*, es decir, el *destinatario* al que va dirigido el enunciado y que tiene capacidad para responder.

*El otro (destinatario)*, a quien se dirige el enunciado y puede responder, es parecido y, a la vez, diferente al emisor. Este baile de semejanzas y diferencias que se produce en un discurso, constituye la *lucha discursiva de la otredad*. Desde la perspectiva bajtiniana, la identidad de uno mismo se construye continuamente en ese baile interactivo de semejanzas y diferencias que se produce en los sistemas de sentido entre los participantes de un acto comunicativo (Baxter, 2011, p. 103).

Durante el proceso de *extraposición*, mencionado con anterioridad, el individuo enunciador se sale de sí mismo para construir sus enunciados. En el caso de la *lucha de la otredad*, el enunciador construye sus enunciados en base a los discursos del interlocutor presente que va a responder en la interacción, e incluye discursos que interpelan al otro (*direccionalidad*) y que tienen en cuenta su posible *respuesta* en el propio enunciado. Dependiendo de las características personales del individuo enunciador durante la interacción con el otro, este se centrará más en la empatía, buscando la semejanza, o en la diferencia para construir sus enunciados. G. H. Mead afirma que, en el proceso de creación de la identidad comunicativa, la

---

commonsense form emphasizes respect for the individual as a primary value. At the same time, this vision of dialogism holds out the promise of a coherent and peaceful society in which these individual voices are ultimately reconciled because they ‘take into account’ each other’s opinions. This is a far cry from that condition of fierce social struggle outlined by Bakhtin in «Discourse in the Novel», in which the dialogical forces of language actively contest the social and the political centralization of their culture». (En K. Hirschkop, «A response to the forum on Mikhail Bakhtin», *Bakhtin, essays and dialogues on his work*, Chicago/London: The University of Chicago, 1986, pp. 73-79).

inteligencia del individuo se forma en base a la interiorización del otro (Mead, 1982 [1934]). Por su parte, C. H. Cooley introduce el concepto del *yo espejo*, que define como la adaptación que el individuo hace de sí mismo a nivel cognitivo basada en la idea que cree que los demás tienen de él (Cooley, 1922 [1902], 2005). M. Buber establece dos tipos básicos de relaciones según el grado de empatía con el otro: «Yo-Ello» y «Yo-Tú». En la primera («Yo-Ello»), el enunciador trata a la otra persona como una cosa y destruye así cualquier conexión humana con él, por lo que la habilidad de crear un ambiente social positivo disminuye. En la relación «Yo-tú», por el contrario, el enunciador se ve fuertemente conectado con la otra persona (Buber, 1970).

### 3.1.3. La relación entre los discursos

Hasta ahora, hemos dirigido nuestra atención al estudio de los discursos desde diferentes puntos de la cadena de enunciados, es decir, a la identificación de los discursos contrapuestos, pero, ¿cómo se relacionan comunicativamente estos discursos para crear (o no) nuevos sistemas de sentido?

Baxter distingue entre dos formas en las que los discursos se relacionan: la *separación diacrónica* (*diachronic separation*) y la *relación sincrónica* (*synchronic interplay*), que funcionan según si la interacción de los discursos que luchan entre sí se produce en momentos separados en el tiempo, o en un mismo momento concreto en el tiempo (Baxter, 2011, p. 127). Esta diferenciación está basada en otra incipiente concebida por Bajtín, que hace una división entre los discursos de *una única voz* o *la propia voz* (*single-voiced*), en los que los discursos contrapuestos no entran en contacto unos con otros, y los discursos de *voz doble* o *segunda voz* (*double-voiced*), que sí entran en contacto y cuyo sentido puede verse afectado de alguna manera en la lucha dialéctica (Bajtín, 2005 [1979]; Baxter, 2011).

### Las fuerzas centrífugas-centrípetas

Bajtín habla de la *lucha centrípeta-centrífuga* haciendo referencia a la desigualdad de poder de los discursos que compiten (Bajtín, 1989 [1975]-b). La construcción de sentido emerge de la lucha de los discursos contrapuestos, pero, con frecuencia, estos discursos no están en igualdad de oportunidades<sup>73</sup>. Ciertos discursos son *centrípetos*, puesto que se desplazan hacia el centro de la lucha dialéctica. Otros, son *centrífugos*, es decir, se mueven hacia los márgenes. El centro de la lucha dialéctica «es fácilmente legitimado como lo normativo, lo típico, lo natural» y, por tanto, los discursos que se mueven hacia el centro suelen ser los *dominantes*. Por el contrario, los discursos que denominamos *alternativos* se mueven hacia los márgenes, tienen menos poder y son considerados no normativos, antinaturales y marginales (Baxter, 2011, p. 123).

En esta lucha dialéctica, la noción de poder que empleamos está influenciada por la perspectiva de M. Foucault (Foucault, 2002 [1969]; Foucault, 2012 [1975]): el poder reside en los sistemas de sentido (los discursos), a través de los cuales se construye la realidad social. Entendido de este modo, «el poder es la capacidad discursiva de definir la realidad social» (Baxter, 2011, p. 124). Así los discursos centrípetos tienen, en general, más poder que los discursos centrífugos porque sus sistemas de sentido están «centrados» o «legitimados» como la realidad social (Baxter, 2011, p. 124).

En la *dialéctica relacional*, hablamos de *prácticas dialógicamente contractivas* cuando, en la interacción de los discursos contrapuestos, los discursos dominantes son los únicos que ocupan el lugar central en la lucha centrípeta-centrífuga de construcción de sentido, manteniendo el *statu quo* y alejando a los discursos alternativos. En cambio, el resultado de las tensiones dialécticas puede construir nuevos sistemas de sentido cuando la interacción de los discursos tiende hacia *prácticas dialógicamente expansivas*, en las que tanto los discursos dominantes como los alternativos tienen cabida en el

---

<sup>73</sup> «Discursive struggle, in other words, is rarely a discursive democracy». (En L. A. Baxter, *Voicing relationships, op. cit.*, p.123).

centro de la cadena de enunciados (Bathurst, 2004; Baxter, 2011). En un extremo de estas prácticas discursivas estaría el monólogo y en el otro, el diálogo idealizado (Bajtín, 2005 [1979]). La mayor parte de los discursos suelen estar situados en algún lugar intermedio e incluyen la interacción de múltiples enunciados, algunos de los cuales son más dominantes y otros más marginales. En nuestro análisis, donde estudiamos la interacción comunicativa de los personajes en tres novelas de Martín Gaité, trataremos de entender cómo se construye discursivamente el sentido de *diálogo* a través del posicionamiento de los discursos dentro de la cadena de enunciados y el tipo de relación que se establece entre ellos (las prácticas discursivas contractivas o expansivas).

#### 4. Recapitulación final

Como síntesis del «Capítulo II», que se corresponde con la revisión teórica, insistimos en la importancia que tienen la palabra hablada y la comunicación con el otro para la autora C. Martín Gaité. La necesidad de expresión es el motor de acción en las relaciones de interacción discursiva entre la autora y el lector, y entre los personajes en sus novelas. Prueba de ello son los artículos y los ensayos de la autora, que presentamos a lo largo de este capítulo, y que dan muestra de su constante preocupación por la comunicación con el otro.

Este capítulo ha examinado los cuatro elementos indispensables en la comunicación literaria (*autor, lector, texto y contexto*) desde una perspectiva pragmática, basada en la concepción de la literatura como un acto de habla realizativo e institucionalizado. Desde este enfoque, que ve el texto literario como un enunciado en su totalidad, el autor y el lector cumplen una serie de funciones comunicativas (autor implícito y lector implícito, autor real y lector real, narrador y narratario) condicionadas por un contexto específico de producción y recepción del texto literario (el discurso). Partiendo de esta teoría comunicativa, que se sustenta sobre conceptos pragmáticos

procedentes de la lingüística, la literatura y la filosofía, entre otros, nuestra tesis es que la autora C. Martín Gaité empleará ciertas estrategias discursivas pragmáticas, que se traducen en patrones comunicativos de interacción discursiva entre la autora y el lector, en las tres novelas de análisis (*Entre visillos*, *Retahílas* y *El cuarto de atrás*).

Por otro lado, en el segundo apartado de la revisión teórica nos hemos centrado en el estudio de la construcción discursiva de sentido desde la perspectiva dialógica, basada en la idea de que los discursos responden a otros enunciados pronunciados con anterioridad y/o anticipan la posible respuesta de enunciados aún no pronunciados. En esa lucha dialéctica, los discursos compiten por la formación de sentido. Siguiendo la *teoría de la dialéctica relacional* de Baxter, basada en el *principio dialógico* y los *géneros discursivos* de Bajtín, hemos hecho una propuesta de estudio discursivo que combina elementos de la teoría de la comunicación con la lingüística para analizar la creación del sentido de *diálogo* en los tres textos de Martín Gaité a partir de la interacción comunicativa de los personajes.

Ambos enfoques de estudio de los discursos –desde el macronivel discursivo del autor-lector y desde macronivel discursivo de los personajes– parten de «una perspectiva pragmática que trata de constituir una teoría del texto en íntima relación con una teoría de los contextos de producción y de recepción»<sup>74</sup>. En el siguiente capítulo, nos adentramos en la metodología de esta tesis, donde describiremos los objetivos (general y específicos) y explicaremos la elección del análisis de discurso para responder a las preguntas de investigación y alcanzar los objetivos. Para ello, estableceremos una relación entre las teorías expuestas más arriba y los conceptos principales que hemos incluido en los dos análisis de discurso. Además, en cada uno de los análisis de discurso, detallaremos los indicadores y procedimientos que hemos llevado a cabo para hacer nuestras observaciones.

---

<sup>74</sup> J. A. Mayoral, «Nota preliminar», en R. Ohmann, et al., *Pragmática de la comunicación literaria*, (J. A. Mayoral Ed. 2ª ed.), Madrid: Arco, 1999 [1987], pp. 7-8.

## Capítulo III | Objetivos y Metodología

### 1. Introducción

Al adentrarnos en el capítulo dedicado a la descripción de la metodología seguida, nuestra primera tarea es explicar detalladamente las siguientes elecciones adoptadas: el discurso como objeto de estudio, los objetivos de esta investigación, la selección de las tres novelas *Entre visillos* (Martín Gaité, 1958), *Retahílas* (Martín Gaité, 1974) y *El cuarto de atrás* (Martín Gaité, 1978) como parte del corpus de investigación, y el análisis de discurso como instrumento concreto para este estudio.

Estas elecciones no han sido arbitrarias y atienden a dos factores fundamentales. Primero, la razón más obvia, es de coherencia dentro del estudio: una metodología debe concordar con los objetivos de estudio y con las teorías previamente expuestas. Segundo, la metodología que hemos empleado ha tenido en cuenta nuestro objetivo heurístico de no tratar de dar respuestas categóricas con una teoría y metodología totalizadoras sino buscar la forma de entrelazar ciertos conceptos y métodos que resulten en un buen equilibrio para lograr el objetivo general y los dos específicos de esta investigación desde un enfoque pragmático y dialógico.

Por otro lado, esta tesis plantea dos preguntas de investigación relacionadas con los dos objetivos específicos. Hemos buscado la mejor manera de responder a estas cuestiones a través de dos instrumentos y métodos complementarios: el análisis de discurso literario y el análisis de

*contrapunto*. Por tanto, la segunda labor en este capítulo es la descripción minuciosa de cada uno de los análisis que hemos efectuado para responder a las preguntas de investigación en relación a los objetivos específicos. En estas secciones detallamos los objetivos de cada análisis en relación a las preguntas de investigación, así como sus indicadores y procedimientos.

Finalmente, y a modo de recapitulación, subrayamos la importancia de las elecciones del *discurso* y, en concreto, del discurso en la novela, como objeto de estudio de esta investigación. Asimismo, hacemos hincapié en la relación entre los objetivos específicos y los métodos de análisis que hemos empleado en la consecución de los mismos.

## 2. Objeto de estudio: el discurso literario

### 2.1. La noción de discurso en esta investigación

El objeto de estudio de esta investigación es el *discurso* en la obra novelística de Martín Gaité. La definición de *discurso* abarca una gran cantidad de sentidos según la perspectiva y disciplina a la que se adhiera. Por ello, consideramos importante presentar una serie de nociones que construyen el sentido de *discurso* empleado en nuestra investigación desde la perspectiva pragmática y dialógica.

En esta tesis nos interesa la perspectiva del discurso como práctica social. La noción de *discurso* se empleaba en la tradición filosófica griega del *logos* (conocimiento) para referirse a «la capacidad de servirse de la lengua», es decir, el uso del lenguaje como práctica social (López Alonso, 2014, p. 13). El principal precursor de este enfoque del discurso es Bajtín quien, en su artículo «Problemas de los géneros discursivos» (Bajtín, 1999 [1982]-a),

escrito en los años 50<sup>75</sup>, nos habla de la relación cercana que se establece entre el uso de la lengua y las prácticas sociales:

Las diversas esferas de la actividad humana están todas relacionadas con el uso de la lengua. Por eso está claro que el carácter y las formas de su uso son tan multiformes como las esferas de la actividad humana [...]. El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. (Bajtín, 1999 [1982]-a, p. 248)

Esta primera noción bajtiniana de *discurso* como «lenguaje en uso», es decir, con perspectiva social, se opone a la primera definición lingüística del discurso planteada por F. Saussure. La definición dicotómica saussuriana establece una diferencia entre lengua y habla, y emplea el término de *discurso* como sinónimo de habla (Saussure, 2008 [1916]). Para Saussure, la lengua es el sistema del lenguaje, y el habla (discurso) se refiere al uso individual y concreto de la lengua (López Alonso, 2014, p. 14).

A partir de finales de la década de los 60 y en los 70 del siglo XX, la noción de *discurso* experimenta un desarrollo gradual con el declive del estructuralismo, el apogeo de las corrientes pragmáticas y enunciativas, y el surgimiento del análisis de discurso (Charaudeau y Maingueneau, 2005, p. 179). Lengua y discurso dejan de tratarse como nociones dicotómicas y de analizarse como sistemas autónomos, y pasan a estudiarse en su interacción continua:

La lengua se actualiza siempre en el discurso y, a su vez, los usos lingüísticos reflejan las reglas de un sistema que depende de hábitos y convenciones sociales. (López Alonso, 2014, p. 14)

---

<sup>75</sup> Las obras de Bajtín no se divulgaron ampliamente hasta los años 70 del siglo XX. Las primeras traducciones se hicieron en francés, por lo que la Escuela Francesa fue la primera que se vio influida por las teorías de este autor.

Las diversas corrientes pragmáticas han promovido ideas variadas sobre la noción de *discurso*. Van Dijk identifica tres dimensiones principales en su aproximación al concepto de *discurso*: el discurso como uso del lenguaje, el discurso como comunicación de creencias (cognición), y el discurso como interacción en situaciones de índole social (Van Dijk, 2008, p. 23). Maingueneau apunta ocho características pragmáticas específicas del discurso que guían a los estudios de discurso actuales desde la perspectiva pragmática y que relacionan los conceptos teóricos de esta tesis de investigación con el estudio de la interacción comunicativa y la construcción discursiva. Primero, el discurso supone una *organización* que trasciende de la frase u oración. Esto no significa que la dimensión de un discurso sea superior a la frase, sino que «moviliza estructuras de distinto orden que las de la oración» (Charaudeau y Maingueneau, 2005, p. 181):

Los discursos están sometidos a reglas de organización en vigor en un grupo social determinado: reglas del relato, el diálogo, la argumentación, reglas que remiten al plan del texto, a la longitud del enunciado... (Maingueneau, 2009, p. 42)

Segundo, el discurso está orientado en función de una *finalidad*. El discurso tiene un objetivo, se construye en función de un fin y de una línea temporal. En ese desarrollo lineal, el enunciadador puede desviarse por el camino, cambiar de dirección, etc., según si es él únicamente quien controla la enunciación o si su enunciación se inscribe en una interacción donde hay uno o más co-enunciadores que pueden interrumpirlo (López Alonso, 2014, p. 21; Maingueneau, 2009, pp. 42-43).

Tercero, el discurso es una forma de *acción* sobre el otro, y no solamente una representación del mundo (Charaudeau y Maingueneau, 2005, p. 185). Esta idea está ligada a la *teoría de los actos de habla* de Austin y Searle que, como hemos expuesto en el capítulo anterior, afirma que toda enunciación constituye un acto orientado a modificar una situación.

Cuarto, el discurso es *interactivo*, lo que entraña que se trata de una acción conjunta entre individuos. Toda enunciación, aun emitida sin la

presencia de un interlocutor, está inserta en «una interactividad constitutiva», y es «un intercambio explícito o implícito con otros enunciadores, virtuales o reales» (en línea con el principio del *dialogismo* de Bajtín y con la *teoría de la dialéctica relacional* de Baxter). Además, supone siempre «la presencia de otra instancia de enunciación a la cual se dirige el locutor y con respecto a la cual construye este su propio discurso» (Charaudeau y Maingueneau, 2005, p. 182; Maingueneau, 2009, p. 44). Desde este punto de vista, Van Dijk afirma que «un discurso es una unidad observacional, es decir, la unidad que interpretamos al ver o escuchar una emisión» (Van Dijk, 1998 [1980], p. 20).

Quinto, el discurso está *contextualizado*. Varios autores hablan del contexto al definir el discurso. Blancafort y Tusón afirman el discurso es una práctica social, una forma de acción entre las personas que se articula a partir de un uso lingüístico contextualizado (Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, 2001, p. 15). Todo discurso forma parte de un contexto, es decir, no se puede asignar sentido a un enunciado fuera de contexto. El contexto externo de la situación discursiva es lo que Maingueneau denomina la *situación de comunicación*, de la que hemos hablado en el capítulo anterior (véase el subapartado «2.4.3. Situación de comunicación y escena de enunciación», pp.109-114). En relación al contexto externo de discurso, López Alonso afirma que:

El contexto se inscribe en el conjunto de creencias y conocimientos por el sujeto, tanto los que provienen de la situación de enunciación como los que se originan por los condicionantes históricos, socioculturales y lingüísticos [*situación de comunicación* para Maingueneau]. (López Alonso, 2014, p. 25)

Por otro lado, existe otro tipo de contexto, que es específico y único de cada discurso en el momento de su enunciación. Esto es lo que Maingueneau conceptualiza como la *escena de enunciación* propia de un discurso particular. Desde esta perspectiva, el discurso «contribuye a definir su contexto y puede modificarlo durante la enunciación» (Charaudeau y Maingueneau, 2005, p. 182). Así, el mismo enunciado en dos escenas de enunciación diferentes constituye dos discursos distintos (Maingueneau, 2009, p. 45).

Sexto, el discurso está asumido por una *instancia enunciativa* con sus marcas (personales, temporales y espaciales), e indica la actitud del sujeto sobre lo que dice (intención comunicativa) y quién es el responsable de lo que se dice (voz). A su vez, el discurso es remitido a un sujeto que «se plantea como fuente de localizaciones personales, temporales, espaciales e indica qué actitud adopta respecto de lo que dice». (Maingueneau, 2009, p. 45). En nuestra investigación, el marco teórico se centra tanto en el estudio del receptor del discurso (el lector) con sus competencias y su interpretación del discurso literario como en el emisor (el autor), su autoridad, el proceso de selección y elaboración del texto y su intención comunicativa.

Desde la lingüística, Bajtín define el discurso en términos de enunciación y su relación con el sujeto. Según Bajtín, el discurso solo puede llegar a existir en forma de enunciados pertenecientes a hablantes o sujetos del mismo. En nuestro estudio de la construcción discursiva de sentido, hemos analizado los discursos de los personajes en las tres novelas que versan sobre el *diálogo* teniendo en cuenta quién los pronuncia, quién los recibe y en qué contexto. Benveniste también señala que el discurso está vinculado a la enunciación asumida por el emisor y a la condición de intersubjetividad:

El que habla hace renacer por su discurso el acontecimiento y su experiencia del acontecimiento. El que oye capta primero el discurso y a través de este discurso el acontecimiento reproducido. Así la situación inherente al ejercicio del lenguaje, que es la del intercambio y del diálogo, confiere al acto del discurso una función doble: para el locutor, representa la realidad; para el oyente, recrea esta realidad. Esto hace del lenguaje el instrumento mismo de la comunicación intersubjetiva. (Benveniste, 1997, p. 26)

Al igual que Bajtín y Benveniste, Lozano afirma, desde la semiótica, que el estudio del discurso-enunciado debe realizarse conjuntamente con el estudio de la enunciación, que en un primer sentido constituirá precisamente su contexto (Lozano et al., 2016 [1982], p. 37).

Séptimo, el discurso está regido por *normas*. Como todo comportamiento social, el discurso está sometido a ciertas normas sociales generales, que en nuestro estudio se traducen en los *principios pragmáticos del discurso literario* expuestos en el capítulo anterior (véase el subapartado

«2.4.4. Los principios pragmáticos del discurso literario», pp. 114-123, en el «Capítulo II» de esta tesis). Por tanto, como señala Maingueneau, «ningún acto de enunciación puede postularse sin justificarse de una u otra manera su derecho a presentarse tal como se presenta». (Maingueneau, 2009, p. 45). Además, al discurso se le aplican normas específicas relacionadas con sus leyes intrínsecas. Una de las formas de legitimar los textos es a través de su clasificación a partir de los géneros de discurso, como hemos observado en el capítulo anterior (véase el subapartado «2.4.5. Los géneros discursivos», pp. 124-130, en el «Capítulo II» de esta tesis).

Finalmente, el discurso forma parte de un *interdiscurso*, es decir, obtiene su sentido en relación con otros discursos. Así, al situar un discurso en un género determinado estamos, asimismo, relacionándolo con «un conjunto ilimitado de otros discursos» (Maingueneau, 2009, pp. 45-46). El trabajo de Maingueneau sobre el interdiscurso está influenciado por el concepto de *formación discursiva* de M. Foucault, que se refiere al conjunto de discursos que pertenecen a un mismo sistema de reglas y que están históricamente determinados (Foucault, 2002 [1969]; Maingueneau, 2011). Por otro lado, todo discurso es constitutivamente interdiscursivo, es decir, está «en relación con otros discursos en el interior de una práctica discursiva» (López Alonso, 2014, p. 230). Por tanto, el sentido del discurso se crea en la lucha dialéctica entre los enunciados que compiten dentro del propio discurso, como hemos expuesto en el capítulo anterior al hablar del *dialogismo* de Bajtín y la *dialéctica relacional* de Baxter.

En definitiva, el discurso es un fenómeno social multidimensional<sup>76</sup> y, desde esta tesis, recalcamos la necesidad de emplear diferentes disciplinas

---

<sup>76</sup> «Discourse is a multidimensional social phenomenon. It is at the same time a linguistic (verbal, grammatical) object (meaningful sequences or words or sentences), an action (such as an assertion or a threat), a form of social interaction (like a conversation), a social practice (such as a lecture), a mental representation (a meaning, a mental model, an opinion, knowledge), an interactional or communicative event or activity (like a parliamentary debate), a cultural product (like a telenovela) or even an economic commodity that is being sold and bought (like a novel)». (En T. A. Van Dijk, «Discourse, cognition, society», en J. Angermüller, D. Maingueneau y R. Wodak (Eds.), *The discourse studies*

para su estudio. Como señalan Maingueneau y Van Dijk (Maingueneau, 2011; Van Dijk, 2014), los estudios sobre el discurso proceden de disciplinas muy diversas y, aunque durante mucho tiempo se han mantenido separadas, hoy en día comienzan a surgir estudios interdisciplinarios, como el presente, que tratan de analizar los discursos conectando diferentes campos y enfoques de estudio. A continuación, vamos a describir el objetivo general y los objetivos específicos de esta tesis en relación al objeto de estudio (el discurso).

## 2.2. Objetivo general

El objetivo general de esta investigación es comprobar, a partir del estudio discursivo de tres novelas de C. Martín Gaité, si podemos crear un modelo de estudio discursivo de la *interacción comunicativa entre el autor y el lector*, así como de la *construcción discursiva de sentido*, que pueda servir para el análisis de las novelas de otros autores y del género novelístico en general.

Para ello, hemos planteado dos objetivos específicos cuya consecución es determinante para alcanzar este objetivo general. Cada objetivo específico está relacionado con sendas preguntas de investigación para cuya respuesta hemos realizado un análisis de discurso. De esta manera, hemos llevado a cabo dos análisis de discurso con enfoque pragmático-literario y comunicativo-dialógico, uno en relación a la interacción discursiva entre el autor y el lector, y otro en relación a la construcción de sentido a partir de la interacción discursiva de los personajes. Una vez analizados los datos, hemos podido relacionar los resultados en su conjunto para responder a la pregunta de investigación asociada al objetivo general de esta investigación: «¿Es nuestra investigación válida para la creación de un modelo de estudio discursivo de la práctica comunicativa entre el autor y el lector y de la

---

*reader. Main currents in theory and analysis*, Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2014, p. 393).

*construcción de sentido destinado que pueda servir para el análisis de la novela?».*

### 2.3. Objetivos específicos

El *primer objetivo específico* (1) es verificar si el estudio analítico del discurso literario nos sirve para examinar la interacción comunicativa entre el autor y el lector en tres novelas de Martín Gaité: *Entre visillos* (Martín Gaité, 1958), *Retahílas* (Martín Gaité, 1974) y *El cuarto de atrás* (Martín Gaité, 1978).

El gran interés que despierta en la autora la comunicación con sus semejantes se ve reflejado en toda su obra de ficción de dos formas: a través de la interacción entre el autor y el lector, y a través de la interacción entre los personajes. La primera, la relación comunicativa entre el autor y el lector, es una constante en el trabajo narrativo de la autora. Así, la preocupación de Martín Gaité por comunicarse efectivamente con el lector a través de la palabra es apremiante. Es por esto por lo que la *primera hipótesis* de partida es que, a la hora de elaborar sus novelas, y dado su interés en la relación comunicativa entre el autor y el lector, la autora habrá puesto especial atención a las estrategias discursivas que reflejan la interacción entre ambos para alcanzar ese fin comunicativo.

Por tanto, para alcanzar el primer objetivo específico de esta investigación y probar la hipótesis inicial, hemos examinado cómo es la interacción discursiva entre la autora y el lector a través de un análisis de discurso literario con un enfoque marcadamente pragmático que relaciona cuatro parámetros (el *autor*, el *lector*, el *texto* y el *contexto*) e identifica ciertos patrones discursivos en esa interacción a través del estudio discursivo de las tres novelas seleccionadas de Martín Gaité.

La noción de *discurso* desde la pragmática de la comunicación literaria está ligada a un enunciado concreto con una intención por parte de su enunciador y una posible interpretación por parte del destinatario en un contexto determinado. El término interacción está indisolublemente ligado al

de comunicación. El objetivo de la interacción comunicativa es que «los usuarios del lenguaje» hablen:

Para que se los entienda, para comunicar ideas, y [lo hagan] en su calidad de individuos y de miembros de grupos sociales, para informar, persuadir o impresionar a los otros o bien para llevar a cabo otros actos sociales en situaciones, instituciones o estructuras también sociales. (Van Dijk, 2008, pp. 40-41)

El *segundo objetivo específico* (2) es constatar, a través del estudio analítico de los temas discursivos, si las voces enunciativas de los personajes del texto literario construyen el sentido de *diálogo* en las tres novelas de Martín Gaité.

Demostrado el interés que tiene la autora salmantina en la comunicación interpersonal y el diálogo como herramienta de expresión y entendimiento entre los seres humanos, partimos del hecho comprobado de que el *diálogo* es un tema discursivo presente en toda la obra novelística de Martín Gaité (Calvi, 1990). Y, si el tema del *diálogo* aparece en las novelas de la autora, nuestra *segunda hipótesis* inicial es que su sentido se construirá a partir de la interacción discursiva de los personajes en las tres novelas del corpus.

Con el fin de lograr el segundo objetivo específico y verificar la hipótesis de partida, en nuestro estudio hemos empleado el análisis de *contrapunto*, que es la metodología utilizada dentro de la *teoría de la dialéctica relacional* y del campo de la comunicación interpersonal para el estudio de la construcción discursiva de sentido en las relaciones personales. Este análisis nos sirve para identificar cómo se construye el sentido de *diálogo* a partir de los discursos de las diferentes voces enunciativas de los personajes (y del narrador cuando es un personaje y mantiene relaciones interpersonales con otros personajes) que aparecen en los tres textos escogidos para el corpus.

La noción de *discurso* desde la perspectiva dialéctica es de sistema de sentido. Baxter entiende el discurso como un conjunto de proposiciones que se agrupan alrededor de un objeto dado de sentido, con frecuencia, junto a una dimensión evaluativa (Baxter, 2011, p. 2). El discurso es, por tanto, un

sistema de sentido, de naturaleza valorativa, consistente en una serie de temas coherentes que funcionan colectivamente y articulan un sentido del objeto semántico de estudio (Baxter et al., 2015, p. 198). En nuestra investigación, el objeto semántico de estudio es el sentido de *diálogo* en los tres textos de Martín Gaité.

Van Dijk señala que «el sentido es un aspecto crucial de muchas descripciones del discurso». Desde la lingüística cognitiva, «el sentido se entiende como algo que los usuarios del lenguaje asignan al discurso». En el caso de la lingüística cognitiva y la psicología, la «asignación de sentido» o interpretación relaciona «el sentido con la mente del usuario» (Van Dijk, 2008, p. 31), pero desde las ciencias sociales y, en particular, desde la *teoría de la dialéctica relacional* en comunicación interpersonal, los sentidos son compartidos o sociales y, por tanto, la relación se debe establecer entre el sentido y la interacción discursiva de los usuarios que forman una determinada relación interpersonal.

### 3. Corpus de investigación: tres textos literarios

Tras evidenciar la selección del discurso como objeto de estudio y presentar los objetivos de esta tesis, lo siguiente es justificar la elección de un corpus de investigación específico, las tres novelas, *Entre visillos* (1958), *Retahilas* (1974) y *El cuarto de atrás* (1978), de C. Martín Gaité.

Así, la elección de los textos está guiada por tres razones diversas. Primero, las tres novelas recogen la importancia de la comunicación y el diálogo de una forma u otra. Estas novelas seleccionadas son las más representativas en este sentido, ya sea por la necesidad de entendimiento o por los problemas de incomunicación que se producen como resultado de la interacción de las diferentes voces (autor-lector y personajes). En ellas, además, Martín Gaité pone en práctica gran parte de los aspectos comunicativos que incluye en sus ensayos y artículos.

La segunda razón para nuestra elección del corpus es que estos tres textos tienen un gran potencial interdiscursivo por pertenecer al género de la

novela. Martín Gaité considera la novela el género por excelencia de la ficción, entendida «en su doble sentido de engaño y de acomodo a patrones literarios» (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 143). Si hemos elegido el género discursivo de la novela sobre los cuentos de la autora salmantina, por ejemplo, es porque consideramos, basándonos en la teoría dialógica de Bajtín, que la novela es el género más hondamente dialógico dentro de la literatura: tanto desde el punto de vista del macronivel del autor y el lector (en el estudio de la interacción discursiva entre el autor y el lector), que relaciona el texto real con otros discursos externos (texto abstracto e interdiscurso), como desde el macronivel discursivo de los personajes (en el estudio de la construcción discursiva de sentido), es decir, los muchos enunciados dialógicos de los personajes que puede contener cada novela específica.

Bajtín define la novela como una diversidad de tipos de habla sociales (a veces incluso una diversidad de lenguas) y de voces individuales, organizados de forma artística:

La novela es la diversidad social, organizada artísticamente del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales. [...] a través de ese plurilingüismo social y del plurifonismo individual, que tiene su origen en sí mismo, orquesta la novela todos sus temas, todo su universo semántico-concreto representado y expresado. El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela; cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas, en una u otra medida). Esas relaciones y correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes, ese movimiento del tema a través de los lenguajes y discursos, su fraccionamiento en las corrientes y gotas del plurilingüismo social, su dialogización, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco. (Bajtín, 1989 [1975]-b, p. 82)

Por tanto, en este estudio, partimos de las características polifónicas y de plurilingüismo social de la novela para tratar de demostrar que la novela deja un espacio discursivo más amplio al lector y al autor para que se relacionen (interdiscurso), y abarca un mayor número de voces enunciativas dentro del texto que tienen el potencial de construir el sentido a través de los

discursos. Lo que diferencia el género novelesco de otros géneros establecidos es que el primero surgió en un periodo de «estratificación interna de la lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, argots profesionales, lenguajes de género, lenguajes de generaciones, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridad, de círculos y modas pasajeros; lenguajes de los días, e incluso de las horas; social-políticos» (Bajtín, 1989 [1975]-b, p. 81). Así, la novela se originó en un mundo que ya estaba enmarcado en el plurilingüismo social:

La novela, a diferencia de otros grandes géneros [formados en la época del monolingüismo cerrado y opaco], se formó y desarrolló precisamente en condiciones de activación intensa del plurilingüismo interno y externo, que constituye su elemento natural. Por eso, la novela pudo situarse a la cabeza del proceso de evolución y renovación de la literatura en sentido lingüístico y estilístico. (Bajtín, 1989 [1975]-a, p. 458)

Bajtín sostiene que la novela es el único género literario que aún está en proceso de desarrollo y, por tanto, refleja la realidad misma de forma más profunda y perceptible:

La novela es el único género en proceso de formación, todavía no cristalizado [...], su estructura dista mucho de estar consolidada, y aún no podemos prever todas sus posibilidades [...] solo determinados modelos de novela son históricamente duraderos, pero no el canon del género como tal. (Bajtín, 1989 [1975]-a, pp. 449-450)

La novela es el único género que se ha originado en la época moderna y, por tanto, sus textos se producen y alimentan por el período actual de la historia universal que, como decimos, se caracteriza por el plurilingüismo social y la polifonía individual. Por todo esto, al elegir la novela como género literario de análisis en esta investigación estamos poniendo de relieve la capacidad del texto novelesco para producir y comunicar nuevos sentidos y construir relaciones comunicativas a partir de la interacción discursiva del autor-lector y los personajes. De esta forma, tanto la *pragmática de la*

*comunicación literaria* como la *teoría de la dialéctica relacional* consideran de total importancia comprender que más que en obras, el corpus de investigación se debe centrar en los textos, en los discursos (Baxter, 2011; Huamán, 2003, p. 28).

Finalmente, las tres novelas están escritas por Martín Gaité en diferentes periodos de su vida y de la historia de España. Además, estas novelas muestran diversas transformaciones sociales a través de los personajes y debido a los cambios políticos y sociales que se han ido produciendo en España durante el siglo XX. Las historias que se cuentan en las tres novelas reflejan el tiempo presente (o próximo) en el que la autora las publicó (aunque el proceso de elaboración de las mismas, a menudo, fuera bastante largo, como observamos en *Cuadernos de todo*).

*Entre visillos* (Martín Gaité, 1958) cuenta la historia de un grupo de jóvenes (en su mayoría mujeres) durante la segunda etapa de la posguerra española en una ciudad de provincias con sus tradiciones propias y actitudes conservadoras. Es una novela coral con cuatro personajes principales: Natalia, Pablo Klein, Julia y Elvira, y otros secundarios como Emilio (el enamorado de Elvira), Miguel (el novio de Julia), Gertru (la amiga de Natalia) o la tía Concha y Mercedes (la tía de Natalia y Julia, y la hermana de Natalia y Julia, respectivamente). Se trata de la primera novela de Martín Gaité y fue publicada al final de la segunda etapa de la posguerra, un tiempo de severas restricciones de libertad y de censura muy estricta.

*Retahílas* (Martín Gaité, 1974), la tercera novela<sup>77</sup> de Martín Gaité, fue publicada hacia el final de la dictadura franquista, un período de incipiente apertura política y social en España que está representado en la historia. Esta novela dialógica tipifica el hallazgo de un interlocutor ideal y, en ella, Martín Gaité incorpora muchas de las teorías sobre la comunicación y el diálogo que había escrito en sus artículos y ensayos hasta la fecha. *Retahílas* representa un diálogo continuo que incluye dos personajes que están al mismo nivel de realidad en la historia (Eulalia y su sobrino, Germán).

---

<sup>77</sup> La segunda novela de C. Martín Gaité es *Ritmo lento*, publicada en el año 1963.

*El cuarto de atrás* (Martín Gaité, 1978) parte de la misma premisa que *Retahílas*: la búsqueda de un interlocutor válido y el éxito del proceso de comunicación porque ambos interlocutores (los dos personajes principales de la historia) se encuentran en un clima de mutua comprensión. Se trata de la quinta novela<sup>78</sup> escrita por Martín Gaité y publicada en el periodo histórico de la transición política española, una época de mayor apertura política y social que se inició con la muerte de Franco y duró el tiempo que tardó en estabilizarse la democracia en España. *El cuarto de atrás* es una novela autobiográfica y autoficcional donde la protagonista-narradora (cuyo nombre nunca se revela, únicamente la inicial del mismo: C.), representa a una escritora que es *alter ego* de Martín Gaité, lo que resulta en una triple división: la autora, la narradora y el personaje principal son uno. El otro personaje que participa en el diálogo, el hombre de negro (Alejandro) podría ser un producto de la imaginación del personaje de C., por lo que en realidad la protagonista estaría manteniendo un diálogo con un interlocutor soñado dentro de la historia.

En el análisis de discurso pragmático-literario, hemos consultado las primeras ediciones publicadas de los tres libros: *Entre visillos* (Martín Gaité, 1958), *Retahílas* (Martín Gaité, 1974) y *El cuarto de atrás* (Martín Gaité, 1978). Para la inclusión de ejemplos de los dos análisis de discurso en el estudio, hemos manejado ediciones electrónicas de los libros<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> La cuarta novela escrita por C. Martín Gaité es *Fragmentos del interior*, que fue publicada en el año 1976.

<sup>79</sup> C. Martín Gaité, *Entre visillos*, Madrid: Siruela, 2011 [1958]; C. Martín Gaité, *Retahílas*, Madrid: Siruela, 2010 [1974]; C. Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, Madrid: Siruela, 2010 [1978].

#### 4. Instrumento de análisis: análisis de discurso

Con la intención de alcanzar los objetivos específicos de esta investigación, hemos realizado dos análisis de discurso concretos, uno pragmático-literario (*análisis de discurso literario*) y otro comunicativo-dialógico (*análisis de contrapunto*), que tratan de responder a las preguntas de investigación que presentamos en los siguientes subapartados «5. Análisis de discurso literario» y «6. Análisis de contrapunto» junto con la descripción detallada de los indicadores y procedimientos empleados en cada uno de ellos.

El objetivo de nuestros análisis, desde los puntos de vista pragmático y dialógico, ha sido examinar discursivamente los tres textos literarios de C. Martín Gaité en dos macroniveles discursivos: desde el macronivel del autor-lector, hemos examinado la relación comunicativa entre la autora y el lector tomando como un todo cada novela, esto es, como si fuera un solo macroenunciado; y desde el macronivel de los personajes, hemos explorado la construcción del sentido de *diálogo* en las tres novelas analizando los distintos enunciados y enunciaciones de las voces de los personajes. Pensamos que esta es la primera vez que se realiza un análisis de discurso sistemático de estas características en la obra literaria de Martín Gaité, y específicamente, en estas tres novelas.

La elección del análisis de discurso como instrumento de análisis en esta tesis ha estado condicionada por varios motivos relacionados con la propia noción del análisis de discurso y sus objetivos generales. Primero, el análisis de discurso es un método cualitativo, tanto en las ciencias sociales como en las humanidades, que centra su atención en la forma en la que los discursos producen distintas versiones del mundo, de las relaciones sociales y de los eventos comunicativos. El lenguaje está representado en el análisis de discurso como «constitutivo o productor del mundo social», es decir, no es solamente una forma de entender el mundo, como en el caso de otros

métodos de investigación cualitativos y cuantitativos, sino que forma parte de la construcción del mundo social<sup>80</sup> (Bryman, 2008 [2001], p. 500).

Por ello, el análisis de discurso es la herramienta que más y mejor se adapta a nuestro enfoque pragmático de la *comunicación literaria* y el enfoque dialógico de la *teoría de la dialéctica relacional*, ya que el análisis del discurso define cómo emplean el lenguaje los sujetos comunicativos en una interacción discursiva. El estudio discursivo sirve para identificar los rasgos lingüísticos y extralingüísticos del discurso, con los que el autor produce su intención comunicativa, el lector interpreta los enunciados y ambos construyen el sentido como resultado de su actividad. De esta forma, y como apunta Eco, el enunciado o texto es el producto de la interacción entre los participantes de la comunicación, y su «suerte interpretativa» forma parte del «propio mecanismo generativo» del texto (Eco, 1999, p. 79).

El análisis de discurso se centra en los procesos y en los productos de la comunicación, una característica muy relevante tanto desde el punto de vista de la *pragmática de la comunicación literaria* como desde el enfoque dialógico de la *teoría de la dialéctica relacional* (Baxter, 2011; Brown y Yule, 2005 [1983]). En palabras de Brown y Yule:

El analista de discurso se ocupa de la función o del objetivo de una pieza del corpus lingüístico, y también de cómo procesan ese corpus tanto el productor como el receptor. (Brown y Yule, 2005 [1983], p. 46)

Nosotros hemos empleado el análisis de discurso con el objetivo de examinar las condiciones de producción y los procesos de interpretación y construcción de sentido de las prácticas discursivas «en relación con la

---

<sup>80</sup> «Discourse analysis emphasizes the way versions of the world, of society, events and inner psychological worlds are produced in discourse. Language is depicted in discourse analysis as constituting or producing the social world; it is not simply a means of understanding that world, as it is in most quantitative and qualitative research methods». (En A. Bryman, *Social Research Methods, op. cit.*, p. 500).

realidad social, lingüística, histórica, cultural e ideológica en la que se producen» (López Alonso, 2014, p. 13).

Asimismo, el enfoque pragmático del análisis de discurso insiste en la exigencia de «estudiar el lenguaje concreto en sus contextos sociales y culturales variables» (Van Dijk, 2008, p. 54). Brown y Yule afirman que «cualquier enfoque lingüístico que implique consideraciones contextuales pertenece necesariamente al campo de la pragmática» (Brown y Yule, 2005 [1983], p. 47). La perspectiva pragmática adopta la función comunicativa del lenguaje como su campo básico de investigación y, como consecuencia, intenta describir «la forma lingüística, no como un objeto estático, sino como un medio dinámico de expresar el sentido pretendido» (Brown y Yule, 2005 [1983]). Así, en nuestros análisis de discurso hemos tratado el corpus como el registro de un proceso dinámico en el cual la escritora emplea el lenguaje como instrumento de comunicación en un contexto para expresar el sentido y hacer efectivas sus intenciones (discurso). A partir del análisis de los cuatro elementos de la comunicación literaria (*autor, lector, texto, contexto*), hemos descrito los patrones discursivos identificados en las tres novelas.

El análisis de discurso, por otra parte, no trata de dar respuestas totalizadoras sobre los textos, como se venía haciendo desde otros enfoques hermenéuticos y estructuralistas en los años 60 del siglo pasado. El análisis de discurso surgió en el marco de la crisis del paradigma estructuralista en los campos de la lingüística y la literatura, y se extendió a todas las ciencias sociales que trataban temas lingüísticos. (Charaudeau y Maingueneau, 2005, p. 32). Al tiempo que la noción de discurso se desarrollaba en los diferentes campos o disciplinas académicas, se hizo necesario generar un tipo de análisis que investigase el discurso. El análisis de discurso, por tanto, trata de dar una respuesta que sabe que no es única y, además, una respuesta que «busca generar más conocimiento y nuevos métodos de análisis» (Rodríguez, 2008).

Hoy en día, existen tres tendencias de estudios del discurso a las que se les asocian también diferentes formas de hacer análisis de discurso: los estudios del discurso, los estudios de la tipología del discurso y los estudios críticos del discurso. Los estudios del discurso y la tipología del discurso beben de las dos escuelas actuales de análisis de discurso: la Escuela Francesa del Análisis de Discurso, cuyos máximos representantes son Maingueneau y Charaudeau, y la Escuela del Análisis Crítico del Discurso, en cuyo epicentro

se sitúan los estudios críticos de discurso actuales y en la que se incluyen los trabajos de Van Dijk y la *teoría de la dialéctica relacional* de Baxter, entre otros muchos.

En nuestro análisis de discurso pragmático-literario, hemos empleado conceptos e indicadores de análisis que proceden principalmente de las corrientes de los estudios del discurso y la tipología de los discursos y la forma de hacer de la Escuela Francesa. Esta toma como unidad de análisis el elemento de enunciación que vincula dialécticamente una serie de generalidades lingüísticas y textuales con determinados actores y prácticas sociales (Maingueneau, 2011; Maingueneau y Angermuller, 2007). La determinación de las propiedades relevantes de dichas prácticas para la formulación de los textos constituye la descripción de lo que esta escuela llama las condiciones sociohistóricas de producción. La relación sistemática entre dichas condiciones y el conjunto de textos producidos a partir de ellas configuran el objeto de análisis del discurso. Maingueneau afirma que:

El análisis de discurso tiene como objetivo entender el discurso como articulador de un texto y un lugar social (posicionamiento). Como consecuencia, su objeto no es la organización textual o la situación comunicativa, sino la relación entre ambas a través de un género específico de enunciación. La noción de lugar social se entiende como un posicionamiento en un campo discursivo simbólico (político, religioso, literario, etc.). Por lo tanto, el análisis de discurso da un papel prominente a los géneros discursivos, que son considerados como dispositivos de comunicación sociales y lingüísticos, y no como una clasificación de textos. (Maingueneau, 2011, p. 106)

Por su parte, el análisis de *contrapunto*, vinculado a la *teoría de la dialéctica relacional* (que incluye ideas de Bajtín sobre la relación de poder de los discursos) está a caballo entre la tradición enunciativa francesa y la corriente del análisis crítico del discurso, que da prioridad al análisis de las relaciones de poder en una coyuntura específica. Van Dijk (2015) sostiene que el análisis crítico de discurso es una perspectiva que:

Trata sobre la reproducción discursiva de la dominación, de la desigualdad social, y de la resistencia contra ellas. Su dimensión especial es la naturaleza de la crítica como práctica social de analistas del discurso, que requiere una reflexión ética y sociopolítica, todavía poco desarrollada hoy. (p. 31)

El análisis crítico de discurso es una visión socialmente comprometida aplicable a todas las áreas en las que se estudia el discurso. Adoptar una visión crítica en el estudio del discurso es una cuestión de entender el discurso en su rol en la reproducción de la desigualdad y las relaciones de poder (Van Dijk, 2015, p. 31).

Ambas corrientes comparten la noción del objeto de discurso como una dinámica compleja entre un texto lingüístico y las condiciones extralingüísticas que lo rodean. Esto implica que es imposible realizar un análisis discursivo de un texto sin analizar su contexto y sin estudiar a sus participantes. De esta forma, al definir la metodología de nuestros dos análisis de discurso, hemos considerado, sin privilegiar un aspecto sobre otro, tanto la materialidad lingüística como la materialidad contextual, además de los sujetos de la comunicación: por una parte, el autor y el lector (y todos sus papeles comunicativos), y por la otra, las voces enunciativas de los personajes.

Finalmente, ante el debate sobre el problema de si el análisis de discurso es una disciplina, una zona de intersección de varias disciplinas, una subdisciplina de la lingüística o un espacio de problematización (López Alonso, 2014), son muchas y diversas las opiniones sobre este asunto. Van Dijk sostiene que se trata de una zona de intersección de varias disciplinas, mientras que Brown y Yule señalan el carácter interdisciplinar de los estudios de discurso, pero subrayan la función comunicacional de los textos, considerando la lingüística como la base para el estudio de la comunicación. Por su parte, Maingueneau cree que el análisis de discurso es una disciplina en sí misma, ya que este «no delimita un dominio que pueda ser estudiado por una disciplina consistente» y su complejidad es debida especialmente a cuatro factores: la gran heterogeneidad de tradiciones de estudio; la variedad de disciplinas de base; la diversidad de escuelas y corrientes; y las distintas formas de análisis, sobre todo si su estudio se ocupa de los aspectos teóricos

del análisis del discurso o de sus aplicaciones en discursos concretos (López Alonso, 2014, p. 21).

Asimismo, Maingueneau afirma que la existencia de diversas tradiciones y tendencias de análisis de discurso en el mundo refuerza la disciplina. En humanidades y ciencias sociales, la confrontación o coexistencia de varios paradigmas de análisis de discurso es una condición para su desarrollo (Maingueneau, 2011, p. 119).

Por otro lado, desde su nacimiento, el análisis de discurso ha tenido un carácter multidisciplinar, es decir, está presente en una gran diversidad de campos académicos dentro de las ciencias sociales y las humanidades:

El análisis de discurso es un instrumento que permite entender las prácticas discursivas que se producen en todas las esferas de la vida social en las que el uso de la palabra –oral y escrita– forma parte de las actividades que en ellas se desarrollan. Se puede aplicar –y se está aplicando– a ámbitos como la sanidad, la divulgación del saber, la administración de la justicia, los medios de comunicación de masas, las relaciones laborales, la publicidad, la traducción, la enseñanza, es decir, allá donde se dan las relaciones interpersonales a través del uso de la palabra, y personas con características diferentes se ponen en contacto. (Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, 2001, p. 26)

Sin embargo, aunque el análisis de discurso ha estado presente en diferentes campos de estudio (de ahí su carácter multidisciplinar), desde sus inicios y durante gran parte de su desarrollo, se ha encontrado aislado en cada uno de ellos. En la actualidad el análisis de discurso goza de una mayor apertura y son cada vez más los estudios interdisciplinarios que emplean el análisis de discurso como método de trabajo. Este es el caso de nuestra tesis, que aúna dos disciplinas o campos de estudio que se interesan por el análisis de los discursos: la comunicación literaria y la comunicación interpersonal.

## 5. Análisis de discurso literario

El análisis de discurso literario se viene desarrollando desde los años 90 del siglo XX, como parte de los estudios dentro del análisis de discurso (Maingueneau, 2018). En este tipo de análisis, Maingueneau sostiene que al hablar de «discurso literario»:

Se intenta restituir las obras a los espacios donde son producidas, gestionadas, evaluadas. En ellos las condiciones del decir atraviesan lo dicho, y lo dicho remite a sus propias condiciones de enunciación (el estatuto del escritor asociado a su modo de posicionamiento en el campo literario, los roles vinculados a los géneros, la relación con el destinatario construida a través de la obra, los soportes materiales y los modos de circulación de los enunciados, etc.). (Maingueneau, 2018, p. 4)

De este modo, el análisis de discurso literario tiene una orientación eminentemente pragmática. Tal y como venimos diciendo, la pragmática es una perspectiva diferente desde la que observar los fenómenos, un enfoque que «parte de los datos ofrecidos por la lingüística y toma luego en consideración los elementos extralingüísticos que condicionan el uso efectivo del lenguaje» (Escandell Vidal, 2013 [1996], p. 12). Una de las consecuencias de esta perspectiva es que el objeto de estudio del análisis de discurso literario no se detiene en los textos, sino que estudia las prácticas discursivas que circulan alrededor de los textos literarios y que dependen en cierta manera del estatus de esos textos en una sociedad determinada (Maingueneau, 2010).

El análisis de discurso literario es un análisis pragmático de la comunicación literaria cuyo objetivo es el estudio de la relación de producción y recepción de los textos literarios en su contexto o, dicho de otra manera, «el estudio de las condiciones de la interpretación de los textos literarios en un momento y un lugar concreto» (Maingueneau, 2010).

## 5.1. Pregunta de investigación (1)

Con el análisis de discurso literario respondemos a la pregunta de investigación asociada al *primer objetivo específico* (1), es decir, al estudio de la interacción discursiva entre el autor y el lector. Esta pregunta de investigación (1) es: «¿*Qué patrones discursivos rigen la comunicación entre el autor y el lector en las tres novelas de Carmen Martín Gaité?*».

Para responder a esta primera pregunta de investigación hemos realizado un análisis de discurso literario que consta de dos etapas. En una primera etapa del análisis, hemos tratado de responder a la siguiente subpregunta de investigación: «¿*Cómo se relacionan los discursos entre el autor, el lector, el texto y contexto en las tres novelas de Carmen Martín Gaité?*». De este modo, el análisis de discurso ha estudiado los discursos que relacionan los cuatro componentes del hecho literario (autor, lector, texto, contexto), a partir de la comparación de la situación de comunicación (principios pragmáticos, discurso literario, género novelesco en su forma abstracta), y la *escena de enunciación* (*escena englobante, escena genérica y escenografía* del texto real) en los tres textos de Martín Gaité. Este análisis se basa en diferentes conceptos de la pragmática de la comunicación literaria y del discurso: el *contrato de comunicación*, los *géneros discursivos*, el *dialogismo*, y los *principios pragmáticos*, entre otros, que hemos explicado en el segundo capítulo del marco teórico. Los discursos en estas tres novelas se han relacionado también con otros discursos de la autora sobre la comunicación entre el autor y el lector incluidos en muchos de sus artículos y ensayos, así como con los estudios críticos sobre comunicación en la obra novelística de la autora.

Una vez obtenidos los resultados de la comparación de los tres textos reales con los textos abstractos, en la segunda etapa del análisis hemos podido identificar los patrones discursivos de la autora que rigen la comunicación entre el autor y el lector en los tres textos. Para ello, hemos observado ciertas estrategias discursivas de la autora que se repiten y que caracterizan la comunicación entre el autor y el lector en las novelas de Martín Gaité.

El presente análisis de discurso literario tiene un enfoque pragmático de orientación social, ya que analiza el comportamiento comunicativo, es decir, las pautas de conducta verbal que caracterizan al autor y el lector. Escandell se refiere a este enfoque pragmático de orientación social como «la manera en que se conciben las relaciones sociales y su manifestación lingüística, las preferencias en la estructuración de la interacción y del discurso» (Escandell Vidal, 2011, 2014, 2015).

La gran mayoría de los estudios literarios sobre la autora C. Martín Gaité, tanto tradicionales como los más recientes<sup>81</sup>, centran su atención en el análisis del texto literario y no en los procesos de la comunicación literaria<sup>82</sup>. Sin embargo, nuestro análisis, y en general el análisis de discurso literario, tiene como fin estudiar ambos. Siguiendo a Maingueneau, nuestro análisis de discurso tiene por objeto el estudio del dispositivo de enunciación que enlaza una organización textual y una situación comunicativa determinada (Charaudeau y Maingueneau, 2005, p. 33).

---

<sup>81</sup> Algunos de los ejemplos más recientes de estos estudios son: I. d. I. Fuente, *Mujeres de la posguerra*, Madrid: Silex, 2017; M. Fuentes del Río, «Las escasas fronteras entre la literatura y el cine en la obra de Carmen Martín Gaité», en V. Gutiérrez-Sanz, I. G. Escudero, P. Romero-Velasco y P. Camodeca (Eds.), *Fronteras de la literatura y el cine*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2018, pp. 71-87; C. Gómez Villán, et al., «Los personajes femeninos en *Entre visillos* (TVE, 1974)», *Communication Papers. Media Literacy & Gender Studies*, 8 (16), 2019, pp. 77-92; J. Jurado Morales, *Carmen Martín Gaité. El juego de la vida y la literatura*, Madrid: Visor, 2018a; R. Venzón, «El espejo como metáfora de la alteridad y de la intersubjetividad en la obra de Carmen Martín Gaité», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, VII (2, verano), 2019, pp. 463-485.

<sup>82</sup> En un estudio previo que hemos realizado sobre la novela *Retahílas*, analizamos el aspecto de la comunicación en el texto. El análisis tiene un enfoque narrativo más que pragmático. Siguiendo el esquema comunicativo de Jakobson, el estudio se centra en la relación comunicativa entre los personajes y no tanto en la relación entre el autor y el lector. (En C. Quintana Cocolina, «El acto comunicativo en *Retahílas* de Carmen Martín Gaité», *Romanesque*, 2 (40), 2015, pp. 8-17).

## 5.2. Indicadores y procedimientos

En nuestro propósito de definir el marco metodológico del análisis de discurso literario, hemos tomado en consideración una amplia diversidad de teorías y técnicas provenientes de diferentes disciplinas humanísticas y de las ciencias sociales: los conceptos empleados tienen su base en la lingüística, la filosofía, la comunicación o la sociología, pero beben de las otras disciplinas y, por tanto, se convierten en conceptos interdisciplinarios, como la *situación de comunicación*, la *escena de enunciación* y la *escenografía* de Maingueneau, el *contrato de comunicación* de Charaudeau, o los *actos de habla* de Austin y Searle. Si hay algo que todos estos conceptos y parámetros tienen en común es el enfoque pragmático que los constituye. A partir de estas nociones, hemos creado nuestro propio esquema de análisis con dos etapas: en la primera, hemos efectuado un análisis discursivo en relación a los cuatro elementos que constituyen el hecho literario, que son el *autor*, el *lector*, el *texto* y el *contexto*, en las tres novelas de Martín Gaité seleccionadas para nuestro estudio. En la segunda etapa, hemos identificado los patrones discursivos que rigen la comunicación entre el autor y el lector. En las siguientes páginas, desarrollamos los indicadores y procedimientos que hemos empleado. Es importante señalar en este punto que este análisis es una hipótesis de modelo y sus categorías están sujetas a discusión.

### 5.2.1. Análisis discursivo del texto real

La primera etapa de nuestro análisis de discurso literario comprende el estudio discursivo relacionado con los cuatro componentes comunicativos del hecho literario: el *autor*, el *lector*, el *texto* y el *contexto*. Para llevar a cabo el análisis, hemos seguido la estructura planteada por Charaudeau, en cuanto al *contrato de comunicación* (Charaudeau, 2002, 2004, 2006), que establece las bases de la interacción entre el autor y el lector y está formado por un género discursivo, unos principios pragmáticos y una situación de comunicación específicos del tipo de discurso que representan de forma abstracta. En

nuestra investigación, el texto abstracto lo componen: el discurso literario y el género novelesco, asociados a una situación de comunicación específica y los principios pragmáticos. Las características del discurso literario y, en particular, del género novelesco, y los principios pragmáticos constituyen la situación de comunicación particular de la novela (*texto abstracto*), un «molde», en el sentido bajtiniano (Bajtín, 1999 [1982]-a), con el que podemos comparar los tres textos (*textos reales*) de Martín Gaité. El objetivo es entender si los tres textos se acercan o se alejan del discurso novelesco en su forma abstracta y, más tarde, explorar las implicaciones de esto en cuanto a la intención de la autora y la posible interpretación del lector.

En nuestro estudio, hemos comparado la *situación de comunicación* propia del discurso novelesco del texto abstracto con la *escena de enunciación* del texto real (Charaudeau, 2004; Maingueneau, 2004). La situación de comunicación en este estudio, se refiere al marco contextual del discurso literario, el género novelístico y los principios pragmáticos de la comunicación literaria que regulan la relación comunicativa entre el autor y el lector (véase el subapartado «2.4.4. Los principios pragmáticos» del «Capítulo II», pp. 114-123, en el «Capítulo II» de esta tesis). Las siete características de la situación de comunicación general junto con las particularidades de la situación de comunicación del discurso novelesco han sido expuestas en el «Capítulo II» (véase el subapartado «2.4.3. Situación de comunicación y escena de enunciación», pp. 109-114). Como hemos comprobado, las convenciones del género novelesco en relación a la situación comunicativa son muy flexibles y cambiantes, puesto que es uno de los géneros discursivos y literarios con menos imposiciones *a priori*.

A partir de la situación de comunicación del género novelesco como texto abstracto, hemos analizado la escena de enunciación, compuesta por la *escena englobante*, la *escena genérica* y la *escenografía*, en las tres novelas (texto real) de Martín Gaité seleccionadas para el corpus de investigación. La escena englobante (tipo de discurso) y la escena genérica (género discursivo) forman el marco escénico de la escena enunciación, mientras que la escenografía es la puesta en escena de los discursos particulares (Maingueneau, 2002, 2004).

### **Estudio de la escena englobante y la escena genérica**

En el estudio de la escena de enunciación del texto real hemos analizado los discursos dentro y alrededor de cada novela por separado: primero *Entre visillos*, después *Retahílas* y, finalmente, *El cuarto de atrás*. Lo primero ha sido dotar de un contexto espacio-temporal a cada uno de los tres textos literarios, incluyendo datos biográficos de la autora sobre su vida personal, su educación y su trabajo, que tienen lugar alrededor de la época en que elaboró y publicó las novelas. Después, hemos seguido el esquema de la situación de comunicación del género novelesco (y otros conceptos de análisis de discurso relevantes) para estudiar la escena englobante y la escena genérica de cada novela, sin olvidarnos, primero, de definir la escena englobante y la escena genérica de cada texto (Gómez, 2014; Maingueneau, 2004). La escena englobante en las tres novelas de nuestro estudio es el discurso literario. La escena genérica es el género novelesco (en los tres textos) y los diferentes subgéneros que aparecen en cada uno (autobiografía, novela intimista, novela realista objetiva, etc.). Por ejemplo, en *Entre visillos* hemos identificado los subgéneros del *Bildungsroman* o la novela rosa, y en *El cuarto de atrás* hemos encontrado elementos del subgénero de la novela fantástica, y del autobiográfico, entre otros.

En nuestro análisis, hemos aplicado el esquema con seis<sup>83</sup> de los siete elementos de la situación de la comunicación de la novela (texto abstracto), al estudio de la escena englobante y la escena genérica en el texto real, con el objetivo de poder compararlos.

---

<sup>83</sup> Consideramos que no es necesario tratar el elemento del *medio* o soporte (en el caso de la novela, el libro en soporte papel o electrónico) en nuestro análisis, ya que se trata del mismo (el libro) en las tres novelas de estudio. La importancia de que el soporte sea el libro es que la comunicación entre el autor y el lector se realiza en diferido y está mediada por otros actores. Por ello, hemos incluido los discursos relevantes de los mediadores (críticos, estudiosos, editoriales, etc.) en el desarrollo de los otros elementos de análisis en las tres novelas de Martín Gaité.

### 1. *El modo de inscripción del texto literario real*

Para el estudio de este parámetro, hemos tenido en cuenta la *periodicidad*<sup>84</sup> (frecuencia) con la que la autora publica sus novelas: «¿*Las novelas de la autora aparecen en el tiempo de forma regular o irregular?*», «¿*qué opinan los mediadores (críticos, estudiosos, etc.) sobre la frecuencia con la que publica la autora?*». Asimismo, hemos tenido en cuenta las novelas publicadas previamente a cada novela estudiada, con el fin de entender la posición y el valor que representa cada novela con respecto a su obra total. También hemos considerado dentro de este parámetro los premios (si los ha habido) que ha recibido por cada una de estas novelas, como una de las formas de entender la huella que ha dejado en el tiempo.

### 2. *La finalidad del texto literario real*

Aquí hemos estudiado los objetivos de la autora al escribir la obra. En ocasiones se ha tratado de una finalidad declarada por la misma autora y en otras ha sido una finalidad inferida del propio texto literario y/o con el apoyo de los estudios críticos de las tres novelas de Martín Gaité. Determinar la *finalidad* del texto literario es importante para que el lector pueda comprender el sentido global y tener un comportamiento acorde con el género discursivo en cuestión (Maingueneau, 2004).

### 3. *El estatus de los interlocutores*

En este parámetro hemos estudiado el rol de autoridad de la autora a través de su reputación y reconocimiento social, así como el rol del lector según sus competencias lingüísticas, enciclopédicas y discursivas.

---

<sup>84</sup> Los otros tres parámetros que componen el modo de inscripción: *duración* (la extensión de una novela es variable), *plazo de continuidad* (una novela puede ser leída de forma fraccionada) y *caducidad* (el discurso novelesco no tiene una fecha de expiración), han quedado fuera del análisis por no considerarse relevantes para este estudio.

El género novelesco pertenece a la categoría de los discursos instituidos autoriales, como vimos en el «Capítulo II», y es además un tipo de discurso constituyente (Maingueneau, 2010). Los discursos constituyentes tienen la característica principal de fundar y no ser fundados, es decir, son originales y creadores de otros discursos posteriores y no al revés (Maingueneau, 2010; Maingueneau y Cossutta, 1995). De esta manera, Maingueneau introduce la idea de *posicionamiento de los discursos* de Foucault: unos discursos están por encima de otros, tienen más poder que otros (Maingueneau, 2010), y el concepto de *archivo*, entendido como una memoria interna de la literatura (Maingueneau, 2010, 2013, 2018). Por un lado, el estatus del autor se ha determinado a través de su rol en la sociedad, su autoridad como autor dada por las instituciones de poder, la crítica, etc. El bagaje vital y literario (Vital, 2014a) adquirido por la autora hasta la publicación de cada una de las tres novelas también será objeto de estudio como interdiscurso relacionado con los tres textos literarios: «¿*Qué hechos de su vida le hacen tener autoridad como autora en el momento de publicación de cada obra?*».

Por otro lado, siguiendo igualmente las ideas de *posicionamiento de los discursos* y de *archivo* de Maingueneau, en el estudio del estatus del lector real, perfilaremos algunos de los posibles tipos de interlocutores que leyeron y leen sus novelas a través del contexto socio-cultural: «¿*Qué tipo de interlocutor es el lector?*» (qué tipo de lector lee a C. Martín Gaité). Además, trataremos de entender el tipo de interlocutor (lector implícito) que espera la autora que lea sus textos, a través de la identificación de los discursos que nos hablan de las posibles competencias lingüísticas, enciclopédicas y discursivas que pueden ser útiles a la hora de comprender las intenciones comunicativas. Así, nos hemos planteado la siguiente pregunta: «*Cuál es el nivel de comprensión y aprendizaje que el lector puede obtener del texto?*» (cohesión narrativa de los discursos) (Eco, 1999). En pragmática lingüística del discurso se produce un malentendido cuando, en un acto de habla, el destinatario no activa los conocimientos adecuados (Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, 2001, p. 184). Sin embargo, en literatura no hay interpretación errónea, pues el acto de comunicación se constituye como un acto creativo tanto en su elaboración por parte del autor como en su interpretación por parte del lector. Por tanto, presentaremos los resultados del análisis del lector real y el lector implícito con las limitaciones que impone la comunicación literaria.

#### 4. *Las circunstancias apropiadas del texto literario real*

Con respecto a este parámetro, hemos estudiado el vínculo de la autora con el género y subgéneros, con las tendencias literarias, con la crítica, con la censura, con el marco social, etc. Las *circunstancias apropiadas* del texto literario atienden a los factores contextuales de tiempo y de lugar como algo constitutivo (Maingueneau, 2004, 2010).

En relación con el posicionamiento de los discursos, hemos trabajado con las nociones de *cronotopo* de Bajtín y de *campos discursivos* de Maingueneau, ya que ambas sitúan al enunciado discursivo en un espacio y un tiempo concretos. En este apartado nos hemos preguntado: «¿Cuál es el marco social del discurso literario en cada uno de los tres periodos de estudio?», «¿qué tradiciones críticas hay?», «¿qué corrientes literarias?», «¿qué convenciones culturales?» y «¿qué generación literaria?».

Asimismo, hemos analizado los subgéneros literarios (Genette lo llama el *architexto* en su estudio de la *transtextualidad*) que la autora incluye en las tres novelas y la relación con las tendencias literarias de la época y/o épocas anteriores: «¿Cómo se acercan o alejan los subgéneros de cada novela a la concepción canónica de los subgéneros novelescos que representan?». Del mismo modo, hemos relacionado los subgéneros de las tres novelas con las propias ideas de los géneros discursivos de la autora C. Martín Gaité, así como con las opiniones al respecto de los críticos de su obra. Algunas de las preguntas que hemos formulado son: «¿A qué discursos previos de los que ha sido lectora u oyente responde la autora?», «¿cómo es el enlace de la autora con el subgénero escogido?» (qué tipo de relación tienen: de continuidad, de confrontación), «¿cómo es la educación de la autora sobre el alcance del subgénero?» (académico o tradicional), «¿cuáles son los temas que elige dentro de los textos literarios?» (el porqué de la elección y la visión de la autora sobre el tema), y «¿cuál es la ideología de la autora según el tema y discursos que produce?» (a favor o en contra de la cuestión).

### 5. *El plan del texto literario real*

En el estudio del *plan de texto*, hemos puesto nuestra atención en la organización (la superestructura) de las tres novelas, partiendo del conocimiento del carácter flexible del discurso novelístico en su forma abstracta. Por una parte, hemos analizado la organización interna, es decir, hemos observado cómo está dividida cada una de las tres novelas: «¿Por capítulos?», «¿cuántos capítulos?», «¿tienen nombre o número, o ambos?».

Por otro lado, nos hemos fijado en los elementos paratextuales de cada novela. Genette define el *paratexto* como los discursos que rodean materialmente al texto y los divide en el *peritexto* y el *epitexto* (Genette, 1989 [1972], 1998). Se consideran elementos epitextuales<sup>85</sup> los discursos que se encuentran fuera de los límites del libro y que comentan este libro por otro. Los elementos peritextuales, por su parte, son todos los que rodean el texto literario dentro de los límites del libro. Siguiendo la propuesta de Genette, quien divide el peritexto en: *peritexto autorial* (elaborado por el autor) y *peritexto editorial* (elaborado por la editorial: la sinopsis, la portada, la composición, las tiradas, etc.) (Genette, 1989 [1972], 1989 [1982], 1998; Haro, 2014; López Alonso, 2014), nuestro estudio se centra en el estudio discursivo de sentido del peritexto autorial.

El *peritexto autorial* (el título, las dedicatorias, los epígrafes, y las notas finales) es lo primero que visualiza el lector en un texto literario, y le sirve para activar un posible sentido global sobre la intención del autor (López Alonso, 2014). Martín Gaité conoce la importancia de la organización paratextual en la posible interpretación del lector y, en nuestro análisis, hemos evaluado sus estrategias para tratar de implicar al lector en la interpretación de los textos. Además del contrato implícito que se instaaura entre el texto-lector, el paratexto también determina el contrato implícito en otra dimensión:

---

<sup>85</sup> Pertenecen al *epitexto*, por ejemplo, los estudios críticos de la obra de Carmen Martín Gaité y las reseñas. A lo largo del análisis pragmático-literario de cada novela, hemos ido introduciendo lo que otros críticos y estudiosos de la obra de Martín Gaité han afirmado al respecto de las cuestiones que tratamos.

autor-texto. En este estudio, los paratextos de las tres novelas han sido asimismo analizados como puentes entre el discurso narrativo y la experiencia personal de la autora. Como apunta Calvi, el paratexto ofrece a Martín Gaité «un lugar ideal para construir su identidad de autora en simbiosis con la literatura» (Calvi, 2018, p. 222).

#### 6. *El uso de la lengua en el texto literario real*

Finalmente, en referencia al parámetro que establece un cierto uso de la lengua, como hemos visto en la situación de comunicación del género novelesco en su forma abstracta, los géneros discursivos literarios contemporáneos «no imponen *a priori* un uso lingüístico» (Maingueneau, 2004). El uso de la lengua que hace el autor está relacionado con su bagaje lingüístico como escritor y con la intención que quiera dar a sus enunciados.

En nuestro análisis de las tres novelas de Martín Gaité, hemos analizado el *estilo* personal característico de la autora junto con la *lengua*. En el análisis del estilo, nos hemos fijado en las técnicas narrativas (el uso de diálogo, narración, monólogo). En el estudio de la lengua, hemos centrado nuestra atención en el *léxico* (repetición de expresiones y vocabulario con un sentido particular que le da la autora) y las *metáforas* que la autora incluye en sus novelas (por ejemplo, sobre la literatura, el diálogo, la libertad). Finalmente, hemos empleado el concepto de *intertextualidad* de Genette (Genette, 1989 [1972], 1998), en relación a los discursos incluidos en las tres novelas que hacen referencia a otros autores y obras literarias, a piezas musicales o películas de cine. Martín Gaité entabla un diálogo con los elementos intertextuales, que transmite al lector (Mainer, 2009).

Todos estos elementos de estudio estilístico, de la lengua y discursivos tienen en común que se pueden incluir dentro de las estrategias discursivas de la autora, con las que busca transmitir la intención o intenciones comunicativas en el texto al lector.

### Estudio de la escenografía

En el género novelístico, además de la escena englobante y la escena generativa, descritas más arriba, encontramos la *escenografía* (Maingueneau, 2011, p. 115). Mientras que la escena englobante y la escena generativa son prescriptivas, la escenografía se produce en la enunciación de cada texto. Las razones de un escritor para elegir una escenografía u otra en la obra literaria suelen ser estéticas, pero también pueden tener una intención pragmática (persuadir, sorprender, denunciar, etc.). Para el estudio de la escenografía, hemos seguido el esquema de Maingueneau, que contiene cuatro elementos: una cierta representación del enunciador del discurso, una cierta representación del destinatario, la representación del lugar (topografía) y representación del tiempo (cronografía) (Maingueneau, 2004, 2009). Esta vez lo que nos interesa son las características internas del discurso, es decir, las marcas discursivas intratextuales.

Hemos presentado los resultados combinando, por un lado, la *representación de los enunciadores y los destinatarios*, y, por otro, la *representación espacio-temporal*. En el estudio de la representación de los enunciadores y los destinatarios, primero hemos descrito brevemente a los personajes que aparecen en cada una de las tres novelas preguntándonos: «¿Qué tipo de personajes pone en escena?», «¿qué estatus social tienen?», «¿qué características semióticas encontramos en ellos?» (Figuroa, 2014a) o «¿sus nombres propios tienen algún sentido semiótico?» (Saavedra Galindo, 2014). Después, hemos establecido una tipología de los personajes enunciadores según su rol comunicativo en la novela (personajes que hablan en los diálogos, personajes-narradores) (Bajtín, 1999 [1982]-a; Maingueneau, 2009). En el estudio de los narradores, hemos prestado atención a los parámetros de *voz* (heterodiegético, homodiegético, autodiegético), *punto de vista* o *focalización* (interna, externa, cero) y *modalización* (estilo directo, estilo indirecto, estilo indirecto libre) de Genette (Genette, 1989 [1972], 1998). Lo siguiente ha sido el estudio de los papeles comunicativos del autor y el lector en el texto, si es que los tienen: «¿Cuál es el papel comunicativo del autor y lector en las tres novelas?», «¿podemos encontrar al autor

*implícito, o al lector implícito?», «¿funciona algún narrador como autor implícito?», «¿funciona algún personaje como narratario?».*

En el estudio de la representación espacio-temporal, hemos tenido en cuenta el concepto de *cronotopo* de Bajtín, que establece una conexión entre un lugar y un tiempo concretos para crear una atmósfera especial y única, y un efecto determinado en los personajes, dentro de una novela o en una escena de la historia (Bajtín, 1989 [1975]-c). En el estudio de las acciones espacio-temporales de los personajes, hemos analizado los lugares y el tiempo en los que tienen lugar la historia y las diferentes escenas preguntándonos: los lugares, «¿son abiertos o cerrados?», «¿representan lugares reales o son imaginados?». Si representan lugares reales, «¿cuál es la relación semiótica entre el lugar representado y el lugar real?», y si el lugar es imaginado, «¿qué simbología tiene?». Finalmente, en cuanto al tiempo: «¿Cómo es el tiempo del discurso narrativo?», «¿cómo se representa el paso del tiempo?», «¿hay relación entre el tiempo real y la época que se representa en la historia?», «¿cómo se representa el tiempo histórico?», y «¿qué elementos semióticos encontramos en referencia a la temporalidad?».

### 5.2.2. Los patrones discursivos en la interacción autor-lector

La segunda etapa de este análisis consiste en la identificación de los patrones discursivos que hablan de las intenciones comunicativas de la autora y de las posibles interpretaciones por parte del lector en las tres novelas. Una teoría pragmática se ocupa tanto de lo que decimos como de lo que queremos decir (Huamán, 2003, p. 44). Desde la perspectiva discursiva, la comunicación se entiende como un proceso de interpretación de intenciones (Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, 2001, p. 183). Para que haya comunicación es preciso que exista una transacción de información, una intención y una respuesta entre el autor y el lector, y esto se produce en un contexto concreto.

A partir de los resultados del análisis de los discursos (*autor, lector, texto, contexto*) del texto real comparados con los del texto abstracto, hemos observado una serie de *estrategias de locución, ilocución y perlocución* (basadas en los *actos de habla* de Austin y Searle), e *implicaturas*

(presupuestos y sobreentendidos) (Grice, 1991 [1975]; Maingueneau, 1997; Vital et al., 2014). La autora C. Martín Gaité repite estas estrategias discursivas de forma frecuente en su interacción con el lector en las tres novelas. Por tanto, hemos tratado cada una de las novelas como macroenunciados (macroactos de habla) (Van Dijk, 2008, p. 39) para identificar los patrones discursivos que rigen la interacción comunicativa entre el autor y el lector.

En relación con el análisis de las estrategias locutivas, ilocutivas y perlocutivas de la autora, hemos planteado tres preguntas: «¿*Qué estrategias discursivas locutivas e ilocutivas manifiestan las intenciones de la autora como enunciativa en el texto?*», «¿*qué estrategias perlocutivas utiliza la autora para conseguir la respuesta (efecto) deseada por parte del lector como destinatario?*», y «¿*qué relación existe entre las estrategias discursivas (locutivas, ilocutivas y perlocutivas) y los principios pragmáticos (cooperación, relevancia, pertinencia, reticencia, adaptabilidad y sinceridad) en las tres novelas?*».

Las *estrategias verbales locutivas* comprenden acciones como la asertividad, la reticencia, el excedente de información o la incapacidad de ser explícito. Un ejemplo de estrategia locutiva asertiva de la autora en las tres novelas es la elección del género autobiográfico o la inclusión de la figura del autor implícito como forma de transmitir la impresión de sinceridad al lector (*principio de sinceridad*).

Otra estrategia locutiva es la *reticencia*, que se emplea de forma frecuente en el género novelístico (véase el subapartado «2.4.4. Los principios pragmáticos del discurso literario», pp. 114-123) y se refiere al hecho fundamental de que:

El narrador va dosificando la información conforme lo exige la intención básica de mantener atento al lector o espectador, en un fino equilibrio entre el interés siempre creciente por la trama y el paulatino desarrollo del argumento. (Mejía Amador, 2014, p. 59)

En relación a la reticencia, en nuestro análisis hemos observado la dosificación de la información que hace la autora en los tres textos: «¿*Está la*

*información necesaria para que la comunicación resulte satisfactoria tanto para el emisor como para el receptor?», «¿cómo dosifica la autora la información con vistas a crear un interés en el lector?».*

La estrategia locutiva del exceso de información es también muy común en la novela y rompe dos de los principios básicos de la pragmática general: el *principio de relevancia* y el *principio de pertinencia*. Ambos se basan en la idea de que el emisor debe transmitir la cantidad exacta de información necesaria, tanto desde el punto de vista de la elaboración y enunciación por parte del emisor (*principio de relevancia*), como desde el punto de vista de la percepción del destinatario en la recepción (*principio de pertinencia*). En nuestro análisis, hemos estudiado qué técnicas y estrategias emplea la autora para evitar o favorecer el exceso de información en los tres textos. Algunos ejemplos de esto están los paratextos y el intertexto de las tres novelas.

Otra estrategia de locución que hemos investigado en los tres textos es la incapacidad de ser explícito. Esta estrategia puede encerrar la intención de retrasar la información por parte del autor con objeto de crear suspense o sorpresa (*principio de reticencia*).

Por otro lado, las *estrategias verbales ilocutivas* comprenden actos comunicativos como amenazar, prometer o persuadir. En la relación autor-lector no es frecuente la intención del autor de amenazar o prometer al lector, pero sí la de persuadir mediante las estrategias de argumentación y la de evitar la refutación del autor (como autoridad) por parte el lector (Vital, 2014b). En el análisis de los tres textos, hemos buscado técnicas que la autora emplea para persuadir al lector como, por ejemplo, la impresión de veracidad del discurso a través de la espontaneidad de los personajes en el diálogo.

Finalmente, las *estrategias verbales de perlocución* son una consecuencia directa de las estrategias de locución e ilocución, con la diferencia de que la perlocución realmente producida puede ser muy distinta de la perlocución deseada en la locución-ilocución. Estas estrategias comprenden efectos como la fiabilidad, si el lector confía en lo que cuenta el autor o, por el contrario, la puesta en duda de la autoridad del emisor a través de la negación, refutación o el cuestionamiento de la jerarquía (Mejía Amador, 2014, p. 64). En nuestra investigación, hemos observado el tipo de efecto perlocutivo que la autora pretende con sus estrategias locutivas e

ilocutivas, ya que el efecto perlocutivo en el lector empírico solo se podría llevar a cabo haciendo un estudio sistemático con lectores reales de su obra.

Del mismo modo, hemos estudiado las *implicaturas* en el macronivel comunicativo entre el autor-lector. Las implicaturas son contenidos implícitos que combinan informaciones lingüísticas y extralingüísticas para dar lugar a la interpretación de un enunciado en su contexto. Su característica principal es que no forman parte del contenido que se transmite explícitamente, pero se comunican conjuntamente con lo que se dice. Pueden ser supuestos de fondo (saberes comunes) o crearse expresamente para la ocasión (como resultado de la inferencia). Las implicaturas son imprescindibles para la interpretación, y el emisor es el responsable de su contenido (Escandell Vidal, 2011, 2014). Las implicaturas se dividen en *presuposiciones* y *sobreentendidos*. Las presuposiciones son los sentidos de los discursos enunciados que no se pueden eliminar ni anular fácilmente, ya que si el enunciador los niega se produce una contradicción (Reyes, 2000 [1995], p. 45). Por su parte, los sobreentendidos, son los sentidos de los discursos enunciados que los destinatarios añaden a lo dicho por el enunciador, pero no son obligatorios y desaparecen si el enunciador los niega (Gómez Cañedo, 2014). En nuestro análisis, hemos identificado muchas de estas implicaturas a partir de las estrategias de sugerencia y ambigüedad que emplea la autora en los tres textos literarios.

Finalmente, a partir de las estrategias discursivas empleadas por la autora en su comunicación con el lector, hemos identificado cuatro patrones discursivos: la *responsabilidad moral y ética de la autora*, la *participación activa del lector*, la *literatura comprometida* y el *alejamiento de los cánones establecidos*. En cada uno, hemos analizado la relación entre los interlocutores según su jerarquía y su familiaridad. Por un lado, la jerarquía define la relación vertical y refleja la posición de los interlocutores dentro de la escala, en función del poder relativo de un sujeto comunicativo frente al otro. Las relaciones se juzgan según las características y los roles sociales (Escandell Vidal, 2011, 2014). Aquí, hemos identificado la relación entre la autora y el lector con respecto a los géneros discursivos y el concepto de autoridad del autor o autoridad pragmática (Maingueneau, 2004; Vital et al., 2014). Por otro lado, hemos estudiado la familiaridad, que representa la dimensión horizontal y recoge la posición relativa de los interlocutores en lo que respecta a dos parámetros independientes de jerarquía: el grado de

conocimiento previo de la autora por parte del público (relacionado con la autoridad de la autora) y el grado de empatía que muestra la autora con su lector (a través del principio de sinceridad). Así, el tipo de relación determina la distancia discursiva que existe entre los interlocutores. En este sentido, hemos determinado la relación comunicativa que la autora pretende establecer con su lector en cada uno de los cuatro patrones discursivos identificados.

Los resultados del análisis pragmático-literario se presentan en el primer apartado del «Capítulo IV» de esta tesis.

## 6. Análisis de contrapunto

El análisis de *contrapunto* es un tipo de análisis de discurso específico ideado por L. A. Baxter, que consiste en una serie de prácticas metodológicas que vienen a complementar los conceptos de la *teoría de la dialéctica relacional* que hemos descrito en el «Capítulo II» de esta tesis. Baxter concibe el análisis de *contrapunto* a partir del análisis textual realizado por Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski* (Bajtín, 2005 [1979]). En su análisis, el filólogo ruso se refiere a los trabajos de ficción de Dostoievski como *contrapuntísticos* y aporta ejemplos concretos de la habilidad del escritor decimonónico para crear una prosa polifónica. Baxter resalta, asimismo, la capacidad de Bajtín para identificar estos discursos contrapuestos en la obra de Dostoievski, al mismo tiempo que señala la necesidad de desarrollar las prácticas metodológicas más allá del concepto de la doble voz o polifonía (Baxter, 2011, p. 151).

El objetivo principal del análisis contrapuntístico de Baxter es estudiar la construcción de sentido a partir de la interacción de los discursos que se encuentran en posiciones antagónicas, es decir, los discursos que compiten,

que están en «posición de contrapunto»<sup>86</sup>. Por tanto, en esta tesis trabajamos con la idea de *construcción de sentido* como «un proceso forjado de la interacción intertextual de los discursos que compiten» (Baxter, 2011, p. 126). El estudio de las tensiones dialécticas de los discursos que compiten es la base para el análisis de la relación de esos discursos contrapuestos que construyen el sentido (Baxter, 2004a, 2011).

## 6.1. Pregunta de investigación (2)

La pregunta de investigación que hemos tratado de responder con el análisis de *contrapunto* está vinculada al *segundo objetivo específico* (2), es decir, al estudio de la construcción discursiva del sentido de *diálogo*, a partir de las voces enunciativas de los personajes, en las tres novelas de Martín Gaité. La pregunta de investigación (2) es, por tanto: «¿Cómo está construido discursivamente el sentido de diálogo en los tres textos de C. Martín Gaité seleccionados para este estudio?»

A partir del método de Baxter, hemos realizado el análisis de *contrapunto*, que consta de tres etapas: la selección de los textos, un análisis de temas y discursos contrapuestos, y la identificación del tipo de relación de los discursos que compiten (Baxter, 2011). Cada una de estas etapas responde a una subpregunta de investigación:

1. «¿Qué textos hemos elegido y por qué?»
2. «¿Qué discursos definen el sentido de diálogo en el texto?», y «¿cuáles de estos discursos son contrapuestos?», es decir, «cuáles compiten entre sí?»

---

<sup>86</sup> El término *contrapunto* se emplea en música para referirse a la interpretación de melodías contrapuestas o contrapuntísticas de forma simultánea buscando un equilibrio armónico, (en L.A. Baxter, *Voicing relationships: A dialogic perspective*, 2011, p. 152).

3. «¿Cómo es la relación de interacción de los discursos contrapuestos?»

## 6.2. Indicadores y procedimientos

### 6.2.1. La selección de textos

La primera etapa para llevar a cabo este análisis es la *selección de los textos*. En las tres novelas, hemos tenido en cuenta el género discursivo al que pertenece cada historia, el estudio de las voces enunciantes y el contexto sociopolítico en el que se inscribe cada una de ellas.

#### **El género discursivo**

Como ya hemos expuesto anteriormente, y siguiendo a Bajtín, la *teoría de la dialéctica relacional* se basa en la idea de que la novela –y cualquier historia narrativa en general, ya sea en la forma de novela, cuento o narración oral– contiene potencial dialógico por su capacidad para mostrar diferentes puntos de vista de forma simultánea (Baxter, 2011, p. 143). La elección de estas tres novelas de Martín Gaité, en parte, atiende a su potencial para contener enunciados narrativos dialógicamente expansivos. Los estudios de historias narrativas (ya sean orales o escritas) basados en la teoría y metodología de la *dialéctica relacional* son bastante limitados, con algunas excepciones, como los estudios sobre el sentido de la *adopción* en los Estados Unidos a través de historias narrativas realizados por Baxter y sus colegas investigadores (Baxter y Norwood, 2011; Baxter et al., 2014; Baxter et al., 2015). Por esto, el estudio de las novelas de Martín Gaité con perspectiva dialógica es original y contribuye a desarrollar la *teoría de la dialéctica relacional* en la literatura que, por otra parte, es de donde originalmente partió con las teorías de Bajtín y su estudio de las obras de Dostoievski. Hemos de mencionar en este punto, un estudio previo con perspectiva dialógica que hemos realizado en un cuento de C. Martín Gaité (Quintana Cocolina, 2017).

Este estudio estudia la construcción discursiva de *diálogo* a través del análisis de la interacción comunicativa de los personajes en el cuento «La trastienda de los ojos», con el objetivo de verificar la aplicabilidad de la teoría y metodología de la teoría de la *dialéctica relacional*. Los resultados de este estudio demuestran la utilidad de la perspectiva dialógica de Baxter en el estudio de la construcción discursiva en los textos narrativos de Martín Gaité.

### **Las voces enunciativas**

Para entender cómo está construido el sentido de *diálogo* en estas novelas, hemos analizado los discursos de las voces enunciativas de una serie de personajes que mantienen relaciones interpersonales entre sí. En *Entre visillos*, las voces enunciativas son múltiples por tratarse de una novela coral. Las que más nos interesan son las de los personajes principales: Natalia (es, además, narradora), Pablo (es, además, narrador), Julia y Elvira, por tratarse de los personajes que más enunciados pronuncian a lo largo de la novela. Estas cuatro voces nos hablan sobre el tema del diálogo y construyen su sentido. Las relaciones personales en las que los discursos sobre el diálogo adquieren sentido son variadas: Natalia-Pablo, Pablo-Elvira, Natalia-Julia, Julia-Miguel, Natalia-Gertru, Natalia-su padre, etc.

En *Retahílas*, las voces enunciativas que hablan sobre el diálogo son las de Eulalia y Germán. Los discursos que hemos encontrado sobre el diálogo, enunciados ya sea por Eulalia o Germán, se refieren a su relación interpersonal y también a otras como la de Eulalia con su hermano, con Andrés y con Juana, o la de Germán con su padre, con Colette o su amigo Pablo.

En *El cuarto de atrás* hemos analizado los discursos que tratan el tema del diálogo de una forma u otra, enunciados por C. (Carmen), Alejandro (el hombre de negro) y Carola. Estos discursos, además, nos hablan de la relación entre C. y Alejandro, la de C. y su amiga de la infancia, y la de C. y Carola en torno al diálogo.

### **El contexto socio-político y cultural**

Asimismo, hemos tenido en cuenta los contextos socio-políticos y culturales representados en los textos en los que analizamos sistemas que tienden a ser más opresivos en torno al diálogo (dictadura franquista, censura estatal, familias más conservadoras o tradicionales) o más liberadores (transición democrática, familias más liberales). En *Entre visillos* se reflejan las costumbres de las familias de clase media-alta de una ciudad de provincias en los años cincuenta del siglo XX en España, es decir, en la segunda etapa de la posguerra española.

En *Retahílas*, el tiempo presente coincide con el de finales de los años 60 y principios de los 70. Eulalia narra historias más antiguas, acaecidas desde la guerra civil hasta ese tiempo presente de la novela. Germán también cuenta historias sobre recuerdos que tiene desde los años 50.

En *El cuarto de atrás*, el tiempo presente es el año 1975 o 1976, después de la muerte del dictador Francisco Franco, que da comienzo al periodo histórico denominado la transición democrática española. En esta novela también se hace un repaso de acontecimientos históricos y personales de la protagonista C., a través de la voz de la narradora, que es también el personaje principal.

#### **6.2.2. Análisis de temas y discursos contrapuestos**

La segunda etapa ha sido la identificación de los discursos contrapuestos a través de un estudio de los discursos que versan sobre el diálogo incluidos en cada uno de los tres textos. Para ello, hemos realizado un análisis temático siguiendo el procedimiento de Braun y Clarke (Braun y Clarke, 2006), que identifica temas de forma inductiva, es decir, al hacer el análisis nuestra meta no ha sido buscar temas o discursos preconcebidos de forma específica (Baxter et al., 2015). Por el contrario, hemos definido el *tema* o *tópico* de un discurso al igual que Van Dijk:

Los tópicos de un discurso constituyen, por así decirlo, los sentidos globales del discurso y definen su coherencia global o macrocoherencia. Cuando explicitamos el (los) tópicos(s) de un texto o una conversación, en realidad estamos contestando preguntas tan prosaicas como «¿De qué está hablando?», preguntas en este caso relativas al resultado o el meollo de un discurso, aquello que constituye su información más importante. Los tópicos son elementos cruciales del texto y la conversación. Sin ellos, no sabríamos de qué estamos hablando o qué estamos leyendo. (Van Dijk, 2008, pp. 33-34)

Van Dijk afirma que los *tópicos* son «esenciales para el proceso de comunicación» (Van Dijk, 2008, p. 34). En nuestro estudio, el *tema* o *tópico* de un discurso se define como un «patrón emergente» en los textos, que habla del «sentido del fenómeno de interés»: en nuestro caso, el *diálogo* (Baxter et al., 2015, p. 198; Braun y Clarke, 2006).

El primer paso del proceso de Braun y Clarke es la familiarización con los textos seleccionados. Aunque ya conocíamos los textos y los habíamos leído anteriormente, hemos hecho una primera lectura previa de cada uno de ellos antes de comenzar con el análisis temático. En esta lectura, hemos buscado intuitivamente los discursos que versan sobre el *diálogo* como parte de un todo, como parte de la historia en su conjunto.

El segundo paso ha sido la generación de las *categorías iniciales*. Para ello, la codificación inicial ha respondido a las preguntas analíticas generales: «¿Qué discursos hablan sobre el sentido de diálogo?». Así, cuando un enunciado emitido por una de las voces incluidas en el estudio habla del *diálogo* de una forma u otra, lo hemos codificado. El proceso de codificación es iterativo: las categorías codificadas se combinan y redefinen de forma constante. El proceso comienza con el primer discurso identificado como tema, con el que se inicia la codificación de categorías iniciales. El siguiente discurso que habla de *diálogo* se incluye en la misma categoría de codificación o se añade una nueva. Los discursos subsiguientes se comparan con los discursos anteriores en un ejercicio constante de evaluación de las similitudes y diferencias hasta que no se pueden identificar nuevas categorías de codificación –esto es el punto de saturación– (Baxter, 2011; Baxter y Norwood, 2011). En esta tesis, no hemos tenido en cuenta el punto de

saturación y hemos seguido analizando los discursos que hablan de diálogo hasta el final de cada novela, aun cuando muchos de ellos formaban parte de las mismas categorías de codificación. La razón fundamental atiende a nuestro empeño por localizar los ejemplos más notables para su inclusión en el «Capítulo IV», donde se exponen los resultados.

Las categorías de codificación iniciales determinadas de forma inductiva<sup>87</sup>, más tarde se han combinado en temas o discursos coherentes más amplios, en línea con la terminología empleada en la investigación presente (Baxter, 2011). El procedimiento de combinación consiste en ordenar y redefinir las categorías iniciales hasta que cualquier combinación adicional produce incoherencias (Baxter y Norwood, 2011, p. 206). Por ejemplo, una categoría inicial o discurso sobre el diálogo como *gestos del interlocutor* compuesta por segmentos de discurso como «lo que tengo que hacer es esperar a que hable él primero, atender a las variaciones que se vayan sucediendo en su rostro y en su parlamento» (Martín Gaité, 2010 [1978], p. 116), o «adelanto el cuerpo, buscando su mirada» (Martín Gaité, 2010 [1978], p. 129), en fases subsiguientes de combinación, esta categoría se ha combinado con *mirada del interlocutor* y con *tono del interlocutor* hasta formar una categoría más amplia llamada *actitud del interlocutor frente al diálogo* (marcada con el código A8 en el «Apéndice III. *El cuarto de atrás*» del *Anexo*, p. 136).

De esta manera, hemos identificado un total de 13 tópicos de discurso o *categorías intermedias* sobre el sentido de *diálogo*, como se puede observar en el «Capítulo IV» y en el *Anexo* que contiene los apéndices I, II y III<sup>88</sup>. Las categorías intermedias se agrupan para formar *categorías discursivas superiores* (que pueden contener categorías intermedias repetidas). De esta manera, por ejemplo, las tres categorías intermedias: el *diálogo como forma ordenada de intercambio ideas/información*, la *aportación de cada interlocutor al diálogo* y la *actitud del interlocutor frente al diálogo*,

---

<sup>87</sup> Estas categorías iniciales se pueden ver los Apéndices I, II y III en relación al análisis de *contrapunto* de *Entre visillos*, *Retahilas* y *El cuarto de atrás*.

<sup>88</sup> Los «Apéndices I, II y III» se encuentran en el *Anexo*, que es un documento aparte que se entrega junto a esta tesis de doctorado.

construyen la categoría temática superior del *diálogo se rige por ciertas normas sociales*. En total, hemos identificado 12 categorías superiores que, a su vez, construyen los 3 discursos que dan sentido al *diálogo* de forma más abstracta y evaluativa: el *diálogo como un acto comunicativo consensuado*, el *diálogo como última opción*, y el *diálogo como intercambio creativo*. Cada uno de estos tres discursos temáticos abstractos sobre el diálogo está constituido por cuatro categorías discursivas superiores. Así, por ejemplo, el discurso del *diálogo como acto social consensuado* lo forman: el *diálogo como un logro social*, el *interlocutor con responsabilidad social de expresarse*, el *querer ser visto como buen interlocutor-enunciador* y el *diálogo se rige por ciertas normas sociales*.

Es importante resaltar que algunas categorías temáticas iniciales o intermedias han formado parte de más de una categoría discursiva intermedia o superior sobre el diálogo. Según Baxter, esto no hace más que demostrar el carácter cualitativo e interpretativo del análisis de *contrapunto*, donde el hecho de que una categoría temática inicial o intermedia pueda formar parte de dos o más categorías intermedias y superiores (y, como consecuencia, de los discursos temáticos más abstractos), habla de su especial relevancia en el proceso de construcción de sentido (Baxter, 2011, p. 163).

Tras el análisis temático, lo siguiente ha sido la identificación de los discursos que compiten en torno al sentido de *diálogo*. En este punto del análisis, es importante buscar la relación de los discursos temáticos identificados con los discursos culturales más amplios de comunidad e individualismo, así como los subdiscursos de privacidad, racionalidad y romanticismo (que hemos visto en el «Capítulo II» de esta tesis) (Bellah et al., 1989 [1985]). Los enunciados suelen englobarse en uno o varios de estos discursos más amplios y se configuran en oposición a los otros. Hemos demostrado que los discursos se enmarcan como opuestos a través de dos procedimientos: primero, el uso de una variedad de marcadores discursivos por parte de las voces enunciantoras en el texto y, segundo, el uso de una técnica llamada de *desarrollo* o *despliegue* (*unfolding*), que demuestra que los discursos se entienden comúnmente como contrapuestos en la cultura general (Baxter, 2011; Baxter y Norwood, 2011; Baxter et al., 2014; Baxter et al., 2015; Breshears y Braithwaite, 2014).

A continuación, explicamos ambas técnicas. Los discursos se identifican como contrapuestos cuando los participantes emplean marcadores discursivos como la *oposición (countering)*, la *negación (negating)* y la *alternativa (entertaining)* a un sistema de sentido (Anzur y Myers, 2020; Baxter, 2011; Baxter y Norwood, 2011). Estos tres marcadores señalan los discursos que se encuentran en oposición a través de una relación polémica (discursos co-presentes en tensión centrífuga-centrípeta). La oposición ocurre cuando el enunciador se da cuenta de que parte de un discurso alternativo se ve legitimado, por lo que trata posicionar su discurso como superior al discurso alternativo. Los marcadores discursivos que funcionan en la oposición son: *sin embargo, de otro modo, ahora bien, lejos de, en contraste con esto, pero, en cambio, en realidad, en lugar, en vez de, por el contrario, antes bien, contrariamente, de todos modos, aun así, aun cuando, no obstante, aunque, a pesar de, más bien, al contrario, mientras que, etc.* La negación ocurre cuando un enunciador emplea un discurso dominante para rechazar un discurso alternativo, es decir, se privilegia el discurso dominante y cualquier otro discurso alternativo se posiciona como irrelevante. Los marcadores discursivos que funcionan en la negación son: *no, nunca, jamás, tampoco, de ninguna manera, etc.* Por último, la alternativa ocurre cuando el enunciador reconoce los dos discursos que componen una lucha dialéctica y los considera ambos como válidos. La enunciación basada en la alternativa demuestra la voluntad del enunciador de aceptar otras perspectivas dentro de un discurso, así como la apertura a múltiples puntos de vista legitimados. Los marcadores discursivos que funcionan en la alternativa expresan una idea de incertidumbre o duda, una hipótesis o suposición: *quizá/s, tal vez, a lo mejor, según parece, probablemente, es probable, es posible, seguramente, posiblemente, etc.*

La *técnica de desarrollo (unfolding)* consiste en señalar los discursos previamente enunciados (los enunciados situados en el pasado: *discursos enunciados*) a los que un enunciado concreto podría estar respondiendo, así como las formas en las que un enunciado puede contener respuestas anticipadas a los discursos futuros de los destinatarios presentes o imaginarios (los *discursos no-enunciados*) (Baxter, 2011; Cronin-Fisher y Sahlstein Parcell, 2019). En este estudio, hemos imaginado que los discursos responden a otros enunciados previos, preguntándonos: «¿Cómo puede leerse esta historia como respuesta a discursos previos sobre el diálogo que circulan en

*la cultura en general o en la historia pasada de la relación interpersonal con el otro?»*. Asimismo, nos hemos preguntado: «¿Cómo se puede leer este enunciado concreto como las posibles respuestas anticipadas a las reacciones potenciales de otros destinatarios presentes o no presentes en el momento de la enunciación?», para localizar los discursos en la cadena de enunciados del futuro (Baxter et al., 2014; Baxter et al., 2015). La *técnica de desarrollo*, o *unfolding*, no es un ejercicio de análisis de las intenciones del hablante sino más bien una forma de preguntar analíticamente cómo puede ser entendido un enunciado concreto como respuesta a discursos previos o como anticipación a futuros discursos (Baxter et al., 2015).

### 6.2.3. La relación de interacción de los discursos

Más allá de identificar los discursos que hablan sobre el diálogo y mostrar que estos discursos compiten entre ellos, la última etapa del análisis de *contrapunto* es identificar cómo es la relación de interacción de los discursos que compiten entre sí (Baxter, 2011). En este punto, una vez reconocidos los discursos que compiten en torno al diálogo, hemos identificado cómo es la interacción entre los mismos y, en última instancia, cómo se construye el sentido de *diálogo* discursivamente en las tres novelas de Martín Gaité.

Al contrario que el análisis inductivo previo para identificar los discursos y sus temas constitutivos, el análisis de la relación de los discursos es más un análisis deductivo (Baxter et al., 2015). Para identificar la relación, hemos seguido la teoría de Baxter expuesta en el «Capítulo II» de esta tesis sobre las dos formas posibles en las que los discursos interaccionan comúnmente: la *separación diacrónica* (*diachronic separation*) y *relación sincrónica* (*synchronic interplay*). Ambas se parecen en que dan voz a más de un discurso, por lo que escapan de lo que sería un *monólogo absoluto*. Sin embargo, son diferentes en cuanto a la orientación temporal: la separación diacrónica se centra en los cambios hacia adelante y hacia atrás que experimentan los discursos en un determinado momento y espacio, mientras que la relación sincrónica nos habla de la co-presencia de, al menos, dos discursos en un mismo punto en el tiempo o en un mismo enunciado: en

nuestro caso, en un mismo enunciado narrativo (Baxter, 2011; Baxter et al., 2015).

En el contexto de nuestro estudio, la *separación diacrónica* implicaría que un enunciador diese voz únicamente a uno de los discursos identificados sobre el *diálogo* en un momento determinado de la historia, y que, paralelamente, en otro plano temporal, diese voz a otro discurso único sobre el *diálogo* y opuesto. Por el contrario, la *relación sincrónica* incluye la co-presencia de ambos discursos contrapuestos en un solo enunciado narrativo y en el mismo plano temporal (Baxter et al., 2015).

Asimismo, Baxter diferencia la relación sincrónica en dos tipos: puede ser *polémica (polemic)* o *transformativa (transformative)*. La relación *polémica* implica una lucha o competición entre discursos co-presentes en la cual ciertos discursos tienden hacia el centro (las fuerzas centrípetas), y otros se posicionan en los márgenes (las fuerzas centrífugas) en un enunciado concreto (en nuestro caso, un enunciado narrativo concreto). Entre las relaciones polémicas que hemos identificado en los textos están: la relación *polémica directa antagonista y no-antagonista*, la relación *polémica indirecta* y la relación *polémica de equilibrio* (Baxter, 2011). La relación *polémica antagonista* ocurre cuando un interlocutor enuncia un discurso posicionado en un sentido, mientras que el otro interlocutor enuncia el discurso opuesto. Por el contrario, en la relación *polémica no-antagonista*, un único interlocutor emite dos o más enunciados opuestos en su discurso. La relación *polémica indirecta* u *oculta (hidden polemic)* tiene lugar cuando un discurso es marginado o contradicho sin ser mencionado en el enunciado del interlocutor. Por último, en la relación *polémica de equilibrio* la lucha discursiva de oposición y negación se detiene momentáneamente para dar paso a una situación en la que los dos discursos opuestos se afirman de manera parcial, es decir, se busca un compromiso temporal.

Por otro lado, la relación *transformativa* (o no-polémica) implica la suspensión de competición entre discursos con vistas a construir un nuevo sentido a partir del cruce de estos discursos. Así, encontramos que la transformación discursiva ocurre cuando la relación de los discursos crea nuevos sentidos en lugar de dejarlos en oposición uno frente al otro (Baxter, 2011; Cronin-Fisher y Sahlstein Parcell, 2019). Entre las relaciones transformativas está la *hibridación (hybridization)*. Es un proceso en el que

se crea un sentido híbrido de los discursos (*discursive hybrid*) que previamente se encontraban en oposición, con lo que se favorece una lógica semántica de inclusión de ambos discursos (ambos/y, *both/and*) en vez de oposición (ya sea/o, *either/or*).

La otra forma de transformación es el *momento estético* (*aesthetic moment*) que implica una total interpenetración de discursos, de tal manera que cada sistema de sentido inicial es reconstruido de forma profunda. Al contrario que en la *hibridación*, los discursos que forman parte de un *momento estético* pierden su integridad constitutiva para crear un nuevo sistema de sentido. Para Bajtín el *momento estético* es como la *experiencia cumbre*<sup>89</sup> (*peak experience*) de A. H. Maslow, una situación única en la cual los participantes son capaces de transformar sistemas de sentido diferentes en un nuevo sistema de sentido temporal, «un nuevo sentido que disuelve las luchas discursivas previas» (Baxter, 2011, p. 141).

Es importante resaltar que el momento estético es una *experiencia de interacción momentánea* (*fleeting interactional moment*) y no un estado permanente. Un ejemplo de momento estético es el *flujo conversacional* (*conversational flow*) en el que los participantes de la interacción sienten que están en sintonía el uno con el otro y en su intercambio verbal deja de haber luchas discursivas para dar cabida a nuevas líneas de sentido temporales alejadas de los viejos sistemas de sentido (Baxter, 2011, pp. 140-141).

Como veremos, el *momento estético* es el tipo de relación discursiva que se da en los diálogos de los personajes protagonistas en *Retahilas* y *El cuarto de atrás*. Ambos se tratan de *flujos conversacionales* en los que los participantes son capaces de crear un nuevo sentido temporal del *diálogo*

---

<sup>89</sup> El concepto de *experiencia cumbre* o *peak experience*, en inglés, es original de A. H. Maslow y hace referencia a una situación extraordinaria que experimenta un individuo cuando está en plena armonía consigo mismo y, por tanto, con los demás. Las experiencias cumbres implican momentos metafísicos de felicidad plena, de amor profundo, o de comprensión total con el otro, entre otros. Las personas autorrealizadas (*self-actualizing people*) son aquellas que buscan caminos para continuar desarrollando su potencial humano, y tienen más probabilidades de sentir experiencias cumbres. (En A. H. Maslow, *Religions, values, and peak-experiences*, Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1964).

*como un intercambio creativo. En la teoría del dialogismo, al igual que en la teoría de la dialéctica relacional, tanto los híbridos discursivos como los momentos estéticos comparten la esencia del diálogo idealizado: son las prácticas comunicativas preferidas porque contienen el mayor potencial dialógico para construir nuevos sistemas de sentido moldeados en la lucha de los discursos contrapuestos (Baxter, 2011, p. 141).*

En relación a la validación de los resultados, al tratarse de una tesis doctoral, un único investigador es quien se ha encargado del análisis y de la revisión de los discursos identificados y sus relaciones. Además, no hemos podido acudir a las fuentes de enunciación de los discursos para la verificación de los resultados por parte de los participantes pues las voces enunciativas de estos pertenecen a personajes de ficción creados por una autora fallecida y, a quien, por tanto, no hemos podido consultar. En consecuencia, hemos elegido dos métodos de validación de los resultados de nuestro análisis: la triangulación de investigadores (como observadores) y la selección de los mejores ejemplares. La triangulación de observadores es un método similar a la triangulación de investigadores, pero en este caso los investigadores no forman parte del estudio (Bryman, 2008 [2001], p. 379). La verificación se ha llevado a cabo a través de la lectura y observación de los resultados por parte de los miembros del comité doctoral de esta tesis en la Universidad de Islandia, formado por cuatro profesoras e investigadoras independientes: la Profesora Doctora (Prof.<sup>a</sup> Dra.) Erla Erlendsdóttir de la Universidad de Islandia (HÍ), la Prof.<sup>a</sup> Dra. Eva Aladro Vico de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), la Prof.<sup>a</sup> Dra. Emma Martinell Gifre de la Universitat de Barcelona (UB), y la Prof.<sup>a</sup> Dra. Dagmar Vandebosch de la Universidad Católica de Lovaina (KU Leuven).

Finalmente, hemos identificado los ejemplos que mejor ilustran los resultados de esta investigación preguntándonos, primero, si los ejemplos elegidos son los que mejor reflejan la historia como un todo y, segundo, si los ejemplos elegidos capturan los temas discursivos, los discursos y su relación de oposición de forma adecuada. Esta pregunta funciona para validar la integridad de la lectura de cada texto y la integridad del análisis (Baxter et al., 2015).

Los resultados del análisis comunicativo-dialógico se presentan en el segundo apartado del «Capítulo IV» de esta investigación.

## 7. Recapitulación final

En el «Capítulo III», dedicado a exponer la metodología que hemos seguido en esta tesis, hemos delimitado, primero, el *discurso* (y en particular, el discurso literario) como objeto de estudio en los dos análisis de discurso que hemos efectuado. Seguidamente, hemos explicado las razones de elección del género novelístico y de las tres novelas que forman el corpus. La novela, según Bajtín, es el género discursivo con mayor potencial *dialógico*, puesto que contiene un mayor número de voces enunciantoras (*polifonía*) y muchas perspectivas diferentes (*heteroglosia*) dentro de los discursos de cada enunciantor. En base a esto, hemos elegido tres novelas de C. Martín Gaité (*Entre visillos*, *Retahílas* y *El cuarto de atrás*), en las que se puede apreciar de forma muy eficaz esta característica dialógica de los textos novelísticos, tanto desde el punto de vista de la relación entre la autora y el lector, como desde el del estudio de la relación comunicativa de los personajes en la construcción discursiva de sentido. El aspecto dialógico de la novela trasciende el estudio discursivo de la obra de C. Martín Gaité, y, por tanto, es clave en la consecución del objetivo general de esta tesis (la creación de un modelo de estudio discursivo para la novela).

Los dos análisis de discurso, cuya metodología hemos expuesto en detalle más arriba, se apoyan en el enfoque pragmático de los discursos y, por tanto, estudian tanto los procesos de producción y como los de recepción de los enunciados discursivos. El análisis de discurso literario (enfoque pragmático-literario) nos sirve para identificar las estrategias discursivas de la autora en su comunicación con el lector en las tres novelas (primer objetivo específico). Para ello, hemos llevado a cabo un estudio de los cuatro elementos del hecho literario (*autor*, *lector*, *texto* y *contexto*), mediante la comparación del texto abstracto (la situación de comunicación del discurso novelístico) y el texto real (los discursos de las tres novelas de Martín Gaité). Tras el análisis comparativo de discursos, hemos identificado las estrategias discursivas pragmáticas de Martín Gaité en los tres textos y hemos deducido los cuatro patrones discursivos que rigen la relación de comunicación entre la autora y el lector.

Por su parte, el análisis de *contrapunto* (enfoque comunicativo-dialógico) es una herramienta metodológica con la que hemos examinado la construcción discursiva del sentido de *diálogo* a partir de la interacción comunicativa de los personajes en las tres novelas (segundo objetivo específico). Para ello, en nuestro análisis hemos procedido de forma inductiva con objeto de relacionar los discursos de los personajes que hablan sobre el *diálogo* con diferentes categorías temáticas (iniciales, intermedias, y superiores). Estas categorías o temas discursivos compiten entre sí en la construcción del sentido de *diálogo*. Como consecuencia de las tensiones dialécticas entre los discursos, hemos identificado tres sistemas de sentido integrales (categorías abstractas). La última etapa del análisis ha sido determinar los tipos de relaciones (polémicas y/o transformativas) que se establecen entre los tres discursos abstractos que crean el sentido de diálogo en los tres textos.

A continuación, en el «Capítulo IV», mostramos los resultados de los dos análisis de discurso, pragmático-literario y comunicativo-dialógico, que hemos llevado a cabo en las tres novelas.

## Capítulo IV | Resultados y Discusión

«Alguien que supiera bien hablar y jugar y escuchar, que me escuchara sin decir ya basta, porque para mí entonces estaba ya más que clara una cosa: poder hablar era quererse».

C. Martín Gaité, *Retahilas*.

### 1. Introducción

Carmen Martín Gaité nace en Salamanca (1925), ciudad en la que transcurre toda su infancia y parte de su juventud. Estudia Filosofía y Letras en la Universidad de Salamanca donde, además, colabora con la revista universitaria *Trabajos y días* escribiendo sus primeros poemas y se dedica al teatro universitario. La primera novela que hemos analizado, *Entre visillos* (Martín Gaité, 2011 [1958]), recoge parte de sus experiencias vitales y de la observación de las relaciones personales de la clase media durante la posguerra en su ciudad natal a través de una serie de personajes ficticios, en su mayoría femeninos. *Entre visillos*, se publica en 1958, y cinco años más tarde aparece su segunda novela, *Ritmo lento* (Martín Gaité, 1963). Desde esta novela hasta *Retahilas* (Martín Gaité, 2010 [1974]), que es la segunda novela de nuestro análisis, transcurren once años en los que la autora se dedica a la investigación académica, a la traducción y otras actividades al margen de la ficción narrativa. *Retahilas* es una historia centrada en la conversación

nocturna entre los dos personajes principales en la que la autora ensaya toda la teoría que ha escrito en sus ensayos y artículos sobre la búsqueda de interlocutor y la sed de espejo. Entre *Retahílas* y *El cuarto de atrás* (Martín Gaité, 2010 [1978]), la tercera novela que forma parte de este análisis, transcurre un periodo de cuatro años y publica otra novela, *Fragmentos de interior* (Martín Gaité, 1976b). *El cuarto de atrás* también parte de una conversación nocturna entre dos personajes principales en la que la autora mezcla varios subgéneros: la autobiografía, las memorias, la novela rosa y la novela fantástica, para crear una historia que mezcla realidad y ficción.

Las tres novelas que forman parte del corpus de análisis pertenecen a dos de los tres periodos en los que se suele dividir la producción novelística de C. Martín Gaité compuesta por un total de once novelas. La primera etapa novelística de la autora incluye *Entre visillos* y *Ritmo lento*. Estas dos historias componen sus novelas de posguerra, donde los personajes y los conflictos están relacionados con la situación experimentada durante la dictadura franquista (Jurado Morales, 2003). Por su parte, las otras dos novelas de nuestro estudio, *Retahílas* y *El cuarto de atrás* forman parte de la segunda etapa novelística de la autora que también incluye *Fragmentos de interior*. Estas novelas tienen en común el repaso analítico de la memoria reciente de la dictadura, siempre desde una perspectiva muy personal e intimista. Asimismo, *Retahílas* y *El cuarto de atrás*, comparten la esperanza de que la comunicación humana sea efectiva y la incursión de la autora en la experimentación a través de los modos de narrar.

La tercera etapa novelística de la autora se inicia en 1990 con la publicación de *Caperucita en Manhattan* (Martín Gaité, 1990) y se desarrolla con gran éxito comercial durante los años 90. Los títulos que se publican en estos años son: *Nubosidad variable* (Martín Gaité, 1992), *La Reina de las Nieves* (Martín Gaité, 1994), *Lo raro es vivir* (Martín Gaité, 1996b), e *Irse de casa* (Martín Gaité, 1998). Tras la muerte de la escritora en Madrid en 2000, se publicó un año después su novela póstuma *Los parentescos* (Martín Gaité, 2001)<sup>90</sup>. En 1993, C. Martín Gaité recibirá el premio Príncipe de Asturias que

---

<sup>90</sup> Las novelas de Martín Gaité publicadas entre 1990 y 2001 están recogidas en el segundo volumen de las obras completas de la autora, editado por J. Teruel. En él, Teruel explica la génesis de *La Reina de las Nieves*, que la autora comenzó a escribir en 1975, y de

comparte *ex-aequo* con el poeta José Ángel Valente y, en 1994, se le otorga el Premio Nacional de las Letras por el conjunto de su obra.

La escritora salmantina es, asimismo, una creadora multifacética que durante su vida publicó gran número de cuentos, un libro de poemas, obras de teatro, hizo traducciones del inglés, del francés, del italiano y del portugués, co-escribió guiones de televisión, y elaboró artículos y ensayos. Existen numerosas bibliografías sobre la obra de Carmen Martín Gaité y por ello no nos vamos a extender más, pero sí queremos resaltar su capacidad de innovar y sus ganas de ir siempre más allá. Es, en definitiva, una mujer creadora, multifacética y muy versátil, y sus textos demuestran una gran habilidad para captar la realidad, las costumbres y la forma de comunicarse de la gente y, a la vez, unas ideas visionarias sobre la sociedad, la mujer y la comunicación interpersonal, adelantadas a la época en la que vivió y novedosas incluso en nuestros días.

Este capítulo se divide en dos partes: primero, la exposición de los resultados del *análisis de discurso literario* en cada una de las tres novelas y de los cuatro patrones discursivos que hemos identificado a partir de este análisis. Después, los resultados del *análisis discursivo de contrapunto* con el que hemos identificado tres discursos principales que compiten en la construcción dialógica del sentido de *diálogo*. A partir de la descripción de cada discurso, hemos explicado cuál es su relación (de qué manera compiten) y acto seguido, hemos comentado los resultados del análisis comunicativo-dialógico en el subapartado correspondiente a la discusión.

---

*Nubosidad variable*, cuya escritura comenzó en 1984. [En C. Martín Gaité, *Obras completas II. Novelas II (1979-2000)*, (J. Teruel Ed.), Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2009].

## 2. Análisis de discurso literario

### 2.1. Del texto abstracto al texto real

En la primera parte de este capítulo presentamos los resultados del análisis de discurso pragmático-literario que hemos realizado en las tres novelas que forman parte de la investigación: *Entre visillos*, *Retahílas* y *El cuarto de atrás*. Siguiendo la metodología expuesta en el capítulo anterior, a partir del discurso novelesco como *texto abstracto* (véanse el subapartado «2.4.5. Los géneros discursivos», pp.124-130, en el «Capítulo II», y el subapartado «5.2. Indicadores y procedimientos», pp. 180-196, en el «Capítulo III»), hemos analizado el texto real, es decir, los discursos dentro y alrededor de los tres textos del corpus.

Nuestro análisis pragmático-literario consta de dos etapas. En la primera, hemos analizado cada novela por separado siguiendo el esquema de la situación de comunicación (del texto abstracto) aplicado al texto real y su escena de enunciación, que incluye la *escena englobante*, la *escena genérica* y la *escenografía* (Maingueneau, 2004). Los discursos que se han analizado están relacionados con el *autor*, el *lector*, el *texto* y el *contexto*. En la segunda etapa, extraemos las conclusiones precisas de los resultados obtenidos de cada novela para definir las estrategias discursivas que la autora emplea para comunicarse con el lector e identificamos los patrones discursivos que se repiten en la interacción entre la autora C. Martín Gaité y el lector.

#### 2.1.1. *Entre visillos*

Cuando la C. Martín Gaité publicó *Entre visillos* en 1958, llevaba diez años viviendo en Madrid, estaba casada con el también escritor Rafael

Sánchez Ferlosio y había tenido a su segunda hija, Marta<sup>91</sup>. En 1948, la autora se traslada a Madrid desde Salamanca con la intención de comenzar sus cursos de doctorado, pero en el transcurso del primer año de estudios, pierde la motivación. Entre las razones para ello, Martín Gaité afirma que está el hecho de que el director que elige para su tesis era «un hombre apático, que nunca me estimuló y al que solo vi dos veces» (Martín Gaité, 2006 [1993], p. 18). Además, el motivo de mayor peso fue que había conocido a un grupo de escritores, «mucho menos universitarios que yo, mucho más bohemios, todos ellos buenos escritores», que fueron determinantes en su decisión de abandonar los estudios, al tiempo que se empezó a dedicar a la literatura con mayor fervor y tuvo algunos pequeños empleos para asegurarse la independencia económica<sup>92</sup> (Brown, 1987; Martín Gaité, 2006 [1993]). Entre este grupo de escritores, están Ignacio Aldecoa (su antiguo compañero de estudios en la Universidad de Salamanca), Josefina Rodríguez (más tarde, Josefina Aldecoa), Jesús Fernández Santos, Medardo Fraile, Alfonso Sastre, Rafael Sánchez Ferlosio (que se convertirá en el marido de la autora en 1953), Juan Benet, entre otros. En la entrevista a Martín Gaité realizada por Ramos en el año 1979<sup>93</sup>, la autora afirma:

Yo llegué a Madrid y me encontré con toda esa gente, los mejores amigos que he tenido, empezando a descubrir el mundo un poco con ellos, porque acababa de llegar de Salamanca y ya casi todos llevaban aquí dos o tres años y algunos eran de aquí mismo. Recorrí el mundo de los cafés, de empezar a tomar contacto con las revistas de entonces, en las que publiqué mis primeras colaboraciones, llegué a tener una vida muy estrecha con ellos, hasta el extremo de vernos casi todos los días. (Ramos, 1980, p. 121)

---

<sup>91</sup> La escritora había pasado por un episodio muy difícil en su vida: la muerte de su primer hijo, Miguel, a causa de la meningitis a los siete meses en mayo de 1955. Al año siguiente nació su hija Marta, a quien llamarían cariñosamente la Torci en el entorno familiar.

<sup>92</sup> Entre estos trabajos destaca el de ayudante en la escritura de fichas para el Diccionario de la RAE.

<sup>93</sup> A. Ramos, «Conversación con Carmen Martín Gaité», *Hispanic Journal*, 1, 1980.

Casi todos los amigos publicaron en la *Revista Española* fundada por Sánchez Ferlosio, Fraile y Aldecoa, que duró solamente dos años (1953-1955) y contó con seis números; y también en otras como *La estafeta literaria*, *La hora*<sup>94</sup>, etc., donde aparecían sus cuentos y artículos ensayísticos. Con el tiempo a este grupo de escritores se les ha denominado la generación del cincuenta, generación del medio siglo o de «los niños de la guerra», ya que la infancia de muchos de estos escritores se desarrolló durante la guerra civil española (1936-1939).

*Entre visillos* presenta la historia personal de un grupo de jóvenes, en su mayoría mujeres, pero también hombres, en una ciudad de provincias durante la segunda etapa de la posguerra española. Aunque la novela atiende a la vida de un gran número de personajes, son cuatro los que tienen mayor protagonismo en la historia: Natalia Ruiz (Tali), Pablo Klein, Elvira Domínguez y Julia Ruiz. La *escena englobante* a la que pertenece la obra *Entre visillos* es el discurso literario. En relación a la *escena genérica*, *Entre visillos* es una novela que incluye los subgéneros de la novela rosa, la autobiografía y del *Bildungsroman* (novela de aprendizaje). Además, esta novela contiene algunas características de la corriente literaria del *realismo objetivo*.

---

<sup>94</sup> E. Erlendsdóttir señala, en la introducción a su libro recopilatorio de cuentos traducidos al islandés de mujeres escritoras españolas del siglo XX, que muchas escritoras que iniciaron su carrera literaria en los años cincuenta, comenzaron publicando cuentos en revistas como *Correo literario*, *Ínsula* y *La hora*. Entre estas autoras, están Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Josefina Aldecoa. [En E. Erlendsdóttir, *Raddir frá Spáni. Sögur eftir spænskar konur*, (E. Erlendsdóttir, Trans. E. Erlendsdóttir Ed.), Reykjavík: Stofnun Vigdísar Finnbogadóttur í Erlendum Tungumálum, 2019, pp. 18-19].

## *Escena englobante y escena genérica*

### **Modo de inscripción**

En 1957, la joven escritora C. Martín Gaité se alza con el premio Eugenio Nadal por *Entre visillos*<sup>95</sup>, su primera novela larga. Tres años antes, en 1954, había ganado el premio Café Gijón de novela corta por *El balneario* (Martín Gaité, 1955). Además de *El balneario*, anteriormente había escrito otra novela corta, *El libro de la fiebre*, (que no publicó en su momento), cuentos, artículos y poemas, pero hasta la fecha no había escrito ninguna novela larga. Por tanto, *Entre visillos* constituye su primera incursión en la literatura como novelista y el paso de ser una escritora joven casi desconocida a una autora con dos premios nacionales importantes a sus espaldas. El premio Nadal, respaldado por la editorial Destino, impulsa la carrera literaria de Martín Gaité y promueve su reconocimiento social y por parte de la crítica.

En la época en que a mí me los dieron [los premios literarios] servían para dar a conocer a una persona. Los premios literarios tienen el valor del descubrimiento para el público, que entonces estaba muy poco acostumbrado a la literatura. A una persona a la que le había dado un premio parecía que le abrían más las puertas de una revista, de ciertas cosas. A mí, de hecho, el Nadal me cambió la vida. No en mi ánimo de seguir escribiendo, que lo tenía clarísimo, sino en el de poder publicar. (Ramos, 1980, p. 122)

---

<sup>95</sup> Martín Gaité se presentó en 1957 al premio Nadal con *Entre visillos*, bajo el seudónimo de Sofía Veloso (el nombre de su abuela materna). La autora fue una de las primeras mujeres en conseguir este importante galardón junto con otras escritoras que lo ganaron en años anteriores como Lluïsa Forrellad (en 1953), Dolores Medio (en 1952), Elena Quiroga (en 1950) y Carmen Laforet (en 1944). A esta última se le concedió el galardón el mismo año de nacimiento del premio Nadal en 1944, por su novela *Nada*. El hecho de que varias mujeres fueran galardonadas con premio Nadal en estos años, fomentó que algunos críticos se refirieran a este certamen literario con el apodo de «premio dedal».

## **Finalidad**

En *Entre visillos* nunca se nombra el lugar en el que ocurren los hechos, pero es comúnmente sabido por la crítica y reconocido por la autora que se inspiró en Salamanca y en sus propias vivencias de infancia y primera juventud en la que fuera su ciudad natal para recrear la historia. En una entrevista que le hizo Celia Fernández en 1979, la autora afirma:

*Entre visillos* lo escribí como una especie de rechazo de ese mundo provinciano del que huía. Yo tenía veintitantos años y acababa de llegar a Madrid. Hay una crítica sin crueldad, de ese mundo pequeño y demasiado cerrado de mi infancia y juventud. (Martín Gaité, 1979, p. 171)

La historia de Martín Gaité tiene, por tanto, un fin testimonial y otro de crítica social. La autora afirmó siempre que no se puede ni debe escribir de lo que uno nunca ha vivido o ha experimentado. Esta reflexión se hace patente en *Entre visillos*, donde los datos de la ficción se mezclan con los recuerdos y observaciones de la realidad, e incluso podemos ver algunas claves autobiográficas soslayadas a través de las vivencias del personaje de Natalia. El resultado es un fiel reflejo de la sociedad y de las costumbres de la clase media en una ciudad provinciana de la primera etapa del franquismo.

Solo alguien que hubiera vivido su juventud en Salamanca podría haber reproducido con tanta fidelidad el lento despertar de una generación de mujeres cuyo destino gravita entre los bailes del Casino y el elogio de un matrimonio afortunado. (Fuente, 2017, p. 201)

Por otro lado, *Entre visillos* es uno de los primeros frutos de su compromiso social. Además del valor testimonial que contiene esta historia, Martín Gaité trata de mostrar qué significaba ser mujer en el contexto del mundo provinciano de posguerra (Martín Gaité, 1981), y lo hace siendo consciente de que está en una posición privilegiada. Martín Gaité pertenecía

a esa clase media de la que habla en la novela y le fue posible acceder a una educación gracias a sus padres, que eran personas con una mentalidad abierta y liberal. Tanto ella como su hermana estudiaron, primero, en casa (su padre no quiso que fueran a un colegio religioso) y, después, Martín Gaité fue al instituto público de Salamanca<sup>96</sup>. La autora se consideraba una de las pocas mujeres en su época que estudiaron una carrera; cuenta en una entrevista que se graduaron siete mujeres en su año (Martín Gaité, 1996a). También, según Martín Gaité, fue de las pocas chicas que pudieron hacer estancias de estudios en el extranjero –primero en Coímbra (Portugal) y más tarde en Cannes (Francia)– (Martín Gaité, 2006 [1993]). Todas estas experiencias fueron cruciales en su formación educativa y personal, y la autora era consciente de que representaba la excepción, no solo por su condición de mujer, sino también por tener la oportunidad de estudiar y de salir fuera de España en una época en la que no era tan común para la mayor parte de la población española.

Su crítica en la obra *Entre visillos* a la sociedad cerrada en la que había crecido es la consecuencia de ese aprendizaje. No se trata de una crítica exaltada ni rencorosa. Al contrario, la autora hace una crítica sutil incluyendo diversos modelos de mujer en los que las potenciales lectoras pueden verse reflejadas según sus pensamientos y condición: personajes que muestran la esperanza de tener una vida diferente, como Natalia o Elvira, personajes que se conforman y aceptan con ilusión o resignación el papel destinado para ellas, como Gertru y Mercedes, personajes como Julia, cuya visión cambia a lo largo de la novela desde una más conservadora y conformista a otra más liberal y de ruptura.

La autora pone énfasis en señalar que, en ese ambiente de posguerra, la sociedad y la iglesia presionaban para instaurar una única forma de vivir y un solo papel destinado a la mujer. Sin embargo, existen tantos tipos de mujer como mujeres. Aunque la novela se centra más en los personajes femeninos, a través de algunos personajes masculinos, como Emilio, Ángel, el padre de

---

<sup>96</sup> Su hermana mayor Ana María cursó sus estudios en la Institución Libre de Enseñanza en Madrid. Cuando le tocaba el turno a Carmen de ir a Madrid, estalló la guerra, por lo que se quedó a estudiar en el instituto público de Salamanca.

Natalia, Pablo, Miguel, o Yoni, también reconocemos ciertos patrones masculinos, los tres primeros son más cercanos al papel tradicional que se reservaba para el hombre en tiempos del franquismo y, los otros, se salen de la norma.

En definitiva, a pesar de las trabas impuestas por la mentalidad de la sociedad y la censura del régimen, la escritora C. Martín Gaité consigue dar testimonio y hacer una crítica social sutil en la novela, siendo esta historia una de las primeras muestras de su compromiso social, que veremos consolidarse más adelante en su carrera tanto literaria como ensayística<sup>97</sup>.

### **Estatus de los interlocutores**

Cuando se publicó *Entre visillos*, Martín Gaité era una escritora novel a quien la concesión del premio Nadal proporcionó una mayor autoridad y credibilidad entre un número creciente de lectores, así como el respeto de la crítica. *Entre visillos* se lee desde entonces tanto por el público general como por el especializado y es, desde su publicación, uno de los libros con mayor acogida por los lectores, junto a *Retahílas*.

Al referirse a esta novela en artículos, ensayos y entrevistas posteriores, Martín Gaité afirma que muchas mujeres de su edad le han contado que cuando leen la novela pasados los años, se ven reflejadas en el texto, y rememoran su vida cuando eran jóvenes (Martín Gaité, 1981). En el caso de estas mujeres y otros hombres que experimentaron historias semejantes a la que cuenta Martín Gaité en su libro, son lectores que cuentan con una

---

<sup>97</sup> En 1987, C. Martín Gaité publica *Usos amorosos de la postguerra española*, el ensayo por el que le es otorgado el premio Anagrama de Ensayo ese mismo año, cuya idea principal es la ausencia de comunicación auténtica entre los chicos y las chicas en la etapa de la posguerra española. Este ensayo expone, de manera clara y directa, la represión a la que se vieron sometidas muchas chicas jóvenes (y también algunos chicos) por el régimen de Franco y la Sección Femenina (en el caso de las mujeres), durante la primera etapa de la dictadura, con el fin de que encajaran en los dos únicos roles destinados a la mujer y el hombre.

*competencia enciclopédica*<sup>98</sup> que recoge experiencias similares, quizá por haber vivido la posguerra y la primera etapa de la dictadura o vivir en una ciudad de provincias. Otros lectores empíricos (reales) nacidos posteriormente, tendrán competencias enciclopédicas variadas, es decir, conocerán más o menos datos sobre la historia y la política de esos años, la cultura y las tradiciones en el mundo provinciano, la situación de la mujer en esos años, etc. Dependiendo de estos conocimientos enciclopédicos y de sus situaciones personales particulares, entenderán el sentido global de la novela (la intención del autor) de una forma u otra. Por otro lado, si la *competencia discursiva* del lector real incluye conocimientos sobre los géneros literarios, este encontrará características propias del *Bildungsroman*, la novela rosa, la autobiografía, etc., y también la ruptura de algunas de sus normas.

En cualquier caso, Martín Gaité, en la elaboración de esta novela, escribe para un lector (*lector implícito*) al que exige un rol activo y atento a las pistas que va dejando en el texto (los subgéneros, los temas, el trasfondo de crítica social o su testimonio personal, entre otros).

### **Circunstancias apropiadas**

Con *Entre visillos*, Martín Gaité inicia una carrera literaria que se sale de los márgenes previstos por los críticos de la época y algunos posteriores que la suelen encasillar en la generación del cincuenta y buscan paralelismos con la corriente literaria del *realismo objetivo*. Sin embargo, *Entre visillos* no es una novela objetivista, una de las características principales dentro del *realismo objetivo*. El prototipo ideal de objetivismo es la novela *El Jarama* de Sánchez Ferlosio (Jurado Morales, 2003), en la que prima lo colectivo sobre lo individual y se reflejan los problemas de las clases trabajadoras de la sociedad con un narrador imparcial. A algunos críticos les extraña lo poco que influye esta obra sobre la autora de *Entre visillos*, siendo Sánchez

---

<sup>98</sup> Las *competencias enciclopédicas y discursivas* son conceptos de Maingueneau y Eco que hemos desarrollado con anterioridad en el subapartado «2.3.5. La competencia lectora», en el «Capítulo II», pp. 87-89.

Ferlosio su marido, y la critican principalmente por salirse de los cánones literarios del momento. I. Soldevila, por su parte, ve en *Entre visillos* la influencia de Rafael Lapesa y Salvador Fernández Ramírez, que fueron sus maestros en el instituto (Soldevila, 1980, p. 239).

Por otro lado, algunos investigadores la engloban dentro de la categoría de la *literatura femenina*. B. Ciplijauskaité, ha clasificado *Entre visillos* dentro de las novelas de concienciación, afirmando que se trata de una novela de transición entre el realismo testimonial y otro tipo de novela femenina más moderna que tiende hacia el intimismo (Ciplijauskaité, 1988, p. 36). Asimismo, Ciplijauskaité ve influencias de la corriente del *neorrealismo italiano* en algunos personajes masculinos como Pablo o Emilio, por mostrar en ellos una virilidad que no está reñida con la sensibilidad (Ciplijauskaité, 2000). Por su parte, F. López la estudia dentro del *realismo objetivo*, aunque subraya que el realismo femenino presenta diferencias importantes respecto al masculino como, por ejemplo, en la temática (López, 1995). R. Conde Peñalosa considera que *Entre visillos* es una obra con la que la autora inicia una carrera literaria muy peculiar que la hace «una escritora novedosa, más ligada a las corrientes contemporáneas que a la propia posguerra» (Conde Peñalosa, 2004, p. 261).

Sin embargo, a Martín Gaité nunca le gustaron las etiquetas, ni la de «escritora mujer» ni la de adaptación a una tendencia o grupo. Es cierto que la autora, siguiendo el influjo del *realismo objetivo*, hace uso de él en su obra para reflejar la realidad en *Entre visillos*, pero en vez de mostrar los problemas de las clases trabajadoras como otros escritores de su generación, ella escribe sobre la clase media y aporta un punto de vista subjetivo (con dos narradores en primera persona y con la multiplicidad de perspectivas de varios personajes, que veremos más adelante). Además, la autora de *Entre visillos* centra especialmente su atención en los problemas individuales de los personajes femeninos, más que en los que afectan al grupo, como era tendencia entre los escritores sociales.

Estamos ante un relato atípico entre los escritores sociales, donde los personajes individuales tienen un protagonismo poco común en los años cincuenta, y donde no se persigue el austero objetivismo sino una prosa cuidada. (Conde Peñalosa, 2004, p. 261)

Por otro lado, sorprende que el libro pase casi sin ningún problema la censura cuando se publica en 1958<sup>99</sup>, ya que los 50 son todavía años de fuerte represión por parte del régimen franquista, y la novela contiene una crítica social. Sin embargo, es una crítica sutil que no se mete en política, sino que se dirige a señalar los problemas sociales y la falta de libertad de las mujeres, y también de algunos hombres, para encajar en una sociedad predeterminada. O'Leary y Ribeiro de Menezes atribuyen esta laxitud en la censura al hecho de que estuviera escrita por una autora casi desconocida entonces, a que contiene elementos de géneros narrativos en teoría apolíticos como la novela rosa, a que aparentemente no difunde ningún mensaje político y a que en sus páginas no hay llamadas de atención sobre las injusticias o los problemas de clase (O'Leary y Ribeiro de Menezes, 2008, p. 14).

Sin embargo, la autora sí estaba haciendo una crítica social en sus páginas, pero lo hace de una forma soslayada, aunque subversiva. En *Entre visillos* sorteaba la censura apoyándose en los subgéneros literarios que mezcla de manera habilidosa y en los cuales presenta algunas rupturas con respecto a las características establecidas por el canon. Entre los subgéneros que encontramos, está la novela rosa, representada a través del tema principal (la problemática de la clase media en un mundo cerrado) y de ciertos personajes, como Gertru, Ángel o Emilio, que no se plantean una vida diferente de la que les ha sido dada. Este tipo de personajes pasivos habrían sido los protagonistas en una novela rosa, ya que el objetivo principal de esta es enseñar el valor de la conformidad como algo positivo (Alemany, 1990). Sin

---

<sup>99</sup> C. O'Leary y A. Ribeiro de Menezes transcriben el siguiente comentario extraído del informe sobre *Entre visillos* de los censores del régimen fechado el 15 de enero de 1958: «Una historia provinciana de un grupo de chicas, sus estudios y sus amoríos. El argumento se centra en torno a la figura del nuevo profesor de alemán del instituto, desde que llega al pueblo a las vacaciones de Navidad. Convendría suprimir dos expresiones groseras en las galeradas número 41 y 64. Puede publicarse». Estas expresiones, según O'Leary y Ribeiro de Menezes son *servicio a domicilio* para referirse a la prostitución (en un diálogo entre los hombres jóvenes en el casino) e *irse de putas*. (En C. O'Leary y A. Ribeiro de Menezes, *A companion to Carmen Martín Gaité*, Woodbridge: Tamesis, 2008, pp. 13-14).

embargo, en la obra de Martín Gaité, estos personajes son secundarios y en ocasiones son parodiados o criticados a través de la descripción de sus acciones, sus palabras y los pensamientos que Natalia y Pablo tienen sobre ellos. Además, a diferencia de la novela rosa, «no ocurre un matrimonio como cierre» de la novela, sino que el final se queda abierto a la interpretación del lector (Ciplijauskaité, 2000, p. 50).

Además de la novela rosa, encontramos características del *Bildungsroman*. El lector asiste al paso de la infancia a la adolescencia de Natalia, algo a lo que ella trata de resistirse, pero se convierte en irremediable. En este aprendizaje, Natalia se esfuerza por encontrar su propia identidad dentro del mundo adulto, pero rechaza la vida a la que le quieren someter sus hermanas mayores, su tía Concha y su padre viudo. Su inconformismo y frustración por la falta de libertad y alternativas para la mujer le hará apoyar a su hermana Julia en la relación con su novio, intercediendo por ella ante su padre para que le deje ir a Madrid.

La autora incluye también algunas pinceladas de la autobiografía ficcional (Brown, 1986) a través de ciertos datos autobiográficos que caracterizan al personaje de Natalia, como el hecho de que esta vaya al instituto público de la ciudad, al igual que hizo ella o que sueñe con estudiar una carrera más que con ir al casino o casarse. De esta forma, la autora construye, alrededor del personaje de Natalia, el perfil de lo que Martín Gaité llama «la chica rara»<sup>100</sup>. También hay ciertas similitudes autobiográficas en las experiencias de Natalia como, por ejemplo, el hecho de que la tía Concha le obliga a salir a saludar cuando vienen las visitas. La autora cuenta en *El cuento de nunca acabar* que ella y su hermana Anita también tenían que pasar tiempo con las visitas en «aquellas tediosas y lejanas tardes» de la infancia, pero ellas, para no aburrirse inventaron un juego. Contaban las veces que aquellos visitantes empleaban el verbo *decir* en sus relatos y después los

---

<sup>100</sup> El concepto de «la chica rara» fue introducido por C. Martín Gaité en su ensayo *Desde la ventana*, para referirse a aquellas «nuevas protagonistas de la novela femenina» que se atreven a desafinar, capitaneadas por el personaje de Andrea en *Nada* de Carmen Laforet. (En C. Martín Gaité, *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid: Espasa-Calpe, 1989, p. 112).

parodiaban utilizando sus gestos y actitudes (Martín Gaité, 2009 [1983], pp. 15-17). Natalia, por el contrario, está sola y la tía Concha le impone estudiar en el salón mientras la escucha cuchichear sobre ella con las visitas. Su forma de evasión es a través de la escritura de un diario que, «además de dar al texto un carácter intimista, implica una intención comunicativa» de escape de su realidad (Moliner i Marín, 1999, p. 133). El género discursivo diarístico, establece en la novela, una conexión privada entre Natalia y el lector, como veremos más adelante.

### Plan del texto

En un principio el título de la obra iba a ser *Cárcel de visillos*<sup>101</sup>, pues la ciudad donde se desarrolla la historia y sus convenciones se convierten en una *cárcel* para Natalia y Elvira, y alimentan en ellas los sueños de vivir una vida diferente. Sin embargo, la autora decidió cambiarlo por *Entre visillos*, puesto que el primer título le parecía demasiado explícito<sup>102</sup> (Martín Gaité, 2002, p. 400). Los *visillos* están cargados de sentido simbólico para el lector: son un elemento de la casa, del espacio privado, del lugar tradicionalmente ocupado por la mujer, y representan «la observación de la realidad a través de una ventana protegida» por estos<sup>103</sup>. En referencia a los *visillos*, Martinell afirma:

Son importantes porque permiten fisgar, sin mirar propiamente, sin interrumpir la conversación ni el trabajo de labor, ni la tacita de chocolate. El

---

<sup>101</sup> El germen de *Entre visillos* es una novela corta titulada *La charca*, fechada en enero de 1955, que se mantuvo inédita hasta que J. Teruel la editó en el primer volumen de las obras completas de Martín Gaité. [C. Martín Gaité, *Obras completas I. Novelas I (1955-1978)*, (J. Teruel Ed.), Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2008].

<sup>102</sup> En la conferencia «Tiempo y lugar» de C. Martín Gaité pronunciada en Barcelona en 1996 y recogida en C. Martín Gaité, *Pido la palabra*, Barcelona: Anagrama, 2002, p. 400.

<sup>103</sup> En la conferencia «Reflexiones sobre mi obra» de C. Martín Gaité. (Ibid., p. 249).

juego que dan está magníficamente expresado en la novela (Martinell Gifre, 1996, p. 41).

La ventana con visillos determina un tipo de mirada, una perspectiva casi siempre femenina que ha acompañado a la mujer y ha sido condicionante en aquellas con «vocación de escritura como deseo de liberación y expresión de desahogo»<sup>104</sup>. Entre las ventanas con visillos que encontramos en la novela, está la del mirador de la casa de Natalia, desde el que se puede curiosear la vida de la calle cómodamente, y al que, por ello, las amigas de Julia y Mercedes se refieren como «un coche parado» (*Visillos*, p. 17)<sup>105</sup>.

Por otro lado, la autora transmite al lector su opinión sobre el tema que va a tratar en la novela a través de la dedicatoria, destinada a su hermana, por ser una niña de provincias, como ella y Natalia, pero a la vez ser diferente, «la chica rara», que no sigue los patrones marcados para las niñas y jóvenes de la época: «Para mi hermana Anita, que rodó las escaleras con su primer vestido de noche, y se reía, sentada en el rellano» (*Visillos*, p. 12). Con esta dedicatoria, además, la autora le muestra al lector una figura de su familia y un recuerdo de su «intimidad compartida» (Calvi, 2018, p. 224).

La estructura de la novela se divide en dos partes: una primera parte que recoge los capítulos 1 a 11, y una segunda parte que incluye los capítulos 12 a 18. Los capítulos no tienen nombre, solo un número. La primera parte incluye los acontecimientos que suceden desde septiembre al inicio de las clases, y la segunda parte desde que comienzan las clases hasta la llegada de las navidades cuando Pablo Klein y Julia se van a Madrid. La simplicidad de la estructura externa de la novela parece indicar que la intención de la autora sea precisamente dejar cuantas menos huellas de sí misma mejor, algo característico al mismo tiempo del *realismo objetivo* en el que el autor tiende a desaparecer, dejando a los personajes y la historia hablar por sí mismos. Al final de la novela figura la fecha y el lugar de finalización de la misma:

---

<sup>104</sup> Ibid.

<sup>105</sup> A partir de este punto, los ejemplos de discursos extraídos de la novela *Entre visillos* irán seguidos de la abreviatura *Visillos* y la página entre paréntesis.

«Madrid, enero de 1955-septiembre de 1957» (*Visillos*, p. 195), que, como veremos, se trata de una constante en todas las obras de Martín Gaité.

### Uso de la lengua

*Entre visillos* ha generado opiniones dispares tanto en la clasificación del género al que pertenece como en el uso de la lengua que hace la autora. Por un lado, las escasas críticas de la época vieron en la simpleza narrativa de la novela un signo de mediocridad literaria<sup>106</sup>. Sin embargo, muchos estudios posteriores y nuestro análisis coinciden en que precisamente la reproducción de la lengua hablada, de los diálogos insustanciales y la atmósfera monótona es lo que hace de esta novela un testimonio único y lúcido de la sociedad de la época. Soldevila afirma que la anécdota en *Entre visillos* es «el punto de partida para esa implacable y minuciosa observación de las reacciones individuales» (Soldevila, 1980, p. 240). Quizá los primeros críticos fallaron en ver la tenue sátira que había detrás de esas conversaciones aparentemente banales, que recogen los problemas de la sociedad provinciana de posguerra, y aumenta el valor literario de la novela<sup>107</sup>.

Es, por tanto, en la sencillez donde reside la calidad literaria de *Entre visillos*, ya que con ella se «ha logrado plasmar y criticar la rutina que domina la vida de una ciudad de provincias» (Conde Peñalosa, 2004, p. 216). El estilo parece simple, pero en realidad es una sencillez intencionada. En *Entre*

---

<sup>106</sup> J. C. Curutchet y M. Alfaro, estudiosos de aquella época, criticaron el uso que hace de la lengua Martín Gaité. En 1958, Alfaro advierte de que las conversaciones banales de las jóvenes sobre chicos, familia y moda seguramente van a aburrir al lector, (en M. Alfaro, «Carmen Martín Gaité. *Entre visillos*», *Ínsula* (138-139), 1958, p. 13). Por su parte, Curutchet considera que el uso de la lengua de la autora en *Entre visillos* es artificial, (en J. C. Curutchet, «Entre el realismo crítico y el realismo histórico», *Introducción a la novela española de posguerra*, Montevideo: Alfa, 1966, pp. 119-132).

<sup>107</sup> «The limitations of expression and subject matter cleverly reflect the monotony and the tedium of life in the provincial city», (en C. O'Leary y A. Ribeiro de Menezes, *A companion to Carmen Martín Gaité*, *op. cit.*, p. 22).

*visillos*, ya vemos esa obsesión de la autora en la «búsqueda de la exactitud y la precisión en el uso del lenguaje» (Soldevila, 1980, p. 239). La autora no elige al azar ni las palabras ni las expresiones de narradores y personajes, sino que lo hace de forma consciente para producir ese efecto de simplicidad en el estilo y el léxico de la novela.

En *Entre visillos*, aflora ya esa sutil capacidad de la autora para atrapar el habla de la sociedad de cada momento y hacer suyos los diálogos. (Fuente, 2017, p. 202)

En *Entre visillos*, predomina la lengua coloquial en los diálogos, en el diario de Natalia y las cartas: la carta de Julia a Miguel escrita en primera persona y dirigida a un tú (*Visillos*, p. 87-88), y la carta de Elvira a Pablo transcrita por este último (*Visillos*, p. 76). Entre los recursos sintácticos que emplea la autora para transcribir la lengua coloquial y el ritmo de la lengua hablada están, entre otros, la repetición:

—Aquí tendría que estar usted hace diez días *de la mañana a la noche*, aquí en esta casa, a ver si se *ahogaba* o no se *ahogaba*, como yo me *ahogo*. Oyendo cómo le dicen a uno *de la mañana a la noche pobrecilla, pobre, pobrecilla. Día y noche*, sin tregua, *día y noche*. Y venga de suspiros y de *compasión* y más *compasión*, para que no se pueda uno escapar. Y *compasión* también para *el muerto, compasión* a toneladas para *todos, todos* enterrados, *el muerto*, los vivos y *todos*. (*Visillos*, p. 47. Las cursivas son nuestras)

Asimismo, la autora hace uso de la interrogación retórica: «¿Verdad que no tiene nada de particular que vaya yo? [...]. ¿Verdad que no es tan horrible como me lo quieren poner todos?» (*Visillos*, p. 61), «¿Será posible que no te acuerdes de que es mi cumpleaños?» (*Visillos*, p. 87); las frases entrecortadas: «Hace cosas tan fuera de lo corriente... Me tiene loco (*Visillos*, p. 82); las expresiones tomadas de otros personajes transcritas en estilo directo: «Luego de los besos se apartan y dicen: “Va a ser muy guapa, muy guapa”» (*Visillos*, p. 165) o indirecto: «Lo de James Mason no se lo dije yo, palabra, lo dijo ella por un retrato tuyo que me vio una vez» (*Visillos*, p. 70),

la auto-corrección de los personajes en sus discursos: «Perdóneme. No sé por qué le he dicho estas cosas. Ni siquiera le conozco. No sé lo que me ha pasado. Yo...» (*Visillos*, p. 47) o las interrupciones<sup>108</sup>:

–Qué bobada. Si te hubiera conocido...

–Te digo que me ha conocido, qué ganas tienes de discutir. (*Visillos*, p. 72)

Además, el léxico del que hace uso la autora en *Entre visillos*, incluye un vocabulario recurrente en su obra como la *ventana*, los *ojos*, o el *espejo*<sup>109</sup> con un valor simbólico constante. Martinell resalta que la ventana «es la frontera con lo exterior» (Martinell Gifre, 1996, p. 13), puede representar la libertad, el lugar por donde escaparse de la realidad, «a cada vuelta y antes de empezar la siguiente, levantaba los ojos con un gesto de descanso y miraba a la ventana» (*Visillos*, p. 177); o un lugar por donde observar la vida de otros (tanto hacia fuera como hacia dentro): «Mirando las ventanas [...] me imaginaba la vida estancada y caliente que se cocía en los interiores» (*Visillos*, p. 164). Los ojos son el espejo del otro en el que poder mirarnos («y en los ojos que levantó él para mirarla, se vio ridícula como en un espejo», *Visillos*, p. 153), a la vez que también muestran el propio ser, como si fueran ventanas al interior de uno mismo («lo vi en sus ojos casi furiosos», *Visillos*,

---

<sup>108</sup> Muchas de estas características están señaladas por M. Seco en su artículo «La lengua coloquial. Entre visillos, de Carmen Martín Gaité», *op. cit.*, pp. 361-379. También las resalta M. Mayoral en su introducción a *Entre visillos* (en M. Mayoral, «Introducción a Carmen Martín Gaité», *Entre visillos*, Barcelona: Destino, 2016 [2007], pp. 9-44); y por A. Mancera Rueda en su artículo «Spoken discourse in the narrative of Carmen Martín Gaité», *op. cit.*, pp. 277-296.

<sup>109</sup> D. González Couso, E. Martinell y R. Venzón, entre otros, han analizado este léxico común que aparece en toda la obra novelística de C. Martín Gaité. (En D. González Couso, «El léxico familiar de Carmen Martín Gaité», *En teoría hablamos de literatura*, 2007; E. Martinell Gifre, *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996; R. Venzón «El espejo como metáfora de la alteridad y de la intersubjetividad en la obra de Carmen Martín Gaité», *op. cit.*, pp. 463-485).

p. 47). El espejo, por otro lado, devuelve la imagen distorsionada a los ojos de quien y en qué momento la mire («se apoyó en la coqueta, delante del espejo [...] estuvo un rato espiándose el rostro plano y vulgar», *Visillos*, p. 40). En fin, los tres son metáforas de la comunicación con los demás y con uno mismo.

Todos estos recursos invitan al lector a participar activamente en la narración y le ayudan a sentirse identificado con los personajes a través de una lengua cercana y similar a la que emplean ellos mismos o los de su entorno. El lector establece una relación de confianza con la autora, ya que esta reproduce de forma fiel la forma de hablar de la sociedad.

### *Escenografía*

#### **Representación de los enunciadorees y los destinatarios**

Carmen Martín Gaité declara en varias ocasiones que en *Entre visillos* escribió para un lector (su lector implícito) que estaba poco acostumbrado a la literatura en el momento en el que ella publicó la novela. Quizá por ello, para retratar «la falta de horizontes de la vida provinciana en la posguerra» (De la Fuente, 2017) y la incomunicación entre los individuos, temas principales de la novela, elabora personajes prototípicos que reflejan personas de la sociedad española con las que los lectores reales se pueden sentir identificados.

Unos personajes se comportan de acuerdo con las costumbres de la época y otros son contrarios a las ideas del régimen franquista. Entre los primeros, hay un grupo de chicas sin novio (Isabel, Goyita, Mercedes), que representan a las mujeres casaderas. «Estas chicas nos revelan el vacío existencial de las mujeres como entidad colectiva que viven para los otros, la incomunicación a la que los somete su inactividad limitada a la esfera doméstica y las limitaciones que sufren dentro de una estructura patriarcal» (Carbayo-Abengózar, 1998b). Mercedes, la hermana mayor de Natalia, tiene

el papel de la solterona a los veintinueve años, mientras que Gertru, la mejor amiga de Natalia, ha encontrado un buen partido para casarse pronto. Ángel, el novio de Gertru, es aviador y representa los valores tradicionales de la época, es «dominante, machista y retrógrado» (Mayoral, 2016 [2007]). Emilio, el eterno pretendiente de Elvira, es también un buen partido por estar opositando a notarías, pero es un chico romántico y sensible.

Por otro lado, están los arquetipos de personajes opuestos a las costumbres del nacionalcatolicismo con los que la autora trasgrede la censura de la dictadura y las normas sociales de una forma original, ya que solo un lector con un rol activo en la lectura advertirá estos personajes como subversivos al régimen y la sociedad (Cajade Frías, 2010). Entre ellos, se incluyen Julia, Elvira, Natalia y Pablo, así como también Miguel, el novio de Julia, que representa al joven liberal, cansado de las costumbres cerradas de la sociedad provinciana, que se va a vivir a Madrid en busca de una vida diferente y critica a Julia por no rebelarse contra su padre. Rosa, la animadora del casino, lleva una *vida alegre* a los ojos de los demás, pero en realidad está sola debido al estigma social que crea el salirse de lo establecido. La hermana de Gertru, al igual que Rosa, paga el precio del aislamiento por haberse casado con un hombre que no era del agrado de la familia por su condición social. Marisol, la chica de Madrid, representa la modernidad y el paulatino empoderamiento de la nueva mujer en contraste con la indecisión de la chica provinciana. El papel de Julia a lo largo de la novela es evolutivo y muestra el incipiente cambio de la mujer de provincias, desde una posición conformista y sumisa a otra de ruptura con su padre y la tía Concha al marcharse a Madrid con Miguel al final de la novela. Elvira es inconformista (otra *chica rara* como Natalia), se siente atraída por Pablo, pero termina cediendo a las presiones de la sociedad y casándose con Emilio.

Soldevila señala, en relación a los personajes, que en *Entre visillos* «hay un exceso de didactismo y una búsqueda de contrastes algo maniquea» (Soldevila, 1980, p. 197). Es cierto que muchos personajes pueden parecer moldes, sin embargo, la autora emplea magistralmente una variedad de voces y perspectivas creando un texto profundamente dialógico en el que el trabajo del lector es formarse su propia opinión sobre cada personaje. Se alternan la narración en tercera persona (narrador heterodiegético) y en primera persona

(narradores autodiegéticos), que brindan perspectivas complementarias y en ocasiones enfrentadas sobre los mismos hechos y personajes<sup>110</sup>.

El narrador en tercera persona es omnisciente selectivo. Se limita a reproducir el diálogo y a describir escuetamente el escenario y los movimientos de los personajes, dando pie a que hablen sin juzgarlos y manteniendo una postura neutral (Mayoral, 2016 [2007]). Esto contribuye a que las figuras del narrador y autor implícito se evaporen, se oculten detrás de los personajes que son los que realmente se dan al lector. El narrador omnisciente funciona «como si se tratara de una cámara cinematográfica que enfoca desde posiciones diferentes» (Fuentes del Río, 2018, p. 84) a los personajes y escenas. La pluralidad de perspectivas y personajes ayuda a la autora a distanciarse de lo contado y crea ambigüedad en la historia para que sea el lector quien tenga la última palabra sobre los hechos y los personajes.

Mientras los escritores de la *novela social* de posguerra emplean la narración en tercera persona para reforzar el distanciamiento preciso para la crítica social, Martín Gaité trata de experimentar con otros puntos de vista buscando el mismo objetivo. Para ello, la autora selecciona la mirada crítica de Pablo, el nuevo profesor de alemán del instituto, desde fuera, y la mirada crítica desde dentro de la sociedad en voz de Natalia, una adolescente que se ve forzada a entrar en la vida adulta y acatar una serie de normas impuestas por la sociedad. Ambos se resisten a ser absorbidos por una sociedad uniforme y represora, y aportan a la narración una mirada diferente. Natalia es una narradora testigo que cuenta la historia a través de su diario, por lo que no se dirige directamente a un destinatario (lector implícito o personaje). Emplea el diario para entender mejor los sucesos que ocurren, a veces en el mismo día o días anteriores, y también para desahogarse. Así, al leer el diario, el lector está entrando en el mundo privado de la joven, en su mente.

---

<sup>110</sup> «As the reader assembles multiple narrative strands, what emerges is a complex view of the stultifying environment of a provincial capital in the post-war era» (en J. L. Brown, «Carmen Martín Gaité: Reaffirming the Pact between Reader and Writer», *op. cit.*, pp. 77).

El conflicto entre la adolescente y el mundo que la rodea está sugerido en la novela mediante una estrategia narrativa consistente en las discrepancias que se aprecian entre lo que Natalia siente o dice sentir en su diario y su comportamiento descrito por la voz del narrador en tercera persona<sup>111</sup>. (Martín Gaité, 2002, p. 248)

Natalia se enfrenta a su entorno social poniéndose a escribir un diario e instrumentalizando la lengua de forma escrita, ya que no puede expresarse de forma libre ni con su familia ni con sus amigas. En un momento en el que otros escritores estaban cultivando las técnicas de la *novela social*, entre las que predominaban el uso del narrador en tercera persona objetivo y la temática sobre asuntos que afectaban a la colectividad, la autora incluye el diario de Natalia como un elemento de individualismo, añadiendo otro motivo de subversión de la escritora (Carbayo-Abengózar, 1998b).

Pablo, el otro narrador autodiegético, cuenta sus experiencias en pasado, de lo que el lector infiere que ya se ha marchado de la ciudad cuando narra la historia. El hecho de que Pablo sea un forastero es clave en la novela, ya que determina el punto de vista de este narrador, quien ve lo que ocurre en la ciudad con ojos nuevos. Se trata de una mirada distanciada que, por este motivo, puede criticar a la sociedad provinciana a la que considera demasiado cerrada e hipócrita. Él es el único personaje que puede criticar directamente a la sociedad de posguerra porque se va a marchar y, por tanto, no se implica como los demás personajes (O'Leary y Ribeiro de Menezes, 2008). La mirada distanciada, como si fuera una cámara, es otro punto de vista, el de alguien que contempla y comenta la escena desde fuera, como si se saliera del libro, lo que enriquece la historia y sirve para aportar al lector otra información y contrastarla con la recibida. Asimismo, la condición de Pablo como forastero es «un elemento revolucionario dentro de la trama»<sup>112</sup>. Tanto Natalia como Elvira, Emilio o Rosa, entre otros, son más propensos a sincerarse con él, ya

---

<sup>111</sup> En C. Martín Gaité, «Reflexiones sobre mi obra», en *Pido la palabra*, *op. cit.*, pp. 247-265.

<sup>112</sup> En C. Martín Gaité, «Reflexiones sobre mi obra», en *Pido la palabra*, *op. cit.*, p. 249.

que no tiene lazos con la ciudad, por lo que ven en él un interlocutor de confianza.

### **Representación espacio-temporal**

Además de los personajes arquetípicos, la autora selecciona acciones espacio-temporales que resultan cercanas al lector: las salidas al cine de las jóvenes, las confesiones de Julia en la iglesia, las tardes de los jóvenes en el casino, los viajes a los balnearios, los paseos por el río, la vida de una familia conservadora y autoritaria (en la casa de Natalia), o la de una familia de luto (en la casa de Elvira). Martín Gaité es considerada por la crítica como «una de las escritoras que mejor ha descrito la vida provinciana» de los años 50 (Ramos, 1980, p. 120), por ese cuadro que hace de la sociedad de posguerra salmantina en *Entre visillos*<sup>113</sup>. En los tres meses en los que desarrolla la historia, los tres narradores y los otros personajes (en los diálogos) muestran los espacios a través de lo que les hacen sentir a sí mismos (Natalia y Pablo Klein) o a los personajes (narrador omnisciente), y de los elementos semióticos. El lector accede a las costumbres, el ocio, el tiempo, las actitudes morales y la conducta de los personajes a través de los diferentes espacios<sup>114</sup> (Kronik, 1983).

Martín Gaité elabora todo un sistema de oposiciones entre los lugares abiertos y cerrados en los que se mueven los personajes masculinos y femeninos. La casa y la iglesia son los lugares cerrados destinados primeramente a la mujer y ejercen control sobre ella. El hombre, en cambio,

---

<sup>113</sup> *Entre visillos* es comparada por los críticos con frecuencia con *La Regenta*. Estos resaltan la posible influencia que pudo tener la novela de Leopoldo Alas Clarín sobre la autora en su descripción del ambiente provinciano.

<sup>114</sup> J. W. Kronik señala: «The reader gains access to the customs, the leisure habits, the tempo, the moral attitudes, the personal conduct of the townspeople». (En J. W. Kronik, «A splice of life: Carmen Martín Gaité's *Entre visillos*», en M. D. A. Servodidio y M. L. Welles (Eds.), *From fiction to metafiction. Essays in honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, p. 50).

habita los lugares abiertos, la calle y los cafés, y tiene más libertad de movimiento. El casino es el único sitio cerrado oficial donde se pueden juntar los chicos y las chicas, pero incluso aquí permanecen separados, los hombres en la barra, y las mujeres sentadas en el salón de té (Castillo Cerdá, 2013). La autora reproduce el ambiente represivo y de incomunicación entre sexos de la época a través de la semiótica de estos lugares. Por eso, como contrapunto, también introduce otros espacios que simbolizan un oasis de libertad como el río, donde se dan los encuentros entre Pablo y Elvira, y entre Julia y Miguel, lejos de las miradas de otros. En las fiestas que organiza Yoni en su ático del Gran Hotel, los chicos de ambos sexos pueden relacionarse con mayor libertad.

Mención aparte merecen el instituto, la casa de Natalia, la casa de Elvira y el cine. Martín Gaité plasma las condiciones de pobreza que se vivían en los institutos públicos a donde iban normalmente las chicas de clases trabajadoras. El lector observa con claridad las diferencias entre los dos mundos a través de la relación entre Natalia y Alicia Sampelayo, una adolescente con menos ambiciones y más realista que Natalia. En la casa de Natalia, hay dos espacios importantes: su cuarto, que simboliza el espacio íntimo de la niña donde puede manejar su tiempo, escribir su diario y estudiar; y la habitación del mirador, que es la que se limpia primero porque es donde se atiende a las visitas y donde las tres hermanas están expuestas al control de la tía Concha. En la casa de Elvira los balcones se cierran a cal y canto en señal de luto, pues el padre acaba de fallecer. Elvira se siente atrapada en ese ambiente «sofocante y artificial» (*Visillos*, p. 97). El único lugar de libertad para Elvira es su habitación donde puede pintar y fumar tumbada en su cama turca. A veces también va al despacho de su hermano Teo, donde él y Emilio pasan las horas preparando sus oposiciones, pero sus salidas a la calle son contadas. No podrá ir al cine durante un año y medio, «con las medias grises, la primera película. A eso se le llamaba el alivio del luto» (*Visillos*, p. 91). El cine simboliza la liberación de la imaginación y los sueños para las chicas de provincias, es por esto por lo que la iglesia lo mira con cierto recelo. La autora juega, así, con los elementos semióticos en los espacios con la intención de dar pistas al lector para interpretar su lectura.

En *Entre visillos*, el tiempo funciona como *sujeto agente*<sup>115</sup>, es decir, «manipula y esclaviza a los personajes, quienes reaccionan con indiferencia o con angustia y reflejan sensaciones respectivas de tedio y de premura» (Jurado Morales, 2018d, p. 146). Estos viven en permanente aburrimiento, sumidos en acciones irrelevantes y metódicas, tratando de matar el tiempo como defensa<sup>116</sup>. Un buen número de críticos coinciden en que la presencia del tiempo tiene además un propósito de vigilancia y control sobre los ciclos vitales de la mujer, tratando de homogeneizarlos (Collins, 1997; Hobson Cole, 2019; Kronik, 1983; O'Leary y Ribeiro de Menezes, 2008). La catedral con su reloj en la torre, «como un ojo gigantesco» (*Visillos*, p. 23), manifiesta su omnipresencia y les recuerda a las chicas que el tiempo apremia para encontrar un marido y procrear. Los únicos momentos en los que vemos que el tiempo no dirige la acción, sino que es *objeto paciente* de la misma, es decir, son los personajes los que lo controlan, es cuando Natalia escribe su diario, cuando Pablo pasea por la ciudad o cuando Natalia y Pablo conversan. En ellos parece que el tiempo se para, es más placentero, y no apremia tan intensamente como en el resto de la historia. Con esto, la autora emplea el tiempo como un elemento más de la crítica social que le quiere hacer ver a su lector implícito: un tiempo represor, sin horizontes y poco reivindicativo.

Al final de la novela, el tiempo se precipita, con un tren que se pone en marcha llevándose a Pablo (que parece que no volverá) y a Julia (no sabemos qué futuro le espera con Miguel), y dejando a Natalia en el andén con toda una vida por delante y muchas decisiones que tomar. Esta escena plantea un final abierto con muchos interrogantes sin resolver sobre la vida que les espera a los personajes. En este momento, el lector es quien toma el relevo de

---

<sup>115</sup> I. Butler de Foley y J. Jurado Morales han estudiado el tiempo en la narrativa de C. Martín Gaité conceptualizándolo en dos dimensiones. Por un lado, el tiempo como *sujeto* o *agente* y por otro, como *objeto* o *paciente*. (En I. Butler de Foley, «Hacia un estudio del tiempo en la obra narrativa de Carmen Martín Gaité», *op. cit.*, p.453-454; y el artículo «Vivir el tiempo» de J. Jurado Morales, recogido en J. Jurado Morales, pp. 141-156).

<sup>116</sup> J. W. Kronik afirma: «The constant reminders of the hour underscore the threat of petty obligations and routine that hangs over the heads of the characters». (En J. W. Kronik, *op. cit.*, p. 56).

la autora para sacar sus propias conclusiones sobre el sentido del desenlace de la novela, apoyándose en la interpretación personal que ha ido haciendo de los sucesos que han acontecido lo largo de la historia.

### 2.1.2. *Retahílas*

*Retahílas* es la tercera novela escrita por Carmen Martín Gaité y publicada por la editorial Destino en 1974, once años después de la anterior, *Ritmo lento* (Martín Gaité, 1963), por la cual quedó finalista del premio Biblioteca Breve en 1962<sup>117</sup>. Este parón narrativo se debe en parte a su quehacer investigador, que es muy provechoso en esos años. Durante este periodo, su interés e indagación en la historia y la literatura del siglo XVIII, sobre el que la escritora decía tener algunas lagunas, dieron varios frutos. Por un lado, su ensayo sobre *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento* (Martín Gaité, 1970).

Por otro lado, si en un principio, cuando llegó a Madrid con la idea de hacer un doctorado, pensaba escribir sobre las «canciones galaico-portuguesas», posteriormente cuando lo retomó veinte años después, decidió elaborar su tesis sobre el *Lenguaje y estilo amorosos en los textos del siglo XVIII español* que defendió el 12 de junio de 1972<sup>118</sup>. En 1970, la autora C.

---

<sup>117</sup> El ganador ese año fue Mario Vargas Llosa por *La ciudad y los perros*. Martín Gaité señala el boom latinoamericano y la llegada del realismo mágico en España como causa de la bajada en popularidad de los autores españoles frente a los latinoamericanos durante los años 60 del siglo XX. En «C. Martín Gaité», *Entrevista con Carmen Martín Gaité/Interviewer: J. M. Conget y R. Chang-Rodríguez*, Charlando con Cervantes, City College and the Graduate Center (CUNY), Nueva York, 1996, 18 Marzo.

<sup>118</sup> Se doctoró obteniendo la calificación de sobresaliente *cum laude* y recibió el Premio Extraordinario en la Universidad Complutense. Su tesis versa sobre un fenómeno de moda durante el siglo XVIII: el cortejo. Este consistía en que las mujeres casadas tuviesen a un hombre que acudía a su tocador, les daba consejos de belleza, les traía libros, las llevaba

Martín Gaité y su marido, Sánchez Ferlosio, se separan y este abandona el domicilio familiar (de la calle Doctor Esquerdo) donde en adelante vivirán la escritora y su hija Marta. Entre 1973 y 1974, Martín Gaité trabaja durante ocho meses en la oficina de la editorial Salvat (Teruel, 2019). Este será el único empleo sometido a un horario en su vida, pues siempre fue su deseo el ganarse la vida como escritora (Martín Gaité, 2006 [1993], p. 23).

*Retahílas* es la historia de un encuentro; el encuentro entre Eulalia Orfila y Germán Orfila. Tía y sobrino mantienen un diálogo durante toda una noche en el salón mientras Matilde, su abuela y bisabuela respectivamente, está agonizando en el dormitorio del pazo gallego al que ha ido a morir desde Madrid. En *Retahílas*, la *escena englobante* es el discurso literario, y la *escena genérica* es la novela con los subgéneros de la novela intimista, de la psicoanalítica (o de introspección-psicológica), y algunos trazos de la autobiografía ficcional. *Retahílas* contiene, asimismo ciertos elementos de las tendencias literarias de la época: la *novela social*, la *novela experimental* y la literatura feminista. Además, la autora traspasa las fronteras entre el género novelesco y el género teatral en su puesta en escena del texto (*escenografía*), con los «monodialogos» (Glenn, 1983b) que se intercambian los dos protagonistas.

---

de paseo mientras sus maridos estaban ocupados. El invento del cortejo, según Martín Gaité, impulsó que la forma de expresión amorosa cambiara. La autora publicó su tesis en: C. Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid: Siglo XXI, 1972.

## *Escena englobante y escena genérica*

### **Modo de inscripción**

Cuando publica *Retahilas*, la escritora tiene un cierto bagaje como autora de ficción, con dos novelas largas y dos cortas, varios cuentos y dos premios literarios que la respaldan. Como investigadora, ha obtenido recientemente el título de doctora y ha llevado a cabo varias investigaciones históricas. Como ensayista y crítica literaria, ha publicado su primer ensayo *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* con la editorial Nostromo y varios artículos.

Sin embargo, el espacio de tiempo que media entre su última novela *Ritmo lento y Retahilas* es de más de diez años, un lapso de tiempo que tendrá que explicar muchas veces a lo largo de su carrera literaria, ya que otros autores de su época publican de forma más periódica con el objetivo de labrarse un nombre y mantenerse en el mercado de la literatura. A este respecto, Soldevila se pregunta a finales de los setenta si «la espaciada producción de Martín Gaité» ha podido influir en su rol de autoridad como escritora «en un país en el que solo los escritores torrenciales son capaces de poner una definitiva pica» (Soldevila, 1980, p. 239).

### **Finalidad**

Martín Gaité afirma en varias ocasiones a lo largo de su vida que *Retahilas* es su obra favorita:

A mí me gusta más *Retahilas*, sin saber por qué. No es que me disgusten los otros libros, pero es que en *Retahilas* me encanta ese clima que por una parte es mágico y por otra es tan estable en el tiempo que se está hablando, que la conversación te arropa de todo lo demás y te defiende de las amenazas de la neurosis y de todo lo que hay. (Ramos, 1980, p. 122)

Quizá el cariño especial que siente por esta obra se debe a que la hazaña más importante de esta reside en la misma ambición que ella ansía en su vida: el éxito de la comunicación interpersonal, el triunfo de la comunicación sobre la incomunicación. La finalidad que persigue la autora con esta obra está en relación a la palabra y es de naturaleza doble. Por una parte, hay una finalidad práctica, Martín Gaité emplea esta novela como terreno de experimentación de todo lo aprehendido sobre la búsqueda del interlocutor y la comunicación interpersonal, expuesto en sus artículos y, sobre todo, en su ensayo *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Así, la autora trata de plasmar sus ideas sobre el interlocutor y el diálogo en esta obra, y establece una comunicación ideal entre dos interlocutores dentro de la historia.

Por otro lado, *Retahilas* contiene una finalidad reflexiva, de introspección psicológica en uno mismo a través de la palabra. Como apunta G. Sobejano:

Los dos protagonistas [...] entretejen de manera prodigiosa sus retahílas de palabras, pero es para confesarse mutuamente las insatisfacciones de sus pasadas soledades y para exaltarse en el disfrute de esa lumbre que han llegado a encender con su coloquio y que tan raras veces en la vida es dado encender. (Sobejano, 2005, p. 338)

La autora ensalza la palabra por su capacidad terapéutica, por su poder curativo (Ciplijauskaité, 2000; Escartín Gual, 2015; Martín Gaité, 2002, 2009 [1983]). Los dos interlocutores sacian su necesidad de hablar, de expresar sus recuerdos, los sentimientos vividos y pensamientos compartidos en una noche en la que, además, se dan las circunstancias adecuadas de tiempo y lugar para que se produzca este diálogo ideal. Así, son capaces de curar sus heridas del pasado, al menos durante el tiempo en el que se produce la conversación. En definitiva, el texto narrativo de *Retahilas* en su conjunto es un «homenaje al poder de contacto de la palabra» (Sobejano, 2005, p. 339).

### **Estatus de los participantes**

El rol de autoridad de la escritora es mayor cuando publica *Retahílas* que cuando *Entre visillos* vio la luz, ya que ahora es una escritora más experimentada y madura. La voz de la escritora ha tomado fuerza y peso dentro de las letras españolas en los últimos once años, no solo por su trabajo en el terreno de la ficción, sino también por el ensayístico y crítico.

Su compromiso artístico, además, le lleva a respaldar a otros escritores, como a Juan Benet con la editorial Destino para favorecer la publicación de su primera novela *Volverás a Región* en 1968; algo que hará con frecuencia con escritores jóvenes talentosos como Álvaro Pombo, Soledad Puértolas o Belén Gopegui, entre otros. Martín Gaité no solo mediará por los autores jóvenes sino también por los sellos editoriales pequeños que están empezando como Nostromo, con el que publica su primer ensayo *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* en 1973 (Teruel, 2019). Esta figura de mediación por autores jóvenes y editores independientes le otorga una innegable autoridad dentro del mundo literario, puesto que la autora abandera una forma de vivir y de pensar la literatura en la que los valores literarios están por encima de los comerciales.

El papel del lector real, por su parte, también ha cambiado en estos años. Al final de la dictadura franquista, el lector está acostumbrado a leer sin tantas trabas del Régimen, con una censura más suave, apenas perceptible. Ha empezado a llegar la literatura de otros países desde los años 60, nos encontramos inmersos en el boom literario latinoamericano, y el lector puede, asimismo, acceder a un mayor número de traducciones de autores extranjeros contemporáneos y de los clásicos. Por lo tanto, su rol pudiera ser más crítico que en la primera etapa del franquismo.

En relación al lector implícito, la autora deja claves en los discursos de la novela sobre ciertas competencias enciclopédicas del lector que supone (si el lector ya las tiene) u ofrece (el lector potencialmente las puede desarrollar) como, por ejemplo, conocimientos sobre la historia de España (la guerra civil, la posguerra), o la idiosincrasia gallega (la naturaleza, los pazos, la relación de sus gentes con las leyendas, etc.). Además, en referencia a la competencia

discursiva, si el lector ha leído sus ensayos *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* y el capítulo «El interlocutor soñado» en *El cuento de nunca acabar*<sup>119</sup>, podrá establecer relaciones entre las ideas de la autora sobre la comunicación interpersonal y cómo las plasma en esta novela.

### **Circunstancias apropiadas**

En estos años, la autora C. Martín Gaité se desliga aún más de los influjos de sus amigos escritores de la generación del cincuenta, así como de las tendencias existencialistas y experimentalistas de los años 60 y los 70 para escribir siguiendo su propio estilo literario. Esto no significa que no se vea atraída por ciertos autores y géneros, sino que los emplea hasta hacerlos suyos para crear su propia composición en *Retahílas* (y en *El cuarto de atrás*, como veremos después). A esto quizá también contribuye el tiempo que ha pasado investigando sobre la historia de Melchor Rafael de Macanaz, que le ha dado una base para enfrentarse a los textos literarios de una manera más obstinada y profunda<sup>120</sup>. De igual modo, la autora señala que sus *Cuadernos de todo* han podido influir en el resultado de *Retahílas* (y otras obras más adelante), puesto que la escritura en estos cuadernos «ha configurado un nuevo tono en sus escritos» (Martín Gaité, 2009 [1983]).

Aunque la censura literaria formal sigue existiendo hasta el final de la dictadura franquista, en los últimos años previos a la muerte del caudillo, los informes de los censores son más laxos y superficiales. Prueba de ello es el informe de *Retahílas*, fechado el 13 de mayo de 1974 (dos días después de haber sido enviada la galerada para su evaluación). En él se refleja que el censor o no ha leído la novela o lo ha hecho muy por encima, ya que señala a Matilde, «la anciana que desea ir a morir al lugar de nacimiento», como

---

<sup>119</sup> Su novela *Retahílas* sirve de inspiración para que C. Martín Gaité inicie el proceso de elaboración de *El cuento de nunca acabar*, del que ya tenía algunas notas y fragmentos escritos en sus cuadernos de todo.

<sup>120</sup> En C. Martín Gaité, «Reflexiones sobre mi obra», en *Pido la palabra, op. cit.*, pp. 247-265.

protagonista y afirma que la historia está ambientada a principios del siglo XX cuando en realidad se desarrolla en los años 70<sup>121</sup>.

La crítica, por otro lado, reconoce esta obra como una de las más sobresalientes (Sobejano, 2005) por cómo trata el tema de la comunicación interpersonal y porque toda ella es, como afirma L. Buchanan, un «canto a la palabra» (Buchanan, 1979). *Retahilas* tiene características de la *novela social* con un enfoque en lo íntimo y la introspección psicológica en el individuo. Escartín señala que, en *Retahilas*, la autora muestra su preferencia por la lengua hablada sobre la escrita y asocia la palabra con la solución a los problemas del individuo, «siendo necesario salir al encuentro de los fantasmas llamándolos por su nombre para liberarse de su poder» (Escartín Gual, 2015, p. 586). O'Leary y Ribeiro de Menezes coinciden en que la novela presenta elementos de la novela de búsqueda (*quest novel*) y de la novela psicológica, así como la influencia del existencialismo y la teoría lingüística (O'Leary y Ribeiro de Menezes, 2008, p. 74). Encontramos algunas características de la corriente de la *novela experimental* (en auge durante los años 60 y 70 en España) en *Retahilas* en la forma de narrar, que mezcla estilos y géneros diferentes. Asimismo, los monólogos dialógicos de Eulalia y Germán recuerdan al monólogo interior de Carmen en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes. Por otro lado, la autora no emplea una forma de expresión enrevesada o difícil, característica de la *novela experimental*, pero sí que incluye gran cantidad de elementos semióticos específicos (coloquialismos, simbolismos, etc.) para tratar ciertos temas discursivos como la comunicación o la identidad personal.

---

<sup>121</sup> O'Leary y Ribeiro de Menezes transcriben una parte del informe: «Carmen Martín Gaité vuelve a recordarnos *Entre visillos* con esta novela esencialmente femenina y de gran calidad, llena de matices que a veces nos recuerdan una comedia de Strindberg, otras a Katherine Mansfield, relatándonos la historia de una anciana señora gallega que desea ir a morir al lugar y hogar de nacimiento, no pisado desde hace tiempo por los familiares. Ambientada a principios de siglo, el contenido no ofrece nada que objetar. Está lleno de reminiscencias». (En C. O'Leary y A. Ribeiro de Menezes, *A companion to Carmen Martín Gaité*, op. cit., p. 71).

Del mismo modo, como en la novela de *Entre visillos*, encontramos algunos rasgos del subgénero de la autobiografía ficcional. «Mi tierra está donde están mis recuerdos» (Ramos, 1980, p. 120) dice en una entrevista y, sin duda, su literatura también. El entorno en el que se desarrolla la acción es la aldea gallega a la que Martín Gaité le pone el nombre ficcional de Louredo. Este lugar recuerda a San Lorenzo de Piñor<sup>122</sup>, el pueblo en el que la autora pasaba todos sus veranos junto a su familia durante la infancia y hasta los veinticinco años, en una casa que tenían en la montaña cerca de Orense. Asimismo, encontramos ciertas similitudes con la autora en el personaje de Eulalia: el hecho de que ambas estén separadas de sus maridos después de una larga vida en común, su sangre gallega (aunque en la autora es solo por parte de madre), la avidez por la lectura de la novela rosa durante su infancia o su amor por la palabra bien dicha. «Esta señora Eulalia», dice Martín Gaité en una entrevista, «lo que me ha copiado a mí es mi manera de hablar» (Ramos, 1980, p. 123).

Por otro lado, hay un elemento característico de la novela fantástica en *Retahílas*, «la aparición-desaparición del caballo con jinete vestido de negro que Eulalia ve o cree ver durante su ascensión a la montaña es un elemento perteneciente a este tipo de ficciones»<sup>123</sup>. La aparición de este jinete es ambigua, pues nunca queda claro si es real o está en la imaginación de Eulalia.

Desde el estudio de la *literatura feminista*, diversas autoras consideran que *Retahílas* tiene ciertas características de esta corriente literaria<sup>124</sup>. Por un

---

<sup>122</sup> También en su novela corta *Las ataduras*, Barcelona: Destino, 1959.

<sup>123</sup> En C. Martín Gaité, «Reflexiones sobre mi obra», en *Pido la palabra*, *op. cit.*, p. 258.

<sup>124</sup> Son también interesantes otros estudios de las investigadoras M. Carbayo-Abengózar, A. Paatz y P. Z. Boring, entre otras. (P. Z. Boring, «Carmen Martín Gaité. A feminist author», *Revista de estudios Hispánicos*, XI (3, octubre de 1977), 1977, pp. 323-338; M. Carbayo-Abengózar, *Buscando un lugar entre mujeres. Buceo en la España de Carmen Martín Gaité*, Málaga: Universidad de Málaga, 1998; A. Paatz, *Vom fenster aus gesehen? Perspektiven weiblicher differenz im erzählwerk von Carmen Martín Gaité*, Frankfurt: Vervuert, 1994; A. Paatz, «Perspectivas de diferencia femenina en la obra literaria

lado, Ciplijauskaitė afirma que la novela presenta la concienciación y la búsqueda de identidad de la mujer (Ciplijauskaitė, 2000, pp. 37-41). Por su parte, López señala que la novela trata en su temática el feminismo emergente del momento (López, 1995). O'Leary y Ribeiro de Menezes se centran en cómo la autora trata el tema de los roles de género desde las vivencias de los personajes (O'Leary y Ribeiro de Menezes, 2008). En concreto, en la oposición entre Eulalia y Lucía en cuanto a la maternidad. Mientras Lucía tiene ideas más tradicionales, Eulalia sentencia: «O te haces madre o te haces persona» (Martín Gaité, 2010 [1974], p. 117). Sin embargo, en su conversación con Germán afloran ahora las ideas, iniciadas por Lucía, la madre de Germán, sobre «una forma de ser madre» que no tiene por qué «excluir la de seguir siendo persona» (*Retahílas*, p. 117)<sup>125</sup>: los discursos de la maternidad y la independencia no tienen por qué ser opuestos (Carbayo-Abengózar, 1998b).

La autora, aunque rechaza ser etiquetada como «autora feminista», presenta una forma propia y adelantada de *feminismo cultural*<sup>126</sup> en España, acorde con la idea de poder compatibilizar la igualdad entre hombres y mujeres con la preservación de la feminidad y la maternidad. Las ideas de Martín Gaité van directamente en contra del feminismo reivindicativo y

---

de Carmen Martín Gaité», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 8 (especial Carmen Martín Gaité), 1998b).

<sup>125</sup> A partir de este ejemplo extraído de *Retahílas*, los siguientes irán seguidos del nombre del título sin abreviar, *Retahílas*, y la página en paréntesis.

<sup>126</sup> La corriente del *feminismo cultural* nace en los Estados Unidos a partir de los años 70 como continuación del *feminismo radical*. A. Bernárdez afirma que las feministas culturales parten de la idea de que «si bien es verdad que el poder masculino es el causante de la discriminación que sufren las mujeres, ese poder no podía ser imitado o deseado por ellas, ya que en la feminidad hay valores suficientes para crear modelos alternativos más deseables y positivos» que estén basados en «la cooperación y el amor a los cuidados de los demás», con la figura materna como centro del ejercicio de esos cuidados y su papel de educadora social y familiar como eje de los modelos alternativos. (En A. Bernárdez Rodal, *Mujeres en medio(s). Propuestas para analizar la comunicación masiva con perspectiva de género*, Madrid: Fundamentos, 2015, p. 31).

político de los años 70, el *feminismo radical*, que la autora considera uniformador y alienador de la mujer. Carbayo-Abengózar afirma que a Martín Gaité «el feminismo radical de los setenta iba a parecerle tan opresor como el franquismo de los cuarenta» (Carbayo-Abengózar, 1998a, p. 50).

Por otro lado, la autora muestra al lector las dos caras del sexismo a través de la imposición a la que se ven sometidos, tanto las mujeres como los hombres, sobre el papel que deben ocupar en la sociedad según su sexo. Así, vemos cómo Germán, en su infancia, es reprobado por su madrastra Colette por dormir con muñecos y jugar a «juegos tranquilos» preocupada de que Germán quiera ser una niña y esperando que se comporte como «un hombrecito» (*Retahílas*, p. 132). De esta forma, el lector presencia el trauma que le ha causado a Germán este tipo de educación tradicional basada en la virilidad, incapacitándolo para expresar sus sentimientos y miedos durante una infancia falta de cariño por la muerte de su madre.

### Plan del texto

El título de esta obra *Retahílas* informa al lector de la estructura y el contenido que se va a encontrar en sus páginas: discursos que se suceden de forma ordenada y que incluyen temas mencionados también con un cierto orden<sup>127</sup>. O'Leary y Ribeiro de Menezes afirman que el título *Retahílas* se refiere al elemento simbólico que, como el hilo, une los recuerdos y discursos que Eulalia y Germán comparten en su diálogo (O'Leary y Ribeiro de Menezes, 2008, p. 79).

---

<sup>127</sup> La autora incluye tres acepciones de la palabra *retahílas* tras los epígrafes. La definición del Diccionario de la Real Academia Española que dice: «Serie de muchas cosas que están, suceden o se mencionan por su orden». Otra del Diccionario crítico-etimológico de J. Corominas: «Derivado de hilo; el primer componente es dudoso; quizá se trate de un cultismo sacado del plural *recta fila: hileras rectas*». Finalmente, una tercera acepción de su propia cosecha: «Yo debo añadir a tan acreditados testimonios el sentido figurado de *perorata, monserga* o *rollo* –como ahora se le suele decir– con que he oído emplear esta palabra desde niña en Salamanca». (En C. Martín Gaité, *Retahílas*, *op. cit.*, p. 12).

Martín Gaité dedica el libro a su hija Marta y sus amigos, con quienes, según cuenta, pasa muchos ratos dialogando «de esto y aquello» cuando van de visita a su apartamento: «Para Marta y sus amigos (Máximo, Elisabeth, Juan Carlos, Alicia, Pablo), siempre turnándose, al quite de mis horas muertas» (*Retahilas*, p. 10). La relación intergeneracional que se establece entre Martín Gaité y la hija y sus amigos es similar a la de Eulalia y Germán. Con ello, la autora busca establecer una relación narrativa entre su situación personal y la de la historia, ya que el lector puede inferir a través de esta sencilla dedicatoria que la autora conoce cómo es la relación comunicativa entre una mujer madura como Eulalia, y un chico joven como Germán. De esta forma, Martín Gaité crea una sintonía especial con el lector como autora empírica, a través de los lazos narrativos entre la realidad y la ficción (Calvi, 2018; Mainer, 2009).

Los epígrafes al inicio de la novela se refieren a la lengua y a la forma en que lo empleamos para comunicarnos. El primero: «La elocuencia no está en el que habla, sino en el que oye»<sup>128</sup> insiste en la necesidad de encontrar un interlocutor válido para que se produzca la comunicación y advierte al lector de la necesidad de su colaboración en el diálogo que se va a desarrollar ante sí (López, 1995, p. 153). El segundo epígrafe: «Cada vez que estamos angustiados, es el lenguaje el que nos aporta la solución necesaria»<sup>129</sup>, incide en la idea de que la palabra es curativa, nos ayuda a expresar nuestras inquietudes.

La novela comienza con un preludeo en el que se presenta a Germán llegando a una aldea gallega y dirigiéndose al pazo donde están su bisabuela moribunda y su tía Eulalia. A este le sigue un diálogo continuado entre Eulalia y Germán, y cierra con un epílogo en el que Juana (la criada) anuncia la

---

<sup>128</sup> Martín Gaité cita a Fray M. Sarmiento en *Papeles inéditos*: «La elocuencia no está en el que habla, sino en el que oye, no hay retórica que alcance, y si precede, todo es retórica del que habla». (Ibid., p. 11).

<sup>129</sup> La autora cita a B. Parain en *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*: «Chaque fois que nous sommes en détresse, c'est la langue qui nous apporte la solution nécessaire. Il n'y a pas d'autre. Lorsque son enfant est mort, la mère se lamente et le secours lui vient de là». (Ibid., p. 11).

muerte de la anciana. Para M. S. Collins, el preludeo y el epílogo enmarcan de forma visual el núcleo de la conversación íntima entre los protagonistas (Collins, 2003). El diálogo entre los protagonistas está estructurado en once capítulos: seis que representan un único discurso de Eulalia, y cinco que corresponden al discurso de Germán. De esta manera, los enunciados de uno y otro se alternan consecutivamente al inicio de cada capítulo.

La autora concluye la novela con una referencia más descriptiva que en *Entre visillos* sobre la fecha de inicio y la de finalización de la misma: «Empecé a tomar los primeros apuntes para esta novela en junio de 1965, en un cuadernito al que llamo, para mi gobierno, *cuaderno-dragón*<sup>130</sup> por un dibujo que me había hecho en la primera hoja un amigo que entonces solía decorar mis cuadernos. Terminé su redacción definitiva la tarde del 31 de diciembre de 1973, en mi casa de Madrid» (*Retahilas*, p. 183). Con esto, ofrece la mano cómplice al lector dando información sobre el largo proceso de elaboración de la obra (Calvi, 2018; Mainer, 2009).

### Uso de la lengua

Desde el punto de vista estilístico, *Retahilas* es una de las novelas más novedosas y mejor logradas de la autora, ya que consigue:

Casi solo por medio de la palabra hablada, poner en ebullición un vasto mundo de experiencias familiares y generacionales e iluminar los interiores de dos almas en su aproximación y confluencia. (Sobejano, 2005, p. 338)

Este estilo de escritura en el que el diálogo predomina sobre la narración se inicia en *Entre visillos* y después en *Ritmo lento*, pero ahora está mucho más pulido por la autora y recorre cada una de las páginas de la historia. La intención de Martín Gaité en esta novela es estar muy presente y, a la vez,

---

<sup>130</sup> Se trata del «Cuaderno 5» en C. Martín Gaité, *Cuadernos de todo*, op. cit., pp.187-198.

muy alejada del texto escrito a través de la palabra hablada y, aunque parezca una contradicción, lo consigue. Por un lado, la autora otorga el poder de la palabra a sus personajes, Eulalia y Germán, dejando que hablen por sí mismos y a su antojo.

Al ceder la palabra a los personajes, la autora les dota de capacidad crítica, de sensibilidad hacia la palabra y la creación verbal. Las historias de Eulalia y de Germán, emergen interrumpidas y fragmentadas por el comentario que las unifica y les da significado. (Buchanan, 1979, p. 13)

De esta forma, la autora se distancia del texto como autora implícita, y también como narradora. Germán y Eulalia, disponen de la palabra para narrar su propia historia y descubrir su identidad, «llena de ritmos personales y nunca confundibles entre ellos» (Alemany, 1990, p. 47). La técnica de la autora para alejarse del texto y hacer desaparecer al narrador es el empleo del diálogo testimonial compuesto por «largos monólogos cruzados y complementarios» que son, por una parte, examen de la conciencia, y por otra, una confesión (Gullón, 1983, pp. 75-80). Para Brown, la forma de dialogar entre Eulalia y Germán crea un «monólogo confesional» (*confessional monologue*) (Brown, 1991, p. 80). M. Durán sostiene que este momento de evasión entre los protagonistas no producirá una catarsis, sino que ambos volverán a su rutina (Durán, 1981, p. 238).

Los dos interlocutores hablan principalmente sobre sus relaciones personales con familiares y amigos. Con la rememoración y exposición de los recuerdos a través de la palabra, los interlocutores consiguen liberarse alcanzando una de las ideas principales de la novela, «la salvación a través de la palabra» (Ciplijauskaitė, 2000). Para Navajas, el diálogo que mantienen Eulalia y Germán recuerda a una sesión de psicoanálisis (Navajas, 1985, p. 33). Así, el diálogo que se establece entre ambos es una forma ideal de conversación, difícilmente reproducible en la vida real, donde la ausencia de interrupciones entre interlocutores o terceros, el ambiente espacio-temporal adecuado y las capacidades de elocuencia y escucha apropiadas no siempre se dan o no se dan todas a la vez.

Por otro lado, con esta historia la autora hace «una reflexión sobre el arte de narrar», sobre el interlocutor y el diálogo (Alemany, 1990, p. 47), dando su punto de vista sobre todos estos temas, el cual también conocemos, sobre todo, por su ensayo *La búsqueda de interlocutor*. De esta forma, intenta acercarse al lector estando muy presente en la narración a través de sus ideas puestas en boca de Eulalia y Germán indistintamente. López Alonso afirma que el lector puede encontrar la voz de la narradora en las continuas reflexiones sobre la escritura y la palabra que incluye en los monólogos de Eulalia y Germán a través del discurso indirecto libre (López Alonso, 2014, pp. 65-66).

La lengua de *Retahilas* es muy coloquial, a pesar de contener pensamientos y reflexiones profundas sobre la narración oral y escrita. Es una lengua cercana al lector, que lo invita a participar. Diferentes autores sugieren que el estilo coloquial de Martín Gaité consistente en escribir imitando la lengua hablada –la técnica que ya había iniciado en *Entre visillos*–, surge de su necesidad de interlocutor, además de la influencia de Virginia Wolf, una de sus autoras favoritas (Escartín Gual, 2015; Glenn, 1987-1988). En el diálogo entre Eulalia y Germán, encontramos diversas técnicas que la autora emplea para asemejar los discursos a los de la lengua hablada como las muletillas<sup>131</sup>: «Quiero decir» (*Retahilas*, p. 42, p. 102, p. 125, p. 127), «entiéndeme» (*Retahilas*, p. 60, p. 125), «vale» (*Retahilas*, p. 76, p. 106, p. 176), «ya ves» (*Retahilas*, p. 42, p. 45, p. 46, p. 49, p. 53, p. 54); repeticiones como, por ejemplo, múltiples alusiones a los ojos de Juana, («me asustaron sus ojos», (*Retahilas*, p. 87), «de nada quería huir con más afán que de sus ojos» (*Retahilas*, p. 88), «librarme [...] de aquellos ojos como dos brasas» (*Retahilas*, p. 88); coloquialismos: «Me he pasado años echando pestes» (*Retahilas*, p. 23), «no nos sueltes el rollo» (*Retahilas*, p. 176), «a mí no me va la prisa» (*Retahilas*, p. 177); hablar yendo y volviendo a un mismo tema: sobre el *entusiasmo* (pp. 57-58, pp.72-73, p. 75, p. 83) y el *hilo* (*Retahilas*, p.

---

<sup>131</sup> El término *muletilla* tradicionalmente se ha aplicado a elementos que hoy se consideran marcadores discursivos. Se trata de palabras o frases que se repiten mucho por hábito y que no tienen un contenido informativo.

73-77, p. 82, p.103, p. 108, pp. 112-114, p. 121); o el desorden de la estructura sintáctica lógica sujeto-verbo-predicado:

Y la abuela mucho antes que nosotros y que la propia Juana se percató de aquel conato de servilismo, buena es ella, y se lo fomentaba; como a nieta no la trató nunca, qué la iba a tratar, para criadita iba desde que vino, para ser usada por todos. (Retahílas, pp. 83-84)

Con todos estos recursos, Martín Gaité consigue que sus personajes Eulalia y Germán tengan una forma de hablar que es característica del «flujo conversacional» en la lengua cotidiana (Escartín Gual, 2015; Mancera Rueda, 2011). O'Leary y Ribeiro de Menezes apuntan a que el vocabulario y la forma de hablar definen a los dos personajes (O'Leary y Ribeiro de Menezes, 2008, p. 74). Gracias a ese «hablar con meandros», como diría la autora, al lector le da la sensación de que los personajes se definen a sí mismos, ya que la aparente espontaneidad de su forma de hablar, los temas y el léxico empleados parece estar movida por el subconsciente. Asimismo, esta forma de hablar, que representa el lenguaje cotidiano, es un discurso que la autora considera como característicamente femenino: «Ese tono de estallido o desahogo tan inherente al discurso femenino, condicionado desde tiempo inmemorial –al menos en España– por el poco caso que han hecho los hombres a las conversaciones de las mujeres» (Martín Gaité, 2006 [1993], p. 389). Al poner el foco de atención en esta manera de hablar, en principio femenina, la autora está elevando el discurso femenino, a través del personaje de Eulalia, a la categoría de buena literatura y está liberándose ella misma como autora del estigma que supone «el hablar como una mujer»<sup>132</sup>.

Otro recurso de estilo de la autora para que se dé la comunicación ideal entre Eulalia y Germán es el empleo de una lengua común entre ellos. Así

---

<sup>132</sup> C. Martín Gaité desarrollará el tema de la mujer y la literatura en su libro de ensayos *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, *op. cit.* También en su conferencia «La mujer en la literatura», recogida en C. Martín Gaité, *Pido la palabra*, *op. cit.*, pp. 325-341.

ocurre, por ejemplo, con el léxico conectado con el teatro: *bambalinas* (*Retahílas*, p. 36), *decorados* (*Retahílas*, p. 178), *actor sin público* (*Retahílas*, p. 69), pero, sobre todo, cuando ambos interlocutores emplean con frecuencia léxico relacionado con la costura para referirse al acto de habla: *hilo* (*Retahílas*, p. 21, p. 72, p. 73); *retahílas* (*Retahílas*, p. 81, p. 105, p. 113, p. 115), *tejer* y *tela* (*Retahílas*, p. 73, p. 76, p. 109), etc.; así como expresiones de este campo semántico: *coger el hilo* (*Retahílas*, p. 74), *tomar hilo* (*Retahílas*, p. 73), *dar hilo* (*Retahílas*, p. 73). Ese «léxico familiar», en la terminología de Natalia Ginzburg (autora a quien la escritora salmantina admira), fomenta la complicidad y el entendimiento entre los interlocutores en dos niveles: entre los dos personajes protagonistas y entre el autor-lector. Por un lado, el simbolismo creado alrededor del léxico común entre los dos interlocutores facilita la comunicación y la sincronía entre ambos. Por otro, el lector puede interpretar este léxico repetido como una forma de comunicación entre la autora y el lector, como si Eulalia y Germán fueran un espejo de la comunicación que se puede llegar a dar entre la autora y el lector implícito y entre el lector real y el autor implícito. Asimismo, encontramos un léxico frecuente y con la misma simbología y relación común que en *Entre visillos*: la *ventana*, los *ojos* («me asomaba a la ventana con los ojos abiertos como un búho», *Retahílas*, p. 38), o el *espejo* («son los ojos de Juana inalterables los que estancan el tiempo de la infancia como espejos deformes», *Retahílas*, p. 82).

### *Escenografía*

#### **Representación de los enunciadore y los destinatarios**

En esta novela, Martín Gaité escenifica todo lo que piensa sobre el interlocutor a través de los dos personajes principales de la novela: Eulalia y Germán. La propia autora señala como tema principal de *Retahílas*, «más que

en ninguna de mis otras novelas, el de la comunicación entre los seres humanos»<sup>133</sup>.

Los protagonistas se encuentran en un punto de inflexión en sus vidas. Por un lado, Eulalia es una mujer inteligente y educada que ha decidido llevar una vida independiente y no formar una familia, a la que consideraba una trampa emocional. Ahora, entrada en la madurez –tiene cuarenta y cinco años–, se encuentra inmersa en una crisis existencial y de afecto desatada por la separación de su marido Andrés, y por la realización de su conducta en cierto modo autodestructiva (Mainer, 2007, p. 198).

Por otro lado, Germán, es un chico de unos veintidós años que anda algo perdido por la vida por la falta de afecto que ha sufrido a consecuencia de la muerte de su madre cuando era un niño y la relación distante con su padre. No entiende el mundo que le rodea y se encuentra en plena búsqueda de sí mismo cuando se produce el encuentro entre él y su tía Eulalia. A estos ingredientes previos para que se dé la comunicación, añadimos que Germán tiene a su tía idealizada por haber sido la mejor amiga de su madre. Por ello, Germán está deseoso de escuchar y hablar con ella, pero sobre todo de escucharla. Esto hace de Germán el interlocutor ideal: alguien que tiene curiosidad por lo que el otro tiene que decir. En este sentido, Germán es un personaje secundario en comparación con Eulalia, que lleva la voz cantante (Brown, 1991, p. 81).

La autora marca esta distinción entre personajes a través de la longitud de sus discursos: las intervenciones monológicas de Eulalia tienen casi el doble de páginas que las de Germán. Con ello, la autora busca transmitirle al lector la diferencia que hay entre ambos interlocutores tanto en edad como en experiencias y conocimientos. Ambos personajes se esmeran en hacer buen uso de la palabra, pero es Germán quien menciona de forma más frecuente la elocuencia de Eulalia en sus discursos. Eulalia viene del griego *Eu-lalios* y significa «que habla bien, que es elocuente». Asimismo, el lector puede recoger esta información del texto cuando Germán explica que su abuelo le puso el nombre de Eulalia porque significa «bienhablar» (*Retahilas*, p. 174).

---

<sup>133</sup> En C. Martín Gaité, «Reflexiones sobre mi obra», en *Pido la palabra*, *op. cit.*, p. 255.

Según esto, podemos considerar que la voz narrativa de Eulalia es la más elocuente y primordial, y se dirige a Germán, cuya voz, por otro lado, representa a la del interlocutor ideal, y a la vez narratario de la novela (Quintana Cocolina, 2015). Germán, en su origen latino *Germanus*, quiere decir «aquel que es un hermano», pudiendo hacer referencia a alguien que escucha y se interesa por lo que el otro tiene que decir.

En ciertos momentos de la novela, nos parece ver a la autora implícita/modelo en el personaje de Eulalia y al lector implícito/modelo en el de Germán. Para K. M. Glenn, la relación entre los dos interlocutores es análoga a la de la escritora y el lector (Glenn, 1979, 1987-1988). La autora espera encontrar en el lector a su lector ideal, de la misma forma que Germán es el interlocutor buscado por Eulalia. La intención de la autora es que su lector adopte el rol de interlocutor ideal a través de la lectura, leyendo los discursos de Eulalia y Germán y, en suma, todos los discursos contenidos en la novela y en los paratextos. Por su parte, el lector real, colaborador silencioso, se irá formando su idea sobre qué responderle a su autora implícita, porque, como afirma Eulalia, leer es como estar «dialogando con un ausente» y cuando el lector responde a un libro es como si le hubiera «visto la cara al autor» y le hubiera «oído la voz» (*Retahilas*, p. 58). De esta forma, autor y lector se intercambian los papeles, de la misma manera que Eulalia y Germán son a la vez hablantes y oyentes en su diálogo.

Aunque los demás personajes secundarios no aparezcan físicamente en la historia de *Retahilas* (a excepción de Matilde y Juana), están muy presentes a través de los discursos de Germán y Eulalia, quienes los hacen vivir a través de sus recuerdos. El lector juzga a estos personajes a través de lo que cuentan Eulalia y Germán sobre sus relaciones con ellos: la abuela Matilde, aconsejada por el cura, prohíbe leer novelas *rosa* a Eulalia cuando es pequeña por salirse del discurso oficial para el género femenino; en su lecho de muerte, la abuela Matilde siente la necesidad de encontrar un interlocutor a quien transmitirle sus historias (materializadas en su baúl). Eulalia acompañaba a su madre, Teresa, a llevar comida a los maquis. Eulalia y Germán eran dos hermanos muy unidos hasta que él se casó con Lucía, compañera de universidad y mejor amiga de Eulalia. Lucía le contaba cuentos a su hijo Germán por las noches; cuando Lucía murió, Germán padre se volvió a casar, esta vez con Colette, la institutriz de sus hijos Germán y Marga. Germán padre se ha convertido en un hombre débil, muy distante con sus hijos y con

su hermana. Andrés y Eulalia tenían un código de lengua común cuando conversaban en su época más feliz; Germán solo puede conversar tan bien como con Eulalia con su amigo Pablo, quien es el que crea la metáfora del hilo en la conversación (en sus parlamentos, observamos también mucha de la teoría de la comunicación de Martín Gaité). Juana, medio familiar, medio criada, es excluida de los juegos por los hermanos Eulalia y Germán y ahora solo queda en ella resentimiento.

Todos estos personajes no hablan por sí mismos a través del diálogo, como ocurría en *Entre visillos*, sino que aparecen representados a través de las palabras de Eulalia y Germán. En definitiva, Martín Gaité crea un discurso a dos voces, las de Eulalia y Germán que, a su vez, contienen las voces de otros personajes y las de la autora implícita y el lector implícito, y elabora así una novela profundamente dialógica con tan solo dos personajes que pronuncian los discursos.

*Retahílas* presenta la palabra hablada por encima de la palabra escrita, aunque, como también sugieren otros críticos, se da la paradoja de que se trata de un texto escrito en el que se reproduce una conversación oral y su destino «es la lectura silenciosa y personal»<sup>134</sup>. Por eso, la autora trata de ayudar al lector para que acepte la palabra escrita como si fuera hablada con varias estrategias. Entre ellas, está la propia estructura de la novela que imita a un diálogo: los discursos de ambos personajes se alternan y da la impresión al lector de que está asistiendo a una conversación en vez de a la lectura de un texto escrito. Además, Eulalia y Germán se refieren en sus discursos a la idea de que están hablando y que tienen un oyente que los escucha. El lector siente así una mayor proximidad con los personajes, quienes se desligan de un narrador que sirva como intermediario entre ellos y el lector. Por otro lado, la autora, consciente de la importancia de que el lector vea cómo se desarrolla la acción, que suele estar descrita por un narrador, otorga esa responsabilidad a los interlocutores. De este modo, son los propios personajes los que narran

---

<sup>134</sup> Charla de R. Yahni, «Novela: entre el interlocutor y el lector», en la 3ª sesión de la conferencia *Semana de autor*, Buenos Aires. [En E. Martinell Gifre, *Carmen Martín Gaité. Semana de autor*, (E. Martinell Gifre Ed.), Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana-Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, p. 73].

la escena (los gestos, el contacto visual, el tono de cada interlocutor) y se la dan a conocer al lector, sin la necesidad de que haya un narrador durante el diálogo<sup>135</sup>.

En mi novela *Retahílas* [...] puse mucho empeño en suplir esos gestos y decorados que el lector no podía ver con sus propios ojos, mediante comentarios de cada interlocutor sobre la actitud del otro, enfatizando precisamente esa pasión por hacerse entender que lleva a los hablantes a gesticular mucho y a estar pendientes del reflejo de lo contado en el rostro que escucha. (Martín Gaité, *Charlar y dialogar*, 2000, p. 213)

La puesta en escena de la historia nos recuerda al teatro con un preludio en el que el narrador en tercera persona pone en situación espacio-temporal al lector a través de un diálogo. En él, Odilo, un niño del pueblo, explica a Germán cómo llegar a la casona de Louredo y su opinión (en la que está contenida también la opinión de todo el pueblo) sobre quienes se encuentran allí (la bisabuela moribunda, Juana y Eulalia). Tras el diálogo monológico ininterrumpido entre Eulalia y Germán –narradores (autodiegéticos) en primera persona, que cuentan su propia historia pasada y presente– cierra la novela un epílogo. El narrador en tercera persona vuelve a aparecer para dar una perspectiva nueva: el punto de vista de Juana, que ha estado toda la noche velando a la anciana centenaria hasta su muerte al amanecer. El narrador adopta la visión de Juana, expresando «la envidia acumulada durante años» (Martinell Gifre, 1994, p. VI), y ofreciendo, según Borau y Fuentes del Río, una configuración cinematográfica al final de la novela con el cambio de focalización a un testigo secundario (Borau, 1997; Fuentes del Río, 2018).

---

<sup>135</sup> E. Martinell explora muchos de estos rasgos semiótico-contextuales en: E. Martinell Gifre, «Un aspecto de la técnica presentativa de C. Martín Gaité en *Retahílas*», *Archivum*, XXXI-XXXII, 1981-1982, pp. 463-481; y E. Martinell Gifre, *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, op. cit.

Cuando Juana entra en el salón rompe el aislamiento mágico entre tía y sobrino. Y es en ese momento, y a través de sus ojos, como el lector se enfrenta con una realidad total: en un punto exacto en el tiempo, en el reconocimiento de detalles mínimos de la habitación y en la constatación de la postura íntima de los personajes. (Martinell Gifre, 1981-1982, p. 479)

En palabras de Martinell, esta estrategia de focalización consiste en que «el enfoque que venía dándose da un quiebro. Como consecuencia, el lector, que estaba enfrentado a la actuación directa de los personajes, pasa a asistir a la escena desde otra perspectiva, la que le corresponde a un nuevo personaje» (Martinell Gifre, 1994, p. V). De esta forma, la autora se asegura de que el lector se convenza de que está «presenciando un auténtico diálogo» (O'Leary y Ribeiro de Menezes, 2008, p. 73) pues parece que no solo los ha oído durante su conversación nocturna, sino que ahora también los puede ver «abrazados» en el sofá a través de los ojos rencorosos de Juana (*Retahilas*, p.182).

### **Representación espacio-temporal**

Martín Gaité es una autora que, como ella misma afirma, «escribe de cosas interiores» y sus escenas se suelen desarrollar en lugares cerrados. Lo observamos en *Entre visillos* y lo vemos ahora también en *Retahilas* de forma más marcada, ya que toda la acción se desarrolla en una habitación en penumbra, descrita brevemente por los protagonistas y, más tarde, a través de los ojos de Juana en el epílogo.

En *Retahilas* recuerdo que lo primero que pensé con relación a esa novela, era explotar una escena en la cual hubiera dos personas en una habitación cerrada hablando durante toda una noche. Todavía no sabía si iban a ser un hombre y una mujer, o qué parentesco iban a tener, ni nada. (Ramos, 1980, pp. 119-120)

Esta habitación donde se produce el diálogo ideal entre Eulalia y Germán es el salón de la vieja casona de Louredo. La casa, que ahora está en

ruinas, representa la vida de la familia Orfila. Desde que el abuelo Ramón se la compró a los marqueses de Allariz y la reformó –pues estaba en decadencia también entonces–, han pasado cuatro generaciones por ella. Las dos últimas, la de Eulalia y su hermano Germán, y la de Germán y su hermana Marga, la han abandonado –Eulalia y su sobrino llevan sin ir más de veinte años–, por eso ahora está medio derruida, al igual que su guardesa Juana. La casa simboliza también el pasar del tiempo, que es la vida, una casa que ha envejecido y está a expensas de la muerte, como Matilde.

Para Alemany, la casa es «el topoi ideal para que ellos puedan enrolarse en un auténtico diálogo; la casa es el símbolo de la palabra, puesto que es justamente donde Germán aprende a hablar» (Alemany, 1990, p. 48). Los interlocutores repiten en sus discursos que mientras sigan hablando en esa noche, la casa se mantendrá en pie, porque «vivir es disponer de la palabra» (*Retahilas*, p. 147). En suma, la autora se refiere a la *palabra*, la *vida* y el *tiempo* como conceptos intercambiables en esta novela, y la casona semiderruida los acoge a todos. Por otro lado, el monte Tangaraño, donde Eulalia sale a pasear y ve al misterioso jinete vestido de negro en su caballo –la muerte que anda acechando–, es un topónimo que en gallego quiere decir «endemoniado»<sup>136</sup> y simboliza lo mágico, lo fantasmagórico, los mitos y leyendas gallegos que tanto gustan a la autora de la novela (Calvi, 1990, p. 171). Martínez Quiroga afirma que el monte Tangaraño representa lo más profundo del subconsciente de los dos personajes principales (Martínez Quiroga, 2011).

Para Gullón, el tema principal de la novela es el tiempo y su efecto sobre las personas (Gullón, 1983, p. 77). El tiempo del discurso narrativo transcurre durante toda una noche de agosto. Sin embargo, los únicos momentos en los que el tiempo es realmente cronológico son el preludeo y el epílogo de la novela. La conversación entre Eulalia y Germán está marcada por un juego binario, en el que se entrelazan el pasado y el presente a través de los recuerdos de ambos. A diferencia de *Entre visillos*, en *Retahilas* el tiempo está controlado por los personajes que hacen uso de él en su ventaja,

---

<sup>136</sup> M. Rivas, «Prólogo a Carmen Martín Gaité. La bebedora de sueños», *Retahilas*, Madrid: Siruela, 2010 [1974], p. 8.

buscando entre sus recuerdos una forma de entender el presente y de redimir los errores y los sufrimientos del pasado. Este tiempo proustiano está ahí como deleite de Eulalia y Germán, va saltando de recuerdo en recuerdo, de historia en historia hasta la muerte de la abuela, cuando el tiempo retorna a la linealidad. La muerte se anuncia por la hora, «sobre la mesilla, el reloj marcaba las cinco menos diez» (*Retahilas*, p. 180). Hasta entonces, los dos personajes habrán conseguido habitar el tiempo a través de la palabra (Alemany, 1990, p. 61).

El tiempo histórico de la novela es el mismo en el que Martín Gaité publica el relato: principios de los años 70 del siglo XX<sup>137</sup>. La forma de hacerle frente al tiempo real, todavía controlado por Franco, aunque por poco tiempo, es a través de las memorias personales. Martín Gaité representa en su novela una sociedad aún constreñida por el régimen dictatorial con muchos silencios sobre lo ocurrido durante y después de la guerra civil. Sin embargo, como señalan O'Leary y Ribeiro de Menezes, el deseo de cambio es evidente, aunque la autora también refleja a través de los interlocutores que todo cambio conlleva una serie de pérdidas (O'Leary y Ribeiro de Menezes, 2008, p. 77). Los interlocutores, a través de su diálogo intergeneracional, hacen patente su descontento hacia ciertos rasgos del mundo moderno, como la ausencia de diálogo verdadero y el aumento de la soledad entre individuos o la imposición de nuevos roles de género para las mujeres similares a los de los hombres y que son igualmente opresivos.

---

<sup>137</sup> Es importante resaltar en este punto que, aunque en los tres textos de análisis, el tiempo histórico de sus historias es el mismo (o cercano) al tiempo presente en el que la autora publica las novelas, el contexto de elaboración de las mismas se prolonga en el tiempo. Así, encontramos fragmentos y apuntes sobre *Retahilas* en dos de los primeros cuadernos de todo de Martín Gaité: el «Cuaderno 3» (fechado entre 1963 y 1967) y el «Cuaderno 5» (junio de 1965). (En C. Martín Gaité, *Cuadernos de todo*, op. cit., pp. 115-174 y pp. 187-198).

### 2.1.3. *El cuarto de atrás*

Los pocos años que separan *Retahílas* (1974) y *El cuarto de atrás* (1978), son muy fructíferos para Martín Gaité, quien continúa con la escritura de ficción y ensayo al tiempo que lo compagina con sus actividades de traducción y crítica literaria.

Desde 1973, la autora se embarca en lo que será *El cuento de nunca acabar* (2009 [1983]), su proyecto ensayístico sobre el arte de narrar y que finalmente ve la luz tras nueve años de trabajo, en 1983. En 1976 publica la novela *Fragmentos de interior* en la editorial Destino y viene a ser el contrapunto de *Retahílas*, pues vuelve a tratar el tema de la búsqueda del interlocutor, esta vez desde la perspectiva de la incomunicación. También publica otra investigación histórica<sup>138</sup>: *El conde de Guadalhorce, su época y su labor* (Martín Gaité, 1976a). De 1976 a 1980 colabora semanalmente con el *Diario 16* escribiendo críticas de libros y aportando su visión sobre el quehacer literario. En 1978, año en que publica *El cuarto de atrás* con la editorial Destino<sup>139</sup>, la autora entra a formar parte del comité de lectura para autores extranjeros del proyecto Alfaguara de Jaime Salinas (Teruel, 2019, p. 191). Ese mismo año, sus padres mueren con dos meses de diferencia (su

---

<sup>138</sup> El conjunto de sus investigaciones históricas (*El proceso de Macanaz, Usos amorosos del dieciocho en España, El conde de Guadalhorce, su época y su labor y Usos amorosos de la postguerra española*), junto con otros textos relacionados, ha sido reunido por J. Teruel en el cuarto volumen de las obras completas de Martín Gaité. [C. Martín Gaité, *Obras completas IV. Ensayos I. Investigación histórica*, (J. Teruel Ed.), Barcelona/Madrid: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2015].

<sup>139</sup> Esta será la última novela que publica con el sello Destino: «Tras la compra por Planeta de la mitad de Ediciones Destino en 1989, Martín Gaité decidió confiar su futura obra a Jacobo Siruela (Editorial Siruela) y a Jorge Herralde (Editorial Anagrama). La autora había publicado dos años antes *Usos amorosos de la postguerra española* en Anagrama (XV premio Anagrama de Ensayo)». (En J. Teruel, «Carmen Martín Gaité como mediadora editorial: el compromiso artístico», *Lectora*, 25, 2019, pp. 187-196).

padre en octubre y su madre en diciembre), lo que supone un duro impacto emocional para la autora, pues estaba muy unida a ambos. *El cuarto de atrás* es la novela que más gusta a su madre, quien fallece quince días antes de que le concedan el Premio Nacional de Narrativa por esta obra en diciembre de 1978 (Martín Gaité, 2006 [1993]).

En *El cuarto de atrás*, una noche de tormenta e insomnio da pie a que C., la protagonista de la narración y *alter ego* de la autora, invite a su casa a un entrevistador vestido de negro con quien mantiene una conversación en la que, con la ayuda de este misterioso interlocutor, ella repasa su vida y su quehacer literario en el contexto de la dictadura franquista. Como en las dos novelas anteriores, la *escena englobante* es el discurso literario. La *escena generativa* la forman un amplio número de subgéneros dentro del género de la novela: el libro de memorias, la autobiografía, la autoficción, la novela fantástica, la metaficción o la novela rosa. *El cuarto de atrás* tiene también el influjo de diversas tendencias literarias como la *novela experimental* y la *literatura feminista*. Asimismo, al igual que en *Retahilas*, la autora hace incursión en el teatro. Si en *Retahilas*, el género teatral se muestra en los diálogos monológicos y la estructura de la novela, en *El cuarto de atrás*, el teatro impregna los espacios, a los personajes y la lengua que emplean para expresarse.

### *Escena englobante y escena generativa*

#### **Modo de inscripción**

*El cuarto de atrás* es la quinta novela de Martín Gaité, por lo que su trayectoria como escritora de ficción es dilatada en este punto de su carrera. A su experiencia como novelista, se unen sus trabajos como ensayista, crítica, traductora e, incluso, se encarga de la adaptación de su relato *Un alto en el camino* para la película *Emilia, parada y fonda* en 1976. No obstante, *El*

*cuarto de atrás* representa la consolidación de la escritora como una de las grandes narradoras de la posguerra y del siglo XX (Rolón Collazo, 2002, p. 129), gracias a la gran acogida de la crítica nacional e internacional, aunque también del público lector<sup>140</sup>. A partir de la publicación de *El cuarto de atrás*, la crítica extranjera (principalmente estadounidense, pero también italiana, francesa y alemana) se empieza a interesar fervientemente por su obra y se publican una gran cantidad de estudios críticos, tesis doctorales, artículos académicos, entrevistas, etc.

### **Finalidad**

La idea inicial de la autora al escribir *El cuarto de atrás* fue la elaboración de un libro de memorias con el objetivo de dar testimonio y hacer una crítica social de los años de la posguerra y la dictadura, pero quería hacerlo desde una visión intimista y autobiográfica. Para Brown, esta novela es una re-escenificación de *Entre visillos* desde una perspectiva nueva (Brown, 1986). De hecho, la autora afirma que *El cuarto de atrás* y *Entre visillos*, los escribió partiendo de su necesidad de rememoración y crítica. Sin embargo, el testimonio en *El cuarto de atrás* es más personal, e incluye un mayor número de elementos autobiográficos. La crítica, por su parte, es más abierta y directa, puesto que, tras la muerte de Franco, la autora no necesita los velos que debió poner en *Entre visillos*:

---

<sup>140</sup> Sin embargo, después de *El cuarto de atrás* volverá a haber un silencio narrativo de más de diez años hasta la publicación de *Caperucita en Manhattan* en 1991. Este lapso de tiempo no se le reprochará tanto a la autora como el anterior (entre *Ritmo lento* y *Retahílas*), ya que la autora goza de un amplio reconocimiento nacional e internacional. Durante este periodo se dedica a sus proyectos ensayísticos, a la traducción de otras lenguas o la enseñanza en universidades estadounidenses, entre otros. La muerte de su hija Marta en 1985 es, en gran medida, la causa de este parón creativo, pues era con ella con quien imaginaba muchas de las historias que estaban en sus libros.

La crítica social, que en *Entre visillos* (como sugiere el título) se escondía detrás de la conversación banal de las muchachas de provincia, en *El cuarto de atrás* estalla en un desahogo amargo y a veces violento. (Palley, 1980, p. 22)

Martín Gaité ejerce esta crítica social a través de la memoria. Como apunta Mainer, en *El cuarto de atrás*, «la necesidad de recapitular el pasado próximo toma un evidente primer plano» (Mainer, 2007, p. 199). Se trata de un pasado más lejano que el que la autora rememora en *Entre visillos*, lo que explica, por un lado, que su crítica sea más directa, ya que ahora puede hablar desde la recién estrenada situación de libertad, y por otro, que el análisis de sus recuerdos sea más profundo, puesto que la autora ha tenido más tiempo para reflexionar.

El segundo objetivo de Martín Gaité es poner atención tanto a la interlocución como a la escritura en el texto. Si en *Retahílas*, Martín Gaité centra toda su atención en la palabra oral y la posiciona por encima de la palabra escrita, en *El cuarto de atrás* parte de la creación literaria de un interlocutor ideal para tratar el tema de la palabra escrita y la teoría de la literatura. *El cuarto de atrás* es, en cierta manera, producto de la investigación que la autora estaba haciendo sobre la narración, el amor y la mentira y que publicará en su ensayo de *El cuento de nunca acabar*. Prueba de ello, son las notas que encontramos en sus diarios recogidos en *Cuadernos de todo*, donde se observa cómo se va metiendo la novela de *El cuarto de atrás* por en medio de sus notas para *El cuento de nunca acabar*<sup>141</sup>.

---

<sup>141</sup> En el «Cuaderno 13» (1974-1982) encontramos capítulos de *El cuento de nunca acabar* (pp. 371-380) junto con notas para *El cuarto de atrás*, (en C. Martín Gaité, *Cuadernos de todo*, op. cit., pp. 357-425). En el «Cuaderno 17» (diciembre 1976-febrero 1977) aparecen dos fragmentos para *El cuento de nunca acabar*: «El interlocutor», (ibid., pp. 510-511) y «El confesor», (ibid., pp. 511-514). La autora hace mención expresa también a la lectura de *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov y la influencia que ejerce en ella para la posterior redacción de *El cuarto de atrás* (ibid., pp. 497-531). En el «Cuaderno 18» (1977-1978) aparece un recuerdo sobre Gustavo Fabra que Martín Gaité incluirá en *El cuarto de atrás*, (ibid., pp. 536-537), e incluye el primer capítulo mecanografiado de *El cuarto de atrás*

Finalmente, el último objetivo, no menos importante, es escribir una novela que incluya elementos del género fantástico. Durante los meses que pasa dándole vueltas a la escritura de *El cuarto de atrás*, lee el libro *Introducción a la Literatura fantástica* de Todorov. La influencia de las teorías de Todorov reaviva la atracción que la autora siempre había demostrado por la literatura fantástica desde que escribió *El libro de la fiebre*, la primera tentativa de Martín Gaité en este género. Al poco de llegar a Madrid, la escritora tuvo unas fiebres muy altas a consecuencia del tifus que le sirvieron de inspiración para escribir esta novela corta cuando se recuperó. La historia narra el periodo en el que estuvo enferma y sus delirios, en los que no era capaz de discernir entre la realidad y la fantasía. En aquel momento, solo llegó a publicar dos capítulos de este libro que aparecieron en la *Revista Universitaria Alcalá*<sup>142</sup>. Más tarde publica *El balneario*, novela corta en la que la primera parte es un sueño onírico de la protagonista, la señorita Matilde, quien acaba con la fantasía al despertar. Pasados los años, Martín Gaité la critica y su afán por escribir literatura fantástica se desvanece, aunque se mantiene latente en algún lugar de su cabeza, hasta que decide escribir *El cuarto de atrás*.

La llamada de lo fantástico la sentí por primera vez en 1949, en mis intentos fallidos del *libro de la fiebre*. Pero está incorrupta, aunque me haya alejado por los caminos de un realismo acomodaticio. Ahondar en el estilo del *Balneario*, sería ahora que sé muchas más cosas y tengo mejor gusto y pulso

---

y una versión del final de la obra en la que el objeto mágico no es la cajita dorada sino el sombrero de copa negro, (ibid., pp. 552-553).

<sup>142</sup> *El libro de la fiebre*, editado por M. V. Calvi, se publica en el año 2007, siete años después de la muerte de Martín Gaité. El relato está inacabado y la narración es con frecuencia «desordenada», como se observa en la sección «Andante» del manuscrito (en M. V. Calvi, «Introducción a Carmen Martín Gaité», *El libro de la fiebre*, Madrid: Cátedra, 2007, p. 76). Asimismo, *El libro de la fiebre* se ha editado por J. Teruel junto con todos sus cuentos, la poesía y el teatro en el tercer volumen de las obras completas de Martín Gaité. [En C. Martín Gaité, *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, (J. Teruel Ed.), Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2010a].

más seguro, mi salida de los infiernos. Aquello me ha dado una identidad, dormida en mí, que estaba empezando a olvidar, a enterrar. Ahora desafiaré genialmente. Me tengo, al fin, que atrever. Con aparente ingenuidad y prudencia. Despistando. Se van a quedar fríos. Dinamita pura y –hasta ahora– no la había disparado. Ya es hora.<sup>143</sup> (Martín Gaité, 2003 [2002], p. 502)

*El cuarto de atrás* se convierte, de esta forma, en el resultado de una serie de deudas que tiene con el pasado tanto personales como con la sociedad, y que ahora es capaz de saldar. Soldevila afirma que Martín Gaité consigue una novela que cierra a la vez un mundo recordado en una actitud liberada de los aspectos obsesivos, y que abre la puerta a ese cuarto de atrás de la fantasía tantas veces deseado y tantas otras rechazado (Soldevila, 1980).

### **Estatus de los participantes**

Tras el final del Régimen, y superada la censura oficial<sup>144</sup>, desaparecen las prohibiciones y las modificaciones a la publicación de obras literarias, y muchos autores españoles dejarán de practicar la autocensura consciente o inconsciente como estrategia para ver sus textos publicados. Martín Gaité, en este libro, expone su opinión sobre los años de la posguerra y la dictadura de Franco sin tapujos, y confronta la realidad dirigiéndose a sus lectores de una forma directa (aunque con el filtro de la fantasía, como veremos). Las estrategias que había practicado para burlar la censura y hacer llegar su crítica social al lector en *Entre visillos*, ya no son necesarias. Por tanto, su posición de autoridad ahora se ha desprendido del lastre de la censura y pasa a

---

<sup>143</sup> C. Martín Gaité, en el «Cuaderno 17» (diciembre 1976-febrero 1977), en *Cuadernos de todo*, *op. cit.*, p. 502.

<sup>144</sup> El aparato de censura estatal no fue inhabilitado hasta 1978, pero los informes que se hicieron de las obras en vías de publicación durante el periodo desde la muerte de Franco hasta 1978 fueron puramente informativos. (En C. O'Leary y A. Ribeiro de Menezes, *A companion to Carmen Martín Gaité*, *op. cit.*, p. 102).

depender exclusivamente de la crítica, de su editorial y, por supuesto, de los lectores.

Con esta novela, como hemos dicho más arriba, la autora se consolida como una de las narradoras más importantes de la posguerra y del siglo XX. De esta forma, la obra de la escritora salmantina se afianza dentro del panorama de las letras españolas, así como se proyecta internacionalmente: se empieza a traducir su narrativa a otras lenguas<sup>145</sup> y la invitan a dar clases, charlas y conferencias en diferentes universidades norteamericanas (en EEUU y México)<sup>146</sup>.

Por otro lado, su posición de autoridad como escritora va en aumento también dentro del mundo de la crítica literaria y de la esfera editorial con sus artículos en *Diario 16* y su pertenencia al comité lector de Alfaguara<sup>147</sup>. Sin embargo, en este último dura poco, ya que su visión de la literatura difiere de

---

<sup>145</sup> *El cuarto de atrás* se traduce al inglés por primera vez en 1983 con el título *The back room*. La novela *Entre visillos* se había traducido al francés en 1961 como *À travers les persiennes*.

<sup>146</sup> Con anterioridad, la autora había sido invitada a participar en conferencias y dar charlas en Italia y Francia, pero el interés por su obra por parte de la crítica norteamericana será decisivo en la apertura de su obra al mundo.

<sup>147</sup> Entre los miembros del comité estaba su amigo Juan Benet con quien, como observamos en sus cartas, se había distanciado mucho por esa época. Martín Gaité solía criticarlo por «cultivar el arte de la dificultad» y por haber «dado la espalda» a sus lectores con un estilo estetizante en su obra: «No te goces en desconcertar. Que el desconcierto, cuando lo tenga que haber, emane de las contradicciones del tema mismo», [en C. Martín Gaité y J. Benet, *Correspondencia*, (J. Teruel Ed.), Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2011, pp. 43-44]. K. Benson afirma que el formalismo estetizante de Benet «es también una forma de resistencia al discurso monológico del Régimen», y «un puente intelectual entre la Modernidad bajo la República y la restauración del pensamiento libre que regresó con la democracia actual» (en el artículo se refiere a sus ensayos, pero es aplicable a su obra en general). [En K. Benson, «Disenso, resistencia y dialogismo: sobre el ensayo de Juan Benet como puente intelectual entre la República y la democracia actual», *Artes del ensayo. Revista internacional sobre el ensayo hispánico* (3), 2019, p. 16].

la que se imponía entonces, regida por las modas culturales, y su forma de ser no tolera los «pavoneos intelectuales» de ciertos miembros del comité (Teruel, 2019, pp. 192-193). En sus reseñas en *Diario 16*, el lector puede comprobar el rechazo de la autora a algunas de las obras que se publicaron mientras estuvo en el comité<sup>148</sup>.

Por su parte, el lector empírico o real durante la transición política española, es un lector más ávido de literatura. El mercado literario se expande con la apertura total al mundo semi-globalizado y el capitalismo. Hay mucha más oferta literaria para un público cada vez más demandante de literatura. A partir de la traducción de *El cuarto de atrás*, aparece también el público extranjero como receptor de su obra.

Por otro lado, la autora se dirige a un lector implícito al que sugiere, del que espera o al que aporta ciertas competencias enciclopédicas como, por ejemplo, conocimientos sobre la guerra civil y la posguerra españolas, la dictadura franquista y el periodo de la transición, en relación a los temas discursivos, o conocimientos sobre la cultura popular (las coplas, poemas, el cine, etc.), en las referencias intertextuales. En relación a la competencia discursiva, si el lector ha leído otras obras de la autora, sobre todo, *El balneario*, *Entre visillos*, *Ritmo lento*, *Retahílas* y *El libro de la fiebre*, le será de utilidad para entender algunas de las referencias, ya que se hace referencia a estas obras de forma explícita e implícita en el texto. Asimismo, si el lector ha leído los ensayos de la autora *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, *El cuento de nunca acabar* y *Usos amorosos de la posguerra*, le puede resultar más sencillo o sacar más provecho al interpretar las posibles intenciones de la autora en referencia a los temas sobre el arte de narrar, la comunicación interpersonal y las relaciones personales durante los años 40 y 50 del siglo XX en España. Del mismo modo, al lector le puede ser de utilidad conocer los elementos constituyentes de ciertos géneros discursivos como la

---

<sup>148</sup> En estos artículos, publicados entre 1978 y 1979, la autora señala «la exhibición del esplendor verbal y las triquiñuelas faulknerianas de *Trastorno*, la glacial frialdad de *El miedo del portero al penalti* o las pasajeras modas culturales de los *best seller*, como *El tambor de hojalata*». (En J. Teruel, «C. Martín Gaité como mediadora editorial: el compromiso artístico», *op. cit.*, p. 192).

novela rosa, la novela fantástica y la autobiografía para comprender el juego discursivo que emprende la escritora en la novela.

### **Circunstancias apropiadas**

En su conferencia «Reflexiones sobre mi obra», recogida en *Pido la palabra*, Martín Gaité afirma:

Ninguna de mis novelas ha sido estudiada e interpretada con mayor frecuencia ni desde los ángulos más diversos que *El cuarto de atrás*. (Martín Gaité, 2002, p. 259)

*El cuarto de atrás* es la novela de Martín Gaité más emblemática y más estudiada por la crítica, sobre todo, por tratarse de una mezcla de autobiografía y ficción, de «realidad y fantasía» (Brown, 1981). Calvi considera que la autora «entiende la autobiografía como una construcción discursiva» y establece una discusión del pacto generativo mediante la inclusión de lo fantástico y la metaficción (Calvi, 2011, p. 35). S. Arroyo Redondo, señala que estamos ante una novela autoficcional, un tipo de escritura personal que surge de «la indecisión entre lo ficticio y lo autobiográfico» (Arroyo Redondo, 2011, p. 278). Por su parte, O'Leary y Ribeiro de Menezes afirman que se trata de un híbrido único de géneros (*unique hybrid of genres*) en el que convergen historia personal y social, fantasía, autobiografía, novela de misterio, ficción romántica, metanovela e incluso *Bildungsroman* (O'Leary y Ribeiro de Menezes, 2008, p. 105).

Por un lado, *El cuarto de atrás* es un libro de memorias y una autobiografía. Fiel al objetivo de la autora de testimoniar y criticar los tiempos de la posguerra y el régimen franquista, encontramos en sus páginas retales de momentos pasados de la vida personal de Martín Gaité junto a hechos históricos y costumbres de la sociedad de aquella época. Los datos de su autobiografía y recuerdos personales incluidos en la novela, ayudan al lector a que tome el relato como sincero y veraz: la casa en la que se desarrolla la acción es la misma casa madrileña de Doctor Esquerdo donde vive la autora,

el nombre de la protagonista coincide con el de la escritora, al igual que su profesión de escritora, su edad, el hecho de que esté separada, que tenga una hija, que su infancia transcurriera en Salamanca, sus viajes, sus libros, las historias del refugio de la guerra, sus amigos de infancia, aquel día que vio a Carmencita Franco, etc. En fin, la novela se compone en su mayor parte de recuerdos íntimos de la autora y de elementos autobiográficos enmarcados en una época concreta de la historia española.

La crítica de la dictadura franquista en *El cuarto de atrás* está conectada a la memoria y las vivencias de la autora. En ella, la narradora-protagonista critica el control que ejercían la Sección Femenina, la sociedad, la literatura (la novela rosa) y la familia sobre la mujer, lo que obligaba a muchas, como ella misma, a la evasión interior, ya que la evasión física, irse de casa y vivir una vida diferente de la socialmente aceptada para la mujer, conllevaba el castigo del rechazo. Precisamente esta crítica sobre el sometimiento de la mujer es lo que hace que algunos estudiosos consideren esta novela como parte de la corriente de la *literatura feminista* (Ciplijauskaité, 1988, 2000). Con todo, son más numerosos los investigadores que se refieren a la novela como un encuentro a medio camino entre la memoria personal y la historia española de la posguerra dando como resultado un tipo de memoria colectiva que trata de replicar las propias experiencias del lector (Brown, 1991; Jurado Morales, 2003, p. 141; Rolón Collazo, 2002; Scharm, 2011; Teruel, 1989). De este modo, a partir de la memoria individual, la autora construye una memoria histórica colectiva con la que el lector puede simpatizar o sentirse identificado e involucrarse en la narración.

Sin embargo, no se trata de una autobiografía ni de un libro de memorias al uso. En su afán de innovación, la autora no quiere escribir un libro de memorias tradicional, género que muchos escritores estaban cultivando en aquella época coincidente con la muerte de Franco. La influencia que ejerce Todorov y su obra en Martín Gaité es tal que le hace cambiar la idea inicial que tenía sobre su libro de memorias, y termina saliéndose de los cánones establecidos para la autobiografía mezclándola con la literatura fantástica. La clave de lo fantástico, según Todorov, es la ambigüedad a la que se somete al lector, quien además está implicado en la historia.

Lo fantástico implica una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. (Todorov, 1981 [1970], p. 23)

Así, siguiendo las teorías de Todorov, Martín Gaité se refiere a su novela como perteneciente al género fantástico, o *étrange* (extraño)<sup>149</sup>: «En este tipo de narración, los acontecimientos se inscriben en el reino de lo posible, pero dejan en nosotros una sensación de extrañeza e irrealidad»<sup>150</sup>. La ambigüedad entre lo real y lo sobrenatural tiene una función propiamente pragmática, puesto que al añadir lo sobrenatural a la narración, el lector se conmueve, se asusta o se mantiene alerta (Todorov, 1981 [1970], p. 118). Esta perspectiva pragmática de lo fantástico centrada en la interpretación del lector es quizá lo que más atrae a Martín Gaité a la hora de elegir el género fantástico como forma de innovar y elaborar un libro de memorias diferente. En *El cuarto de atrás*, la ambigüedad recorre todo el relato y, además, lo deja abierto, pues al finalizar la lectura, el lector puede optar por dos interpretaciones diferentes, ambas muy bien sostenidas por la autora: ¿La conversación entre C. y el hombre de negro ha sido soñada o imaginada por la protagonista, o se trata realmente de un encuentro mágico? Los dos caminos son posibles gracias a los lazos de la ambigüedad que la autora teje cuidadosamente en la novela a través de técnicas como «el cruce de identidades de los personajes» o «la imposibilidad de separar sueño y vigilia», entre otros (Calvi, 2007a, p. 224).

El lector que conozca o haya leído novela rosa, encontrará además algunos de sus elementos característicos en *El cuarto de atrás*. Como Eulalia en *Retahílas*, C. en *El cuarto de atrás* comparte con la autora el gusto por la

---

<sup>149</sup> T. Todorov concibe lo fantástico no como un género, sino como una forma de lectura caracterizada por una indecisión por parte del lector para categorizar si las historias se suceden dentro del mundo real o sobrenatural: «La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico». (En T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México: Premia, 1981 [1970], p. 19).

<sup>150</sup> En C. Martín Gaité, «Reflexiones sobre mi obra», en *Pido la palabra*, op. cit., p. 258.

novela rosa. Este tipo de subliteratura fue la lectura que acompañó a C. (y, por ende, a la autora) durante su infancia y su primera juventud, cuando escribió una novela rosa con su amiga del instituto: «También debe haber trozos de una novela rosa que fuimos escribiendo entre las dos, aunque no llegamos a terminarla, la protagonista se llamaba Esmeralda [...] se encontró, junto a un acantilado, con un desconocido vestido de negro» (Martín Gaité, 2010 [1978], p. 43). El hombre desconocido (de quien Esmeralda se enamora) se llama Alejandro; el mismo nombre del hombre de negro en *El cuarto de atrás*, como descubre el lector a la vez que C. en la conversación telefónica con Carola (la supuesta pareja de Alejandro). El misterio que acompaña al hombre de negro es también característico de los protagonistas masculinos en las novelas *rosa*. También hay una crítica a la novela rosa por parte de la narradora-protagonista que señala el daño que ha hecho a la mujer el identificarse con esas protagonistas pasivas que ven en la conformidad una cualidad y que buscan un hombre con todos los atributos de la masculinidad con el fin de casarse (Ciplijauskaité, 2000; O'Leary y Ribeiro de Menezes, 2008). La autora señala a Carmen de Icaza como «portavoz literario de aquellos ideales» y menciona su novela *Cristina Guzmán* como la más famosa: una historia «que todas las chicas casaderas leíamos sentadas a la camilla» (*Cuarto*, p. 66)<sup>151</sup>.

Una de las razones por las que esta obra ha sido más estudiada por la crítica (sobre todo en EEUU) es por su asociación con la metaficción (Glenn y Rolón Collazo, 2003; Servodidio y Welles, 1983). Martinell afirma que *El cuarto de atrás* «es un texto literario autorreferencial y representa un punto de inflexión en la obra narrativa de Martín Gaité por cuanto dirige su interés, no al mundo representado, sino al proceso creativo» (Martinell Gifre, 1993, pp. 22-23). Calvi señala varios elementos metaficcionales en la novela: la autorrepresentación, la obra que habla de sí misma, los folios mecanografiados que se van acumulando bajo el sombrero negro (Calvi, 2007a, p. 224). En la novela, asimismo, la autora anticipa el proyecto de *Usos amorosos de la postguerra española*: la idea inicial, las razones para su

---

<sup>151</sup> A partir de este ejemplo de *El cuarto de atrás*, todos los posteriores irán seguidos de la abreviatura *Cuarto* y la página entre paréntesis.

postergación y explica que ordenó todo por temas, «modistas, peluquerías, canciones, bailes, novelas» (*Cuarto*, p. 51).

Con todo ello, el lector se puede hacer una idea global del pasado, el presente y el futuro que la autora proyecta en el libro sobre su persona y su carrera profesional en el personaje de C. Además, la protagonista y el hombre de negro conversan sobre literatura, sobre el acto de escribir una novela, sobre los géneros que la propia autora trabaja en el texto (la fantasía, la novela rosa y el libro de memorias), convirtiendo el texto en un relato que habla sobre el propio relato. La protagonista está escribiendo la novela dentro de la propia novela, aunque ella no parece ser consciente de ello. «Gracias a la creación simultánea de un interlocutor» en la historia (Rey Hazas, 1992, p. 322), el lector puede ver el proceso de elaboración de la novela dentro del relato, ya que el hombre de negro se lo va marcando cuando señala cada vez que el montón de folios aumenta. Al final de la historia, aparecen los folios bajo el pisapapeles (*Cuarto*, p. 134). El lector presencia así la conformación de la novela y le parece entrar en la cabeza de la autora (en realidad, la de la autora implícita) asistiendo a su proceso creativo.

Todo esto contribuye en su conjunto a que *El cuarto de atrás* se pueda considerar como la novela más experimental de la autora desde el punto de vista genérico. La mezcla de elementos de diferentes subgéneros en el texto es muestra de la gran habilidad de la escritora, conocedora de todos. La autora se adscribe a cada uno de estos subgéneros para después entrelazarlos. De esta forma, rompe el pacto genérico inicial con el lector y crea uno nuevo, sobre las bases del anterior, en el que hay cabida para todos los subgéneros y las reglas las pone ella. Para ello, deja pistas en el texto, en forma de elementos característicos de cada subgénero que incluye, con objeto de que el lector pueda seguir el hilo e interpretar el texto.

### **Plan del texto**

Si el título de *Retahílas* hace referencia a la temática del *flujo conversacional*, *El cuarto de atrás* retoma el motivo temático de la *geografía doméstica* como *Entre visillos* (Calvi, 2018, p. 222). El título de *El cuarto de atrás* tiene un sentido fáctico y otro simbólico. Por una parte, habla de aquel

«cuarto de atrás» real de su casa de infancia en Salamanca, en el que su hermana Ana y ella aprendieron a leer y jugaban antes de que estallara la guerra civil:

Estábamos recortando mariquitas en el cuarto de atrás, uno que tenía un sofá verde desfondado y un aparador de madera de castaño que ahora está en la cocina de aquí, era el cuarto de jugar y de dar clase, pero poco después, en los tiempos de escasez, se convirtió en despensa. (*Cuarto*, p. 44)

De esta manera, el «cuarto de atrás» representa el mundo vivido, los recuerdos de su infancia (el libro de memorias que la autora quiere escribir). Por otro lado, el «cuarto de atrás» es un lugar de la mente en el que lo real se mezcla con la memoria y con lo soñado, y que hace referencia a ese otro lado fantástico de la novela:

Me lo imagino también como un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antesalas más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que solo se descorre de cuando en cuando. (*Cuarto*, p. 64)

La autora le dedica el libro al creador de Alicia con toda la intención que representa: «Para Lewis Carroll, que todavía nos consuela de tanta cordura y nos acoge en su mundo al revés» (*Cuarto*, p. 9). Alicia está atrapada en un mundo que no sabe si es real o es ficticio, que no sabe si refleja la realidad o está en su imaginación. Lo mismo le ocurre a la protagonista de la novela, a quien no le queda claro si la conversación con el hombre de negro es un sueño o realidad. Asimismo, la función de la cajita dorada con las píldoras de colores es similar a la del frasquito con la poción que se bebe Alicia: facilita el acceso al mundo fantástico. Así, la autora anuncia al lector del carácter fantástico que va a tener esta novela con esta dedicatoria. Además, el epígrafe inicial es una frase de Georges Bataille, un autor de referencia obligada para ella: «La experiencia no puede ser comunicada sin lazos de silencio, de ocultamiento, de distancia» (*Cuarto*, p. 10). Con ella, la autora hace referencia a que para contar lo que va a contar en la historia y

cómo lo va a contar ha hecho falta tiempo: tiempo para que terminara la represión dictatorial y tiempo para que ella analizara con distancia las experiencias vividas.

La novela se compone de siete capítulos, cada uno con un título que hace referencia a un elemento clave dentro del mismo. El capítulo I es la introducción de la novela en la que se presenta a la protagonista y su imposibilidad de conciliar el sueño. La conversación entre C. y el hombre de negro transcurre entre el capítulo II y el VI, a excepción del capítulo V en el que se desarrolla la conversación telefónica entre C. y Carola. El capítulo VII es el desenlace en el que la autora despierta y aparece su hija en la casa. Como es tónica en todas sus novelas, la autora escribe en la última página de *El cuarto de atrás* una nota con el lugar y la fecha de inicio y finalización de la novela: «Madrid, noviembre de 1975-abril de 1978» (*Cuarto*, p. 137). Con ello, trata de mostrar cercanía al lector describiendo detalles del proceso de elaboración de la novela para que este tenga todas las piezas para conformar su puzle interpretativo.

### Uso de la lengua

En *El cuarto de atrás* se produce un gran cambio estilístico con respecto a *Retahílas* en relación a la técnica narrativa. Aunque en ambos textos encontramos diálogo, en *El cuarto de atrás* el diálogo se alterna con el monólogo<sup>152</sup>, «que incluye meditación y procede por asociación libre» (Ciplijauskaité, 2000, p. 20). En *El cuarto de atrás* se produce una evasión de la protagonista con su acompañante real o imaginario, en la que lo recordado se muestra como vivencia interior y provoca una catarsis en la narradora-protagonista (Durán, 1981). En su conferencia «Reflexiones sobre mi obra», compilada en *Pido la palabra*, Martín Gaité señala:

---

<sup>152</sup> La autora también emplea la alternancia entre monólogo y diálogo en *Fragmentos de interior*, aunque el resultado no es tan lúcido como en esta novela.

El monólogo interior está menos controlado por la consciencia que en otras novelas mías, hay un marcado surrealismo en la superposición de planos temporales y en la rápida sucesión de imágenes, que a veces dominan la reflexión y llegan a apagarla. (Martín Gaité, 2002, pp. 261-262)

Colmeiro señala que la naturaleza catártica de la novela es el resultado de adentrarse en el pasado personal y colectivo (Colmeiro, 2003), una batalla entre el desorden de sus recuerdos y el orden que instituyó Franco. El estilo desordenado de la narración es fruto de esa subversión de la autora contra el orden establecido. Sin embargo, es un desorden fingido, un recurso de la escritora para simular el torrente de recuerdos y reflexiones que se agolpan en la mente y la conversación no pautada; un estilo de narrar, por otra parte, tradicionalmente asociado con la voz de mujer, que desarrolla ampliamente en *Retahílas* en el discurso de Eulalia y continúa perfeccionando en esta novela con la combinación del diálogo y el monólogo en voz del personaje de C. El diálogo ayuda a que C. vaya hilando los recuerdos que expresa de viva voz al hombre de negro para que el lector tenga dónde agarrarse y no se pierda dentro del desorden de la mente de la protagonista en sus monólogos. Al igual que en *Retahílas*, la interlocución actúa como detonador para los recuerdos y establece una conexión dinámica entre pasado y presente (Calvi, 2011, p. 35).

Los elementos intertextuales son muy abundantes en *El cuarto de atrás* y prueba de ello son la cantidad de estudios que se han elaborado sobre este tema (Brown y Smith, 1987; Gould Levine, 1983; Gras, 1998; Ordoñez, 1983; Pineda Cachero, 2000, 2001; Rolón Collazo, 2002; Spires, 1983). La autora los emplea con varias funciones. En ocasiones, las referencias promueven la cercanía entre el autor y el lector, es decir, buscan que reconozca a la autora como protagonista y que tome el relato como veraz: las novelas escritas por la autora en el pasado (*El balneario*, *Ritmo lento*, o *Retahílas*), su ensayo futuro *Usos amorosos de la postguerra española*, y sus investigaciones históricas sobre el siglo XVIII.

Otros elementos intertextuales favorecen la ambigüedad de lo fantástico en el relato: la relación con el libro de Todorov y la promesa que le hizo de escribir un libro fantástico (*Cuarto*, p. 19, p. 87), la repetición del conjuro de la Gitanilla de Cervantes para ver milagros (*Cuarto*, p. 30, p. 69-70) o los

folios que se van apilando bajo el sombrero y que constituirán *El cuarto de atrás*. Finalmente, la autora incluye ciertas referencias en el texto como motivo de recuerdo o elemento de comparación. Este es el caso del cine, como afirma Borau (Borau, 1997): la autora compara el juego de preferencias de la política a la elección de los niños de su época entre *Shirley Temple* o *Laurel y Hardy* según sus gustos (*Cuarto*, p. 88); o compara *El cuarto de atrás* con *Rebeca* de Hitchcock (*Cuarto*, p. 107) en cuanto a que reproduce «el esquema de dos mujeres luchando por el mismo hombre» (Pineda Cachero, 2000). También tienen esta función algunas referencias de la categoría de literatura culta como el recuerdo de la quema de papeles al leer a Antonio Machado (*Cuarto*, p. 35), el recuerdo de un poema de Rubén Darío al pensar en Carmencita Franco (*Cuarto*, p. 46), la novela negra de Dashiell Hammett comparándola con la trama de *El cuarto de atrás* (*Cuarto*, p. 137); y otras de la cultura popular como los recuerdos de su infancia asociados a la revista *Lecturas* (*Cuarto*, pp. 13-14), el camino de piedrecitas de Pulgarcito como antítesis de la improvisación y el alejamiento del camino de los sueños (*Cuarto*, p. 72) y la inclusión de algunos versos de la música popular: el *bolero* (*Cuarto*, pp. 101-102), la *copla* (*Cuarto*, p. 81 y p. 105) y el *fado* (*Cuarto*, p. 34).

El registro de lengua empleado por la autora en esta novela es algo más elevado (debido en parte al gran número de referencias intertextuales que contiene) que en las dos novelas que hemos analizado anteriormente, sin convertirse por ello en un discurso de difícil acceso para el lector. Las frases son cortas, el estilo en los diálogos se asemeja al discurso hablado y el estilo del monólogo es sencillo, aunque desordenado.

En *El cuarto de atrás* se desarrolla más la metáfora que en otras novelas suyas. La autora recurre a los personajes, los espacios y los objetos como metáforas del teatro y de la escritura literaria (hablaremos en la escenografía de esto). Desde el punto de vista comunicativo, hay dos tipos de discurso marcados: uno autoritario perteneciente a la propaganda del régimen franquista (la Sección femenina, el NO-DO, los racionamientos, los bombardeos, las sirenas, los legionarios y los eslóganes bordados debajo de sus chaquetas guerreras) y otro persuasivo (las coplas, los poemas, el cine, la isla de Bergai, los helados de limón, los chifles), que atiende a las necesidades de comunicación interpersonal de la protagonista-autora (Pineda Cachero, 2000; Steen, 2008). Asimismo, el vocabulario empleado tiene, por una parte,

términos del teatro como en *Retahílas*: *escena*, *aplausos*, *bastidores*, *tramoyista* (*Cuarto*, pp. 115-116), y por otra, un léxico familiar, que el lector que haya leído sus novelas previas enseguida identificará: *la ventana*, *los ojos*, «bastaba con mirar a la ventana, invocar el lugar con los ojos cerrados y se producía la levitación» (*Cuarto*, p. 118). El *espejo* tiene en esta novela un peso narrativo mayor que en *Entre visillos* y *Retahílas*. El espejo de la cocina es una puerta al pasado, donde se le aparece ella misma en otras épocas: «Una niña de ocho años y luego una chica de dieciocho» (*Cuarto*, p. 52). Así el lector puede seguir, si quiere, el sendero de «piedrecitas blancas» dejado por la autora a través de su terminología familiar.

### *Escenografía*

#### **Representación de los enunciadore y los destinatarios**

En *El cuarto de atrás*, la autora se incluye abiertamente a sí misma en la historia como personaje principal y narradora. C. es una escritora de cincuenta y pocos años que, durante toda una noche, trata de comprender su pasado y afrontar sus miedos a través de los recuerdos de su vida. Desde el día de la muerte de Franco, ha estado reflexionando sobre sus propias vivencias durante la dictadura, y está pensando en una forma de dejarlo por escrito de una manera original. La finalidad de la autora real a la hora de escribir la obra coincide con la del personaje creado en la ficción. Así, se produce una duplicación entre la autora implícita, la narradora y el personaje. Esta correlación entre la autora implícita y el personaje de C. es, para el lector, mucho más evidente que en el caso de Eulalia en *Retahílas*, ya que la autora real se afana en incluir muchos datos biográficos de sí misma.

Por otro lado, el hombre de negro que aparece de improviso en casa de la protagonista (tras una breve llamada telefónica), se presenta como un entrevistador, pero no le dice cómo se llama ni facilita ningún otro dato sobre su persona. La autora real crea un personaje con un gran halo de misterio, cuya identidad nunca queda clara. Se han hecho muchos estudios en los que

se trata de descifrar quién es el hombre de negro. Por un lado, hay quienes lo identifican con el diablo, basado en la relación de discursos entre el grabado de la conversación de Lutero con el diablo (*Cuarto*, p. 69, p. 134), el conjuro de la Gitanilla (*Cuarto*, p. 69-70), la carta azul (*Cuarto*, p. 23, p. 134), y la invocación de C. «quiero verte, verte» (*Cuarto*, p. 23). También como un personaje misterioso de novela romántica o un confidente de los secretos de C., invirtiendo los papeles tradicionales de la novela rosa (Carbayo-Abengózar, 1998b). El hombre de negro puede ser, asimismo, producto del subconsciente de la protagonista, «un espejo» de sí misma, siguiendo las teorías de Lacan, en su búsqueda de identidad (Bleeker, 2006; Ciplijauskaitė, 1988; Paoli, 1998; Venzón, 2019). Desde esta premisa, el hombre de negro ayuda a C. a aceptar que «no se puede entender todo» (*Cuarto*, p. 29), que hay cosas del pasado que es mejor no comprender (Martinell Gifre, 1983, p. 150). Palley afirma que la novela en su totalidad representa la búsqueda de identidad de la protagonista (Palley, 1983, p. 114). Otra posible interpretación, en la que vamos a profundizar seguidamente, es la del hombre de negro como interlocutor ideal, «necesario», como afirma Martín Gaité, «para la elaboración de cualquier obra literaria, y del que tanto he hablado en mis ensayos»<sup>153</sup>.

En la novela, la protagonista no puede dormir y necesita hablar con alguien para liberar su ansiedad. Una forma que tiene de guarecerse es ponerse a escribir, pero lo ideal sería conversar con alguien, un interlocutor con ganas de hablar y escuchar y que no tuviese prisa (Alemany, 1990, p. 53). Ese interlocutor ideal aparece, lo sueña o lo inventa la protagonista para comenzar el diálogo. Tanto si el hombre de negro es real, soñado o creado por la protagonista, lo que está claro es que, en él la autora vuelve a escenificar, como en *Retahilas*, todo lo que piensa sobre el interlocutor ideal. Si en *Retahilas* veíamos un interlocutor ideal más pasivo, representado en Germán, en *El cuarto de atrás*, el hombre de negro pasa a ser un interlocutor activo que no solo escucha con atención a su acompañante, sino que le replica con ideas y argumentos que demuestran el conocimiento que tiene de ella y sobre su escritura. El hombre de negro se muestra seguro frente a la vacilación

---

<sup>153</sup> En C. Martín Gaité, «Reflexiones sobre mi obra», en *Pido la palabra*, op. cit., pp. 259-260.

de su interlocutora, y aunque ella tiene la mayor parte del peso de la narración, él es quien, con sus preguntas, muchas veces la dirige hacia dónde ir en su discurso. En definitiva, tanto si es un entrevistador ideal sin magnetófono, un entrevistador mefistofélico, un hombre que aparece en el sueño de la protagonista, como si es un interlocutor creado por la pluma de la escritora-protagonista dentro de la historia, en cada una de estas facetas hay una característica común: su gran capacidad de escucha y de réplica.

Al igual que en *Retahílas*, el lector real que vea al hombre de negro como un oyente ideal (tanto real como soñado) dentro del diálogo, encontrará también en el texto razones para pensar que la palabra oral está por encima del texto escrito y que destaca por su capacidad curativa para liberar a la protagonista de sus miedos del pasado. De esta forma, el hombre de negro representa al narratario, destinatario de la narración de la protagonista-narradora. Ciplijauskaité ve en el hombre de negro a un psiquiatra que desencadena el discurso (Ciplijauskaité, 2000, p. 24).

Asimismo, el lector cómplice que decida entrar en el juego metaliterario de la autora real verá también cómo se materializa el interlocutor ideal a través de la escritura, y relacionará al hombre de negro con el lector implícito, representando una especie de *muso* que inspira a C. para escribir. La autora así, estaría imaginando cómo podría replicar un posible lector o lector modelo a su narración si pudiera hablar con ella en el transcurso de la historia. Martín Gaité afirma que «en su conjunto *El cuarto de atrás* puede ser considerado como una metáfora de la escritura literaria entendida como comunicación»<sup>154</sup>. Brown y Smith, por su parte, señalan que esta novela contiene la convicción de Martín Gaité de que la literatura existe para alcanzar la tan necesaria comunicación entre el autor y el lector (Brown, 1991, p. 86; Brown y Smith, 1987, p. 69).

Desde el punto de vista del encuentro comunicativo entre la autora implícita y el lector real, Martín Gaité introduce ciertos elementos discursivos que refuerzan su interacción. Al principio la narradora-protagonista (como autora implícita) dice «no sé a quién se lo digo» (*Cuarto*, p. 23), haciendo referencia a ese interlocutor ausente (que pudiera ser el lector real).

---

<sup>154</sup> Ibid., p. 262.

Asimismo, la protagonista, adoptando el papel de Sherezade (Ferrán, 2003), parece darse cuenta de que, si la historia termina, con ella también se acaba el interés del lector: «Tengo que seguir contándole cuentos, si me callo se irá» (*Cuarto*, p. 262). Al final, el hombre de negro reorganiza los folios que se han caído al suelo, personificando al lector real, quien siempre tiene la última palabra sobre la interpretación del texto.

En su empresa para incluir todas estas posibilidades comunicativas dentro del texto, la autora emplea varias estrategias. Por un lado, observamos dos niveles narrativos que acentúan la ambigüedad general del texto. El primer nivel se corresponde con la narración de la protagonista en el presente. Este nivel narrativo está cargado de misterio y elementos fantásticos: la cucaracha negra que da paso a la transformación, la aparición del hombre de negro, los folios que afloran escritos bajo el sombrero, las píldoras de colores de la cajita dorada, las apariciones de la narradora ante el espejo, la misteriosa llamada de Carola, entre otros. Por otro lado, al segundo nivel narrativo se accede a través de los recuerdos de la protagonista y es el que muestra el pasado de la narradora: su infancia y adolescencia en Salamanca, sus viajes a Madrid con la familia, sus primeros pasos como escritora, etc. El primer nivel de lo fantástico da paso al segundo nivel de carácter autobiográfico. Por tanto, el libro de memorias está contenido dentro del relato fantástico, lo que acrecienta la ambigüedad sobre si el encuentro con el hombre de negro ha tenido lugar realmente, si es un encuentro soñado por la protagonista, o si, incluso, se trata de un encuentro inventado por C. y lo está poniendo por escrito en ese momento con objeto de incluirlo en su novela.

Por otro lado, así como C. puede ser el *alter ego* de Martín Gaité, el hombre de negro parece convertirse en el *alter ego* de C. y de la autora real en otros momentos de la narración. Un ejemplo es cuando el hombre de negro critica *El Balneario*, ya que son los pensamientos de la escritora sobre la novela los que salen a flote, «la segunda parte [...] lo echa todo a perder. Es fruto del miedo» (*Cuarto*, p. 41). Incluso podemos ver a Carola como *alter ego* de C., el reflejo de sí misma en cómo trata los asuntos del amor. Desde el punto de vista de la comunicación, todos los personajes se convertirían en uno solo; el reflejo de cada uno de ellos es parte de la identidad de la autora implícita que está conversando con todos: «Lo más excitante son las versiones contradictorias, constituyen la base de la literatura, [...] no somos un solo ser, sino muchos, [...] cada persona que nos ha visto o hablado alguna vez guarda

una pieza del rompecabezas que nunca podremos contemplar entero» (*Cuarto*, p. 111). Este desdoblamiento continuo sorprende al lector y le obliga a preguntarse continuamente si la protagonista-narradora está escribiendo o soñando ese encuentro.

La autora juega, asimismo, con la ambigüedad en la representación del personaje de C. Por un lado, se asegura de introducir dos puntos en la historia en los que la protagonista se duerme, por lo que el encuentro con el hombre de negro podría ser soñado. Asimismo, afirma que su memoria cada vez funciona peor, «no me acuerdo de nada» (*Cuarto*, p. 29) y que se está quedando sorda, «cuando oigo peor es cuando estoy echada» (*Cuarto*, p. 27). Estos elementos promueven la ambigüedad y alertan al lector de que quizá no deba fiarse de que las vivencias narradas sean reales. Por otro lado, Martín Gaité emplea su propia biografía en la narración como estrategia discursiva para fomentar la credibilidad. De este modo, atribuye a C. muchos datos autobiográficos, y los refuerza con testimonios aparentemente personales, acaecidos durante los cuarenta años anteriores de dictadura franquista. Al involucrarse en el relato, la autora provoca que la narración sea muy persuasiva y que el lector pueda tomarla como veraz.

Una estrategia que la autora introduce para que la conversación parezca real es el desdoblamiento de la conciencia de C. (Calvi, 2007a, p. 224). El lector entra en los pensamientos de C. a través del monólogo interior y puede apreciar que esos pensamientos difieren de los discursos que C. enuncia en su diálogo con Alejandro. La autora juega con este recurso y nos muestra diversas contradicciones entre lo que dice y lo que piensa la protagonista de la novela. Otro elemento para que la conversación parezca real son los objetos, que actúan como «personajes mudos» (Martinell Gifre, 1983, p. 41), testigos silenciosos de la conversación que favorecen la comunicación. El sombrero es como una chistera mágica debajo de la cual van apareciendo más y más folios a medida que transcurre el diálogo, y la cajita dorada contiene las píldoras de colores que ayudan a C. a recordar.

Al final de la novela, la ambigüedad se mantiene y la autora deja pistas al lector para que pueda dar por válida cualquiera de las opciones posibles. La introducción de un nuevo personaje en escena, la hija de C, suscita, tanto en la protagonista como en el lector, la confusión sobre si el encuentro con Alejandro ha sido real, soñado o creado por el personaje de C., y nos recuerda

a la entrada en escena de Juana al final de *Retahílas*. Sin embargo, en *El cuarto de atrás* la narración sigue en manos de la protagonista, no pasa a un narrador en tercera persona como en *Retahílas*. Cuando su hija regresa a casa, despierta a C. y entonces, ni ella ni el lector saben si la conversación con el hombre de negro ha tenido lugar. El personaje quijotesco creado por Martín Gaité no es capaz de discernir entre comunicación literaria y comunicación real, el mundo de la ficción, y el mundo real (Escandell Vidal, 2013 [1996]). Es entonces cuando la hija le pregunta por las copas y después encuentra la cajita dorada, «aumentando la perplejidad del lector» (Martinell Gifre, 1994, p. VII) y de la narradora, al tiempo que ofrece una nueva visión sobre si todo ha sido un sueño o realidad. Estos dos objetos (las copas y la cajita) junto con los folios mecanografiados bajo el pisapapeles pueden ser prueba de que el hombre de negro ha estado allí (Martinell Gifre, 1983, p. 153) como también nos recuerdan la posibilidad de que la autora implícita estuviera escribiendo la historia mientras esta se desarrollaba y, por tanto, todo haya sido un «cuento dentro del cuento» (Ciplijauskaité, 2000, p. 20).

### **Representación espacio-temporal**

En *El cuarto de atrás*, toda la acción se desarrolla en la casa de la protagonista, un espacio cerrado en el que el personaje se va moviendo de habitación en habitación mientras su acompañante espera en el salón. La casa se describe como el piso de la autora real con su misma distribución y algunos de sus muebles y objetos. Sin embargo, como Martín Gaité apunta en la conferencia «Reflexiones sobre mi obra», recogida en *Pido la palabra*:

El hecho de que la descripción de esta casa coincida exactamente con la disposición de aquella en que yo habito no le quita, a mi parecer, fuerza novelesca a C. como protagonista de la ficción, ya que lo que ocurre esa noche no es real, por muy real que sea la casa. (Martín Gaité, 2002, p. 260)

El hombre de negro le ayuda a distanciarse de la rutina de su casa y verla con ojos de curiosidad descubriendo otros espacios dentro del propio

espacio real (Martinell Gifre, 1983, p. 150). La forma de acceder a estos espacios recordados o imaginados es a través de la conversación con Alejandro y de los «desplazamientos de C. por el recinto doméstico que imprimen nuevos derroteros a la rememoración» (Calvi, 2011, p. 35). Por medio de las preguntas del misterioso entrevistador, C. y la píldora de color morado, recuerda otros espacios reales de su pasado como el instituto, «un caserón inhóspito, sin calefacción» (*Cuarto*, p. 43), que ya aparece representado en la novela *Entre visillos*, la Plaza de los Bandos, o la habitación de hotel de Burgos (*Cuarto*, p. 75). En sus idas y venidas, la protagonista pone sus ojos en los objetos, que sirven como conectores entre el presente y el pasado, e incluso reconoce «el vehículo narrativo que suponen los muebles» en su discurso (*Cuarto*, p. 68). Así «el aparador de madera de castaño» (*Cuarto*, p. 63) de la cocina transporta a la protagonista al cuarto de atrás de la infancia, donde estuvo tiempo atrás ese mismo aparador en aquella habitación de los juegos de su casa de Salamanca. Más tarde, el espejo de su habitación la refleja como una chica joven, en sus años de universidad, preparada para salir a escena en el teatro universitario: «La expresión del rostro es la misma, pero aparece rodeado de una cofia de encaje y han desaparecido las ojeras y arruguitas» (*Cuarto*, p. 115). La imagen en el espejo transforma el espacio presente, su casa, en una metáfora del teatro en el que el salón se convierte en escenario, el dormitorio y la cocina en camerinos (Glenn, 1983a). Allí repasa lo que va a decir cuando salga al escenario, donde «el personaje vestido de negro ya está preparado» (*Cuarto*, p. 115). Así, reflejada en el espejo, su habitación presenta unas líneas menos concretas (Martinell Gifre, 1996, p. 123). De la misma naturaleza imaginada son otros espacios que pertenecen a los recuerdos evocados como Cúnigan, «un lugar mágico y único» (*Cuarto*, p. 55) y la isla de Bergai a la que «se llegaba por el aire» (*Cuarto*, p. 118).

El tiempo del discurso narrativo transcurre durante una noche, desde las diez de la noche (*Cuarto*, p. 15), hasta las cinco de la madrugada (*Cuarto*, p. 132). Sin embargo, al igual que ocurre en la historia de *Retahílas*, donde Eulalia y Germán controlan el tiempo, aquí C. es quien domina el tiempo y lo somete a su voluntad. El tiempo cronológico parece detenerse y el tiempo de esa noche se expande gracias al juego de «la interposición del pasado y el presente» (Alemany, 1990, p. 62). Si en *Retahílas*, los recuerdos están asociados a las relaciones interpersonales de los personajes, en *El cuarto de*

*atrás* cobran importancia las connotaciones histórico-sociales (Alemany, 1990, p. 63). En su conversación con el hombre de negro, comienzan a aflorar recuerdos desordenados de la guerra civil y los cuarenta años de dictadura, porque no es capaz «de discernir el paso del tiempo a lo largo de ese periodo, ni diferenciar la guerra de la postguerra» (*Cuarto*, p. 90). No son las fechas, «frutos podridos» (*Cuarto*, p. 16), «piedrecitas blancas» (*Cuarto*, p. 106), lo que le interesa ordenar a la autora implícita-narradora, sino «sacarlo todo» (Durán, 1981, p. 239): rebuscar en la infancia y la juventud para volver a comprenderla, repasar sus escritos (los buenos y los malos), liberarse de todos aquellos fantasmas del pasado y reencontrarse consigo misma como mujer y como escritora. Con la ayuda del hombre de negro, que actúa como resorte de activación de la memoria con su cajita llena de pastillas y sus preguntas, tendrá lugar «el vaivén» (*Cuarto*, p. 13) de recuerdos.

La historia de C. en el presente transcurre en el mismo periodo histórico en el que escribe la autora: la transición política en España. Para Jurado Morales, la novela «constituye un ejemplo modélico de gran parte de la narrativa de esos años, ya que desde el hito de la muerte de Franco [la escritora] rememora lo que han sido los últimos años de la historia y la intrahistoria de España» (Jurado Morales, 2018d, p. 149). La originalidad y destreza de la autora respecto a la temporalidad se basa en el manejo de tres tiempos: el presente, el de los recuerdos y el instituido por el régimen. A partir de un tiempo presente de estrenada libertad, la narradora puede contar historias retrospectivas que abarcan desde la guerra civil hasta la muerte de Franco pasando por cuarenta años de dictadura. Este tiempo pasado, a su vez, se divide en dos: el tiempo de la evocación, constituido por los recuerdos subjetivos de C., que mezclan la realidad vivida en su momento y la imagen que representa en el presente; y el tiempo oficial, un periodo de la historia española en el que «Franco había paralizado el tiempo» (*Cuarto*, p. 90), y que está muy bien representado en su novela *Entre visillos* y en su posterior ensayo *Usos amorosos de la postguerra española*. Un tiempo opresor y retrógrado controlado por el dictador, plagado de fechas históricas impuestas por los vencedores. Esta contraposición de tiempos paralelos y diferenciados se explica en tanto que la protagonista se opone a vivir en el tiempo instituido por la dictadura, con lo que aprende a buscar sus refugios de evasión, sus «fugas» (*Cuarto*, p. 83): las lecturas de revistas y novelas, la isla de Bergai, el cine, la escritura, la música popular. Carbayo-Abengózar sugiere que todas

estas formas de la cultura popular podrían ser interpretadas como un intento de la autora de plasmar el mundo femenino, «una forma de conocimiento emocional» de las mujeres del franquismo «privadas de libertad, pero no de sueños» (Carbayo-Abengózar, 2014, p. 153).

## 2.2. Discusión. Patrones de interacción discursiva autor-lector

Tras el estudio discursivo del *autor*, *lector*, *texto* y *contexto* en el que comparamos la *situación de comunicación* del discurso novelístico (*texto abstracto*) y la *escena de enunciación* de las tres novelas (*texto real*), hemos identificado *cuatro patrones discursivos* en la relación comunicativa entre la autora y el lector: la *responsabilidad moral y ética de la autora*, la *participación activa del lector*, la *literatura comprometida* y el *alejamiento de los cánones establecidos*. Estos están conectados a los cuatro elementos constitutivos del hecho literario (*autor*, *lector*, *texto*, y *contexto*) y en cada patrón predomina uno de los ellos, aunque están todos presentes. Los cuatro patrones discursivos funcionan como *actos de comunicación* (*actos de habla* para Austin y Searle) y comprenden diferentes *estrategias locutivas*, *ilocutivas* y *perlocutivas* que la autora emplea en los tres textos y alrededor de estos, con el objetivo de transmitir su intención comunicativa (*ilocución*) y el posible efecto o respuesta que ella desea en el lector (*perlocución*). A continuación, presentamos cada patrón discursivo y sus estrategias de locución (qué y cómo se dice), ilocución (para qué se dice) y perlocución (el efecto deseado por la autora en el lector) vinculadas al estudio de discurso que hemos realizado previamente en el subapartado anterior.

### 2.2.1. Responsabilidad moral y ética de la autora

La autora C. Martín Gaité siempre está pensando en comunicarse con el lector de la forma más efectiva posible. Prueba de ello es el primer patrón

discursivo que hemos identificado: *la comunicación como responsabilidad moral y ética de la autora frente al lector*.

Yo la responsabilidad moral y ética la tengo siempre, porque de lo que no me olvido es que el lector va a leerme. Por eso trato de escribir claro. Para mí lo más importante es el interlocutor, el cual, aunque no aparezca cuando escribo, está en mis sueños. Siempre pienso en él cuando escribo. Si a eso se le llama ética, pues tengo mucha. Lo que no creo que pase con nadie que tenga un libro mío es que se pierda. Le podrá gustar o no gustar, pero lo que sí le digo es que, si le interesa, lo sigue como un hilo. O sea, yo no le quiebro la narración al lector, no le tiendo trampas para lucirme yo. (Ramos, 1980, p. 123)

Desde sus escritos ensayísticos y sus artículos y entrevistas, Martín Gaité señala que la relación entre el autor y el lector debe estar sustentada sobre el *principio de sinceridad y veracidad* (originado en la *teoría de los actos de habla* de Austin y Searle). Esto no quiere decir que la historia deba ser real en el sentido de que lo que se cuenta haya ocurrido tal y como se cuenta, sino que la comunicación entre el autor y el lector debe estar basada en estos principios. Entre las estrategias locutivas que refuerzan la veracidad-sinceridad de los discursos de las novelas desde el punto de vista pragmático-comunicativo, hallamos en primer lugar el *autobiografismo* (Calvi, 2007a; Ciplijauskaitė, 2000; Escartín Gual, 2001; Jurado Morales, 2018c). Los datos autobiográficos recorren las páginas de las tres novelas que hemos analizado.

En *Entre visillos* vemos detalles parecidos en el personaje de Natalia con la autora (el gusto por estudiar, la subversión ante el rol tradicional de la mujer), o semejanzas entre el instituto femenino público donde estudia Natalia y aquel en el que estudió Martín Gaité, y características similares entre Salamanca y la ciudad de provincias que describe en el texto. En *Retahílas* observamos ciertas similitudes entre la autora y el personaje de Eulalia, como su manera de expresarse (su elocuencia) o sus recuerdos de infancia (la lectura de novela romántica), así como también el lugar gallego donde tiene lugar la historia, que comparte semejanzas con el pueblo de veraneo de la infancia de la autora. En *El cuarto de atrás*, esta vez de forma directa, la autora quiere dejar constancia de que los elementos autobiográficos de la novela pertenecen a su persona, a través del personaje protagonista con

el cual se mimetiza: tienen la misma edad, son escritoras, están divorciadas, tienen una hija, viven en la misma casa de Doctor Esquerdo en Madrid.

En las dos primeras novelas, la autora introduce elementos biográficos con la intención de dar mayor veracidad a la historia, escribiendo de lo que sabe, de lo que ha vivido; los datos autobiográficos se centran más en los lugares y en características puntuales de los personajes principales, por lo que estaríamos ante una «autobiografía ambiental», mientras que *El cuarto de atrás* va más allá, es una «autobiografía argumental» (Brown, 1986, p. 45) en la que, al introducir estos datos autobiográfico, la autora pretende busca que el lector la identifique con esas vivencias. La intención de la autora es transmitir la impresión de ser un texto sincero (*estrategia ilocutiva de persuasión*) para que el lector interprete que el personaje de C. representa a la escritora real y, por tanto, que se fíe (*estrategia perlocutiva deseada*) de que al leer sus páginas está leyendo lo que la autora real piensa y ha vivido, aunque se trate de la autora implícita y sepamos que toda referencialidad es ilusoria<sup>155</sup>. Asimismo, encontramos elementos autobiográficos en los discursos paratextuales como analogías sobre su vida y la historia que contiene el texto (en las dedicatorias de *Entre visillos* y *Retahilas*) o las fechas y el lugar en los que escribió cada libro (en las notal al final de cada texto). Por otro lado, el título, las dedicatorias y los epígrafes de las novelas muestran, o bien la finalidad de la autora a la hora de escribir el texto o bien los temas que se van a tratar, con lo que la autora pone en situación al lector y establece una comunicación sincera desde la primera página.

Otra estrategia discursiva (locutiva) que pone de relieve esta intención comunicativa ética-moral de sinceridad de la autora y sus discursos, la encontramos en la aparente sencillez con la que la escritora construye la estructura externa, emplea el estilo y el léxico de los textos. J. Cantavella califica a Martín Gaité de «artesana de la escritura» (Cantavella, 1998). En

---

<sup>155</sup> J. L. Borau señala que, en sus conferencias, la autora «redondeaba el tono de aquellas invenciones novelescas, y se sentía capaz de insuflar un último aliento de verdad a los personajes que las pueblan, empezando por el suyo propio, que, si nunca apareció en ellas como tal, tampoco dejó de planear sobre todas». (En J. L. Borau, «Prólogo a Carmen Martín Gaité», *Pido la palabra*, Barcelona: Anagrama, 2002, p. 7).

cada una de las tres novelas de nuestro estudio, vemos el cuidado y la laboriosidad con que la escritora trabaja el uso de la lengua, reafirmando su forma de estar en la literatura. La estructura de las tres novelas es diferente, pero en todas, destaca la simplicidad. *Entre visillos* se divide en dos partes y cada capítulo tiene un número. En *Retahílas* la estructura formal se configura a modo de diálogo, cada capítulo es el parlamento de uno de los hablantes, lo que confiere una gran originalidad e innovación. El nombre de los capítulos en *El cuarto de atrás* resalta una referencia importante en el texto en cada uno de ellos. De esta forma, el lector puede seguir el hilo de una forma sencilla en cada novela a través de la división por capítulos.

Por otro lado, la voz y el estilo de la autora reflejan su preocupación por mostrarse sincera, cercana a su interlocutor. Todo es aparente, fingido, pues detrás está el trabajo de la autora para que esto ocurra. *Entre visillos* es la novela que destaca por una mayor sencillez en el discurso a lo largo de toda la narración y unos diálogos muy naturales influidos por el neorrealismo italiano y que reflejan el habla coloquial. En *Retahílas* y, sobre todo, en *El cuarto de atrás*, los diálogos siguen pareciendo espontáneos, pero la lengua es más culta, e incluye una mayor variedad de vocabulario, metáforas y referencias intertextuales. El estilo de la autora en las tres novelas es deliberadamente sencillo, con lo que consigue una supuesta naturalidad en su voz narrativa a través de «la depuración de todo lo que le es ajeno e innecesario» (Mayoral, 2016 [2007]). En los diálogos de las tres novelas reina la claridad: la autora trata de simular una *espontaneidad aparente* (*feigned spontaneity*) a través de construcciones sintácticas que imitan las de una conversación real, la lengua hablada (Escartín Gual, 2015; Glenn, 1987-1988; Mancera Rueda, 2011, p. 281). La visualidad y la oralidad, características del estilo literario de C. Martín Gaité, evidencia también la influencia del cine: «Para mí es fundamental que se vea lo que escribo y que se oiga hablar a la gente [...]. Se lo debo al cine»<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> Viene del artículo «Reflexiones en blanco y negro» de Martín Gaité, en C. Martín Gaité, *Tirando del hilo*, op. cit., p. 502. Inicialmente publicado en el número 12 de *Academia. Revista del Cine Español*, octubre de 1995.

En suma, a partir del análisis de estas tres novelas de Martín Gaité, se desprende la idea de que estamos ante una voz sincera que desde sus inicios narrativos con *Entre visillos*, pasando por *Retahílas* hasta *El cuarto de atrás* es consciente de la responsabilidad comunicativa que tiene como escritora con el lector. Martín Gaité entiende la literatura como un acto de comunicación, «idea central de su poética, reflejada en su práctica ficcional» (Fuentes del Río, 2017). Por ello, trata de transmitirle al lector su intención de verdad y autenticidad (*estrategia ilocutiva de persuasión*) mediante diferentes estrategias locutivas en el discurso literario para tratar de conseguir el efecto deseado en el lector: su confianza y fiabilidad (*estrategia perlocutiva deseada*).

Aunque su literatura comunique una voz sincera, eso no significa que en el trabajo de elaboración de su ficción no haya selección de recursos con intenciones diversas por parte de la autora. Martín Gaité busca «criar a sus lectores», es decir, «mimar a los lectores reales» (Ródenas de Moya, 2014, p. 147) con una buena narración (la *narración eros*, que describimos en el «Capítulo II» de esta tesis, p. 82) de la que se desprende la impresión de sinceridad por la eficacia narrativa, la coherencia, «la transparencia de su escritura» y «la capacidad de captar el flujo de la oralidad» (Calvi, 2007a, p. 235). Este tipo de narración ayuda a que el lector confíe en el enunciador (ya sea el autor empírico o implícito, o el narrador), pueda seguir el hilo sin perderse, en vez de someterlo y/o alejarlo con un discurso ininteligible y un mensaje enrevesado (características de la *narración tanathos*, véase «Capítulo II» de esta tesis, pp. 82-83). Estas narraciones que «cultivan el arte de la dificultad, la adoración de lo obtuso y un evidente menosprecio por lector» (Teruel, 2020, p. 76) son características, según la autora, de algunos escritores de su generación, como Sánchez Ferlosio y Benet, a los que la autora reprueba, junto a las editoriales y críticos que los promocionan<sup>157</sup>. Martín Gaité emplea la lengua «como vehículo de revelación y no como un

---

<sup>157</sup> Viene del artículo «Mucha esfinge y poco secreto» de Martín Gaité, en C. Martín Gaité, *Tirando del hilo*, op. cit., p. 204. Inicialmente publicado en *Diario 16* el 11 de septiembre de 1978.

fin de perfección en sí mismo, en cuyo caso resultaría vacío de contenidos»<sup>158</sup>. Así, observamos que Martín Gaité ejemplifica con estas tres novelas su constante preocupación por el lector.

### 2.2.2. *Participación activa del lector*

En su deseo de autenticidad, Martín Gaité establece una relación comunicativa con el lector de complicidad, en la que enfatiza la cooperación entre ambos como si se tratara de un diálogo real. El lector que busca Martín Gaité es un compañero conversacional (*conversational partner*) (Brown, 1991, p. 86) que colabora en la interpretación del texto, y su literatura es:

Sobre todo, juego y aliciente, como una apuesta para vencer, sortear esos problemas [de la escritura], para burlarlos. Creo que siempre que un escritor se ha divertido haciendo lo que hacía, ha logrado divertir a los demás. Yo aspiro a que quien lee mis libros se divierta por lo menos la tercera parte de lo que yo gozo al escribirlos<sup>159</sup>.

M. E. Vázquez afirma que el propio gusto de contar, de regocijarse, de encantarse a sí misma, gozando del relato, es lo que asegura la participación

---

<sup>158</sup> Charla de M. E. Vázquez, «El cuento de nunca acabar: técnica literaria», en la 1ª sesión de la conferencia *Semana de autor*, Buenos Aires. [En E. Martinell (Ed.), *Carmen Martín Gaité. Semana de autor, op. cit.*, p. 24].

<sup>159</sup> En M.-L. Gazarain Gautier, «Conversación con Carmen Martín Gaité», *From fiction to metafiction. Essays in honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Neb.: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, p. 26. Esta entrevista aparece previamente en M.-L. Gazarain Gautier, «Conversación con Carmen Martín Gaité», *Ínsula*, 1 (411, febrero), 1981, pp. 10-11.

del oyente<sup>160</sup>. Esta concepción lúdica de los actos de escribir y de leer se materializa en las tres novelas en una *estrategia ilocutiva (persuasiva)* que consiste en un juego dialéctico que la autora emplea de forma sobresaliente con la intención de que el lector participe en la narración. En este juego, el rol de la autora es el de intuir, insinuar, sugerir, abrir caminos y el rol del lector que la autora desea y también introduce en sus textos (lector implícito), es el de imaginar, explorar, interpretar y completar esos caminos (Jurado Morales, 2018c, p. 184). En definitiva, la autora busca crear una complicidad entre el autor y el lector, y para ello espera la colaboración activa del lector (*estrategia perlocutiva deseada*).

Entre las técnicas (*estrategias locutivas*) que emplea la autora en sus textos literarios está mezclar los géneros discursivos. La combinación de géneros reclama la atención necesaria del lector para saber distinguir entre unos elementos y otros dentro del discurso. Así, *Entre visillos* se incluye dentro de la corriente del *realismo objetivo* y también contiene elementos de la novela rosa, el *Bildungsroman*, la autobiografía ficcional y el subgénero diarístico. *Retahílas* parte de una novela intimista (y psicológica), e incluye rasgos de la novela rosa y también de la autobiografía. *El cuarto de atrás* es una novela autoficcional que alterna rasgos del libro de memorias, elementos de la literatura fantástica y la metanovela con algunos rasgos de la novela intimista y de la novela rosa. El lector con conocimientos sobre estos géneros estará en mejores condiciones para interpretar los discursos que la autora pone a su disposición.

Las estrategias discursivas (*locutivas*) seguidas por la autora en cuanto a los paratextos (títulos, dedicatorias, epígrafes, notas finales) y la estructura formal de cada una de las tres novelas, denotan su deseo de comunicarse con el lector y hacerlo participar. Por un lado, en los títulos se hace explícito el juego que crea la autora con el lector, pues el último deberá interpretar sus dobles sentidos (uno fáctico y otro simbólico, como hemos visto) una vez haya leído las novelas. Las dedicatorias y los epígrafes, que hablan de los temas y la finalidad de la autora en cuanto al texto, establecen las reglas de

---

<sup>160</sup> Charla de M. E. Vázquez, en E. Martinell (Ed.), *Carmen Martín Gaité. Semana de autor, op. cit.*, p. 24-26.

juego. Asimismo, las dedicatorias en *Entre visillos* y *Retahílas* muestran la intimidad de la autora con sus seres queridos y su cercanía: ambas van «para» y no «a» un destinatario (Mainer, 2007, p. 191). Por tanto, la autora, además de ofrecer un puente entre la realidad y la ficción, transmite también cercanía al lector. El hecho de que en las tres novelas encontremos una dedicatoria, epígrafes (en *Entre visillos* no) y una nota al final, demuestra esa cercanía con sus lectores, esa necesidad de estar presente como autora real (puesto que es el único momento en el que la autora se puede dirigir al lector como autora empírica). En relación a la nota final sobre la fecha y lugar de escritura de cada novela, González Couso afirma que este dato confirma la importancia que la autora otorga al entorno en la concepción del texto literario (González Couso, 2009), y al proceso de elaboración del mismo, del que quiere hacer partícipe también al lector. Así, la autora trata de implicar al lector para que busque pistas en los paratextos y en la estructura que le avancen qué se va a encontrar en el texto narrativo y lo conecten a la autora real. Como vemos, la autora hace un uso muy personal de los paratextos, con el que «construye su identidad narrativa como autora» al mismo tiempo que trata de implicar al lector en la interpretación del texto (Calvi, 2018, p. 231).

El juego que establece con el lector modelo o implícito a través del uso de la lengua es variado. En *Entre visillos* destaca el discurso cercano, una narración sencilla y un diálogo aparentemente natural entre los personajes. En *Retahílas* y *El cuarto de atrás* encontramos un diálogo igualmente natural, pero más elocuente entre los personajes y un discurso próximo al lector, aunque cargado de simbolismo y referencias intertextuales que el lector debe interpretar. Las metáforas que la autora incluye son una forma de juego dialéctico: la *palabra* como ‘salvación’ o ‘cura’ en *Retahílas* o la *literatura* como ‘refugio’ en *El cuarto de atrás*, entre otros. Por otro lado, en las tres novelas, la autora emplea un léxico familiar que el lector verá repetido una y otra vez, y que fomenta la complicidad entre el autor-lector. Muchas de estas palabras están relacionadas simbólicamente con la comunicación (la *ventana*, los *ojos* y el *espejo*) y guían al lector a través del texto, son el hilo léxico que teje sus novelas como si fueran un todo. De esta manera, se aprecia un tono conversacional, una especie de diálogo en silencio entre autora y lectores en los tres textos narrativos (Jurado Morales, 2018c, p. 184).

En cuanto a la escenografía, la forma de representación de los enunciadores y sus modos de narrar en el texto son también recursos

importantes de la autora a la hora de establecer una relación cómplice entre el autor y el lector. Martín Gaité juega con la mezcla de ficción y realidad a través del recurso narrativo de la ambigüedad, «las mentiras instrumentales»<sup>161</sup>, como las llama ella (Martín Gaité, 2009 [1983], p. 78), que son una muestra de las capacidades imaginativas del autor y producen duda, intriga y sorpresa en el lector. Los elementos autobiográficos causan duda en el lector sobre los límites entre la realidad y la ficción, y le hacen plantearse si puede identificar las figuras de autora real y autora implícita con algunos personajes narradores (Natalia, Eulalia y sobre todo con C.). Así, Martín Gaité genera, a través de sus personajes, una serie de discursos que parecen estar enunciados directamente por la autora y dirigidos al lector real. Con ello, crea un efecto de diálogo directo con el lector empírico. La libertad del lector para dudar es una característica de la narración abierta que la autora pretende en sus escritos. En *Retahílas* y *El cuarto de atrás*, la autora busca causar en el lector la impresión de que son obras que se van haciendo a medida que este lee (Jurado Morales, 2018c, p. 176). En *Retahílas* es como si el lector acompañara a Eulalia y a Germán en su diálogo y estuviera esperando con cada uno de ellos a lo que el otro tiene que decir y en *El cuarto de atrás*, el lector se sorprende a la vez que C. cuando ocurren los hechos fantásticos de la historia como la aparición de los folios bajo el sombrero o duda a la vez que la protagonista de si la conversación con el hombre de negro ha tenido lugar.

En *Retahílas* la autora pone la palabra oral por encima de la palabra escrita, aun tratándose de una novela al fin y al cabo lo que se le presenta al lector. Sin embargo, Martín Gaité se esfuerza por mostrar al lector que está asistiendo a un diálogo real por medio de la estructura, la ausencia de narrador, la descripción del espacio y los personajes por parte de los interlocutores, etc. Al contrario, en *El cuarto de atrás*, ocurre al revés, la autora presenta la palabra escrita por encima de la palabra oral porque siempre se puede inventar un interlocutor para que se dé el diálogo. Este interlocutor soñado o ideal se materializa en Germán para Eulalia en *Retahílas* y en el hombre de negro para C. en *El cuarto de atrás*. El hombre de negro es

---

<sup>161</sup> En el capítulo «La aparición de la mentira», en C. Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar*, op. cit., p. 78.

asimismo representante del lector ideal que la autora desea que lea sus novelas.

La técnica más sobresaliente en *Entre visillos* es incluir diferentes puntos de vista para fomentar que el lector se forme el suyo propio. Así, encontramos diferentes perspectivas: el diario de Natalia, la narración de Pablo Klein en primera persona, el narrador en tercera persona, la cara de Julia y los diálogos entre los diferentes personajes. En *Retahílas*, tenemos, por una parte, los discursos de Eulalia y Germán y, por otra, al final de la novela, aparece una nueva perspectiva, la de Juana, que se desmarca de la que se había formado el lector a través de los discursos de Eulalia y Germán, lo cual crea una especie de extrañamiento. En *El cuarto de atrás*, la multiplicidad de perspectivas se consigue, por un lado, a través de la alternancia entre el diálogo y el monólogo en los que vemos una contradicción entre lo que dice y lo que piensa C., y por otro, los discursos del hombre de negro y de Carola, que a veces retan, otras sirven de espejo a la protagonista (y al mismo tiempo al lector) para ver otras versiones de la misma realidad.

La representación que hace la autora de los lugares y el tiempo en los textos a nivel comunicativo con el lector tiene dos funciones. Una es fáctica: busca situar al lector en un tiempo y un contexto social determinado. Así, en *Entre visillos*, el lector entiende que se habla de una ciudad de provincias en el contexto de posguerra. En *Retahílas*, la historia tiene lugar durante el periodo del final de la dictadura, y la autora juega con los saltos atrás al pasado o analepsis (*flashbacks*) a través de los recuerdos que expresan los protagonistas en los diálogos. En *El cuarto de atrás*, la historia en el presente se desarrolla después de la muerte de Franco, pero también hay continuas secuencias retrospectivas de la protagonista a su pasado por medio de sus monólogos y del diálogo con el hombre de negro y con Carola. La otra función es simbólica: los espacios están conectados a la situación social y psicológica de los personajes. Las tres novelas se desarrollan mayoritariamente en espacios cerrados. En *Entre visillos*, los lugares interiores representan cárceles para algunos personajes femeninos (Natalia, Elvira). En *Retahílas* y *El cuarto de atrás*, las habitaciones en lugares interiores donde se desarrollan los diálogos representan el ambiente propicio para que se dé el diálogo entre los personajes: son «espacios cerrados donde se hacen confidencias, palabras catárticas» (Escartín Gual, 2001, p. 8).

En definitiva, Martín Gaité «ha logrado elaborar un código de entendimiento con sus lectores» (Jurado Morales, 2018c, p. 184), quienes pueden reconocer un texto, un personaje o una historia de la autora fácilmente gracias a las pistas que esta va dejando para entrar en su juego dialéctico.

### 2.2.3. *Literatura comprometida*

Desde sus inicios con *Entre visillos*, la novelística de la autora C. Martín Gaité muestra un compromiso social con el individuo y con la sociedad que se refleja particularmente en los temas y los personajes, y en cómo los enlaza en su discurso literario. Esta configuración temática y de los personajes se puede englobar dentro de la *novela social*, como apunta Sobejano, en una evolución «desde la perspectiva de la colectividad hacia la de la persona» (Sobejano, 2005, pp. 334-335). La problemática social que encontramos en los discursos de las tres novelas de análisis de Martín Gaité está tratada siempre desde el punto de vista del individuo.

Con frecuencia la crítica ha caracterizado a Martín Gaité como una autora monotemática (Mainer, 2007; Soldevila, 1980, p. 234). M. Durán considera que sus novelas forman un solo libro: «Sus últimas obras se encuentran ya en germen en las primeras; no hacen sino completar y amplificar lo que la autora había vislumbrado en forma parcial o esquemática al principio de su carrera» (Durán, 1981, pp. 233-234). Jurado Morales afirma que, al ser Martín Gaité una escritora del 50, hay en toda su obra una nota de realismo, entendido como «la intención de expresar y dar a conocer la realidad que rodea al ser humano» (Jurado Morales, 2001, p. 29). El gran tema que recorre toda su producción es el individuo y sus relaciones con los demás, «la vida de su propio público», como resalta Mainer (Mainer, 2007, p. 197). Un público que, en el caso de las tres novelas de nuestro análisis, ha transitado con ella desde la posguerra en una ciudad de provincias en *Entre visillos*, pasando por los años de mayor apertura de la dictadura franquista en *Retahilas*, hasta el periodo de la transición tras la muerte de Franco en *El cuarto de atrás*. En definitiva, la literatura de Martín Gaité mantiene un compromiso social con el lector coetáneo que ha vivido en el contexto político-social de la dictadura franquista, pero también con todo aquel lector

que pueda sentirse identificado con los temas, los personajes, sus acciones y sus pensamientos. La autora, además, incluye reflexiones sobre las relaciones personales y el yo (el entendimiento entre individuos y la búsqueda de identidad) para que el lector se reconozca en los personajes y reflexione a su vez sobre su función social (Ciplijauskaitė, 1988, p. 68; Jurado Morales, 2018d, p. 149).

Su compromiso literario está muy ligado a la búsqueda de identidad dentro de la sociedad, por ello, gran parte de su trabajo se centra en la caracterización de sus personajes (Jurado Morales, 2001, p. 55) con temas existenciales, como el mundo interior, la comunicación e incomunicación, el mundo femenino o los sueños. Los personajes de *Entre visillos* intentan «definir su personalidad en virtud y, en la mayoría de los casos, por oposición a los parámetros franquistas» (Jurado Morales, 2018c, p. 180). Martín Gaité consigue reflejar las consecuencias sociológicas y psicológicas negativas de la influencia del régimen franquista y la iglesia en sus personajes, a través de la caracterización indirecta de sus actos como, por ejemplo, la tendencia de algunos personajes (Natalia, Elvira) al aislamiento o la incomunicación (Jurado Morales, 2003). En *Retahílas* y *El cuarto de atrás*, por otro lado, «los personajes buscan su identidad a partir de la comunicación con los otros» (Jurado Morales, 2018c, p. 180), la cual promueve que estos refuercen su identidad, afirmen su personalidad y entiendan su pasado. Su gran hallazgo ha sido el encuentro con la figura del interlocutor ideal en estas dos novelas, donde las dos protagonistas, Eulalia y C., tienen un interlocutor concreto (Germán y el hombre de negro) delante para generar la confesión y el autoanálisis lacaniano (Ciplijauskaitė, 1988, p. 111).

La trayectoria vital y literaria que hemos recorrido con las tres novelas de este estudio deja entrever a una autora comprometida tanto con la sociedad y el momento histórico presente en el que escribe y publica sus obras, como con la memoria del pasado personal y colectivo. El tiempo de las historias está ubicado en el mismo tiempo presente (o similar) en el que publica la autora (aunque el proceso de elaboración de sus novelas se prolongue en el tiempo).

Así, en *Entre visillos*, Martín Gaité ofrece un testimonio de la sociedad conformista y cerrada de la primera etapa del franquismo con el objetivo de que el lector se «plantee y enjuicie la realidad que le limita» (Jurado Morales,

2018c, p. 182). La finalidad de la autora es dar testimonio y hacer una crítica social de la posguerra mezclando realidad y ficción; sus propias vivencias y una historia inventada. La forma de criticar a la sociedad no es directa, se trata de una crítica sutil condicionada por la censura impuesta y por el momento socio-histórico en el que la autora escribe y publica la novela: «La censura obligaba al escritor a desarrollar las técnicas capaces de burlarla, a aguzar la imaginación, incitaba a la autodefensa por invención, a la sustitución de la realidad por la fantasía» (Martín Gaité, 2006 [1994]). Por ello, la autora emplea técnicas que le ayudan a contar sin contar. La principal es la sugerencia (como forma de *implicatura*), a través de la multiplicidad de perspectivas de los personajes. Gracias a la amplia amalgama de personajes y puntos de vista dialógicos al estilo bajtiniano incluidos en esta novela (el diario de Natalia, la narración de Pablo Klein, los diálogos de los personajes), podemos observar la sociedad en su conjunto. A pesar de que los problemas de cada uno de ellos sean individuales, el lector puede formarse una opinión bastante detallada de cómo era la vida en una ciudad de provincias. La autora se centra en cómo afecta la falta de libertades en el día a día de las mujeres – y su reacción ante esto, el conformismo o los sueños de algo diferente–, pero también perfila algunos estereotipos de hombres, así como personajes masculinos que se salen de la norma en relación a los roles de clase y género impuestos. *Entre visillos* es una novela de formación o concienciación, por lo que la realidad representada en la novela trata de asemejarse mucho a la realidad social de la época (Ciplijauskaitė, 1988, p. 21). El contexto histórico es imprescindible, ya que la autora busca formar a las chicas de la época a través de la narración de las vivencias de Natalia (también de Julia). Al mismo tiempo, se escucha la voz íntima de Natalia, el hablar de su conciencia, con lo que el lector puede entender la singularidad de la protagonista: sus miedos, su resistencia, su necesidad de expresión. El final abierto para Natalia y Julia deja la duda en el lector de si lograrán superar las convenciones impuestas para ellas.

Al contrario que en *Entre visillos*, en *El cuarto de atrás* la experiencia histórica tiene casi el mismo valor que los sueños, puesto que aparece solo como un fondo de recuerdos que revela la psicología de la protagonista en el presente: «Tampoco la historia es esa que se escribe poniendo en orden las fechas y se nos presenta inamovible» (*Cuarto*, 111). Para Martín Gaité, los hechos históricos se sitúan necesariamente en argumentos narrativos con

objeto de adquirir sentido y, por ello, la memoria puede traer de vuelta muy diversas interpretaciones de estos en vez de recuerdos fijos (Herzberger, 2015, p. 664). Esta es una verdad que aprendió de su gran amigo I. Aldecoa, y que pasará a ser eje estructural de su escritura (Ciplijauskaitė, 2000): la Historia está compuesta de otras pequeñas historias que desdibujan las fronteras entre lo ocurrido, presentado desde el punto de vista oficial, y lo contado por sus narradores-testigos (Martín Gaité, 2006 [1994]).

En *Retahílas* y *El cuarto de atrás*, Martín Gaité busca que el lector de los años 70 rememore con los personajes la historia de España desde la Guerra Civil de 1936. La autora ahora se puede desligar del yugo que supuso la represión y la censura en los años más duros del franquismo. Ambas novelas parten de un diálogo en el presente por medio del cual comparten historias del pasado a través de los recuerdos. En *Retahílas* la reconstrucción de la realidad es por medio del diálogo, mientras que, en *El cuarto de atrás*, la literatura es la que parece acercarnos a la realidad (Durán, 1983). La autora plantea el dilema de la palabra hablada frente a la escrita en ambas novelas. En *Retahílas*, la finalidad de la autora es mostrar al lector el poder curativo de la palabra (el *talking cure freudiano*), o, como explica Soldevila, que el logro del diálogo auténtico entre personas es el único modo de salvación del individuo (Soldevila, 1980, p. 242). Por tanto, en esta novela los discursos apuntan a que la palabra oral prevalece sobre la palabra escrita. El diálogo es el resorte para que tenga lugar el recuerdo conjunto entre Eulalia y Germán y el que les ayuda a inspeccionar en su memoria con objeto de reconstruir su identidad y aportar nuevas perspectivas. De esta forma, Martín Gaité ofrece un magnífico ejemplo de que la escritura autorreflexiva puede apoyarse en la relación interpersonal (Calvi, 2007a, p. 226). En *El cuarto de atrás*, el diálogo también reaviva la memoria, pero, a diferencia de *Retahílas*, en esta novela el diálogo se alterna con los monólogos de la protagonista. Ni el lector ni C. tienen claro al final de la novela si la conversación con el hombre de negro ha tenido lugar, ha sido un sueño de la protagonista o si la novela en sí misma es una metáfora de la creación literaria entendida como comunicación con el lector. En este último caso, la palabra escrita estaría por encima de la palabra oral, ya que demuestra que la literatura es un buen vehículo para expresar la exploración del pasado individual y colectivo y la búsqueda de uno mismo y que, si no existe un interlocutor válido, se puede inventar.

En las tres novelas, además, Martín Gaité critica la represión y los modelos de género y clase monológicos de la época de posguerra y la dictadura (Rolón Collazo, 2002, p. 137). Esto lo hace a través de la novela rosa, las referencias intertextuales y las autorreferencias. Por un lado, el *autobiografismo* patente en las tres novelas, desde el punto de vista del compromiso social con el lector, le sirve a la autora para expresar su opinión, «se atisba su voz, su pensamiento, sus ideales» (Jurado Morales, 2018c, p. 178). Por otro, hace una parodia de la novela rosa en *Entre visillos* a través de la forma de actuar de Emilio (como el enamorado, cambiando los papeles tradicionales) en su relación con Elvira. En *Retahílas* y *El cuarto de atrás*, la lectura de la novela rosa por parte de Eulalia y C. cuando eran niñas es una forma de refugio, de evasión de la realidad. Eulalia y Germán, en *Retahílas*, introducen un nuevo discurso feminista para la época (similar al contemporáneo: los roles de género son impuestos para hombres y mujeres) como contradiscurso al feminismo radical de los años 60, que exigía a la mujer adoptar un nuevo rol de mujer independiente y renunciar a otras aspiraciones, como la maternidad. Además, en *El cuarto de atrás*, la autora hace una crítica frontal de la novela rosa como perpetuadora de los roles de género, subrayando el papel tan importante que jugaron «en la formación de las chicas de los años 40» (*Cuarto*, p. 93). Las referencias a otras obras narrativas y al cine son motivos temáticos, elementos de la intertextualidad de su obra (Borau, 1997; Fuentes del Río, 2018; Pineda Cachero, 2000, 2001), y, con frecuencia, son también elementos de evasión de los personajes femeninos y de los propios lectores, refugios en los que poder vivir otras vidas.

En *Entre visillos* y *Retahílas*, el cine tiene un carácter testimonial: la iglesia lo mira con desconfianza, mientras que a las chicas jóvenes les atrae porque alimenta sus sueños y refleja otras realidades distintas. En *El cuarto de atrás*, toda la red de referencias intertextuales representa un ejercicio de resistencia frente al aparato de represión de la dictadura, aunque la autora critica que los modelos de las heroínas de los libros y de las películas también deben seguir unos patrones sociales y adaptarse al discurso romántico de la época.

Martín Gaité, además, compagina su quehacer como escritora de ficción con el de la crítica literaria, el editorial y la traducción de obras de otros autores. En todos y cada uno de los proyectos que emprende, lo hace

concienciada de su compromiso con la literatura, con el lector y la sociedad en general. Como afirma Teruel, para Martín Gaité, «la creación literaria, la crítica y la mediación editorial fueron actos de una misma función: su compromiso con la literatura» (Teruel, 2019, p. 195). Esta responsabilidad social y con la literatura, llevó a Martín Gaité, además, a apoyar a jóvenes escritores y editoriales independientes, que tuvieran el mismo compromiso con la literatura y el lector.

En definitiva, la autora desarrolla una literatura comprometida con su lector modelo o implícito con la intención de conectar con el lector en su búsqueda de identidad y sus necesidades relacionarse con los demás (*estrategia ilocutiva de persuasión*). Martín Gaité espera que el lector, a cambio, se identifique con los discursos (*estrategia perlocutiva deseada*).

#### 2.2.4. *Alejamiento de los cánones establecidos*

La relación de Carmen Martín Gaité con los géneros discursivos instituidos es de subversión. En *Esperando el porvenir*, Martín Gaité confiesa que estaba cautivada por la tendencia a la indisciplina de Aldecoa y que es un rasgo de su amigo que luego ha señalado como suyo propio (Martín Gaité, 2006 [1994]). En *El cuento de nunca acabar*, la autora señala que, cuando un autor se dispone a escribir, está condicionado por los géneros discursivos y que se trata de una imposición aprehendida desde la infancia:

En mis años escolares, ya tan lejanos, eran dos sobre todo los géneros vigentes para la composición literaria infantil: uno se llamaba *redacción* y el otro *invención*, y estaban separados por una frontera que yo, gracias al cielo, nunca conseguí respetar<sup>162</sup>.

---

<sup>162</sup> En el capítulo «Los toros de Guisando», en C. Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar*, *op. cit.*, p. 106-107.

Esta resistencia de la autora frente a la rigidez de los géneros literarios es perceptible en los discursos de las tres novelas de nuestro análisis. La autora trata de romper una serie de dicotomías: realidad *vs.* ficción, literatura *vs.* subliteratura, cultura *vs.* subcultura, palabra oral *vs.* palabra escrita, subgéneros monológicos *vs.* dialógicos.

Martín Gaité tiene una relación compleja y muy fructífera con la novela rosa en su narrativa. Por un lado, muchas de sus lecturas durante su infancia fueron novelas *rosa*, por lo que en parte representan su formación literaria y social de esos años. Sin embargo, sus lecturas posteriores y la toma de conciencia de que la novela rosa tiene una función perpetuadora de los modelos de mujer monológicos, provocan que haga uso de este subgénero en sus novelas, con frecuencia para parodiarlo o criticarlo, como hemos visto antes. La autora introduce este subgénero en las tres obras demostrando el conocimiento profundo de este tipo de narración y ampliando el horizonte lector de la novela rosa (orientada tradicionalmente a la lectora mujer). Además, al mezclar la novela rosa, considerada por la crítica como subliteratura, con otros subgéneros literarios, está rompiendo la barrera entre la subcultura y la cultura, la subliteratura y la literatura (Alemany, 1990, p. 101).

Martín Gaité elabora tres novelas en las cuales la invención y la ficción parecen una capa muy tenue, y para el lector es posible identificar al autor literario (personaje-narrador) con el autor implícito (con el responsable último de todas las intenciones y de todas las voces en el interior de ese texto específico). A través de una serie de elementos autobiográficos, la escritora trata de dejar una parte de sí misma como autora implícita en el discurso literario: podemos ver un reflejo de su vida y su personalidad en personajes como Natalia en *Entre visillos* o Eulalia en *Retahílas*. Además, en *El cuarto de atrás* va más allá, con una novela autoficticia en la que crea un personaje principal que funciona como su *alter ego*. El lector, además de identificar o separar a la narradora-personaje con el autor implícito, tiene la responsabilidad de decidir si identificar o separar al autor implícito del autor empírico (con la escritora de carne y hueso). En el contexto de lo autoficticio el pacto autobiográfico es ambiguo: «Cada lector puede decantarse por una de las dos interpretaciones o, incluso, mantenerse en el perfecto equilibrio de lo autobiográfico y lo ficticio: no querer saber dónde comienza lo real y dónde lo imaginario» (Arroyo Redondo, 2011, p. 241).

En su afán de mezclar realidad y ficción, Martín Gaité introduce además el subgénero de la novela fantástica en *El cuarto de atrás*. Las ideas de Todorov sobre la ambigüedad están muy bien reflejadas a lo largo de toda la obra, y la autora consigue mantener la intriga hasta el final obligando al lector a que haga una interpretación propia de lo que ha ocurrido en la historia. Para ello, Martín Gaité ofrece muchos caminos mezclando la autobiografía, las memorias, la novela rosa y la literatura fantástica, y diferentes técnicas que hemos comentado anteriormente. De esta forma, Martín Gaité rechaza el esquema monológico masculino de la autobiografía (el tradicional género de memorias), y elige una modalidad más abierta y dialógica que supera las convenciones del género, abre un nuevo camino «que revela lo más hondo del yo individual y a la vez representativo de la mujer en general» (Ciplijauskaité, 1988, p. 18) y crea «una obra fronteriza, en la que lo testimonial se conjuga con la ficción» (Calvi, 2007a, p. 224).

Por otro lado, en las novelas de *Retahílas* y *El cuarto de atrás* la autora presenta el dilema de los límites entre la palabra oral y la palabra escrita. En la primera, la autora emplea diferentes estrategias y técnicas para crear la ilusión de oralidad dentro de la novela. *Retahílas* es una historia dialogada, como si fuera una obra teatral o un guion de cine destinados a la representación oral, con lo que traspasa la línea entre el discurso novelesco, teatral y cinematográfico. Eulalia y Germán parecen estar hablándole directamente al lector, como si este estuviera dentro de la escena o pudiera verlos. En *El cuarto de atrás*, estamos ante una situación diferente. En una de las posibles interpretaciones que plantea la novela, la autora, en realidad, muestra el proceso de elaboración de la novela, con lo que se adentra en el terreno de la metaficción, y parece contarle directamente al lector cómo ha ido creando la historia, los personajes y la conversación entre ellos. Desde otro punto de vista, estamos ante la reproducción de una conversación ideal entre la autora y el lector representados en los personajes de C. y el hombre de negro. En ambos casos los límites entre la palabra oral y la palabra escrita se difuminan, llevan al lector a cuestionarse la barrera entre la realidad y la ficción, «la validez de lo narrado/hablado» (López, 1995, p. 153), qué es lo real y qué es lo representado.

*Retahílas* y *El cuarto de atrás* quizá no cumplen con todos los requisitos para ser incluidas dentro de la tendencia de la *novela experimental* española de los años 60 y 70 (al compararlas con sus máximos exponentes, como

*Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos o *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes), pero sí recogen ciertos rasgos de esta corriente en cuanto a la forma de narrar, y la mezcla de estilos y subgéneros discursivos diferentes. En este juego en el que la autora trata de mezclar los subgéneros que emplea, J. I. Ferreras enmarca su obra narrativa bajo el distintivo de realismo intimista, refiriéndose a la renovación que efectúa Martín Gaité del realismo a través de «la descentralización de la relación universo-protagonista» y «la profundización únicamente en el mundo interior del protagonista» (Ferreras, 1988, p. 58). Por su parte, F. R. Lafuente adscribe a Martín Gaité a la tendencia neo-realista de la generación de medio siglo y señala una «evolución semejante» en cuanto a «una problemática intimista», pero «sin penetrar en las vías de la experimentación»<sup>163</sup> (Martinell Gifre, 1993).

El hecho de que la crítica no se ponga de acuerdo al juzgar la obra de ficción de Martín Gaité como reformista/renovadora o experimental (Jurado Morales, 2003) quizá se debe a que se trata de una escritora ecléctica, a quien no le gustan los extremos ni las etiquetas. A Martín Gaité no le interesa encasillarse y por eso, ni busca adscribirse completamente a una generación de escritores ni tampoco se deja catalogar dentro de una tendencia literaria de moda o como escritora de literatura intimista, femenina o feminista. Martín Gaité trata de ser una escritora total, «más atenta y preocupada en conocer a qué tipo de público se dirigía y cómo hacerlo», es decir, a la búsqueda de interlocutor, que a las etiquetas de estilo (Teruel, 2020, p. 67). En definitiva, Martín Gaité entiende la literatura como un lugar desde donde expresarse con libertad hacia un público variado que lee atentamente sus textos y que tiene, a su vez, libertad para interpretarlos. Sin embargo, como la autora es consciente de que debe tenderle un hilo al lector para que se produzca la comunicación entre ambos, emplea los géneros narrativos a su favor con objeto de que el lector tenga una base desde la que guiarse a lo largo de la narración. Así observamos que, aunque gran parte de la originalidad de las tres novelas se basa en la combinación de numerosos rasgos de diferentes

---

<sup>163</sup> Charla de inauguración de F. Rodríguez Lafuente, «El cuento de nunca acabar: técnica literaria», en la primera sesión de la conferencia *Semana de autor*, Buenos Aires. [En E. Martinell (Ed.), *Carmen Martín Gaité. Semana de autor, op. cit.*, p. 22].

subgéneros literarios, ninguna de ellas deja de «poseer raíces que penetran hondamente en la tradición literaria» (Durán, 1983, p. 136).

Por otro lado, sus grandes logros en su afán de innovar, y a la luz de los resultados de nuestro análisis, son dos: la invención de un interlocutor ideal en el texto y la creación de una voz propia de mujer. La autora crea «un destinatario nuevo, que no puede ser más que la función del relato» (Ródenas de Moya, 2014, pp. 146-147), un interlocutor utópico que funciona como personaje dentro de la novela y que también, en el caso de *Retahílas* y *El cuarto de atrás*, representa al lector implícito. Por otra parte, su voz única le hace ganarse el respeto de la crítica y el público. La autora consigue romper los moldes de la literatura heredada del siglo XIX, firmada mayoritariamente por hombres, para escribir con su propia voz<sup>164</sup> (Mayoral, 2016 [2007], p. 11), una voz de mujer, que no está dirigida únicamente a las lectoras femeninas, sino al público en general. A. Paatz afirma que los procedimientos de elaboración literaria de la autora «la conducen a una escritura que se puede relacionar con una mirada femenina diferenciadora» acerca de cuatro aspectos tradicionalmente enfocados desde un punto de vista masculino: la mujer como sujeto literario, la lengua y la comunicación, el tratamiento de la herencia cultural y la crítica de la razón (Paatz, 1998b). En la búsqueda de su propia voz influyen la necesidad de un interlocutor y lo aprendido de otras autoras, como Virginia Wolf:

Es a principios del siglo XX cuando surgen en literatura figuras de mujer no creadas por un hombre ni exploradas bajo la falsilla propuesta por él. Y por primera vez el territorio desconcertante y caótico de la propia expresión verbal femenina empieza a ser tomado como modelo. Es la gran aportación de Virginia Woolf a las letras universales: elevar a lenguaje literario el habla de la mujer, incluyendo sus meandros, titubeos y distracciones. Lo cual indica explorar su vida interior, su experiencia del universo<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup> M. Mayoral en «Introducción a Carmen Martín Gaité», en *Entre visillos*, *op. cit.*, p.11.

<sup>165</sup> En la conferencia «La mujer en la literatura» de C. Martín Gaité, en *Pido la palabra*, *op. cit.*, p. 336.

Los discursos de los personajes que predominan en las tres novelas de nuestro análisis con frecuencia presentan un tono oral y una forma de hablar con vacilaciones y reformulaciones características del flujo conversacional y de pensamiento. Esto lo observamos tanto en la narración en tercera persona como en la carta de Julia y el diario de Natalia o los diálogos entre los personajes de *Entre visillos*; en las conversaciones entre Eulalia y Germán en *Retahílas* y en el monólogo interior de C. o el diálogo entre C. y el hombre de negro en *El cuarto de atrás*. Los discursos de los personajes reflejan el habla cotidiana, tradicionalmente relacionada con el discurso femenino. Con ello, Martín Gaité incluye su propia voz en el discurso novelístico y eleva el habla de la mujer «con sus meandros» a la categoría de «lo literario».

A la luz del análisis de las tres novelas de Martín Gaité, observamos que las *estrategias discursivas locutivas* de la autora (mezcla de realidad y ficción a través subgéneros, invención de un interlocutor ideal en el texto, creación de una voz, etc.) están encaminadas a satisfacer la intención comunicativa de la autora de subvertir las normas y alejarse de los cánones establecidos (*estrategia ilocutiva*). De esta forma, la autora, por un lado, busca poder disfrutar de la libertad creativa para elaborar el texto literario y, por otro, promueve que el lector tenga la libertad para acercarse al texto e interpretarlo (*estrategia perlocutiva deseada*).

### 3. Análisis discursivo de contrapunto

En la segunda parte del «Capítulo IV» de esta tesis, mostramos los resultados y la discusión del análisis de discurso contrapuntístico de las tres novelas de C. Martín Gaité, que está basado en la *teoría de la dialéctica relacional* de Baxter (Baxter, 2011) y en la categorización de discursos de Bellah y otros autores (Bellah et al., 1989 [1985]). La forma de presentación de los resultados de este análisis tiene dos apartados: primero, se exponen los tres discursos abstractos (y sus temas discursivos) que construyen el sentido

de *diálogo* en las novelas y, después, se explica la relación de interacción entre ellos. Por último, a modo de discusión, hacemos una reflexión final sobre la manera en que interactúan los tres discursos para construir el sentido de *diálogo* en los tres textos de la autora salmantina.

Las tres novelas de Martín Gaité forman un solo discurso desde la perspectiva temática (principalmente, en relación a los temas de la comunicación/incomunicación y la búsqueda de identidad de los personajes), lo cual favorece y facilita el análisis de los discursos de los personajes como un todo, como si formaran parte de un macrodiscurso que se extiende en el tiempo y el espacio. Vamos a estudiar los discursos que producen los diferentes personajes en las tres novelas y que se refieren al *diálogo* entendido, en su sentido más general, como la interacción entre dos o más individuos.

Los enunciados pronunciados por los personajes pueden proceder de cualquiera de los cuatro enlaces de la cadena de enunciados: *discursos enunciados distantes*, *discursos enunciados cercanos*, los *discursos no-enunciados distantes*, y los *discursos no-enunciados cercanos* (Baxter, 2011, pp. 50-51). Además, estos enunciados pueden formar (o ser) parte de un diálogo (las conversaciones entre diferentes personajes en *Entre visillos*, el diálogo entre Eulalia y Germán, o entre C. y el hombre de negro), un monólogo (la narración de Pablo Klein, los monólogos de C.), una carta (las cartas de Julia y Elvira) un diario (el diario de Natalia) o un enunciado del narrador en tercera persona cuando emplea el estilo indirecto libre (en *Entre visillos*).

Si hay algo que los personajes de las tres novelas de la autora tienen en común es que se pasan toda la narración hablando. A través de sus discursos, los personajes construyen sus relaciones interpersonales, así como también el sentido de *diálogo* y de la comunicación, un tema en el que muchos de ellos están muy interesados (al igual que su creadora). En nuestro análisis de discurso, hemos tratado de entender qué discursos compiten en la construcción del sentido de *diálogo* y hemos identificado dos discursos primarios opuestos: el discurso dominante del *diálogo como acto comunicativo consensuado* y el discurso alternativo del *diálogo como última opción*, y un tercer discurso alternativo que se construye a partir de los dos anteriores: el *diálogo como intercambio creativo*.

## 3.1. Resultados

### 3.1.1. *Diálogo como acto comunicativo consensuado*

Los interlocutores que dan voz a este discurso definen el diálogo como una interacción comunicativa reglada y ordenada, un instrumento que sirve para la integración y expresión del individuo en sociedad. El discurso del *diálogo como acto comunicativo consensuado* forma parte del discurso cultural dominante de comunidad, que pone el bien de la colectividad por encima del individual. En línea con la superioridad del discurso de comunidad sobre el de individualismo en la sociedad, el discurso del *diálogo como acto comunicativo consensuado* es asimismo el discurso dominante frente al discurso alternativo del *diálogo como última opción*.

El discurso del *diálogo como acto comunicativo consensuado* lo constituyen cuatro temas discursivos otorgándole sentido: el *diálogo como un logro social*, el *interlocutor con la responsabilidad de expresarse*, el *querer ser visto como buen interlocutor* y el *diálogo se rige por ciertas normas*.

#### *El diálogo como un logro social*

Una característica frecuente en la construcción del sentido de *diálogo* es que está concebido como un logro social cuyo fin es la integración del individuo en la colectividad. Este discurso se incluye en el discurso cultural más amplio de comunidad y es, por tanto, dominante en la lucha dialéctica de integración. Hemos identificado una categoría discursiva intermedia que forma este discurso: el *diálogo como forma de estar en sociedad/convención social*. En él, hemos incluido todos los discursos en los que importa más la forma que el contenido de los mismos, en los que lo más urgente es ocupar los silencios y ofrecer conversación como entretenimiento, porque el diálogo es visto como una interacción que sirve para integrarse en la sociedad.

Las conversaciones entre los personajes que ven el discurso como un logro social en *Entre visillos* siempre versan sobre los mismos temas (Ciplijauskaité, 2000, pp. 36-37). Natalia piensa así de las conversaciones que mantienen sus hermanas Mercedes y Julia: «Siempre que estaba ella hacían las mismas preguntas y contaban las mismas historias» (*Visillos*, p. 23). Las relaciones interpersonales se caracterizan por la superficialidad y los personajes se hablan interminablemente, pero sus palabras son triviales y sin sustancia (Glenn, 1983b, p. 35). El contenido de los discursos no es lo importante, sino mantener al individuo dentro del grupo, conservar las relaciones sociales integradas en la colectividad. En el siguiente ejemplo, Gertru está tratando de reintegrar en la comunidad a su hermana Josefina (despreciada y desplazada del grupo por haberse casado con un hombre de clase inferior). Gertru le dice a Lydia, su futura suegra, que por favor hable con su hermana Josefina si va a la fiesta de pedida:

–Si va a la pedida, procure estar simpática con ella, hablarla bastante, ¿quiere? Yo se la presento. (*Visillos*, p. 178)

Los discursos de algunas chicas como Gertru, Mercedes o Julia, entre otras, tipifican el discurso del *diálogo como logro social*. Con estos discursos, los personajes buscan la integración de sí mismos en la sociedad a través de la inclusión de sus relaciones interpersonales en la red social y de la conexión con otros individuos en las relaciones comunicativas que establecen.

De igual forma, en *Retahilas*, Colette emplea el diálogo como forma de integración en la sociedad, sin que importe mucho el contenido de sus discursos. Germán considera superficial su conversación con Colette:

Sus comentarios banales sobre mi pelo largo y mi blusa bordada, sus simulacros de cariño, sus informes sobre mi hermana y los amigos de la pandilla, todo aquel bla-bla-bla. (*Retahilas*, pp. 100-101)

Encontramos un ejemplo relevante en *El cuarto de atrás* cuando C. relata una ocasión en la que fue con su padre a un balneario. C. y su padre

entablan una rápida relación con los otros huéspedes a través del diálogo, entendido este como una conversación superficial cuyo éxito reside en la integración del individuo en el grupo.

Personas aquiescentes y educadas que se dirigían sonrisas y saludos, inmediatamente dispuestas a acogernos en su círculo [...]. A los dos días ya nos hablaba todo el mundo, sabían nuestro nombre y lo decían con confianza, nos relataban minucias de su enfermedad en los atardeceres apacibles. (*Cuarto*, pp. 36-37)

### *El interlocutor con responsabilidad social de expresarse*

Este discurso se engloba dentro del discurso de comunidad de tradición bíblica, que considera que el individuo tiene la necesidad y, a la vez, la obligación moral de cumplir con una serie de responsabilidades por el bien de su comunidad (Bellah et al., 1989 [1985]). El diálogo sería una de esas responsabilidades y el individuo debe cultivarlo con el fin de que la sociedad se mantenga unida. Las categorías discursivas intermedias que forman este discurso (y que hemos identificado en los textos) son tres: la *necesidad de expresarse*, la *aportación de cada interlocutor al diálogo* y la *actitud del interlocutor frente al diálogo*.

En la novela *Entre visillos* aparece un tipo de mujer que Martín Gaité llama la chica casadera de posguerra en su ensayo *Usos amorosos de la postguerra española*, a la que «no se le permitía tener una visión complicada de la vida, tenía la obligación de ofrecer una imagen dulce, estable y sonriente» (Martín Gaité, 2017 [1987], p. 41). Un ejemplo de este tipo de mujer lo encontramos representado en el personaje de Gertru. En su discurso se observa su actitud ante el diálogo como una responsabilidad social. En el siguiente ejemplo, Gertru mezcla el discurso romántico con el de comunidad en un enunciado sincero e inocente que resalta la importancia que tiene el hecho de que Ángel, su novio, le hable a su madre de ella, lo cual simboliza la aceptación de su relación por el grupo social:

–Fíjate qué ilusión. ¿Sabes lo que me dijo al dármele? Que la tenía guardada su madre para cuando tuviera la primera novia formal. Ya ves tú; ya le ha hablado de mí a su madre. (*Visillos*, p. 14)

Emilio, por otro lado, desde el género masculino, da voz al discurso de la predisposición individual al diálogo por el bien colectivo.

–... Pero me refiero a que aquí hay círculos agradables, gente con la que se puede tratar, discutir, y esto se necesita muchas veces, ¿o no estás de acuerdo? (*Visillos*, p. 50)

Pablo Klein, desde su perspectiva como forastero y observador externo de estos discursos, señala las diferencias en la comunicación intersexual: cuando están en público, las mujeres hablan entre ellas, por un lado, y los hombres por otro. Sus obligaciones expresivas se ven limitadas a su rol genérico:

Me recibían con alegría, llamándome por mi nombre, me daban palmadas en la espalda. A las chicas solían hacerles poco caso, y hablaban de ellas con comentarios burlones. A través de sus conversaciones me familiaricé con los nombres de muchas, y las conocí de vista o de que me las presentaron; supe cosas de sus familias. Me incluían en su círculo de noticias y chismes, esperando que en mí despertaran el mismo interés que tenían para ellos. (*Visillos*, p. 104)

En la novela *Retahilas*, Eulalia comenta que, hace años, cuando pasaba más tiempo con su familia, «charlaba por los codos» (*Retahilas*, p. 88), como si su aportación y su predisposición a la expresión, fueran una responsabilidad que le debía al grupo. También hacía lo mismo con sus amigos:

En París, por ejemplo, hace años, recién casada con Andrés, mucha saliva gastábamos, me acuerdo, acarreado razones y defensas contra lo irrazonable, pero yo todavía más que él, mucho más, discusiones de horas con un grupo de

amigos, en casa de aquel Luc que qué habrá sido de él, siempre venía el discurso a parar en lo mismo; cuántos libros, proyectos, cursillos, conferencias, palabras y palabras para erigir un dique contra lo misterioso y en general qué claro lo veíamos todo. (*Retahilas*, p. 19)

La «Eulalia de antes» (*Retahilas*, p. 153), la del pasado, solía querer participar en las conversaciones convencionales y «hablar y hablar», priorizando el objetivo de mantenerse integrada en el grupo por encima del contenido de sus enunciados.

En *El cuarto de atrás*, C. comenta que uno de los días en su paso por el balneario con su padre: «Me crucé con diversas personas que me saludaban y hablaban conmigo, les contestaba amable, con una especie de condescendencia olímpica» (*Cuarto*, p. 39). El personaje de Carola hace referencia al deber moral de expresión en sociedad a través de un ejemplo en relación al hombre de negro. Carola señala la predisposición que debiera tener Alejandro (el hombre de negro) a expresarse cuando le preguntan: «Porque, vamos, por mal que estés, si te preguntan una cosa con educación, no vas a dejar a la gente con la palabra en la boca» (*Cuarto*, p. 108). Lo justo moralmente es participar en el diálogo a favor del grupo (discurso de comunidad), sea cual sea el motivo por el que la persona prefiera no hacerlo (discurso de individualidad).

### *Querer ser visto como buen interlocutor-enunciador*

Además de demostrar su predisposición para expresarse (como veíamos en el punto anterior), los interlocutores que dan voz al discurso del *diálogo como un acto comunicativo consensuado* quieren ser vistos por el grupo como buenos enunciadore. Los personajes que emplean este discurso ponen por encima el valor de dirigirse al grupo con frases hechas, argumentos generales y la repetición de tradiciones orales que el dirigirse a un individuo o individuos concretos (a un interlocutor-receptor específico). Las tres categorías discursivas intermedias que hemos identificado en la construcción de este discurso son: la *elocuencia en el diálogo*, la *aportación de cada interlocutor al diálogo* y la *actitud del interlocutor frente al diálogo*.

En *Entre visillos*, encontramos una diferenciación por sexos en cuanto a la elocuencia y el tono de los enunciadores en el diálogo. En ambos casos, la máxima es hablar y hablar por encima de quedarse callado. Las mujeres suelen hablar rápido y con desenvoltura entre ellas, como Marisol, la chica de Madrid (*Visillos*, p. 34). Otro ejemplo, es la forma de hablar de Elvira: «Hablaban muy deprisa» (*Visillos*, p. 50), «volvió a ponerse locuaz» (*Visillos*, p. 52). En los grupos de hombres, se habla de una forma más protocolaria y con «un tono cortés» (*Visillos*, p. 49). El ejemplo más ilustrativo de la forma de hablar masculina es el padre de Natalia. En su diario, Natalia explica que, cuando va a hablar con su padre con el fin de interceder por su hermana Julia para que le deje ir a Madrid con Miguel, termina hablándole de su oposición al tipo de educación de la tía Concha: «Si tengo que ser una mujer resignada y razonable, prefiero no vivir» (*Visillos*, p. 175). Su padre emprende un discurso en el que no parece estar hablando con ella sino ante un público. No trata de entenderla, sino que reproduce las tradiciones conservadoras de la sociedad, la manera correcta de comportarse. Su actitud con su hija es distante, aunque trata de parecer natural hablando en un tono seguro, y antepone los valores sociales de grupo por encima de las necesidades individuales:

Me ha hablado de dinero, de seguridad y de derechos. [...]. Él, como no he vuelto a hablar, se ha creído que me estaba convenciendo de algo, pero yo ni le oía. Hablaba cada vez en un tono más seguro y satisfecho, más hueco, y hacía frases, seguramente, escuchándose, como quien gana un pleito. (*Visillos*, p. 175)

Este tipo de discurso, en el que el interlocutor-enunciador trata de mostrarse como un buen orador frente al grupo, es igualmente característico en los discursos del padre de Germán en *Retahílas*. Según Germán, su padre habla «siempre marcando la distancia entre él y los demás, él está por encima en una especie de tarima» (*Retahílas*, p. 136) y con naturalidad (pretendida o no): «En esa forma tan natural de dirigirse a mí» (*Retahílas*, p. 100). No se dirige a personas individuales, sino al grupo: «Me volvió a preguntar como al descuido [...] y me dio rabia porque ya empleó ese tono de estar hablando

para la galería tan típico de papá, ya sabes, le salió la veta suya habitual de abogado triunfalista» (*Retahílas*, pp. 103-104).

Por otro lado, no hemos encontrados ningún ejemplo de este discurso en *El cuarto de atrás*.

### *El diálogo se rige por ciertas normas sociales*

El discurso está dentro del discurso englobante de comunidad desde la tradición bíblica (Bellah et al., 1989 [1985]). El diálogo, desde esta perspectiva, tiene el sentido de orden moral, es un instrumento que se rige por ciertas normas sociales que el individuo debe cumplir con el fin de mantener el *statu quo* en la sociedad y la uniformidad de los discursos y las relaciones sociales. Las tres categorías discursivas intermedias que hemos identificado en la conformación del discurso del *diálogo se rige por ciertas normas sociales* son: el *diálogo como forma ordenada de intercambio ideas/información*, la *aportación de cada interlocutor al diálogo* y la *actitud del interlocutor frente al diálogo*.

La sociedad de posguerra representada en *Entre visillos* está caracterizada por la hegemonía de la moral católica y la represión a todos los niveles: desde la iglesia, el estado, el instituto y desde la propia sociedad conservadora. Se trata, en términos de Foucault, de una *sociedad disciplinaria*, en la que el cumplimiento del individuo con lo establecido está vinculado a un mecanismo de poder que comprende una red de instituciones (la iglesia, la escuela, la familia) que actúan como instrumentos totalitarios y ejercen un control disciplinar (Foucault, 2012 [1975]). Martín Gaité se refiere a la conducta comunicativa de las chicas y los chicos de posguerra en *Usos amorosos de la posguerra española* como un comportamiento rutinario con unos esquemas prefijados:

La etapa de las miradas se desarrollaba generalmente al aire libre, durante las horas del paseo. [...]. Y se deslizaban pacífica y rutinariamente, cogidas del brazo, observando con más o menos descaro el comportamiento de los muchachos conocidos y desconocidos y hablando de ellos por lo bajo. [...] en

la Plaza Mayor de Salamanca, las chicas paseaban en el sentido de las manecillas del reloj, mientras que los hombres lo hacían en sentido contrario (Martín Gaité, 2017 [1987], p. 191)

En *Entre visillos*, la mayor parte de los personajes respetan estas normas relativas al comportamiento comunicativo. Se prefiere hablar en grupo si la interacción es entre hombre y mujer, y, en el caso de que se queden solos, deben guardar ciertas formas. Dos ejemplos notables en este sentido, son las relaciones comunicativas entre Pablo Klein y Elvira, y entre Emilio y Elvira. Ambos hombres tratan de guardar las formas por el qué dirán, lo cual es apreciable en sus discursos, que contienen enunciados sobre lo normativo. En el siguiente ejemplo, Pablo lo expresa así: «Tuve miedo de que nos oyeran los de la habitación porque se había ido desplazando hacia el hueco de la puerta y estábamos seguramente a la vista de las personas de dentro» (*Visillos*, p. 46).

Como se muestra en la novela, Elvira está de luto reciente por la muerte de su padre. Las normas del luto cambian la manera de relacionarse de las mujeres, limitando la comunicación con otras personas únicamente a las que se puedan dar dentro de la casa con los familiares cercanos y, si acaso, con alguna amiga que vaya de visita. En una conversación con Emilio en el balcón de la casa de Elvira, él se preocupa por el hecho de que los puedan ver hablando: «No está bien que estemos aquí asomados, Elvira, puede pasar alguien» (*Visillos*, p. 99). Las señoras que van a casa de Elvira de visita critican la ausencia de esta en el salón: «La chica, nada, ni aparecer. Que era lo natural, al fin y al cabo, acabando de terminarse el rosario por el padre, como aquel que dice. Aunque nada más fuera por el qué dirán» (*Visillos*, p. 152). De esta forma, como vemos, el diálogo se erige como discurso dominante ordenador de la vida social.

En *Retahílas*, ahora desde un contexto social de mayor libertad que en *Entre visillos*, Eulalia se refiere al discurso de las normas que rigen las conversaciones contemporáneas como la hoja de ruta a seguir por ciertos interlocutores: «Gente de esa que, al preguntarte por tu vida, si hace algún tiempo que no te ve, espera un resumen inmediato de proyectos, todo el futuro enunciado a una semana vista» (*Retahílas*, pp. 58-59).

En *El cuarto de atrás*, la protagonista C. recuerda (de nuevo en el contexto de posguerra como en *Entre visillos*) que «los niños tenían que “salir a las visitas”, [...] estaba tácitamente convenido así, nos decían que iban a venir los señores de Tal, que tenían muchas ganas de vernos» (*Cuarto*, p. 53). C. explica que debía participar en las conversaciones de aquellas visitas mediante su presencia: «Había que sonreír si nos preguntaban por los estudios o comentaban que cuánto habíamos crecido» (*Cuarto*, p. 53).

### 3.1.2. *Diálogo como última opción*

Los personajes que enuncian el discurso alternativo sobre el sentido de *diálogo como última opción* ven el diálogo como una amenaza a su intimidad y privacidad y, por tanto, se oponen o niegan al discurso del *diálogo como acto comunicativo consensuado*. Este discurso alternativo se nutre del discurso cultural más amplio de individualismo, que valora la búsqueda del propio interés por encima de las obligaciones del individuo con su comunidad (Bellah et al., 1989 [1985]).

El discurso del *diálogo como última opción* es un sistema de sentido que reúne cuatro discursos constituyentes: el *diálogo como una pérdida individual*, el *interlocutor ve la interacción como una obligación*, el *interlocutor se siente incomprendido* y la *elusión del diálogo como forma de evasión*.

#### *El diálogo como pérdida individual*

Este discurso se incluye en el discurso englobante de individualismo que compite con el discurso de comunidad por el centro de la lucha entre discursos. Frente al discurso del diálogo como logro social, en el que se valora la inclusión y conexión en la comunidad, los personajes que dan voz a este discurso establecen un sentido de *diálogo como pérdida individual*. Para ellos, el diálogo convencional representa una intromisión en la vida de la

persona, la obliga a perder su individualidad y su autonomía. La categoría discursiva intermedia que hemos identificado en los textos en la formación del discurso del *diálogo como pérdida individual* es: el *diálogo como forma de intromisión en la vida de uno*.

En *Entre visillos*, los personajes de Natalia, Elvira, Pablo y Miguel, Julia a veces, son los que principalmente enuncian este tipo de discurso, que se opone a los discursos del *diálogo como acto comunicativo consensuado*. En el siguiente ejemplo, Miguel expresa su enfado con Julia por tratar de incluirle en la conversación con sus amigas y hablar de su intimidad, lo que para él supone una pérdida de autonomía a favor de la comunidad:

–Si es que me pone malo esa voz tan tonta que sacabais las tres hablando de mí, tú igual que ellas, no se puede aguantar. Y ya les has ido diciendo que me parezco a James Mason, te debes pasar el día hablando de estupideces. (*Visillos*, p. 71)

En la novela *Retahílas*, los personajes de Eulalia y Germán hablan en pasado sobre el diálogo convencional como una intromisión en su intimidad. Este sentido de *diálogo* tenía lugar principalmente en el contexto de su infancia, cuando todavía no tenían la experiencia suficiente como para saber evitar a ciertas personas, temas y conversaciones. En una ocasión, tras la confesión con el cura don Santiago, Eulalia se sintió traicionada por este. Una tarde, el cura fue a visitar a la abuela de Eulalia y le contó con palabras «mucho más vulgares» (*Retahílas*, p. 34) lo que ella le había dicho durante su confesión: «Me alegro de [...] sentirme el cuerpo por la noche, porque es lo más mío que tengo» (*Retahílas*, pp. 33-34). Esto representa una intromisión en la intimidad de Eulalia: «Desde entonces, cruz y raya, confesión convencional y se acabó, en los dominios de lo mío no tenía por qué legislar nadie, separé mis ensoñaciones solitarias de todo aquel mundo, reglamentado de opiniones y castigos» (*Retahílas*, p. 34). Por su parte, Germán habla de que Colette invadía su intimidad al conversar con él cuando era un niño; ese era el tipo de comunicación al que estaba acostumbrado con ella.

Poniendo voz infantil y usando términos infantiles, sobre todo diminutivos, se ve que le parecía educativo: «las nenas tienen que dormir solitas». [...]. A mí este diminutivo se me había hecho insoportable [hombrecito], lo sacaba continuamente a relucir, pero sobre todo lo esgrimía como santa bandera para desanimarme de mis tendencias a jugar a juegos tranquilos o de meterme con muñecos en la cama. (Retahílas, pp. 128-133)

Observamos un ejemplo relevante de este discurso en *El cuarto de atrás*, en una escena en la que C. considera que la conversación con el hombre de negro se está convirtiendo en un cuestionario íntimo sobre su persona:

Me suena a interrogatorio policiaco, no soporto que me acorralen con interrogatorios. [...].

—Pero, vamos a ver, ¿no sabe lo que está escribiendo? Es muy raro.

Su insistencia me provoca una irritación desproporcionada. (Cuarto, pp. 28-29)

Como vemos en el ejemplo, la insistencia del hombre de negro provoca en C. la necesidad de proteger su autonomía frente a la conexión que el hombre pretende instaurar en su relación comunicativa.

### *El interlocutor ve la interacción como una obligación*

Los personajes que enuncian estos discursos ven la interacción como una obligación. En su actitud y aportación al diálogo, podemos observar una predisposición a evitar la interacción comunicativa cuando se encuentran en una situación discursiva en la que predomina el *diálogo como una convención social*. Estos discursos sobre *la interacción como una obligación* forman parte del discurso más amplio de individualismo utilitarista (Bellah et al., 1989 [1985]) y, dentro de este, al discurso de privacidad. Los interlocutores no quieren revelar ciertas informaciones sobre su vida privada a otras personas, prefieren mantener su intimidad. Las tres categorías discursivas intermedias que hemos diferenciado en la construcción de este discurso del sentido de *diálogo* son: el *diálogo forzado*, la *aportación de cada interlocutor al diálogo* y la *actitud del interlocutor frente al diálogo*.

En *Entre visillos*, Pablo Klein se siente obligado a expresarse en algunas conversaciones que comprometen el mantenimiento de su privacidad.

Me hizo muchas preguntas que me sentí obligado a contestar con el mayor detalle posible, debido quizás al estilo frío y judicial de su interrogatorio, y a las prolijas esperanzas que me daba abogando a favor de mi asunto. En las pausas me sentía liberado y estudiaba el modo de despedirme sin parecer grosero. (*Visillos*, p. 49)

Algunos de los personajes, como Natalia, Pablo y Elvira, se arrancan a hablar, a dialogar, con el fin de conseguir algo (discurso de racionalidad), pero en realidad preferirían no hacerlo porque están poniendo en peligro su vida privada. Cuando van las visitas a casa, Natalia dice que a veces prefiere salir a saludar porque sabe que, si no, la van a llamar para que salga a la fuerza: «Salgo yo porque no aguanto más y prefiero que me vean y se quedan tranquilas de una vez» (*Visillos*, p. 165). En el siguiente ejemplo, Natalia responde a todas las preguntas de la tía Concha anteponiendo el fin racional último que pretende conseguir (ir en busca de su profesor, Pablo Klein) en detrimento de su intimidad:

–Niña, ¿adónde vas tan sofocada? Métete bien ese abrigo antes de salir.

–Si no hace frío.

–¿Adónde vas?

–A casa de una chica, a pedirle sus apuntes.

–Una chica, ¿qué chica?

–No la conoces tú, una que vive aquí cerca.

–¿Y por qué no se los has pedido en clase?

–No ha ido.

–Lámala por teléfono.

–¿Tanta prisa corren?

–Sí.

Estaba dispuesta a contestar a todas las preguntas en el mismo tono de voz, una respuesta detrás de otra, sin ceder en mi propósito de salir a la calle. (*Visillos*, p. 142)

Observamos otro ejemplo de este sentido discursivo del diálogo en *Retahílas*, cuando Eulalia debe ir a confesarse a la iglesia por obligación y en contra del deseo de mantener su privacidad:

Confesarse [...] era hacer coincidir lo libre con lo impuesto, y qué duro acomodo hablar de cuerpo y alma a través de los agujeritos [...] con el zoquete de don Santiago que nunca entendió nada fuera de los discursos del general Varela, y el pobre sigue igual [...] pues con él me tocaba confesarme, hijo, me costaba sudores de muerte, tenía que hacer ensayo general la noche antes. (*Retahílas*, pp. 33-34)

En *El cuarto de atrás*, C. también emplea este discurso haciendo hincapié en el deseo de mantener su intimidad desde el punto de vista del discurso de privacidad: «Me conmueve su tono desvalido, pero no me interesa meterme en un intercambio de confidencias, prefiero no aparearme de mi barandilla» (*Cuarto*, p. 101). También da voz a este discurso desde el punto de vista del discurso de racionalidad: «Yo contengo la respiración, luchando entre el acuciante deseo de profundizar en esta historia perturbadora y la sensatez que me aconseja desentenderme de ella» (*Cuarto*, p. 97).

### *El interlocutor se siente incomprendido*

El interlocutor se siente inseguro y abrumado ante la posibilidad de diálogo porque sus experiencias pasadas con los demás han estado caracterizadas generalmente por una falta de entendimiento y un menoscabo de su intimidad en situaciones discursivas dominadas por el *diálogo como acto consensuado*. Las tres categorías discursivas intermedias que forman este sistema de sentido (y que hemos identificado en los textos) son: los *impedimentos para que se dé el diálogo*, la *aportación de cada interlocutor al diálogo* y la *actitud del interlocutor frente al diálogo*.

Los personajes que dan voz a este discurso, muchas veces se sienten incomprendidos y ansían un tipo de diálogo diferente – idealmente entre dos interlocutores–, que no son capaces de materializar por su falta de habilidad

para expresarse durante el diálogo convencional, por sus trabas emocionales y por las circunstancias contextuales, que favorecen el discurso cultural dominante de comunidad frente al de individualidad.

En *Entre visillos*, Martín Gaité muestra un ambiente de incomunicación típico de la sociedad franquista: la mayoría de los esfuerzos por comunicarse fallan y la búsqueda de interlocutor resulta frustrada (Glenn, 1983b, p. 35). Natalia sufre mucho por timidez e inseguridad cuando se ve obligada a decir algo ante desconocidos (Ciplijauskaitė, 2000, pp. 36-37). «Que no hablen de mí», dice para sus adentros el día que va al casino con Gertru y pasan un rato con Ángel y Manolo, «que no me hagan caso ni me pregunten nada» (*Visillos*, p. 55). Julia, la hermana mediana de Natalia, también muestra inseguridad al hablar con el cura, en una mezcla de timidez y deseo de privacidad: «Siempre aquella cosa en la garganta, como un latido apresurado que entorpecía las primeras palabras. Siempre desde pequeña, y cada vez más agudizado. [...] La cuestión era empezar, aunque fuera con un rodeo, despegar la lengua, sentirse húmeda» (*Visillos*, pp. 67-68).

Los personajes que más muestran estos discursos de incompreensión por parte de los demás son Natalia y Elvira. Ambas mujeres sufren por la falta de comunicación. Elvira, reflexiona ante Pablo sobre la imposibilidad de entenderse y su descontento por ello:

–Dejemos esto, por favor. Es inútil intentar hacerse entender de los demás. Una vez más me doy cuenta. Le pido perdón por haberle aburrido con semejante carta y con las explicaciones de ahora. Soy imbécil. (*Visillos*, p. 110)

Natalia llega a la misma conclusión cuando trata de explicarle a su padre la necesidad de una mayor libertad para ella y sus hermanas: «No he conseguido que nos entendamos, he visto que es imposible» (*Visillos*, p. 233).

Germán en *Retahílas*, se ha sentido incomprendido en el pasado cuando de niño le faltó su madre. En aquel entonces, buscaba que su padre y su tía Eulalia le hablaran de la manera en que lo había hecho su madre. Sin embargo, lo que recibió fue silencio, «a mí aquel silencio me hacía daño» (*Retahílas*, p. 125), así que poco a poco perdió el interés por hablar con su padre e idealizó

a su tía, a la que nunca veía porque se pasaba el día viajando. Eulalia también se ha sentido incomprendida en el pasado. En la fiesta de fin de año en la que se encontró con su sobrino Germán, Eulalia le negó la palabra porque le recordaba al hijo que podría haber tenido. En su conversación con él en el presente, le explica que no estaba con la misma predisposición de ahora para conversar: «Me ponías al rojo vivo todas mis contradicciones, tuve miedo de ponerme a hablar contigo como lo estamos haciendo esta noche» (*Retahilas*, p. 168). Eulalia habla sobre el retraimiento de Juana cuando eran jóvenes. Ella tenía devoción por cuidar de la señora Matilde, mientras que Eulalia y Germán la presionaban para que estudiara, para que fuera diferente de las otras muchachas de la aldea: «Ella bajaba los ojos, no nos sabía contestar [...] entre nuestro imperio y el de la abuela se encontraba como un huevo entre dos piedras» (*Retahilas*, p. 86). Para Juana, hoy en día cualquier acercamiento al diálogo es una intromisión en su intimidad después de que muchas veces en el pasado se sintiera incomprendida por Eulalia y Germán padre.

Eran Germán y Eulalia hablando de sus cosas con voces que ella no oía ni sabía ni entendía, excluyéndola de unos juegos y un lenguaje al que otras veces, en cambio, se divertían intentando incorporarla. (*Retahilas*, p. 182)

En *El cuarto de atrás*, C. tiene una actitud insegura frente al hombre de negro en algunos momentos del diálogo. No se atreve a decir lo que piensa, en parte porque no conoce a su interlocutor y, por tanto, no puede establecer conexiones con otros discursos enunciados por ambos en el pasado que le ayuden a poder guiarse en la conversación del presente: «No sé de qué entrevista se trata, pero no me atrevo a confesárselo» (*Cuarto*, p. 24), «pasa el tiempo, no me atrevo [a hablar], estoy desaprovechando otra ocasión» (*Cuarto*, p. 120).

### *La subversión contra las normas del diálogo*

Este discurso forma parte del discurso más amplio de individualismo y parte del hecho de que los personajes no están de acuerdo con las normas

establecidas por la sociedad en los actos comunicativos consensuados, ya que crean conversaciones que no llevan al entendimiento. El diálogo representa ruido para el interlocutor, por ello, este tenderá a aportar lo mínimo en las conversaciones convencionales (y evitarlas en la medida de lo posible), y/o oponerse a las reglas del diálogo instituidas. Las tres categorías discursivas intermedias que construyen el discurso de la *subversión contra las normas del diálogo* (y que hemos identificado en los textos) son: el *diálogo como ruido*, la *aportación del interlocutor al diálogo* y la *actitud del interlocutor frente al diálogo*.

Observamos algunos ejemplos notables de este discurso a partir del tema discursivo de la comunicación intersexual, que está «prácticamente bloqueada en la sociedad de posguerra española» (Paatz, 1998b) como se demuestra en la historia de *Entre visillos* y se comenta como un recuerdo en *Retahílas* y en *El cuarto de atrás*. En *Entre visillos*, la conversación entre Pablo y Rosa, la animadora del casino, genera miradas en el comedor. Ambos se sienten incómodos, pero se rebelan ante la situación. En su parlamento, Rosa refleja el desafío al que dirán.

–Que nos miran, ¿verdad? –dijo en voz alta y destemplada–. No, si no me extraña. Aquí la animadora, lagarto, lagarto, y los que van con ella, cosa perdida. Anda, vámonos, que miren a su padre. (*Visillos*, p. 65)

Otro ejemplo lo encontramos en una conversación entre Emilio y Elvira en el balcón de casa de ella. Emilio se muestra temeroso de que alguien los vea, y más estando ella de luto; sin embargo, Elvira se opone a meterse dentro:

Ella se soltó y le buscó la mirada.

–¿Y qué pasa, di, qué pasa? A ver si por estar de luto ni siquiera voy a poder hablar contigo en el balcón, ¿es que estamos haciendo algo malo? (*Visillos*, p. 99)

Pablo Klein también se enfrenta a las normas establecidas para el diálogo en sociedad, pero él hace uso principalmente de los silencios, en los

que se siente cómodo. Como ejemplo, en la conversación que mantienen Pablo y Elvira en el río, él emplea el silencio como libertad frente al hablar por hablar.

Yo no tenía ganas de preguntarle nada, estaba a gusto con la espalda apoyada en un tronco, [...]. Me tumbé sin decir una palabra, y allí dese la tierra, mirando unas nubes que se movían, me era menos incómodo escuchar sus palabras. (*Visillos*, pp. 107-108)

En *Retahilas*, Eulalia explica que ahora, y más después de su ruptura con Andrés, ya no quiere formar parte de los diálogos convencionales que se dan en la comunidad, prefiere el silencio como Pablo Klein en *Entre visillos*.

Preguntas que da igual no contestarlas, que se quedan flotando con el humo y la música [...], y mientras la atención del que la ha formulado se desvía y se agrupa en torno de otra imagen, yo miraré de nuevo las manchas oscuras de los libros, allí arriba, en el ángulo, supongo que en el estante vacío donde sólo quedan unas revistas alemanas que no se llevó Andrés. (*Retahilas*, p. 28)

Por su parte, Juana lleva muchos años encerrada en sí misma, sin importarle las reglas sociales vinculadas al diálogo. En el siguiente ejemplo, observamos la incomodidad que ha supuesto el silencio de Juana para Eulalia hasta que Germán ha llegado al pazo gallego: «Tú no sabes lo que ha sido aguantar el silencio que siguió hasta que has vuelto tú, que no había manera de arrancarle más que monosílabos» (*Retahilas*, p. 46)

En *El cuarto de atrás*, C. cuenta que, de pequeña, cuando le obligaban a estar presente en el salón con las visitas, ella lo que hacía era ponerse «los auriculares negros de galena [...] si me los quitaba, podía comprobar que la conversación junto a la chimenea continuaba discurriendo por unos cauces lánguidos, cuyos fundamentos esenciales eran la salud, la comida y la familia, era como una niebla cayendo» (*Cuarto*, pp. 53-54).

### 3.1.3. *Diálogo como intercambio creativo*

El discurso del *diálogo como intercambio creativo* es un tipo de discurso alternativo construido por los interlocutores combinando los dos discursos anteriores (el *diálogo como acto comunicativo consensuado* y el *diálogo como última opción*) para crear un sistema de sentido totalmente nuevo. Surge por la necesidad de expresarse con el otro y la frustración por un tipo de comunicación normativa que se aleja del ideal de diálogo soñado por el interlocutor. Los personajes que dan voz a este discurso se han sentido incomprendidos en ocasiones por el fallo de la comunicación y han pasado por épocas en las que han considerado el diálogo como la última opción posible.

Este discurso alterna en su construcción los discursos culturales más amplios de comunidad e individualismo, y está formado por cuatro categorías discursivas intermedias: el *diálogo como una opción deseada*, el *interlocutor encuentra goce en la interacción*, el *buen interlocutor como una habilidad aprendida* y el *diálogo como una creación conjunta*.

#### *Diálogo como una opción deseada*

El discurso de *diálogo como una opción deseada* se encuentra, por un lado, asociado al discurso cultural englobante del individualismo expresivo, que promueve la idea de un individuo autónomo que actúa libre de restricciones sociales y morales y se guía por la ética de la autenticidad (Bellah et al., 1989 [1985]). El diálogo es visto como un fin en sí mismo: una interacción placentera y deseada que los personajes eligen de forma personal.

Los personajes que dan voz a este discurso ven el diálogo como una forma de conexión entre dos interlocutores (que apela al discurso de comunidad) y, a la vez, como una forma de aislamiento de los interlocutores frente a la red social, (que responde al discurso de individualismo). Este sistema de sentido sobre el *diálogo como opción deseada* está compuesto por

dos categorías discursivas intermedias que hemos identificado en los textos: el *diálogo como momento íntimo y único entre dos interlocutores* y el *tiempo y ambiente propicios para que se dé el diálogo (cronotopo de Bajtín)*.

En *Entre visillos*, algunos personajes, como Natalia y Elvira, ansían un tipo de comunicación diferente, pero las circunstancias sociales a menudo no les dejan materializar su imagen ideal de diálogo. En su conversación con Emilio, Elvira repite varias veces la palabra «confianza» al hablar del diálogo entre ambos: «Parece que se corta la confianza contigo, con lo bien que hablamos otras veces en cambio y lo a gusto que estamos; como si no fueras mi amigo de toda la vida» (*Visillos*, p. 99). También alude a un pacto que hizo con Emilio el año anterior:

—¿Por qué me va a parecer mal que me hables de eso ni de nada? Lo dijimos, que podríamos llegar a hablar de todo con entera confianza, ese fue el pacto del año pasado, creo que te acordarás. (*Visillos*, p. 101)

Además, estos personajes conciben el instante en el que se produce el diálogo de igual forma que su creadora (Martín Gaité), es decir, como un tiempo y un lugar en el que los dos interlocutores consiguen aislarse de los demás, y «que convoca las confidencias y los recuerdos»<sup>166</sup>. En el siguiente ejemplo, Elvira escribe una carta a Pablo en la que le explica la conexión que ha sentido con él cuando conversaron en su casa el día del funeral de su padre: «[La conversación] había dejado la sensación de algo extraño y alucinante presentido muchas veces, de algo que no se podía repetir, un momento que valía por muchos días iguales de hastío y desesperación» (*Visillos*, p. 76).

En *Retahílas*, el discurso del diálogo como situación deseada está presente a lo largo de toda la narración a través del diálogo entre Eulalia y Germán. Ambos hablan del diálogo que están manteniendo como un momento único, íntimo y de conexión con el otro frente a otros diálogos que no lo son. En su conversación nocturna, Eulalia comenta: «Ya ves lo

---

<sup>166</sup> En C. Martín Gaité, «Reflexiones sobre mi obra», en *Pido la palabra*, op. cit., pp. 256.

charlatana que me he vuelto esta noche, pues la causa eres tú» (*Retahílas*, p. 81), y Germán hace hincapié en lo bien que pueden hablar y la confianza que se ha generado entre ellos:

Oyéndote contar y contar cosas de mamá, sin miedo, sin prisa, con toda la noche por delante para ti y para mí, dando forma al relato entre los dos. Y un ambiente así ya es que ni lo soñaba, ¿te das cuenta de lo bien que se está y de lo bien que hablamos?, va todo como la seda, pero es también el sitio y el momento y la casualidad y saber que luego cada uno nos iremos a lo nuestro y que esta noche no se repite. (*Retahílas*, p. 145)

La referencia al momento y el interlocutor adecuado es una idea central en la teoría comunicativa de la escritora C. Martín Gaité y se ve muy bien reflejada en toda la obra de *Retahílas* por medio del diálogo entre Eulalia y Germán. En su conferencia «Reflexiones sobre mi obra», la autora expresa:

Sin un interlocutor adecuado que aparezca en el momento adecuado, la comunicación oral nunca se da, aunque este deseo de encontrar unos oídos atentos para escuchar nuestras «retahílas» sea un deseo latente en lo más hondo de todo corazón humano. (Martín Gaité, 2002, p. 255)

Martín Gaité afirma en una entrevista que para ella «la noche propicia la conversación más que el día» porque «de noche hay menos ruidos, menos interrupciones» y todo está «menos condicionado por los agobios de lo práctico, y la narración surge más naturalmente»<sup>167</sup> (Servodidio y Welles, 1983, p. 28). Por tanto, no es casualidad que, tanto en *Retahílas* como en *El cuarto de atrás*, las conversaciones entre los personajes principales se desarrollen durante la noche y en lugares privados (la casona de Louredo y el piso de C.). En *El cuarto de atrás*, C. crea una metáfora sobre el diálogo con el otro, cuando afirma que «los buenos cuentos surgen siempre (al menos en

---

<sup>167</sup> En M.-L. Gazarain Gautier, «Entrevista a Carmen Martín Gaité en Nueva York», *From fiction to metafiction*, op. cit., p. 28.

nuestra imaginación) al calor de las llamas de una chimenea» (*Cuarto*, pp. 87-88). La protagonista ansía mantener un diálogo en el que surja un momento de intimidad único e invoca a ese interlocutor ideal: «Quiero verte, quiero verte» (*Cuarto*, p. 23). El hombre de negro se personifica en sus sueños o en su apartamento atendiendo a esa llamada. Aunque no lo conozca de antemano, C. va ganando confianza con este interlocutor a medida que transcurre la narración: «Así, con los ojos cerrados, me puedo figurar que es un amigo de toda la vida, alguien a quien reencuentro después de una larga ausencia» (*Cuarto*, pp. 30-31). Por su parte, el hombre de negro parece no tener prisa (*Cuarto*, p. 31) y muestra interés por conectar con C. a través del diálogo. En el siguiente ejemplo, podemos observar que el hombre de negro va generando confianza en C., a pesar de que no tienen una historia previa de interacción personal:

- Pues entonces mejor que dure... a ver, cuénteme cómo se le ocurrió el libro.
- Nos vamos a desviar mucho.
- ¿De qué?
- Del asunto del libro.
- Y qué más da, a alguna parte iremos a parar; al fin, perdernos ya nos hemos perdido hace mucho rato. ¿O usted no?
- Sí, sí, ya lo creo.
- Además contar cómo se le ha ocurrido ya es como empezar a escribirlo, aunque nunca lo escriba, que eso, ¡qué más da!
- Sí. Lo que pasa es que se lo tendría que contar bien, si no, no vale la pena.
- ¿Y quién le pide que me lo cuente mal? No tendrá prisa, supongo.
- Yo no, ¿y usted?
- Tampoco. Así que adelante. (*Cuarto*, pp. 87-88)

### *El interlocutor encuentra goce en la expresión personal*

En este discurso, los interlocutores ven el diálogo como una forma de expresar el yo interior, un modo de autoexploración. El diálogo está asociado a la búsqueda de identidad, y conecta la palabra y su condición terapéutica. Este discurso se engloba dentro del discurso de individualismo expresivo en el que la persona pone énfasis en su individualidad por encima de la

colectividad a la hora de expresarse y, al mismo tiempo, encuentra el goce personal en la conexión con el otro a través de la palabra. Los personajes que dan voz a este discurso son proclives a expresarse cuando se dan las circunstancias adecuadas de interlocutor, tiempo y espacio, y buscan el disfrute del momento en el diálogo con el otro. Las tres categorías discursivas intermedias que hemos señalado en la formación de este discurso son: la *necesidad de expresarse del interlocutor*, la *aportación del interlocutor al diálogo* y la *actitud del interlocutor frente al diálogo*.

En *Entre visillos*, los personajes que están menos predispuestos a dialogar con otros personajes bajo el discurso dominante del diálogo como *acto comunicativo consensuado* son, al mismo tiempo, los que son más propensos a hablar entre ellos. Estos personajes son esencialmente Elvira, Natalia y Pablo Klein. En el siguiente ejemplo, Natalia cuenta lo fácil que le resulta expresarse con Elvira porque lo puede hacer libremente:

Yo me puse a hablarle del profesor de alemán, de las clases que damos paseando, con mucho entusiasmo porque ella me escuchaba y me seguía la conversación, dice que le conoce un poco [...]. Hablando del profesor de alemán me parecía que éramos muy amigas, porque a nadie le hablo de él, y me hubiera estado allí toda la tarde. (*Visillos*, p. 171)

Pablo observa a Natalia mientras habla y puede apreciar el disfrute que siente al poder expresarse desenvueltamente con él: «Me gustaba oírle explicarse, las mejillas coloradas, los ojos en el techo, notar el gozo que iba experimentado en hacerme ver claras las cosas de su casa. Como si dijera bien una lección» (*Visillos*, p. 162).

En *Retahílas*, Eulalia y Germán tienen predisposición a hablar el uno con el otro. Con su afición a escuchar, ambos colaboran para que se den las circunstancias necesarias para que el otro pueda expresarse libremente. Germán explica que puede hablar de todo con ella «porque me das pie, porque retahílas piden retahílas y sobre todo porque te puedo ver la cara, los ojos, [...], hace falta ver los ojos de la gente para hablar» (*Retahílas*, p. 105). Asimismo, Germán también le ofrece la oportunidad de expresarse a Eulalia:

Dime, soy todo oídos [...]. Cuéntame lo que sea, no te importe tardar [...] ¿quién se duerme a tu lado?, tus historias me gustan, me gustan con locura, supongo que lo notas, ¿a qué lo notas?, di. (*Retahílas*, p. 79)

De igual manera, Eulalia habla del goce de expresarse cuando el otro desea escuchar lo que uno tiene que decir: «Basta con que un amigo te pida cuéntame para que salga todo de un tirón» (*Retahílas*, p. 81). Eulalia se refiere a la conexión especial que tenía con su amiga Lucía, la madre de Germán: «Te miraba y salían retahílas enteras [...], nunca en mi vida he vuelto a hablar así» (*Retahílas*, pp. 114-115).

En *El cuarto de atrás*, como ya hemos dicho anteriormente, C. se siente insegura al expresarse con el hombre de negro en momentos puntuales. Sin embargo, por lo general, C. manifiesta su disposición a expresarse, dadas sus ansias por comunicarse y gracias a que el hombre de negro siempre le da pie (también está predispuesto al diálogo). En el siguiente ejemplo, el tono de voz y los gestos amables del hombre de negro suscitan que C. se muestre proclive a continuar conversando y a compartir su intimidad con él.

La voz, a mis espaldas, ha sonado ahora solícita, afectuosa, no me ha parecido extraña. Me vuelvo desde la puerta de cristales y los latidos del corazón se me apaciguan.

—Algunas veces, cuando estoy nerviosa.

—Ya. ¿Estás nerviosa?

Parece como si realmente le interesara, no se le trasluce ánimo de fiscalizar sino de esclarecer, de aportar ayuda. Me encojo de hombros.

—¿La puso nerviosa la cucaracha? —insiste.

Depongo mi actitud defensiva, le sonrío. (*Cuarto*, p. 29)

### *El buen interlocutor como una habilidad aprendida*

El discurso del *buen interlocutor como una habilidad que se aprende* considera que la elocuencia del interlocutor en el diálogo es un aprendizaje que se debe desarrollar de forma individual y con el fin de lograr la superación personal: se trata de un logro comunicativo individual que está por encima

del logro comunicativo del grupo. Este discurso se engloba dentro del discurso de racionalidad, que sostiene que el individuo debe tener claros sus objetivos y deseos, y además mostrarlos con certeza a los demás (Baxter, 2011). El discurso de la racionalidad se incluye en el discurso cultural más amplio de individualismo utilitarista, que busca la superación personal y los logros individuales a través del trabajo y el sufrimiento (Bellah et al., 1989 [1985]).

Por otro lado, el discurso del *buen interlocutor como un aprendizaje*, incluye no solo al interlocutor-enunciador como buen orador, sino también al interlocutor-receptor como participante activo, en línea con la teoría comunicativa de Martín Gaité. La necesidad del otro en la interacción con objeto de que se produzca un aprendizaje conjunto apela al discurso de comunidad. Las categorías discursivas intermedias que hemos identificado en la conformación del discurso del *buen interlocutor como una habilidad aprendida* son tres: la *elocuencia del interlocutor en el diálogo*, la *aportación de cada interlocutor al diálogo* y la *actitud del interlocutor*.

Los personajes que dan voz a este discurso ven el equilibrio entre saber escuchar y saber hablar como la clave de la interacción comunicativa entre dos interlocutores. Los buenos interlocutores deben tener el mismo nivel de atención por lo que dice el otro, y a poder ser, expresarse adecuadamente. En *Entre visillos*, los discursos sobre el buen interlocutor y la elocuencia en el diálogo son más bien escasos, con algunos que se refieren a Pablo Klein, Natalia, Emilio o Alicia. Después de una conversación de Natalia con su profesor Pablo, ella escribe en su diario que le ha dado «rabia no saberle contestar bien» a las preguntas que le ha hecho él, «casi solo con balbuceos y frases sin terminar, con lo claros que eran en cambio sus argumentos y la razón que tenía» (*Visillos*, p. 141). Aun así, la conversación con él ha sido muy gratificante para Natalia, quien se pone a imaginar cómo podría ser su próximo diálogo con él:

Me puse a imaginar cómo sería nuestra conversación si me lo encontrara. Desde luego no estaría tan sosa, ni tendría nervios ni recelo. Hablaría con él seria y tranquila, como había hablado Alicia, y le miraría a la cara de vez en cuando. [...]. Me acordaba de ella con admiración por lo bien que había hablado con el profesor, tan segura y tan discreta. (*Visillos*, p. 143)

Natalia también recuerda que Alicia ha demostrado expresarse con bastante soltura y quiere aprender de ella. Pablo, por otro lado, nota que Emilio trata de ser más elocuente cuando está en presencia de Elvira: «Emilio se esforzaba por superar su propia circunstancia y, sobre todo si estaba Elvira, se mostraba ingenioso y divertido. Siempre con el donaire en los labios» (Visillos, p. 151).

A diferencia de *Entre visillos*, los personajes tanto en *Retahílas* como en *El cuarto de atrás*, emplean este discurso del *buen interlocutor en el diálogo* como un aprendizaje personal, alentados por «la necesidad de contar, la importancia de la comunicación, del saber decir las cosas», ya que cuando uno logra expresar aquello que desea, puede «descubrir, gracias al lenguaje, la solución a muchos problemas» (Alemany, 1990, p. 46). Eulalia y Germán se han sentido incomprendidos en el pasado por no poder o no saber expresarse con los demás. Sin embargo, como apunta Eulalia, a lo largo del tiempo han aprendido «a convertir el sufrimiento en palabra» (*Retahílas*, p. 147):

Ahora puedes contarme que me echaste de menos, decirme lo que entonces querrías haberme dicho, ahora que es un lujo porque has puesto distancia entre la herida y tú, a eso nunca te puede ayudar nadie, o aprendes solo o te hundes; y oírme a mí claro que es otro lujo, a ver si te crees que las cosas que te cuento esta noche con su dejillo de filosofía las sé porque las he leído en un libro, no hijo, ni hablar, antes de ser palabra han sido confusión y daño, y gracias a eso, a haber pasado tú tu infierno y yo el mío podemos entendernos esta noche; vivimos un lujo, el de poderlo contar [...]. Vivir es disponer de la palabra, recuperarla. [...]. Yo en mis ratos de muerte [...] me acuerdo de que existe la palabra, me digo: «la solución está en ella». (*Retahílas*, p. 146-147)

Por otro lado, Germán está fascinado con el modo de hablar de Eulalia en el presente, aprendido tras años de trabajo y experiencias. Asimismo, le da mucha importancia a la mirada en la comunicación, cuando se refiere, por ejemplo, a los ojos en relación a la atención que presta el interlocutor:

Cómo hablas, Eulalia, [...] cómo relucen los ojos al hablar. A mí toda esta noche desde que empezaste con la retahíla primera de la muerte del caballo, y ya no te digo cuando salió Adriana, me da la impresión de que se ha encendido una hoguera, pero completamente en serio, la veo, por eso me he acordado de las de San Juan, es que tú no te das cuenta de cómo hablas, [...] es más que hablar bien, es que lo encandilas a uno, te miro mientras hablas y te veo una cara increíble, de joven, de niña, de bruja, cambias a rachas, a la luz de las palabras que vas echando al fuego. Además es un fuego que lo propagas, te lo he dicho antes y es pura verdad, porque yo en mi vida he hablado como esta noche ni he sido capaz de contar así las cosas, necesitaba tu hoguera para encender la mía. (*Retahílas*, p.173)

Germán, asimismo, alaba la forma de expresarse de su amigo Pablo y su discurso sobre la palabra como algo que hay que cultivar porque es «lo único que diferencia a un hombre de un animal» (*Retahílas*, p. 72).

Había bebido mucho, pero si vieras qué bien habla, es un tío listísimo, qué pasión le echa a hablar, dice que es lo único que hay, [...] hablar cuando se puede, cuando viene bien traído como anoche venía, de lo que se tercié, aunque sea de que no vale la pena hablar. (*Retahílas*, pp. 72-73)

En *El cuarto de atrás*, C. juzga con frecuencia en sus monólogos el modo en el que cree que debería expresarse con el hombre de negro: «Lo que tengo que hacer es esperar a que hable él primero, atender a las variaciones que se vayan sucediendo en su rostro y en su parlamento, escucharle tranquila, bastará con eso para que me salga una réplica brillante» (*Cuarto*, p. 116). En otro ejemplo, C. observa la reacción del hombre de negro ante su último parlamento, «ha bajado los ojos» (*Cuarto*, p. 119) y se pregunta cómo debería continuar su discurso:

Sería el momento de iniciar una divagación muy brillante sobre el amor y la ausencia, ilustrada con citas de cancioneros galaicoportugueses y de diversos poemas románticos, es un tema en el que, al cabo de tantos años de adecuarme a la escasez, me muevo con dominio. Y por ahí llegaríamos a la novela rosa, pero esto no es una conferencia, sino una representación, se trata de

improvisar en esta situación concreta, no de meter discursos postizos; lo que tendría que hacer —y lo sé, porque me da miedo— es cambiarme a su lado y lograr que hablara de las cartas que guarda en la maleta de doble fondo. (*Cuarto*, p. 119)

### *El diálogo es una creación conjunta*

Este discurso habla del diálogo como un medio para contar historias recordadas o imaginadas que se tejen conjuntamente entre dos interlocutores. Este discurso se incluye en el discurso cultural más extenso del individualismo expresivo y, dentro de este, en el discurso romántico, que ensalza la autonomía del individuo para elegir un compañero-amigo-pareja (en nuestro caso, a un interlocutor). Los personajes que dan voz a este discurso eligen a sus interlocutores y crean historias compartidas con sus propias normas: un léxico y unos elementos semióticos propios, y un orden irrepetible. Las categorías discursivas intermedias que hemos identificado en la formación de este sistema de sentido sobre el diálogo son tres: el *diálogo como medio para contar historias (recuerdos, invención de historias) con un orden único*, la *aportación de cada interlocutor al diálogo* y la *actitud del interlocutor frente al diálogo*.

Este discurso es muy incipiente en *Entre visillos*. Elvira y Natalia son quienes, en mayor grado, ansían un diálogo en el que las normas sociales se interrumpen momentáneamente para dar paso a una intimidad y libertad mayor entre dos interlocutores. Sin embargo, casi siempre se quedan en sueños sin materializar. La frustración por la diferencia entre lo que Elvira desea y la realidad se muestra en la conversación entre Elvira y Emilio, en la que ella le dice «lo dijimos que podríamos llegar a hablar de todo con entera confianza, ese fue el pacto» (*Visillos*, p. 101), aludiendo a un acuerdo al que llegaron el año anterior, pero que les cuesta cumplir por la diferencia existente en cuanto a los objetivos que espera cada uno de su relación personal (Emilio quiere una relación romántica con Elvira, mientras que ella lo preferiría solo como amigo). Natalia, en su relación con su profesor Pablo Klein, ha visto en él al interlocutor ideal. Sin embargo, en un primer momento le cuesta establecer una relación comunicativa como a ella le gustaría, por su timidez y la falta de confianza con él: «Me puse a imaginar cómo sería nuestra

conversación [...] no estaría tan sosa, ni tendría nervios ni recelo. Hablaría con él seria y tranquila» (*Visillos*, 143).

Desde el discurso del diálogo como creación conjunta, los personajes, como afirma Navajas en su artículo sobre el diálogo en *Retahílas*, «han de saber recibir el discurso del otro con una actitud de colaboración en una actividad concebida como creadora y conducente a la exploración de aspectos de la realidad no conocidos antes» (Navajas, 1985, p. 35). Las conversaciones de Eulalia y su sobrino Germán en *Retahílas* y de C. y el hombre de negro en *El cuarto de atrás* son dos muestras en su conjunto del diálogo como creación compartida, en la que los interlocutores colaboran para construir una historia única.

En *Retahílas*, Germán le dice a su tía Eulalia que da igual que sus historias sean verdad o mentira, lo importante es cómo las cuenta porque «lo que está bien contado es igual que si fuera verdad» (*Retahílas*, p. 49):

Por eso me entero de lo que dices tú y me lo creo, porque consigues ponérmelo delante de los ojos y que sea igual que estarlo viendo. ¿Cómo no me lo voy a creer si lo veo? Veo a mamá recién llegada de Palencia, a la abuela bebiendo licor de café, al hombre del caballo. (*Retahílas*, p. 178)

Gullón afirma que «el hilo es el motivo» del texto en *Retahílas* (Gullón, 1983). Ciertamente Germán y Eulalia hablan del hilo como un elemento vertebrador del diálogo. En la conversación entre Germán y su amigo Pablo, entre los dos crean la metáfora del diálogo como una tela tejida por un hilo (las palabras): «Y al final casi se materializó la tarea, y era exactamente igual, te lo aseguro, que estar agarrando entre los dos un hilo cada uno por el cabo que el otro le largaba *toma hilo, dame hilo*, de verdad completamente así, era tejer» (*Retahílas*, p. 73). Un hilo que, según Pablo, «no tiene color, se trata de sentir por qué y por dónde están pegadas unas cosas con otras, de que digas: pues mira, lo entiendo, a esto le cojo el hilo, [...] hago esto en vez de aquello porque lo elijo» (*Retahílas*, p. 73-74). A Pablo lo que le entusiasma de lo vivido es «convertirlo en historia» (*Retahílas*, p. 75). Eulalia habla de la necesidad de un interlocutor como Germán para que ella hable como lo está

haciendo. En el pasado, era su exmarido Andrés con quien compartía la «palabra dicha de aquella manera especial», una palabra que:

Pertenecía a nuestro tejido verbal, a un código particular e intransferible, [...] que habíamos ido urdiendo en común para defendernos de la gente y para aislarnos de ella, era nuestro terreno, lo más nuestro que teníamos; de cualquier amistad o de cualquier amor lo verdaderamente inherente y particular es el lenguaje que crea según va discurrendo, mejor dicho el lenguaje es la relación misma porque al inventarse se configura el amor sobre él, igual que no se puede separar el caudal de un río de su cauce; tú y yo ahora, ¿por qué nos sentimos cerca?, pues porque hablamos de una determinada manera, hemos creado lenguaje común, ¿sí o no? (*Retahilas*, p. 153)

Al contar las historias conjuntamente, los interlocutores las recrean dándoles un sentido nuevo y un orden único. Eulalia afirma que «ese orden es su vida, su razón de existir» (*Retahilas*, p. 82):

Las historias son su sucesión misma, su encenderse y surgir por un orden irrepetible, el que les va marcando el interlocutor, aunque no interrumpa, es según te mira, ahora las desvía por aquí, ahora por allá, a base de mirada, y nunca dan igual unos ojos que otros; el que oye, sí, ése es quien cataliza las historias, basta con que sepa escuchar bien, se tejen entre los dos, «dame hilo toma hilo» [...]. Y cada mirada incuba una historia. (*Retahilas*, p. 82)

«Hablar es inventar», dice Eulalia, «lo pide el que escucha, si sabe escuchar bien, te lo pide, quiere cuentos contados con esmero» (*Retahilas*, p. 80). En *El cuarto de atrás*, no sabemos si el hombre de negro es real o imaginado, pero lo que sí es seguro es que es el interlocutor ideal de la protagonista. Con él, C. puede mantener un diálogo irrepetible lleno de «fantasías e historias» como las que tejió con su vecino y con su amiga del instituto, sus primeros «interlocutores secretos» (*Cuarto*, p. 45), durante su infancia y juventud en Salamanca. C. imagina al principio de la novela un interlocutor sin prisa, al que «se descubre una luz de atención» en sus ojos: «Con ganas de contarme cosas se sentaría a mi lado, nos pondríamos a

cambiar recuerdos como los niños cambian cromos y la tarde caería sin sentir, saldría un cuento fresco e irregular, tejido de verdades y mentiras, como todos los cuentos» (*Cuarto*, p. 21). Ese interlocutor aparece, es el hombre de negro, con quien C. inicia una conversación en la que él le da pie a crear historias nuevas a partir de sus recuerdos gracias a «sus preguntas ligeras y quebradas que nada indagan, que son como dibujos de humo por el aire» (*Cuarto*, p. 68):

–Con eso basta por ahora, tenemos mucha noche por delante.

–¿Para dejar miguitas?

–Eso es. [...].

Sigo las evoluciones de sus manos largas encima de la bandeja. Ahora ya he comprendido claramente que no tiene prisa ni lleva programa ni se esfuerza por agotar temas, todo queda insinuado, esbozado, como en una danza cuyos pasos vamos ensayando juntos, a golpe de improvisación. Tenemos mucha noche por delante, un espacio abierto, plagado de posibilidades. Exactamente así era la expectativa de mis insomnios infantiles. (*Cuarto*, p. 73)

### 3.2. Relación de los discursos

Tras identificar los temas discursivos contrapuestos que construyen el sentido de *diálogo* en los tres textos, el siguiente paso, según Baxter, es describir el tipo de la relación que se establece entre los discursos (Baxter, 2011, pp. 131-142, 169-175). La naturaleza dialógica de las tres novelas de estudio es evidente, puesto que en todas encontramos una *relación sincrónica* entre los discursos opuestos, es decir, observamos una concurrencia de múltiples discursos simultáneos en los enunciados sobre el *diálogo* a lo largo de la narración (Baxter, 2011, p. 131). En *Entre visillos*, la competencia entre discursos da lugar a una serie de *relaciones polémicas* (*antagónicas, no-antagónicas, y polémicas ocultas*), en las que el discurso cultural dominante del *diálogo como acto comunicativo consensuado* y el discurso alternativo del *diálogo como última opción* se niegan y oponen mutuamente con objeto de mantenerse (en el caso del primero) o de intentar avanzar (en el caso del segundo) en la lucha centrípeta-centrífuga por el centro de poder de los

discursos. En cambio, en las *relaciones polémicas de equilibrio* y las *relaciones transformativas*, la competición entre los discursos se suspende momentáneamente. Las primeras aparecen en *Entre visillos*, mientras que las segundas se encuentran de forma más frecuente en *Retahilas* y *El cuarto de atrás*. En el caso de los *momentos estéticos*, la relación de interacción de los discursos da lugar a un nuevo sistema de sentido de *diálogo como intercambio consensuado*.

### 3.2.1. Relación polémica de los discursos

La competencia más común entre los discursos de *diálogo como acto comunicativo consensuado* y *diálogo como última opción* es la relación polémica, que ocurre cuando un discurso es posicionado en el centro durante la interacción comunicativa mientras otros discursos son marginados (Baxter, 2011).

Muchos de los discursos enunciados por los personajes en su interacción comunicativa son *antagónicos*, es decir, uno de los interlocutores privilegia un sistema de sentido y el otro el opuesto (Baxter, 2011). Esto ocurre con mucha frecuencia en *Entre visillos*, donde personajes como Miguel y Julia representan dos tipos de discursos culturales (individualismo y comunidad) contradictorios:

- ¿Cómo que debía ser? ¿No le has saludado?
- No.
- ¿Por qué?
- Qué sé yo. Tampoco me ha saludado él a mí.
- ¿Le dijiste quién eras?
- No.
- ¿Entonces cómo te iba a saludar?
- Porque me conoció de sobra.
- Qué bobadas. Si te hubiera conocido...
- Te digo que me ha conocido, qué ganas tienes de discutir. Ha estado seco y antipático, por eso no le he saludado yo.
- Y también porque no tenías ganas.

–Bueno, también porque no tenía ganas. (*Visillos*, p. 71)

Julia da voz al discurso de *diálogo como acto comunicativo consensuado*, al reprobar la actitud de Miguel por mostrarse antipático en su conversación telefónica con el padre de ella. Miguel, por el contrario, se rebela contra los convencionalismos, y ve el diálogo como una obligación (*diálogo como última opción*). Ambos discursos compiten a través de la negación de uno y otro de forma recíproca. Elvira y Emilio también representan dos tipos de discursos culturales opuestos: el discurso de individualismo expresivo y el de comunidad. Emilio, desde la posición de los discursos *no enunciados distantes*, piensa en el qué dirán al pronunciar su discurso, mientras que Elvira se rebela contra las normas sociales a través de un discurso polémico, que niega el discurso cultural de la tradición del luto para las mujeres:

–No. Lo decía por ti. Pero además no está bien que estemos aquí asomados, Elvira, puede pasar alguien.

Ella se soltó y le buscó la mirada.

–¿Y qué pasa, di, qué pasa? A ver si por estar de luto ni siquiera voy a poder hablar contigo en el balcón, ¿es que estamos haciendo algo malo? (*Visillos*, p. 99)

Por otro lado, hemos observado un buen número de discursos que compiten de forma *no-antagónica* en las tres novelas. La *lucha no-antagonista* implica múltiples discursos opuestos en el enunciado de un solo personaje (Baxter, 2011). En la carta que le escribe Elvira a Pablo en *Entre visillos*, compiten los *discursos del diálogo como un acto consensuado* con los discursos del diálogo como intercambio creativo a través del marcador discursivo de oposición, *pero*:

[La conversación] por culpa de las circunstancias y de su estado de nervios había sido sencillamente grotesca, pero al mismo tiempo que había dejado la sensación de algo extraño y alucinante presentado muchas veces, de algo que

no se podía repetir, un momento que valía por muchos días iguales de hastío y desesperación. (*Visillos*, p. 76)

Una muestra de la lucha no-antagónica a través de la negación la observamos en un enunciado de Natalia en su diario, en el que contrapone su necesidad de compañía (con el discurso del diálogo como forma de estar en sociedad basado en la conexión e inclusión en la comunidad) y su necesidad de intimidad (el discurso de diálogo como pérdida basado en la autonomía y el aislamiento del individuo). Como afirma Mainer, Natalia representa «la evidente dificultad de subsistir sin afectos cercanos, cuando se navega al margen del grupo» (Mainer, 2007, p. 198).

Se sentaron un poco más allá con la tía, de forma que ella ni estaba en la visita, ni tampoco separada de lo que hablaban, y a pesar suyo le distraía escuchar los temas de conversación sobados y opacos, aquel ruido de voces la amparaba de su malestar. (*Visillos*, p. 88)

Otro ejemplo, en *El cuarto de atrás*, lo encontramos en un monólogo de C. en el que, por un lado, aparecen los discursos del *diálogo regido por ciertas normas*. C. conoce este discurso de antiguo, ya que se corresponde con el tipo de educación que ha recibido. Por otro lado, observamos discursos individualistas sobre lo que desearía hacer en vez de lo que se siente obligada a hacer. El marcador discursivo, *pero*, señala esta oposición:

Asiento sin abrir los ojos. Que empiece él por donde quiera. Me gustaría no hablar más, atreverme a apoyar la cabeza en su hombro. Me concentro en esta idea que me exalta, pero de inmediato se ve acosada por un ejército de razones encargadas de salvaguardar la normalidad y oponerse al riesgo; surgen como una flora de anticuerpos que cercan a la tentación, se entabla una lucha intensa y breve que conozco de antiguo. Al final, mi cabeza permanece inmóvil, como era de esperar: caer en la tentación siempre ha sido más difícil que vencerla. (*Cuarto*, p. 31)

### 3.2.2. *Relación polémica oculta de los discursos*

Algunos discursos se relacionan entre sí mediante una *polémica oculta*, es decir, uno de los discursos es marginado o refutado, sin ser referenciado directamente en el enunciado del personaje (Baxter, 2011). Este tipo de discurso indirecto juega con la ambigüedad y con frecuencia ridiculiza o parodia el discurso al que niega o se opone.

En *Entre visillos*, Marisol, la chica de Madrid critica el discurso del *diálogo como un acto social* de forma indirecta: «Parecen de señoras las conversaciones que tienen» (*Visillos*, p. 38), refiriéndose a las amigas provincianas de Goyita que mantienen diálogos previsibles entre ellas sobre temas que no se salen de los marcos prefijados para las mujeres en la sociedad de posguerra franquista. Otro ejemplo reseñable es la ridiculización a la que se ve sometida Natalia por su tía Concha en relación a su comportamiento comunicativo.

Dice tía Concha que no ponga esa cara de mártir cuando me están hablando y preguntando cosas, que no ve ella que me vaya a pasar nada por alternar un poco con la gente.

–Tú serás un pozo de ciencia, no lo dudo –me ha dicho–, pero a los dieciséis años y un buen pico, resulta que no sabes ni saludar, y, vamos, digo yo que tampoco es camino. (*Visillos*, p. 165)

El discurso de la tía Concha parodia la actitud de Natalia ante el diálogo y refuta indirectamente el sentido de *diálogo como última opción* al que hace referencia el comportamiento de Natalia. En *Retahílas*, Germán también habla indirectamente del discurso del *diálogo como última opción* parodiando a algunos chicos jóvenes de su generación, quienes no se quieren comunicar con los demás porque lo consideran antiguo y porque no va con la moda del momento, que consiste en relacionarse escuchando música, bailando, etc., pero sin hablar.

Y es que ahora la gente de mi edad nos da pudor hablar bien, te cohíben los demás porque es moda explicarse entrecortado y confuso, lo otro se ve antiguo. [...] presumen de hablar de cualquier manera, con monosílabos, con mugidos [...]. Pero como yo le dije este invierno a uno de esos teóricos que llevaba un rato largo en una casa donde estábamos, negándole a la palabra el pan y la sal como vehículo de comunicación, al principio me había molestado en rebatírsele, pero luego ya, cuando vi que se enardecía y estaba echando un verdadero discurso, le dejé enrollarse con santa paciencia y al final le digo: «Pero bueno, Eduardo, todo eso lo dices para tratar de convencer a esta gente, ¿no?», me mira con sorpresa, dice: «Hombre, claro, y a ti; convenzo a cualquiera», [...] le digo: «¿Y cómo nos estás tratando de convencer más que con palabras?, no se te ocurre poner un disco de jazz ni hacer striptease, ¿a que no?» (Retahilas, p. 176)

En *El cuarto de atrás*, C. se mofa de su propio sentimiento de incompreensión durante la conversación con el hombre de negro apelando al discurso del diálogo como última opción como una actitud egocéntrica propia del discurso individualista.

—¿Qué pasa? ¿Ya no busca el cuaderno?

—No, da igual —digo con voz de víctima.

[...] hay un morbo irracional en ese vago deleite de sentirse incomprendido, que no se apoya en argumento alguno ni se dirige contra nadie, que encenaga al individuo en la mera autocompasión placentera. Es encasillarse, poner un énfasis de grandiosidad en la imagen literaria de retirar los puentes levadizos. (Cuarto, p. 82)

### 3.2.3. Relación polémica de equilibrio

Algunos discursos enunciados por Pablo Klein y Natalia en *Entre visillos* se mueven más allá de la relación polémica de oposición y negación, y alcanzan otro tipo de relación polémica más benigna denominada de *equilibrio* (Baxter y Montgomery, 1996). Aunque el discurso alternativo de *diálogo como última opción* sigue compitiendo con el discurso dominante del *diálogo como acto comunicativo consensuado*, el equilibrio es una especie de

tregua entre ambos que se consigue a través del compromiso: ninguno de los dos discursos se afirma completamente, sino que los dos se respaldan parcialmente (Baxter, 2011). Como muestra de esta relación de compromiso entre los discursos, observamos un enunciado de Pablo en el que, por un lado, él preferiría dejar de hablar con Teo de un tema de conversación que le aburre (discurso de individualismo), pero, por otro, siente la necesidad de mantenerse integrado en el grupo, pues acaba de llegar a la ciudad (discurso de comunidad), así que continúa la charla:

Me aburría mucho este tema de conversación, pero procuré disimularlo para que no se trasluciera el súbito desinterés que me había entrado por todo este asunto del instituto. (*Visillos*, p. 48)

Así, la lucha discursiva se sitúa en dos enlaces de la cadena de enunciados: los discursos *enunciados distantes* (discursos de comunidad e individualismo) y los discursos *no-enunciados distantes* (la anticipación de lo que Teo pueda esperar). Otro ejemplo de la relación de compromiso que se alcanza entre los discursos de *diálogo como acto comunicativo* y los de *diálogo como última opción*, se muestra en la decisión de Natalia de hablar más con su familia, ya que se ha dado cuenta de que «en casa para pasar inadvertida es mejor hacer ruido y hablar y meterse en lo que hablan todos que estar callada sin molestar a nadie» (*Visillos*, p. 166). Ninguno de los dos discursos se afirma del todo, solo de manera parcial.

### 3.2.4. *Relación transformativa de los discursos*

La relación transformativa más importante se produce en algunos discursos de las novelas de *Retahílas* y *El cuarto de atrás* que combinan los discursos del *diálogo como acto comunicativo consensuado* con el discurso del *diálogo como última opción*, y construyen un nuevo sentido de *diálogo como intercambio creativo*. Este nuevo discurso alternativo de diálogo alterna componentes de los discursos de comunidad e individualismo, suspendiendo la oposición entre ambos. Esta forma de transformación, a la que

denominamos *momento estético*, conlleva la interpenetración profunda de los discursos y crea un sistema de sentido totalmente nuevo (Baxter, 2011). Baxter y Braithwaite describen este proceso de transformación como si fuera una reacción química<sup>168</sup> en la que los elementos primarios dejan de existir para formar la nueva entidad (Baxter y Braithwaite, 2008).

Los elementos del discurso de comunidad se reflejan en la necesidad del interlocutor de expresarse con el otro, de conectar, y el establecimiento de ciertas reglas entre los interlocutores, aunque pueden ser modificadas a conveniencia de los interlocutores. En principio, el enunciador debe aprender a hablar bien y el receptor debe aprender a escuchar, y ambos deben mostrar ganas de establecer una interacción. Los componentes del discurso del individualismo se pueden observar en la necesidad de aislamiento de los dos interlocutores frente a la comunidad (el lugar y el espacio de interacción deben ser los adecuados) y en la búsqueda de expresión como una necesidad del yo interior (asociado a la búsqueda de identidad y la autenticidad). El resultado es un diálogo único, con un orden interno irrepetible, y una historia creada en común por los dos interlocutores en el momento de la interacción. El siguiente discurso de Eulalia resume este nuevo sistema de sentido de *diálogo como intercambio creativo*:

¿Crees que iba a hablar así si tú no me escucharas como lo estás haciendo? Dicen que hablando se inventa, que hay gente a la que hablando se le calienta la boca, hablar es inventar, naturalmente que se le calienta a uno la boca, lo pide el que escucha, si sabe escuchar bien, te lo pide, quiere cuentos contados con esmero (*Retahílas*, p. 80).

Los protagonistas de *Retahílas* son conscientes de que se trata de un momento único de creación, favorecido por a las condiciones especiales en

---

<sup>168</sup> «Think of aesthetic moments as akin to what chemists call ‘reactions’. For example, two molecules of hydrogen combine with one molecule of oxygen to produce an entirely new entity—water», (en L. A. Baxter y D. O. Braithwaite, «Relational dialectics theory», en L. A. Baxter y D. O. Braithwaite (Eds.), *Engaging theories in interpersonal communication*, Thousand Oaks, CA: Sage, 2008, p. 355).

las que se establece el *flujo conversacional* entre ambos. Como apunta Glenn, la intercomunicación entre Eulalia y Germán es «una experiencia excepcional, un momento de plenitud que probablemente no se repita» (Glenn, 1979, p. 283). Estos *momentos estéticos* que se desarrollan durante el *flujo conversacional* entre Eulalia y Germán, en *Retahílas*, y entre C. y el hombre de negro en *El cuarto de atrás*, tienen en común que son situaciones únicas de comunicación que propician la construcción de nuevos sentidos discursivos, como el del *diálogo como intercambio creativo*.

### 3.3. Discusión. Construcción discursiva del sentido de *diálogo*.

En nuestro análisis, hemos identificado dos discursos primarios que compiten en la construcción del sentido de *diálogo* (el *diálogo como acto comunicativo consensuado* y el *diálogo como última opción*), y un tercer discurso que se forma a partir de los dos anteriores como *momento estético* (el *diálogo como intercambio creativo*).

El discurso del *diálogo como acto comunicativo consensuado* tiene algunas similitudes con la noción de *conversación (conversazione)* de Calvi, que habla del tema del diálogo como un acto social convencional (Calvi, 1990). Por su parte, el discurso del *diálogo como intercambio creativo* guarda relación con el concepto de *diálogo (dialogo)* de Calvi, por tratarse ambos de intercambios de ideas entre dos interlocutores (a esta categorización temática dicotómica de Calvi nos hemos referido en el «Capítulo II» del marco teórico, p. 136). Sin embargo, en nuestro estudio las tres categorías abstractas sobre el sentido de *diálogo* son *temas discursivos*, que están relacionados con los discursos que circulan y compiten alrededor de un enunciado concreto de cada interlocutor. Por tanto, el sentido de *diálogo* se construye en el momento de la enunciación a partir de los discursos dominantes y alternativos opuestos que intervienen. El discurso del *diálogo como acto comunicativo consensuado* es el discurso cultural dominante, mientras que el discurso del

*diálogo como última opción* y el discurso del *diálogo como intercambio creativo* son los dos discursos alternativos.

En los enunciados de los personajes de *Entre visillos*, el discurso dominante del *diálogo como acto comunicativo consensuado* permanece en el centro de la lucha dialéctica a pesar de que el discurso alternativo del *diálogo como última opción* se opone y niega al primero con frecuencia. Sin embargo, el primero tiene más fuerza de oposición y negación (a través de las relaciones polémicas contractivas), como hemos visto, ya que se asienta sobre el discurso cultural dominante de comunidad (discurso *enunciado distante*). Los discursos del *diálogo como última opción* se forman en los enlaces interpersonales de los discursos *enunciados cercanos* (certeza-incertidumbre, estabilidad-cambio) y los discursos *no-enunciados cercanos* (semejanzas y diferencias entre interlocutores) durante la interacción inmediata entre algunos personajes (como Julia y Miguel, Elvira y Pablo) y en el discurso cultural de individualismo. El poder de influencia del discurso cultural dominante de comunidad es tan fuerte durante la etapa de la posguerra, representada en esta novela, que, es casi imposible que el discurso alternativo del *diálogo como última opción* pueda penetrar, por lo que se mantiene marginado, desplazado del centro de la lucha centrípeta-centrífuga. El discurso del *diálogo como un intercambio creativo* es tan solo una idea en *Entre visillos*, un sueño de Natalia y Elvira.

Por otro lado, el discurso alternativo del diálogo como intercambio creativo es central, tanto en los enunciados pronunciados por los personajes de *Retahílas* como en los de los personajes de *El cuarto de atrás*, y pasa a ocupar el lugar que antes tuvo el discurso cultural dominante del *diálogo como acto comunicativo consensuado* en *Entre visillos*. En estas dos novelas, el discurso del *diálogo como intercambio creativo* se construye a partir de la suspensión temporal (relación dialógica transformativa expansiva de los discursos) de la lucha entre el discurso dominante del *diálogo como acto comunicativo consensuado* y el discurso alternativo del *diálogo como última opción*. Los personajes construyen con sus enunciados, un nuevo sistema de sentido de *diálogo* a través de la interpenetración de los otros dos discursos (el *diálogo como acto comunicativo consensuado* y el *diálogo como última opción*), que desaparecen momentáneamente. Ambos se combinan para dar lugar a este nuevo sentido de *diálogo* como un *momento estético*, que finalizará tan pronto como acabe su conversación. Los cuatro interlocutores

(Eulalia y Germán, C. y el hombre de negro) que dan voz a este discurso en las dos novelas tienen claro que es un instante que no se va a repetir porque cada diálogo (*intercambio creativo*) es único e irrepetible.

Los discursos que forman este sentido de *diálogo* se originan en los cuatro enlaces de la cadena de enunciados: discursos *enunciados distantes* (comunidad e individualismo), discursos *no-enunciados distantes* (el *superaddressee* es el interlocutor-receptor), discursos *enunciados cercanos* (basados en la historia de la relación pasada entre Eulalia y Germán, y en la que se va formando a lo largo de la novela entre C. y el hombre de negro) y discursos *no-enunciados cercanos* (basados, sobre todo, en las semejanzas entre los personajes). Los personajes hablan del *diálogo como un intercambio creativo* dentro de su propio diálogo que es, a su vez, un diálogo que representa un intercambio creativo inventado por los interlocutores durante su interacción comunicativa presente. De este modo, podríamos hablar de *metadiálogo*<sup>169</sup>, ya que los protagonistas analizan cómo van elaborando conjuntamente su diálogo. En este sentido de *diálogo* no importan las normas sociales asignadas a hombres y mujeres para conversar, ni los roles de género, como ocurría en el discurso dominante del *diálogo como un acto comunicativo consensuado*. En cambio, lo que sí importa son las reglas que establecen los interlocutores y las ganas de disfrutar del momento de conversación presente. El *diálogo como un intercambio creativo* se erige como un fin último al servicio de los interlocutores.

---

<sup>169</sup> El concepto de *metadiálogo* o *metálogo*, como su nombre indica, se refiere a un diálogo que habla sobre el propio diálogo. En un *metálogo* dentro de una novela, los personajes hablan sobre cómo se comunican, al tiempo que discuten otros temas de interés para el autor. La noción de *metálogo* es acuñada por G. Bateson, aplicada a la teoría de la comunicación y los textos educativos. (En G. Bateson, *Metálogos*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1969).

## 4. Recapitulación final

El «Capítulo IV» muestra los resultados de los dos análisis de discurso que hemos llevado a cabo en las tres novelas de Martín Gaité: *Entre visillos*, *Retahílas* y *El cuarto de atrás*. Como venimos diciendo, el tema que más se repite a lo largo de toda su obra es el de la comunicación (Martín Gaité, 2000 [1973], p. 7). El enfoque pragmático-comunicativo ha demostrado que este tema se ve reflejado tanto en la relación discursiva entre la autora y el lector, que se apoya en los discursos que *rodean a* o que *están en el interior de* los tres textos narrativos, como también en la relación discursiva entre los personajes que construye el sentido de *diálogo* dentro del mundo de la ficción en las tres novelas.

Con el análisis de discurso literario, en una primera etapa hemos estudiado la relación de los discursos sobre el *autor*, el *lector*, el *texto* y el *contexto* en su comparación entre el texto abstracto y el texto real (las tres novelas). En la segunda etapa, hemos examinado las estrategias discursivas de la autora en su interacción con el lector. Finalmente, hemos identificado cuatro patrones discursivos que explican cómo es la relación comunicativa entre la autora y el lector en los tres textos: la *responsabilidad moral y ética de la autora* (que Martín Gaité ejerce a partir del *principio de sinceridad*), la *participación activa del lector* (la autora espera la colaboración del lector), la *literatura comprometida* (la autora tiene un compromiso social con el lector) y el *alejamiento de los cánones establecidos* (la literatura de la autora es libre).

Por otro lado, a través del estudio discursivo dialógico-comunicativo de la interacción entre los personajes (el *análisis de contrapunto*), hemos identificado tres discursos que construyen el sentido de *diálogo* en las novelas. Dos de los discursos son contrapuestos (el *diálogo como acto comunicativo consensuado* y el *diálogo como última opción*) y tienen relaciones polémicas diversas (antagonistas y no antagonistas, ocultas y de equilibrio). El tercer discurso (el *diálogo como intercambio creativo*) se crea por la combinación de los dos primeros y en él predominan las relaciones

transformativas de los discursos, que constituyen un *momento estético* entre los interlocutores.

A partir de los resultados obtenidos de los dos análisis, el siguiente capítulo cierra esta tesis con una serie de conclusiones sobre las preguntas de investigación, los objetivos (general y específicos), las implicaciones teóricas y metodológicas y las investigaciones futuras.

## Capítulo V | Conclusiones

«Mientras dure la vida, sigamos con el cuento».

C. Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar*.

### 1. Introducción

En esta investigación, hemos generado un modelo que combina el análisis discursivo pragmático-literario y el análisis discursivo comunicativo-dialógico para el estudio, por un lado, de la interacción comunicativa entre el autor y el lector y, por otro, de la construcción discursiva del sentido de *diálogo* a través de la interacción comunicativa entre los personajes-narradores, en tres novelas de la autora española Carmen Martín Gaité: *Entre visillos* (Martín Gaité, 1958), *Retahílas* (Martín Gaité, 1974) y *El cuarto de atrás* (Martín Gaité, 1978).

A la luz de los resultados obtenidos del análisis sistemático de las tres obras, hemos podido comprobar que todo el esfuerzo y dedicación de la autora por reflejar su concepción ideal de la comunicación humana en sus novelas se ve materializado tanto en la relación comunicativo-discursiva entre la autora y el lector, como en la construcción discursiva del sentido del *diálogo* a partir de la interacción comunicativa de los personajes. Este análisis

no hace más que plasmar y describir los ideales de diálogo y de relación comunicativa con el otro que la autora trató de poner en práctica con gran talento en las tres novelas que hemos investigado.

En las siguientes páginas, evaluamos los resultados de los dos análisis de discurso de nuestra investigación en tres subapartados diferenciados. En el primero, respondemos a la primera pregunta de investigación, contrastamos la hipótesis, y tratamos de alcanzar el objetivo específico sobre el estudio de la relación comunicativa entre el autor y el lector, trazando las conclusiones precisas. En el segundo, respondemos a la segunda pregunta de investigación, verificamos la hipótesis y logramos el objetivo específico sobre el estudio de la construcción discursiva del sentido de *diálogo* con la presentación de las conclusiones que se desprenden de todo ello. Finalmente, exponemos las conclusiones sobre el objetivo general de esta tesis en dos pasos: primero, con una evaluación de las implicaciones teóricas y metodológicas que tienen los enfoques pragmático-literario y comunicativo-dialógico sobre los resultados de los dos análisis de discurso que hemos realizado y, segundo, con la apertura del camino hacia nuevas líneas de investigación en el futuro.

## 2. La relación comunicativa entre la autora y el lector

### 2.1. Conclusiones sobre la pregunta de investigación (1)

Con objeto de resolver la primera pregunta de investigación (1): «¿*Qué patrones discursivos rigen la comunicación entre el autor y el lector en las tres novelas de Carmen Martín Gaité?*», en conexión con el estudio de la interacción comunicativa entre la autora y el lector, hemos llevado a cabo un *análisis de discurso pragmático-literario* teniendo en cuenta los conceptos teóricos y de método de la perspectiva pragmática de la comunicación literaria. Este enfoque, según Van Dijk, atiende al uso de la lengua que hacen los participantes de la comunicación en el texto literario y en un contexto determinado (Van Dijk, 1999 [1977]). En nuestra investigación de la relación comunicativa entre la autora y el lector, hemos analizado los discursos que se

generan alrededor (contexto) y dentro (texto) de las tres novelas que forman parte del corpus: *Entre visillos*, *Retahílas* y *El cuarto de atrás*.

El análisis de discurso consta de dos etapas: un estudio de la interacción discursiva de los cuatro componentes del hecho literario (autor, lector, texto, contexto) y la identificación de los patrones discursivos en la interacción entre la autora y el lector. En la primera etapa del análisis, hemos respondido a la subpregunta de investigación: «¿Cómo se relacionan los discursos entre el autor, el lector, el texto y contexto en las tres novelas?».

Así, los cuatro elementos que forman parte del hecho literario se han analizado siguiendo el modelo del *contrato de comunicación* de Charaudeau (Charaudeau, 2004, 2006), que establece las bases para el intercambio comunicativo entre el lector y el autor. El lector puede interpretar las intenciones comunicativas del autor comparando el texto que lee (el *texto real*) con el género discursivo que representa, el cual está sujeto a ciertos *principios pragmáticos* y una *situación de comunicación* específica. En nuestro estudio, hemos comparado la situación de comunicación propia de la *novela* (como género discursivo establecido o *texto abstracto*) con la *escena de enunciación* de las tres novelas de Martín Gaité (que representan el *texto real*) (Charaudeau, 2004; Maingueneau, 2004). El concepto de *situación de comunicación* de Maingueneau se refiere al marco contextual del discurso formado por un tipo de discurso, un género y unos principios pragmáticos. En nuestra investigación, estos son, respectivamente, el discurso literario, el género novelístico y los principios pragmáticos de la comunicación literaria que rigen la relación interactiva entre el autor y el lector. La situación de comunicación se aplica al texto literario en su forma abstracta. En nuestro estudio, esto quiere decir que, de acuerdo con la concepción de *género discursivo* de Bajtín (Bajtín, 1999 [1982]-a), hemos estudiado primeramente la novela como un *molde*, que tanto el autor como el lector van a tener en mente a la hora de elaborar y de leer una novela específica. Desde nuestro modelo pragmático, consideramos la novela como un acto de comunicación (un acto de habla, según Austin y Searle) en el que intervienen unos interlocutores (autor-lector), un contexto (extralingüístico), y un determinado uso de la lengua (texto).

A partir de la *situación de comunicación* específica del discurso literario y el género novelístico (texto abstracto), hemos analizado el marco

de la *escena de enunciación* de las tres novelas del corpus (texto real). La *escena de enunciación* aplica el esquema de estudio de la situación de comunicación al texto real a través del análisis de la *escena englobante* y la *escena genérica* de las tres novelas. La *escena englobante* en las novelas de nuestro estudio es el discurso literario. La *escena genérica* es la novela y los subgéneros que aparecen en cada una (autobiografía, novela intimista, novela fantástica, etc.). La escena de enunciación contiene además una *escenografía* (Maingueneau, 2004, 2009) que nos habla de la *representación de los enunciadores y destinatarios en los discursos* y de la *representación del tiempo y el espacio* (el *cronotopo* de Bajtín).

A la vista de los resultados obtenidos del análisis, los discursos que relacionan los cuatro elementos constitutivos del hecho literario (*autor, lector, texto, contexto*) se entrelazan de una forma dinámica, y resultan en cuatro patrones discursivos que hemos identificado a lo largo del análisis de discurso literario de las tres novelas de Martín Gaité: *la responsabilidad moral y ética de la autora, la participación activa del lector (complicidad entre la autora y el lector), la literatura comprometida y el alejamiento de los cánones establecidos*. Aunque cada patrón se centra en la perspectiva de uno de los componentes del hecho literario, todos los patrones combinan discursos que relacionan los cuatro elementos (*autor, lector, texto, contexto*). La autora emplea diferentes estrategias locutivas (qué y cómo se dice), ilocutivas (para qué se dice) y perlocutivas (el efecto deseado en el lector) en los cuatro patrones discursivos presentados a continuación.

El patrón de *la responsabilidad moral y ética del autor con el lector* se relaciona con la perspectiva de la autora, cuyos esfuerzos por comunicarse con el lector de la manera más eficaz son apreciables en cada una de las tres novelas. Este patrón discursivo se apoya en los *principios pragmáticos de sinceridad y veracidad* de Austin y Searle (Austin, 1982 [1962]; Searle, 2001 [1969]). La autora busca conectar con el lector a través de una comunicación sincera entre ella y el lector. Para ello, en la selección y elaboración de los elementos (*estrategias locutivas*) que constituyen las tres novelas, incluye:

1. Ciertos *elementos autobiográficos que ofrecen autenticidad al lector*. Estos pueden ser espacio-temporales –Salamanca en la posguerra, Galicia al final del franquismo, Madrid en los primeros

años de la transición política española—, relacionados con los personajes –Natalia en *Entre visillos*, Eulalia en *Retahílas* y C. en *El cuarto de atrás*—, o con el argumento –C. es el *alter ego* de Martín Gaité—.

2. *Un plan del texto con una estructura aparentemente sencilla* en las tres novelas. Con esto, trata de facilitarle la lectura al lector y espera su aprobación.
3. *Un uso de lengua que refleja el interés de la autora por mostrarse cercana al lector* con un estilo y léxico (vocabulario) en apariencia sencillos. Los diálogos se caracterizan por la imitación de la realidad, de la lengua hablada y de la espontaneidad de la conversación.

Debemos subrayar que la simplicidad hacia la que tiende Martín Gaité es una sencillez, como hemos dicho, *aparente*, ya que la autora trabaja sus textos con gran habilidad a través de la construcción de un estilo, la elección de un vocabulario, de unas estrategias discursivas y narrativas adecuadas, con el fin de conseguir transmitir al lector sinceridad y veracidad con sus discursos (*estrategia ilocutiva de persuasión*). El resultado es una narración que, aunque cuenta una historia ficticia (o, en su caso, mezcla de realidad y ficción), trata de transmitir al lector una sensación de confianza (*efecto perlocutivo deseado por la autora*). Por otro lado, Martín Gaité es enemiga del artificio, que critica en otros autores. No hay «trampas» en su escritura, como hemos visto en los tres textos novelísticos de análisis. Sus narraciones se componen de fragmentos cosidos entre sí, a los que el lector les puede ver las costuras. Desde su posición de autoridad como escritora, Martín Gaité es consciente de la responsabilidad comunicativa que tiene con el lector al elaborar sus textos literarios. La autora entiende la literatura como un acto de comunicación en el que es indispensable que al lector le llegue el mensaje con una intención para su posterior interpretación. En la literatura de Martín Gaité, la comunicación con el lector, por tanto, está por encima de la artificiosidad del texto. Por ende, concluimos que los tres textos narrativos de Martín Gaité demuestran que, en su relación discursiva con el lector, la autora busca transmitir *sinceridad* y una *comunicación efectiva* al lector (*estrategia ilocutiva de persuasión*) y espera una respuesta de *confianza* y *fiabilidad* por parte del lector (*estrategia perlocutiva deseada*).

El patrón de *la participación activa del lector* se relaciona con la actitud que la autora espera de su lector. La autora emplea diferentes estrategias discursivas que buscan la complicidad con el lector para hacerle participar:

1. *La mezcla de subgéneros discursivos dentro de las novelas: Entre visillos* (novela rosa, *Bildungsroman*, autobiografía), *Retahílas* (novela intimista, novela rosa, autobiografía) y *El cuarto de atrás* (autoficción, libro de memorias, novela fantástica, metanovela, novela intimista, novela rosa). El lector activo buscará la forma de entrar en el juego de los subgéneros discursivos con la autora.
2. *En los paratextos* (títulos, dedicatorias, epígrafes y notas finales). Este es el único momento en el que la autora real/empírica se puede dirigir a su lector y es donde establece las reglas del juego dialéctico, mostrándose como una interlocutora cercana y muy presente en las tres obras. Con ello, construye su identidad narrativa como autora y trata de implicar al lector en la interpretación de los textos.
3. *En el uso de la lengua*. La autora real/empírica busca crear una conexión entre el lector y la autora implícita, mediante un uso de la lengua similar en las tres novelas. El estilo de narrar y la lengua son cercanos y aparentemente naturales, los sentidos simbólicos se repiten tanto en el léxico (la *ventana*, los *ojos*, el *espejo*), como en las metáforas (la *palabra* como ‘curación’, la *literatura* como ‘refugio’) y en las referencias intertextuales (literatura, cine).
4. *La escenografía*. Por un lado, está la representación comunicativa de los enunciadores y destinatarios. La autora construye una figura de autora implícita bastante estable en los tres textos, sobre todo, en *Retahílas* y *El cuarto de atrás*, donde además el lector puede identificar las figuras de autora empírica y autora implícita con las de narradoras (Eulalia y C.), por medio de referencias autobiográficas que producen ambigüedad sobre los límites entre realidad y ficción en los relatos. El lector implícito también es fácilmente identificable y coincide con el narratario en *Retahílas* (Germán) y *El cuarto de atrás* (el hombre de negro). Observamos, asimismo, una multiplicidad de puntos de vista (en su sentido dialógico bajtiniano) en las tres novelas a través de los personajes

y las técnicas narrativas (en *Entre visillos*: el diario de Natalia, Pablo Klein como personaje-narrador y el narrador en tercera persona; en *Retahílas*: el diálogo de Eulalia y Germán y la perspectiva de Juana; en *El cuarto de atrás*: la alternancia entre diálogo y monólogo de C., los discursos del hombre de negro y Carola). Esta técnica dialógica fomenta que el lector tenga una visión más completa para crear su propia interpretación del texto. Por otro lado, la representación simbólica del tiempo y el espacio en los textos incita al lector a que haga su propia interpretación. Los lugares y el tiempo tienen sentidos diferentes para cada personaje (Elvira se siente *encarcelada* dentro de su propia casa y el tiempo es estático y sofocante, Natalia se siente *libre* en su habitación, pero la habitación del mirador es también una *cárcel*; el salón del pazo gallego en *Retahílas* y el salón de la casa de C. en *El cuarto de atrás* representan un *lugar ideal para la comunicación*, tanto para Eulalia y Germán como para C. y el hombre de negro, mientras que el tiempo parece extenderse para favorecer el flujo conversacional entre los interlocutores).

De esta manera, la autora entabla una conversación en ausencia con el lector, quien tendrá que descifrar las posibles intenciones de la autora y hacer su propia interpretación de los discursos cuando esté realizando el acto de lectura. Martín Gaité concibe la literatura como un juego comunicativo entre el escritor y el lector en el que la clave está en la ambigüedad y la sugerencia del texto. Las *estrategias discursivas (locutivas)* que emplea la autora van encaminadas a entablar un constante juego dialéctico con el lector (*estrategia ilocutiva de persuasión*). La presencia de la escritora (como autora empírica en los paratextos y como autora implícita en el texto literario) es frecuente casi en cada una de las páginas de las tres novelas analizadas, pero no es una presencia totalizadora, sino una presencia amigable, una forma de tender la mano al lector esperando su respuesta. Por tanto, en concordancia con este patrón discursivo, concluimos que Carmen Martín Gaité, en su relación comunicativa con el lector, promueve una *literatura participativa (acto ilocutivo)*, que busca la *colaboración (efecto perlocutivo deseado)* de un lector activo y atento a las pistas que la autora va dejando para co-construir el sentido del texto de forma conjunta entre la autora y el lector.

El patrón de *la literatura comprometida* tiene un enfoque primordialmente discursivo-textual. Carmen Martín Gaité elabora tres textos literarios que son fieles a su compromiso social con el lector, con el individuo y sus relaciones sociales. Las prácticas discursivas (*locutivas*) que promueven su compromiso literario con el lector se relacionan con:

1. *Los temas*. Los temas centrales que recorren las páginas de las tres novelas de análisis tienen en común el interés por la identidad individual y la comunicación en las relaciones humanas. El hecho de que la autora reincida en los mismos temas en sus obras muestra, no solo su interés por los mismos, sino también el tipo de pacto que establece con el lector. Este último logra hacerse una idea bastante clara de los temas que puede esperar en los textos de la autora salmantina.
2. *La caracterización de los personajes*. La autora trabaja continuamente el tema de la búsqueda de identidad individual dentro de la sociedad (el mundo interior, el mundo femenino, la comunicación, la incomunicación), por medio de la caracterización indirecta de los personajes (sus actos y sus palabras). En *Entre visillos*, muestra cómo afectan la sociedad y el régimen franquista a la formación de la identidad de los personajes: Natalia y Elvira tienden hacia el aislamiento y la incomunicación. En *Retahílas* y *El cuarto de atrás*, las protagonistas Eulalia y C. van conformando y afianzando su personalidad a través del diálogo con Germán y el hombre de negro.
3. *La memoria del pasado personal y colectivo*. La finalidad de la autora en *Entre visillos* y en *El cuarto de atrás* es dar testimonio y a la vez hacer una crítica de los años de posguerra y dictadura. En la primera, la autora emplea la sugerencia (mostrando diferentes perspectivas de los personajes) para hacer una crítica sutil (y evitar la censura). En la segunda, la crítica es más directa (la censura franquista ya no se aplica) y está condicionada por la interpretación y la subjetivación de los recuerdos de la época de posguerra, ya lejana cuando escribe *El cuarto de atrás*.

4. *La crítica de la represión y los modelos de género y clase monológicos* de la época de posguerra y la dictadura en las tres novelas, a través de la parodia de la novela rosa, las autorreferencias biográficas y las referencias intertextuales (el cine).
5. *El trabajo de la autora como crítica literaria, editora y traductora* es muestra de su compromiso con la literatura, con el lector y la sociedad. Martín Gaité emplea su autoridad como autora reconocida para apoyar a jóvenes escritores y editoriales independientes.

Martín Gaité se dirige tanto al lector coetáneo que experimenta el mismo contexto político-cultural que ella misma y sus historias, como al lector que pueda identificarse con los temas y los personajes (con sus acciones y pensamientos). La autora hace reflexiones profundas sobre problemas que afligen a la sociedad de cada momento desde una perspectiva humana e introspectiva, por lo que al lector le es fácil reconocerse en ese universo narrativo. En este sentido, Martín Gaité reflexiona también sobre su función como escritora en la sociedad, dedicada por completo a las necesidades del lector. Por tanto, concluimos que la autora promueve un tipo de *literatura comprometida* en la que sus intenciones literarias van más allá de sí misma y están enfocadas en la conexión con el lector y su entorno social (*estrategia ilocutiva*), y en lograr que el lector *se sienta identificado* con los discursos (*estrategia perlocutiva deseada*).

Por último, el patrón del *alejamiento de los cánones establecidos*, en conexión con el contexto, nos habla de la resistencia de Carmen Martín Gaité ante las etiquetas de generaciones y corrientes literarias, de género discursivo y como escritora mujer, así como de su capacidad de innovar como autora. Cuatro características destacadas (*estrategias locutivas*) componen este patrón:

1. *La ruptura de una serie de dicotomías relacionadas con los géneros literarios*: los elementos autobiográficos en las tres novelas o la mezcla de autobiografía y novela fantástica en *El cuarto de atrás* (realidad vs. ficción), la inclusión de elementos de

la novela rosa en las tres novelas (literatura vs. subliteratura y cultura vs. subcultura), el uso de una lengua natural en el diálogo en las tres novelas o la estructura teatral en *Retahílas* y las metáforas teatrales en *El cuarto de atrás* (palabra oral vs. palabra escrita). La escritora toma como base diferentes subgéneros para crear un híbrido que los incluye y combina a todos (subgéneros dialógicos vs. subgéneros monológicos).

2. *La autora busca no encasillarse*. Martín Gaité no trata de ceñirse a una generación de escritores, ni a una tendencia literaria o como «escritora mujer» o «feminista».
3. *La invención de un interlocutor ideal en el texto*. Un interlocutor utópico que es, a la vez, narratario y lector implícito en *Retahílas* (Germán) y en *El cuarto de atrás* (el hombre de negro). Pablo Klein, en *Entre visillos*, es también un interlocutor ideal para Natalia, Rosa, Elvira o Emilio.
4. *La creación de una voz propia de mujer*. Las tres novelas dan muestra de la capacidad de la autora para introducir el habla cotidiana de las mujeres de la época, caracterizada por un tono oral y un discurso lleno de devaneos y reformulaciones, típico del fluir de la conversación y el pensamiento. Martín Gaité se dirige al público general con sus escritos, no únicamente a las mujeres y, busca realzar la voz de mujer (la suya propia como autora y la de los personajes femeninos) a la categoría de «lo literario».

La propensión de la autora a la subversión con respecto a los cánones literarios parte del respeto y el conocimiento profundo de las normas genéricas, estilísticas, léxicas, etc. Como observamos, las tres novelas de estudio beben directamente de la tradición literaria. Sin embargo, Martín Gaité juega continuamente con este marco institucional, entrando y saliendo de un subgénero en otro, respetando las normas de todos, pero combinándolos con el objetivo de innovar en la literatura y de sorprender al lector. La mezcla de subgéneros, la inclusión de un interlocutor ideal y la creación de una voz propia de mujer (que es también la suya) representan la capacidad de innovación de la autora, quien pone énfasis en aportar un valor añadido a los cánones literarios de su época y en traspasar las fronteras entre los subgéneros de la novela. Finalmente, de este patrón se desprende que la autora, en su

relación comunicativa con el lector, promueve una *literatura libre* en la que los contextos literario, social y político influyen, pero no obligan. Esta libertad es bidireccional. Por una parte, Martín Gaité siempre encuentra la forma de subvertir los cánones, de alejarse de las normas instituidas (*estrategia ilocutiva*), para innovar y llamar la atención del lector sin dejar de tenderle la mano. Por otro lado, el lector tiene la libertad de acercarse al texto por voluntad propia y de interpretarlo según sus conocimientos, sus gustos y convicciones (*estrategia perlocutiva deseada*).

En definitiva, los cuatro patrones discursivos muestran, de forma práctica en tres novelas de la autora, las teorías de Carmen Martín Gaité sobre la comunicación y el interlocutor. Para ella, el autor debe buscar la simplicidad, la sinceridad, la sugerencia y la exclusión de lo intrascendente en su literatura, mientras que el lector debe ser activo, participativo y estar atento a las pistas que le deja el autor. Según las ideas martíngaitianas, una buena narración es aquella que está abierta a la posibilidad de diferentes interpretaciones (independientemente de las intenciones del autor), que ahonda en temas universales que incluyen la búsqueda de identidad del individuo y su forma de relacionarse con los demás, y que está al servicio de los intereses del lector y no del autor. Los contextos literario, político y social influyen en la narración, pero para Martín Gaité siempre hay una puerta abierta a la libertad creativa, tanto al elaborar su texto, por parte del autor, como al acercarse al texto e interpretarlo, por parte del lector.

## 2.2. Conclusión sobre el objetivo específico (1)

El *primer objetivo específico* (1) de esta tesis es verificar si el estudio analítico del discurso literario desde la perspectiva pragmático-literaria nos sirve para examinar la interacción comunicativa entre el autor y el lector en las tres novelas de Martín Gaité: *Entre visillos*, *Retahílas* y *El cuarto de atrás*. Los resultados obtenidos del análisis discursivo pragmático-literario nos permiten afirmar su validez para estudiar la interacción entre la autora C. Martín Gaité y el lector en los tres textos. De esta forma, hemos verificado la *primera hipótesis* de partida de esta tesis demostrando que, en su interés por comunicarse con el lector implícito/modelo, *la autora repite ciertas pautas*

*discursivas relacionadas entre sí que incluyen diferentes estrategias locutivas, ilocutivas y perlocutivas en la interacción comunicativa entre el autor y el lector.*

Con el enfoque pragmático de la comunicación literaria, hemos tratado de ofrecer una propuesta teórica y metodológica diferente. Sin descartar otros enfoques asimismo válidos y adecuados, la pragmática aporta elementos determinantes a la hora de comprender qué patrones discursivos se pueden identificar, en relación a los cuatro aspectos del hecho literario (*autor, lector, texto, contexto*), en la interacción comunicativa entre el autor y el lector. El modelo de los *actos de habla* de Austin y Searle sirve como base para la discusión sobre los aspectos pragmáticos en literatura. En esta discusión se observan diferentes estructuras comunicativas de los textos literarios. La combinación de teorías y conceptos como el *enfoque sociocognitivo del contexto* de Van Dijk, la *situación de comunicación* y la *escena de enunciación* de Maingueneau, el *contrato de comunicación* de Charaudeau, los *géneros discursivos*, el principio del *dialogismo* y el *cronotopo* de Bajtín, el *autor implícito* y el *lector modelo* de Iser y Eco, o los conceptos de *paratextualidad* e *intertextualidad* de Genette y su estudio del narrador (*voz, focalización y modalización*), han sido fundamentales para el desarrollo teórico y analítico de esta tesis. Por otro lado, los resultados de estudiar la relación entre la situación de comunicación y la organización textual de los discursos en las tres novelas ofrecen una explicación completa y pertinente sobre la interacción comunicativa entre la autora y el lector, lo cual justifica la elección del análisis de discurso con perspectiva pragmática-literaria.

Desde la perspectiva heurística, nuestro estudio pragmático-literario no pretende aplicar una teoría y un método únicos, sino ofrecer un posible camino alternativo, en el que aún queda mucho por explorar.

### 3. La construcción discursiva del sentido de *diálogo*

#### 3.1. Conclusión sobre la pregunta de investigación (2)

Con el fin de responder a la pregunta de investigación (2): «¿Cómo está construido discursivamente el sentido de diálogo en los tres textos literarios de Carmen Martín Gaité seleccionados para este estudio?», que está relacionada con el estudio de la construcción discursiva de sentido, hemos realizado un *análisis de contrapunto*, que es un análisis de discurso específico de tipo temático elaborado por L. A. Baxter desde su *teoría de la dialéctica relacional* (Baxter, 2011). Esta teoría proviene del campo de la comunicación interpersonal y sus conceptos primordiales son el *dialogismo* y la teoría de los *géneros discursivos* de Bajtín (Bajtín, 1999 [1982]-a, 2005 [1979]).

En esta tesis, el análisis de *contrapunto* nos ha ayudado a examinar la relación de interacción de las voces enunciantoras de los personajes (y narradores cuando son personajes) en las tres novelas seleccionadas. Este análisis tiene tres etapas: la *selección de los textos*, la *identificación de los temas discursivos* y la *relación de interacción entre los temas discursivos contrapuestos*. Cada etapa se relaciona con una subpregunta de investigación. Así, la primera etapa responde a la subpregunta: «¿Qué textos hemos elegido y por qué?». Los tres textos literarios seleccionados pertenecen al discurso novelístico. Según Bajtín, la novela es el género discursivo literario con mayor potencial dialógico (Bajtín, 1989 [1975]-b) y contiene discursos originados en los cuatro enlaces de la cadena de enunciados elaborada por Baxter y Montgomery (Baxter y Montgomery, 1996): los socioculturales (discursos *enunciados distantes* y *no enunciados distantes*) y los interpersonales (discursos *enunciados cercanos* y *no-enunciados cercanos*). Asimismo, el tema del *diálogo* recorre las páginas de las tres novelas de análisis, en voz de los diferentes personajes enunciantores (como narradores o en los diálogos).

En relación a la segunda etapa de análisis hemos respondido a las subpreguntas: «¿Qué discursos definen el sentido de diálogo en el texto?», y

«¿cuáles de estos discursos son contrapuestos?». Hemos identificado tres discursos principales que construyen el sentido de *diálogo*: el *diálogo como acto comunicativo consensuado*, el *diálogo como último recurso* y el *diálogo como intercambio creativo*. Cada uno de estos tres discursos abstractos está formado por cuatro categorías superiores de discursos que caracterizan al *diálogo*, y estas categorías, a su vez, se componen de categorías intermedias que combinan diferentes temas discursivos (categorías iniciales) que hablan sobre el *diálogo* en los tres textos literarios. Los discursos del *diálogo como acto comunicativo consensuado* y el *diálogo como último recurso* son los dos discursos primarios contrapuestos en la construcción del sentido de *diálogo*. El primero es el discurso dominante basado en el discurso cultural dominante de comunidad, que pone los intereses de la colectividad por delante de los del individuo. Los personajes que dan voz a este discurso consideran el *diálogo* como un logro y un compromiso social, además de como un acto comunicativo con un orden y normas sociales establecidos. El interlocutor emplea el *diálogo* como un instrumento cuya función es la integración y expresión del individuo en sociedad. El segundo es un discurso alternativo basado en el discurso cultural más amplio de individualismo, que valora el interés de la persona por encima de los de su comunidad. Las voces de los personajes que enuncian este discurso definen el *diálogo* como una pérdida, una amenaza a su intimidad y privacidad, el interlocutor se siente incomprendido y ve el *diálogo* como una obligación. El discurso del *diálogo como intercambio creativo* se forma por la unión de los dos primeros y es un discurso alternativo basado en discursos culturales de comunidad e individualidad que se entrelazan creando un sistema de sentido de *diálogo* totalmente nuevo. Los personajes que emiten este tipo de discurso perciben el *diálogo* como una opción deseada, después de haberlo visto como último recurso en el pasado y sentirse frustrados ante un tipo de comunicación orientada a satisfacer las necesidades de la comunidad y no las del individuo. Sin embargo, los interlocutores tienen la necesidad de expresarse, y ahora se encuentran en la situación ideal (lugar y tiempo) para crear un tipo de *diálogo* conjunto adaptado a sus propias normas.

En la tercera etapa de análisis, resolvemos la última subpregunta de investigación: «¿Cómo es la relación de interacción de los discursos contrapuestos?». La relación de los discursos que compiten en las tres novelas de análisis es *sincrónica*, puesto que la concurrencia de discursos se

da en un mismo periodo de tiempo. En *Entre visillos*, lo más común es que se den *relaciones de discursos polémicas (antagónicas, no antagónicas y de polémica oculta)*, en las que el *diálogo como acto comunicativo consensuado* se coloca en el centro de la lucha dialéctica, mientras que los discursos del *diálogo como última opción* son marginados durante la interacción comunicativa. Ambos discursos se oponen y niegan mutuamente con el fin de mantenerse o de moverse hacia el centro de la lucha de poder (*centrípeto-centrífuga*) de los discursos. El resultado es que el sistema de sentido de *diálogo como acto comunicativo consensuado* permanece en el centro de la lucha dialéctica, ya que tiene más fuerza de oposición y negación. Su hegemonía se debe en gran parte a su asociación con el discurso cultural dominante de comunidad, que es central en el contexto de la posguerra española, representado en esta novela. En estas circunstancias, los personajes que dan voz al discurso alternativo del *diálogo como última opción* (Natalia, Pablo Klein, Elvira) y sus discursos quedan marginados –incluso algunos son parodiados–, puesto que muestran unas ideas y una forma de actuar ante el diálogo que no son acordes a lo establecido por la sociedad y la cultura de la época. Natalia genera en sus discursos otro tipo de *relación polémica de equilibrio*, en la que los discursos dejan de competir y ella se decanta por satisfacer sus necesidades de expresión acoplándose al discurso del *diálogo como acto comunicativo consensuado*, aunque sus rutinas sean más cercanas al discurso del *diálogo como última opción*. El discurso del *diálogo como un intercambio creativo* es una utopía para Natalia y Elvira.

En *Retahílas* y *El cuarto de atrás*, las relaciones más comunes de los discursos son transformativas y dan lugar a un nuevo sistema de sentido: el *diálogo como intercambio creativo*. Este se crea por la fusión de los discursos del *diálogo como acto comunicativo consensuado* y del *diálogo como última opción*, cuya competición de oposición y negación se suspende de forma transitoria. El discurso alternativo del *diálogo como intercambio creativo* ocupa el centro de la lucha dialéctica y se erige como un *momento estético* (Baxter, 2011), en el que los dos discursos que lo forman se disuelven momentáneamente, durante el tiempo que duren las conversaciones de los cuatro protagonistas de las novelas (Eulalia y Germán, C. y el hombre de negro). Los cuatro interlocutores describen y analizan a su manera el *diálogo como un intercambio creativo* dentro de sus propias conversaciones (flujo conversacional), por lo que podemos hablar de este discurso como

*metadiálogo*. El diálogo de los protagonistas representa un intercambio creativo forjado por los interlocutores durante su interacción comunicativa presente.

Por tanto, concluimos que los personajes de las tres novelas construyen el sentido de *diálogo* en su interacción a través de dos discursos primarios contrapuestos y otro que surge a partir de la unión de estos. Las relaciones personales entre los personajes son diversas con algunas particularidades. En *Entre visillos*, los personajes que dan voz al discurso del *diálogo como acto comunicativo consensuado* suelen ser o bien adultos (el padre de Natalia, la tía Concha), cuyas ideas se basan en la tradición, o bien jóvenes que tienen miedo a los cambios (Julia), o que se conforman con las normas sociales establecidas (Emilio, Mercedes, Gertru). Al contrario, los personajes que enuncian el discurso del *diálogo como última opción* son inconformistas y ansían un tipo de *diálogo* diferente (Natalia, Elvira). Las relaciones de interacción de estos dos discursos y sus interlocutores están constreñidas por los roles de género y las normas sociales asignadas a hombres y mujeres para conversar. Los discursos de Elvira son un ejemplo claro de esta imposición. En ellos, Elvira expresa su oposición al sentido del *diálogo* como forma de estar en la sociedad y ansía otro tipo de diálogo más libre. No obstante, en su conversación con Pablo, se comporta como establecen las normas sociales (se pone nerviosa en los silencios, espera el cortejo por parte de Pablo, etc.), ya que no sabe hacerlo de otro modo.

Por otro lado, en la creación del discurso del *diálogo como un intercambio creativo*, los interlocutores se liberan de las ataduras de los roles de género y de las normas sociales y pueden llegar a un *momento estético* sin importar el tipo de relación personal que vincule a ambos (puede ser familiar, de amistad o profesional). En *Retahílas*, es una relación familiar, entre tía y sobrino; en *El cuarto de atrás*, es una relación entre dos desconocidos cuyo encuentro se produce por una razón profesional (como hemos visto, podría ser también consigo misma, pero a efectos del estudio de la construcción de sentido, el *diálogo* se establece entre una escritora y su entrevistador). En *Entre visillos*, los discursos en el diálogo entre Natalia y su profesor Pablo Klein tienden hacia el sentido del *diálogo como intercambio creativo*, aunque nunca se llega a materializar del todo por las presiones de su entorno. Los interlocutores del discurso del *diálogo como intercambio creativo* llegan a él por voluntad propia y establecen una serie de normas que repercuten

directamente en su relación de interacción interpersonal: los participantes están en disposición de hablar, escuchar y de disfrutar del diálogo, ponen empeño en entenderse a través de la interlocución, y las circunstancias ambientales son las adecuadas (un lugar tranquilo, recogido donde no haya interrupciones, a poder ser de noche). El resultado es un *diálogo* único con un orden que no podrá repetirse en el tiempo, un *momento estético* entre dos interlocutores que no se volverá a dar o, al menos, no de esa forma ni con el mismo contenido (podrá darse otro *diálogo* único e irrepetible, otro *momento estético* distinto). El discurso del *diálogo como un intercambio creativo* se instituye como un fin último al servicio de los interlocutores.

### 3.2. Conclusión sobre el objetivo específico (2)

El *segundo objetivo específico* (2) es constatar, a través del estudio analítico de los discursos, si las voces enunciativas de los personajes construyen el sentido de *diálogo* en los tres textos literarios seleccionados de C. Martín Gaité. Hemos podido comprobar, a la luz de los resultados obtenidos del análisis de discurso de *contrapunto*, que el tema discursivo del diálogo está presente a lo largo de los tres textos y que las voces de los personajes construyen dos sistemas primarios de sentido de *diálogo* opuestos entre sí (*diálogo como acto comunicativo consensuado* y *diálogo como última opción*) y un nuevo sistema de sentido que surge de la unión de los dos anteriores como un *momento estético* (*diálogo como intercambio creativo*). De esta manera, hemos confirmado la *segunda hipótesis* inicial de este estudio, mediante la demostración de que *son los personajes quienes construyen los sentidos de diálogo a través de su interacción discursiva* en los tres textos.

En esta tesis, hemos propuesto una teoría y metodología relativamente nuevas para el estudio de la interacción y la construcción discursiva de sentido en la obra novelística de Martín Gaité. Baxter y Montgomery comenzaron a desarrollar la teoría (y metodología) de la *dialéctica relacional* en los años 90 del siglo XX. Esta teoría proviene del campo de la comunicación interpersonal, aunque nace en el seno de la literatura y la lingüística con las ideas de Bajtín sobre el *dialogismo*, los *géneros discursivos*, y la *heteroglosia*,

entre otras, para después ser aplicada a la interacción discursiva y la construcción de sentido en las relaciones personales. Nuestra investigación revierte la *teoría de la dialéctica relacional* al campo de la literatura ofreciendo una perspectiva comunicativa novedosa en el análisis de la construcción discursiva de la novela, con conceptos teóricos que resultan familiares en literatura y en lingüística.

El análisis de *contrapunto* es un tipo de análisis crítico de discurso que parte de la idea de Bajtín sobre la distinción *centrípeta-centrífuga* para marcar la desigualdad de poder de los discursos en competición (Bajtín, 1989 [1975]-b). El análisis crítico de discurso explica las relaciones de poder en la sociedad a través del discurso y, como apunta Van Dijk, lo hace observando la reproducción discursiva de la dominación, de la desigualdad social, y de la resistencia contra ellas (Van Dijk, 2015). En las tres novelas hemos encontrado discursos sobre el *diálogo* que compiten por estar en el centro de la lucha dialéctica, con una clara desigualdad de poder de acción entre ellos. Martín Gaité ha conseguido plasmar una diversidad de voces que confieren diversos sentidos de *diálogo*. La autora incluye personajes y discursos que reproducen los discursos culturales establecidos sobre el *diálogo*. Estos discursos dominantes componen el sistema de sentido del *diálogo como un acto comunicativo consensuado*, que descansa sobre el discurso cultural dominante de comunidad. Por otro lado, los personajes que dan voz a los discursos sobre el *diálogo como última opción* y el *diálogo como un intercambio creativo*, ofrecen discursos alternativos en la construcción del sentido de *diálogo*. El discurso marginal del *diálogo como última opción* muestra una perspectiva diferente en la que quienes lo enuncian niegan o contraponen el discurso cultural dominante sobre el *diálogo* convencional, rebelándose de esta forma contra este. Por su parte, el discurso alternativo del *diálogo como un intercambio creativo* suspende temporalmente el discurso dominante sobre el diálogo, así como el discurso alternativo del *diálogo como última opción*, y crea un sentido nuevo en el que encontramos características de los dos discursos previos.

La teoría y metodología de la *dialéctica relacional* son abiertas y se encuentran en permanente evolución. Nuestro estudio constituye una nueva aportación al desarrollo y aplicación de esta perspectiva dialógica. Asimismo, sin rechazar otros caminos igualmente válidos, hemos tratado de aplicar una mirada diferente desde donde estudiar la construcción de sentido en las

novelas de Martín Gaité, a través de la interacción discursiva de los personajes.

## 4. Conclusiones sobre el objetivo general

Finalmente, en este apartado alcanzamos el objetivo general de esta tesis de doctorado sobre *la posibilidad de crear un modelo de estudio discursivo de la interacción entre el autor y el lector, y de la construcción de sentido que pueda ser aplicable al género novelístico*. A partir de los resultados obtenidos de los dos análisis de discurso pragmático-literario y comunicativo-dialógico en su conjunto, respondemos a la última pregunta de investigación: «¿Es nuestra investigación válida para la configuración de un modelo de estudio discursivo adaptable al análisis de la novela?».

### 4.1. Implicaciones teóricas

Este estudio con carácter interdisciplinario de la obra novelística de Carmen Martín Gaité integra la perspectiva de la pragmática de la comunicación literaria y el enfoque comunicativo-dialógico desde la *teoría de la dialéctica relacional*. Hasta ahora, la gran mayoría de los estudios comunicativos sobre su obra se han llevado a cabo desde configuraciones narratológicas y lingüísticas. Esta tesis, por tanto, representa un punto de vista diferente desde donde investigar la producción narrativa de Martín Gaité y viene a completar los estudios narratológicos y lingüísticos previos. Los estudios críticos de la obra de Martín Gaité y los ensayos y artículos escritos por la autora sobre el tema de la comunicación, nos han servido de base para el desarrollo de nuestro marco teórico y para comparar los resultados obtenidos en nuestros análisis pragmático y dialógico de las tres novelas.

Esta tesis constituye una aportación novedosa a la perspectiva teórico-pragmática para el estudio del género novelístico, a través de la combinación original de diferentes teorías y conceptos pragmáticos (tales como los *actos*

*de habla* de Austin y Searle, la *situación de comunicación* y la *escena de enunciación* de Maingueneau, o la *teoría de los géneros discursivos* y el principio del *dialogismo* de Bajtín, entre otros), que proceden de diferentes disciplinas humanísticas y de las ciencias sociales. Nuestro estudio ha demostrado que las tres novelas de Martín Gaité ilustran de manera clara la concepción pragmática del texto literario como un *acto comunicativo* en el que se produce un intercambio discursivo entre el autor y el lector en un contexto determinado.

Nuestra investigación contribuye, además, a otros estudios previos sobre la perspectiva dialógica de la construcción de sentido, fundamentalmente a los que se centran en textos narrativos (como cartas, historias de vida, etc.) que son producto de diversas relaciones personales que ocurren en la realidad (Baxter y Norwood, 2011; Baxter et al., 2014; Baxter et al., 2015). Si tenemos en cuenta que las relaciones personales y la interacción comunicativa entre los personajes en las tres novelas de Martín Gaité escenifican las relaciones personales y la interacción en la realidad, entenderemos que la narrativa de la autora constituye una forma de acercarse al estudio de la comunicación interpersonal y las relaciones sociales a través de la palabra escrita en la ficción. Asimismo, son pocos los estudios dialógicos que han analizado la interacción discursiva entre los sujetos en el momento de la enunciación (se suele hacer por medio de entrevistas y encuestas) (Baxter, 2011). Por tanto, este estudio llena este vacío, puesto que una parte de los discursos analizados se producen durante la interacción comunicativa entre los personajes.

## 4.2. Implicaciones metodológicas

Como consecuencia de lo expuesto anteriormente, entendemos que esta es la primera vez, que sepamos, que se realiza un análisis de discurso sistemático (que combina los enfoques pragmático-literario y comunicativo-dialógico) en la obra literaria de Martín Gaité y, específicamente, en las tres novelas seleccionadas. En este estudio se ha demostrado que el análisis de discurso es una herramienta muy útil a la hora de explorar la interacción comunicativa entre el autor y el lector y la construcción discursiva de sentido

a través de la relación de interacción de los personajes, puesto que permite el empleo de diferentes disciplinas de estudio, ya que considera el *discurso* como un fenómeno social multidimensional (Van Dijk, 2014).

Los indicadores elaborados para ambos análisis en este estudio están sujetos a discusión. Nuestra exigencia ha sido buscar la mejor forma posible de entrelazar ciertos conceptos teóricos y metodológicos desde las perspectivas pragmático-literaria y comunicativo-dialógica, para que resulten en un buen equilibrio y así lograr los objetivos de esta investigación. Esta metodología interdisciplinaria nos ha permitido ver los elementos de la obra de Martín Gaité desde una perspectiva diferente, lo cual es mérito principalmente de la autora, puesto que solo los grandes creadores literarios conciben actos de comunicación tan eficaces que pueden leerse desde enfoques distintos con el paso del tiempo.

El estudio de discurso pragmático-literario bebe directamente de las *teorías de la enunciación* de la Escuela Francesa de análisis de discurso encabezada por Maingueneau, y de la *teoría de los actos de habla* de Austin y Searle. Nuestra tesis se ha centrado en el estudio discursivo de tres novelas de Martín Gaité, pero este análisis pragmático se puede emplear en el género novelístico en general (el género discursivo más profundamente dialógico, según Bajtín), así como en otros géneros discursivos literarios como el cuento o la poesía, ya que estos también poseen la cualidad de géneros discursivos y, por tanto, es posible comparar la *situación de comunicación* (que parte del *texto abstracto* configurado por el canon literario) y la *escena de enunciación* (el resultado del *texto real*). Asimismo, si consideramos los textos literarios como actos de comunicación, es posible identificar los *patrones discursivos* de otros autores en su interacción comunicativa con el lector, a partir de las *estrategias locutivas, ilocutivas y perlocutivas* incluidas en sus novelas, cuentos y poemas.

Por su parte, el análisis comunicativo-dialógico (de *contrapunto*) combina elementos del análisis de discurso de tipo enunciativo (Escuela Francesa) con características del análisis crítico de discurso. Este estudio ha puesto su foco de atención en la construcción del sentido de *diálogo* en la interacción discursiva entre los personajes en tres novelas de Martín Gaité, pero este método se puede aplicar al análisis de las novelas de otros autores y en otros géneros discursivos literarios en los que haya una interacción

comunicativa entre los personajes como, por ejemplo, el cuento. Asimismo, el método de análisis de *contrapunto* sirve para investigar la construcción discursiva de sentido de otros temas discursivos (como, por ejemplo, los discursos del *amor* o de la *familia*) en los textos narrativos.

En conclusión, teniendo en cuenta los resultados obtenidos en los análisis de discurso, consideramos que los dos estudios (el estudio pragmático y el estudio dialógico), son complementarios y que juntos ofrecen una visión más completa de la interacción discursiva y de la construcción de sentido en la obra novelística de Martín Gaité. Por un lado, el análisis de discurso pragmático-literario mira los discursos desde una perspectiva englobante, es decir, estudia la interacción comunicativa autor-lector en los discursos incluidos en el texto literario o alrededor de este (macronivel de los enunciados del autor-lector). Por otro lado, el análisis de discurso comunicativo-dialógico (*análisis de contrapunto*) se centra en los discursos de los personajes (macronivel de los enunciados de los personajes) con el fin de explorar el sentido específico de *diálogo* que se genera en las tres novelas. Por tanto, esta investigación, al aunar los dos macroniveles de estudio de los enunciados, aporta una contribución relevante a los estudios de análisis de discurso en los textos narrativos, particularmente en el género novelístico.

Finalmente, es importante resaltar que este modelo de estudio no pretende ser un modelo totalizador, sino una opción entre otras para examinar los discursos en la interacción comunicativa autor-lector y la construcción de sentido en la novela. Nuestra investigación es abierta y conciliadora, y busca generar una discusión constructiva con objeto de continuar desarrollando las teorías y la metodología en investigaciones futuras.

### 4.3. Investigaciones posteriores

Dado que en esta tesis doctoral hemos estudiado tres novelas de la autora Carmen Martín Gaité, una de las posibles investigaciones futuras sería hacer un estudio pragmático-literario y comunicativo-dialógico completo de toda la producción novelística de la autora. Sería interesante estudiar, desde la perspectiva pragmática, otras novelas posteriores de Martín Gaité teniendo en cuenta su evolución como escritora, sus circunstancias vitales y el

creciente reconocimiento del público y la crítica: «¿Podemos apreciar algún cambio en la relación de la autora con el lector en sus novelas de los años 90?». Desde la perspectiva dialógica, cabría preguntarnos: «¿Aparecen nuevos sistemas de sentido sobre el diálogo en novelas posteriores?».

Nuestro estudio discursivo de la interacción entre el autor y el lector y la construcción de sentido de *diálogo* en las novelas de Martín Gaité abre también una nueva vía de investigación válida para estudiar otros autores y obras de ficción. Sería interesante hacer un estudio comparativo de la obra novelística de Martín Gaité y la de otros autores cuya preocupación por la comunicación autor-lector y entre los personajes sea igual o parecida. De este modo, podríamos examinar las similitudes y diferencias en cuanto a las estrategias discursivas en la interacción autor-lector, y en la construcción discursiva del sentido de *diálogo* en sus novelas. Asimismo, el estudio discursivo, desde la *dialéctica relacional*, se puede aplicar a la construcción de otros sentidos en diferentes autores, y también en la obra de C. Martín Gaité. Sería interesante, por ejemplo, estudiar la construcción discursiva del sentido de *interlocutor*, la *palabra* o la *memoria*, conceptos cardinales que aparecen a lo largo de todas sus novelas.

En definitiva, hay mucho espacio de investigación para aplicar este modelo o uno de similares características al estudio de la relación comunicativa entre el autor y el lector, la relación comunicativa de los personajes y la construcción discursiva de sentido en literatura.

## Chapter V | Conclusion

### 1. Introduction

This doctoral thesis has developed a model that combines the pragmatic-literary discourse analysis and the communicative-dialogic discourse analysis for the study, on the one hand, of the communicative interaction between the author and the reader and, on the other hand, of the discursive construction of the meaning of *dialogue* from the interaction of the characters (and narrator when he is a character), in three novels by the Spanish author Carmen Martín Gaité: *Entre visillos* (Martín Gaité, 1958), *Retahílas* (Martín Gaité, 1974) and *El cuarto de atrás* (Martín Gaité, 1978).

In the light of the results obtained from the systematic analysis of the three works, this study has been able to verify that all the effort and dedication of the author to reflect her ideal conception of human communication in her novels is materialised both in the communicative relationship between the author and the reader, as well as in the construction of the meaning of *dialogue* from the communicative interaction of the characters. This analysis captures and describes Martín Gaité's theories on dialogue and interpersonal communication, which are reproduced in the three novels of the study.

On the following pages, the results of the two discourse analyses are evaluated in three different subsections. In the first subsection, the research question is answered, the hypothesis is proven and the specific objective is achieved after drawing the relevant conclusions about the discourse study of

author-reader communicative relationship. In the second subsection, the research question is answered, the hypothesis is proven and the specific objective is reached after conclusions are drawn about the discourse study of the meaning construction of *dialogue*. Finally, the study reveals the conclusion on the general objective of this thesis in two steps: first, there is an evaluation of the theoretical and methodological implications of the pragmatic-literary and communicative perspectives on the results of the two discourse analyses and, secondly, the study opens other paths towards new lines of research in the future.

## 2. The communicative relationship between the author and the reader

### 2.1. Conclusion on the research question (1)

The first research question (1): «*What discursive patterns lead communicative interaction between the author and the reader in the three novels by Carmen Martín Gaité?*», is related to the study of author-reader communicative interaction. In order to answer this question, a *pragmatic-literary discourse analysis* has been carried out considering the theoretical concepts and the method from the pragmatic outlook to literary communication. According to Van Dijk, this approach studies the use of language made by the participants involved in the communicative interaction within a literary text and in a given context (Van Dijk, 1999 [1977]). Discourses produced around (context) and within (text) the three literary texts included in the corpus (*Entre visillos*, *Retahílas* y *El cuarto de atrás*), have been analysed in the efforts to investigate the communicative relationship between the author and the reader.

The discourse analysis consists of two stages: first, a study of the interplay of discourses on between the four components of the literary event (*author, reader, text, context*) and, secondly, the identification of the

discursive patterns in the interaction between the author and the reader. In the first stage of the analysis, the following research subquestion has been answered: «*How do the discourses between the author, the reader, the text and the context interplay in the three novels?*».

Thus, the four parameters that are part of the literary event have been analysed following the model of Charaudeau's *communication contract* (Charaudeau, 2004, 2006), which establishes the basis for the communicative interaction between the reader and the author. The reader can interpret the author's communicative intentions by comparing the text he reads (the *real text*) with the discourse genre the text represents, which is subject to certain *pragmatic principles* and a specific *situation of communication*. In the study, the specific situation of communication of the *novel* (as an *abstract text*) has been compared with the *enunciation scene* of the three novels (*real text*) by Martín Gaité (Charaudeau, 2004; Maingueneau, 2004). Maingueneau's concept of *situation of communication* refers to the contextual framework of the discourse, which includes: a type of discourse, a discourse genre and certain pragmatic principles. In this research, these are, respectively, the literary discourse, the novel and the pragmatic principles which lead author-reader interaction. The situation of communication applies to the literary text in its abstract form. In this study, this means that, according to Bakhtin's conception of *discourse genre* (Bajtín, 1999 [1982]-a), the novel has been studied primarily as a *mould*, which both the author and the reader usually have in mind when writing and reading a novel. In line with the pragmatic perspective, this thesis considers the novel as an *act of communication* (a speech act, according to Austin and Searle) in which certain interlocutors (author-reader), a context (extralinguistic), and a particular use of the language (the text) are intertwined.

Based on the specific *situation of communication* of the novel (as an *abstract text*), the next step has been analysing the framework of the *enunciation scene* of the three novels by Martín Gaité (*real text*). The *enunciation scene* applies the study model of the situation of communication to the real text through the analysis of the *encompassing scene* and the *generic scene* of the three novels. The *encompassing scene* of the three novels is the literary discourse. The *generic scene* is the novel and its subgenres (autobiography, intimist novel, fantasy novel, etc.). The enunciation scene also includes a *scenography* (Maingueneau, 2004, 2009) which refers to the

*representation of the enunciators and addressees in the discourses and to the representation of time and space (Bakhtin's chronotope).*

In view of the results obtained from the analysis, the discourses that relate the four constitutive parameters of the literary event (*author, reader, text, context*) are intertwined in a dynamic way, and result in four discursive patterns identified throughout the literary discourse analysis of the three novels of Martín Gaité: *the author's moral and ethical responsibility, the reader's participation, committed literature and distancing from established canons*. Although each pattern focuses on the perspective of one of the components of the literary event, all patterns combine discourses that relate the four parameters (*author, reader, text, context*). The author uses different *locutionary* (what is said and how), *illocutionary* (why it is said) and *perlocutionary strategies* (the desired effect on the reader) in the four discursive patterns presented below.

The first pattern, *the author's moral and ethical responsibility to the reader*, is related to the perspective of the author, whose efforts to communicate with the reader in the most effective way are manifest in each of the three novels. This discursive pattern is sustained by Austin and Searle's *pragmatic principles of sincerity and veracity* (Austin, 1982 [1962]; Searle, 2001 [1969]). The author seeks to connect with the reader through a sincere communication between herself and the reader. For this, when selecting and elaborating the elements (locutionary strategy) that constitute the three novels, she includes:

1. Certain *autobiographical elements that offer authenticity to the reader*. These can be temporal and spatial elements (the post-civil war in Salamanca, Galicia at the end of Franco's regime, or the first years of the Spanish political transition in Madrid), and certain biographical features related to the characters (Natalia in *Entre visillos*, Eulalia in *Retahílas* and C. in *El cuarto de atrás*), or to the story plot (C. is the *alter ego* of Martín Gaité).
2. *A text structure with a seemingly simple organisation in the three novels*. The author seeks to make it easier for the reader to follow the text and expects his or her approval.

3. *A use of language that reflects the author's interest in being close to the reader* with an apparently simple style and lexicon (vocabulary). The dialogues are characterised by the imitation of reality, of the spoken language and of spontaneous conversations.

It is important to stress that Martín Gaité's tendency towards simplicity is *illusory*. Martín Gaité seeks to convey *sincerity* and *authenticity* (*persuasive illocutionary strategy*) to the reader with her discourses and for that, she works her novels with great skill to make them seem simple, but in fact, if one observes the texts closely, will find an elaborated construction of a style, and a very specific choice of vocabulary and the adequate discursive and narrative strategies. The result is a fictional story (or, when applicable, a combination of reality and fiction) that tries to convey a sense of *trust* to the reader (*desired perlocutionary strategy*). However, Martín Gaité is an enemy of artifice, which she criticises in other authors: there are no tricks in her writing, as it has been proven throughout the analysis of the three novels. Her narrative texts are made up of fragments sewn together, to which the reader can see the seams. From her position of authority as a writer, Martín Gaité is aware of the communicative responsibility she has with the reader when developing her literary texts. The author understands literature as an act of communication in which it is essential that the message and its intention or intentions reach the reader for its subsequent interpretation. In Martín Gaité's literature, communication with the reader, therefore, is above the artificiality of the text. In conclusion, the three narrative texts by Martín Gaité show that, in her communicative relationship with the reader, the author seeks to convey *sincerity* and *effective communication* (*persuasive illocutionary strategy*) and expects *trust* from the reader's response (*desired perlocutionary strategy*).

The second pattern, *reader's participation*, connects with the attitude that the author expects from the reader. The author employs different discursive strategies in order to encourage reader's involvement:

1. *The combination of discourse subgenres within the novels: Entre visillos* (romance novel, *Bildungsroman*, autobiography), *Retahilas* (intimist novel, romance novel, autobiography) and *El cuarto de atrás* (autofiction, memoir, fantasy novel, metafiction,

intimist novel, romance novel). An active reader will seek to play the game of the discourse subgenres with the author.

2. *In the paratexts* (title, dedications, epigraphs and final notes). This is the only moment in which the empirical author can address her reader. Therefore, Martín Gaité takes the opportunity to establish the rules of the dialectical game between the author and the reader, showing herself as a very present and close interlocutor to the reader in the three works. By doing this, she builds her narrative identity as an author and tries to involve the reader in the interpretation of the texts.
3. *In the use of language*. The empirical author seeks to create a connection between the reader and the implied author by a similar use of language in the three novels: the narrative style and language are close and seemingly natural, and symbolic meanings are repeated both in the lexicon (the *window*, the *eyes*, the *mirror*), as in the metaphors (*word* as 'healing', *literature* as 'shelter'), and in the intertextual references (the cinema).
4. *The scenography*. On the one hand (concerning the communicative representation of the enunciators and recipients), the author constructs a fairly stable figure of the implied author in the three texts, especially in *Retahílas* and *El cuarto de atrás*, where the reader can also identify the figure of the empirical author and the implied author with those of the narrators (Eulalia and C.), by means of autobiographical references that produce ambiguity about the limits between reality and fiction in the stories. The implied reader is also easily identifiable and coincides with the narratee in *Retahílas* (Germán) and *El cuarto de atrás* (the man in black). A multiplicity of points of view (in its Bakhtinian dialogic sense) can also be noted in the three novels through the characters and the narrative techniques (in *Entre visillos*: Natalia's personal diary, Pablo Klein as narrator-character and the narrator in third person; in *Retahílas*: the dialogue between Eulalia and Germán and Juana's perspective; in *El cuarto de atrás*: the alternation between dialogue and monologue in C's utterances, Carola and the man in black's discourses). This dialogic technique encourages the reader to have a better overview of the text to make

his or her own interpretation. On the other hand, the symbolic representation of time and space in the texts also encourages the reader to make its own interpretation. Places and time have different meanings for each character (Elvira feels like in a *prison* in her own house while time seems to have stopped and suffocates her, Natalia feels *free* in her bedroom but the viewpoint room is also a *prison*; the living room in the old Galician house in *Retahílas* and C's living room in *El cuarto de atrás* represent an *ideal space for communication* both for Eulalia y Germán, as for C. and the man in black, while time seems to extend to allow the flow of conversation among the interlocutors).

In this way, the author engages in a conversation *in absentia* with the reader, who will have to interpret the author's possible intentions and make their own analysis of the speeches when performing the act of reading. Martín Gaité conceives literature as a communicative game between the writer and the reader in which the key lies in the ambiguity and suggestion of the text. The discursive strategies (*locutionary strategy*) employed by the author are aimed at engaging in a constant dialectical game with the reader (*illocutionary strategy*). The presence of the writer (as an empirical author in the paratexts and as an implied author in the literary text) is frequent almost in each page of the three novels analysed. However, it is not a totalising presence, but rather a friendly one, a form of reaching out to the readers waiting for their response. In conclusion, in her communicative relationship with the reader according to this discursive pattern, Carmen Martín Gaité promotes *participative literature (illocutionary act)* that seeks a *collaborative active reader (desired perlocutionary strategy)* who is attentive to the clues that the author leaves for him or her in order to jointly co-construct the meaning of the text.

The third pattern, *committed literature*, has primarily a discursive-textual approach. Carmen Martín Gaité elaborates three literary texts devoted to her social commitment with the reader, with the individual and his or her social relations. The discursive practices (*locutionary strategy*) that promote her literary commitment with the reader are related to:

1. *The themes.* The main topics of the three novels of analysis have in common the interest in individual identity and communication in human relationships. The fact that the author repeats the same themes in her texts shows not only her interest in them, but also the type of pact she establishes with the reader. The latter manages to get a fairly clear idea of the themes that can be expected in Martín Gaité's novels.
2. *Characterisation.* The author continuously works on the theme of the search for individual identity within society (the inner world, female identity, communication, isolation), through the indirect characterisation of the characters (especially their actions, their speech and interaction with others). In *Entre visillos*, the author shows how society and the Francoist regime affect the formation of the identity of the characters: Natalia and Elvira tend towards communication avoidance and isolation. In *Retahílas* and *El cuarto de atrás*, the protagonists Eulalia and C. gradually shape and consolidate their personalities through dialogue with Germán and the man in black.
3. *Individual and collective memory.* The purpose of the author in *Entre visillos* and in *El cuarto de atrás* is to give testimony as well as make a critique of the post-civil war and Franco's regime years. In the first novel, the author employs the technique of suggestion or implication (by showing multiple perspectives of the characters) in order to make a subtle criticism (and avoid censorship). In the second novel, the critique is more direct (Franco's censorship no longer applies) and it is influenced by the interpretation and subjectification of the post-war memories, a distant era when she writes *El cuarto de atrás*.
4. *The criticism of repression and of gender and class monological models* in the post-civil war era and Franco's dictatorship in the three novels, through the parody of romance novels, biographical self-references and intertextual references (the cinema).
5. *The work of the author as a literary critic, editor and translator* is a sign of her commitment to literature, to the reader and to society. Martín Gaité uses her authority as a recognised author to support young writers and small publishers.

Martín Gaité addresses both her contemporary readers, who experience the same political-cultural context as herself and her stories, as those readers who can identify with the themes and characters (with their actions and thoughts). The author makes deep reflections, from a human and introspective viewpoint, on problems that afflict society in each moment, so that, it is easy for the reader to recognise himself in that narrative universe. In this way, the author also reflects on her own function in society as a writer, dedicated entirely to the reader's needs. In conclusion, the author promotes a type of *committed literature* in which her literary intentions go beyond herself and are focused on the connection with the reader and his social environment (*illocutionary strategy*) and expects the reader to *identify with the discourses* (*desired perlocutionary strategy*).

Last but not least, the fourth pattern, *distancing from established canons*, is related to the context, and focuses on Martín Gaité's defiance of being labelled as a writer of a specific literary generation or trend and of a single discourse genre or as a woman or feminist writer. In addition, this pattern emphasizes the author's potential for innovation. There are four main features (*locutionary strategy*) included in this pattern:

1. *The breakdown of a series of dichotomies related to literary genres*: the autobiographical elements in the three novels or the combination of autobiography and fantasy novel in *El cuarto de atrás* (reality vs. fiction), the inclusion of elements of the romance novel in all three novels (literature vs. subliterate and culture vs. subculture), the use of a natural language in the dialogue in the three novels or the theatrical structure in *Retahílas* and the theatrical metaphors in *El cuarto de atrás* (spoken word vs. written word). The writer takes different subgenres as a basis to create a hybrid that includes and combines them all (dialogic subgenres vs. monological subgenres).
2. *The author seeks not to label herself*. Martín Gaité does not try to stick to a generation of writers, to a literary trend or as a woman or feminist writer.

3. *The invention of an ideal interlocutor in the text.* A utopian interlocutor who is, at the same time, the narrator and the implied reader in *Retahílas* (Germán) and in *El cuarto de atrás* (the man in black). Pablo Klein, in *Entre visillos*, is also an ideal interlocutor for Natalia, Rosa, Elvira or Emilio.
4. *Creating a woman's voice.* The three novels show the ability of the author to introduce a woman's voice that represents how women spoke at the time, and that is characterised by an oral tone and the flow of conversation and thought. Martín Gaité addresses the general public with her writing, not just women, and seeks to include the woman's voice (her own voice and that of the female characters) into the works of literature».

The author's tendency to subvert literary canons draws from her respect and deep knowledge of genre, style and lexical rules. As one can see, the three study novels emanate directly from literary tradition. However, Martín Gaité constantly plays with these established canons, moving from one subgenre into another while respecting each subgenre's features, but combining them with the aim of innovating in literature and surprising the reader. The combination of subgenres, the inclusion of an ideal interlocutor and the creation of a woman's voice (that is also her own voice), represent the author's ability for innovation by adding value to the literary canons of her time and by crossing the boundaries among subgenres in the novel. To conclude, in her communicative relationship with the reader according to this discursive pattern, the author promotes a sort of *free literature* in which the literary, social and political contexts influence, but do not compel. This freedom is bi-directional. On the one hand, Martín Gaité always finds a way to subvert the canons, to move away from the established norms (*illocutionary strategy*), in order to innovate and attract the attention of the reader without ceasing to reach out to them. On the other hand, the reader has the freedom to approach the text on his own free will and to interpret it according to his beliefs, knowledge and literary taste (*desired perlocutionary strategy*).

In short, the four discursive patterns show Carmen Martín Gaité's theories on communication and the interlocutor in a practical way in the three novels. For her, the author must seek simplicity, sincerity, suggestion and the exclusion of the trivial in literature, while the reader must be active,

participative and be attentive to the clues left by the author in the text. According to Martín Gaité's ideas, a good narrative is one that is open to the possibility of different interpretations (regardless of the author's intentions), that delves into universal themes that include the search for individual identity and for ways of relating to others, and that is at the service of the reader's interests and not those of the author. The literary, political, and social contexts influence the narrative, but there is always an open door to creative freedom in Martín Gaité's works, both in the writing process by the author and in approaching the text and interpreting it by the reader.

## 2.2. Conclusion on the specific objective (1)

The first specific objective (1) of this thesis is to verify whether the analytical study of literary discourse from a pragmatic-literary outlook may help to examine author-reader communicative interaction in the three novels by Martín Gaité: *Entre visillos*, *Retahílas* and *El cuarto de atrás*. The results obtained from the pragmatic-literary discourse analysis lead to confirm its validity to study the interaction between the author Carmen Martín Gaité and the reader in the three texts. In this way, the *first starting hypothesis* of this thesis has been verified by showing that, in her interest in communicating with the implied/model reader, the author repeats certain related discursive patterns that include different locutionary, illocutionary and perlocutionary strategies in author-reader communicative interaction.

This research has endeavoured to offer a different theoretical and methodological research approach based on a pragmatic outlook to literary communication. The pragmatic perspective provides key elements when it comes to understanding which discursive patterns can be identified in relation to the four aspects of the literary event (*author, reader, text, context*) in author-reader communicative interaction, without ruling out other equally valid and suitable perspectives. Austin and Searle's *Speech Act* theory serves as the basis for discussion of pragmatic issues in literature. In this discussion, different communicative structures of literary texts are observed. The combination of theories and concepts such as Van Dijk's *sociocognitive approach to context*, Maingueneau's *situation of communication* and

*enunciation scene*, Charaudeau's *communication contract*, Bakhtin's *discourse genre* theory, the principle of *dialogism* and his concept of *chronotope*, Iser and Eco's *implied author* and *model reader*, or Genette's concepts of *paratextuality* and *intertextuality* and his study of the narrator (*voice, mode, focalisation*), have been fundamental to the theoretical and analytical development of this research. In addition, the results of interrelating the situation of communication and textual organisation of discourses in the three novels offer a complete and pertinent explanation of the communicative interaction between the author and the reader, which justifies the choice of discourse analysis with a pragmatic-literary perspective as a method in this thesis.

From a heuristic perspective, this pragmatic-literary study does not intend to apply a single theory and method, but to offer a potential alternative path, in which there is still much to explore.

### 3. The discursive construction of the meaning of *dialogue*

#### 3.1. Conclusion on the research question (2)

The second research question (2): «*How is the meaning of dialogue constructed discursively in the three literary texts of Carmen Martín Gaité selected for this study?*», is related to the study of discursive construction of meaning. In order to answer this question, a *contrapuntal analysis* has been carried out. This is a specific thematic discourse analysis elaborated by L. A. Baxter in her *Relational Dialectics* theory (Baxter, 2011). This theory comes from the field of interpersonal communication and its key concepts are Bakhtin's *dialogism* and his *genre theory* (Bajtín, 1999 [1982]-a, 2005 [1979]).

The contrapuntal analysis has examined the characters-narrators' communicative interplay in the three selected novels. This analysis has three stages: the *selection of the texts*, the *identification of the discursive themes*

and the *interplay of competing discourses*. Each stage is related to a research sub-question. Thus, the first stage answers the sub-question: «*What texts have been chosen and why?*». The three selected literary texts belong to the novel as a discourse genre. According to Bakhtin, the novel is the literary discourse genre with the greatest dialogic potential (Bajtín, 1989 [1975]-b) and contains discourses originated in the four distinct forms of utterance links that are implicated in a given utterance: the sociocultural (*distal already-spoken* and *distal not-yet-spoken links*) and the interpersonal (*proximal already-spoken* and *proximal not-yet-spoken links*). This typology of four links elaborated by Baxter and Montgomery (Baxter y Montgomery, 1996) makes up the utterance chain. Likewise, the theme of the dialogue runs through the pages of the three novels in the voice of the different enunciator characters (as narrators or in the dialogues).

In the second stage of analysis, the following sub-questions have been answered: «*What discourses define the meaning of dialogue in the text?*» and «*which of these discourses are competing?*». The three main discourses identified as responsible for the construction of the meaning of *dialogue* are: *dialogue as a consensual communicative act*, *dialogue as a last resort*, and *dialogue as a creative interchange*. Each of these three discourses is made up of four superior categories of discourses that define dialogue. Each superior category is made up of certain intermediate categories that include in their turn different discursive themes (initial categories) that talk about *dialogue* in the three literary texts. The discourses of *dialogue as a consensual communicative act* and *dialogue as a last resort* are the two opposing primary discourses in the construction of the meaning of *dialogue*. The first is the dominant discourse based on the dominant cultural discourse of community, which puts the collective interests above of those of the individual. The characters who give voice to this discourse consider *dialogue* as a social achievement and commitment, as well as a communicative act with an established order and social norms. The interlocutor employs *dialogue* as an instrument whose function is the integration and expression of the individual in society. The second is an alternative discourse based on the broader cultural discourse of individualism, which values the interests of the person above those of their community. The voices of the characters who enunciate this speech define *dialogue* as a loss, a threat to their intimacy and privacy. The interlocutor feels misunderstood and sees the *dialogue* as an obligation. The

discourse of *dialogue as a creative interchange* is shaped by the combination of the first two and is an alternative discourse based on both cultural discourses of community and individuality that intertwine creating a totally new system of meaning for *dialogue*. Characters who produce this type of discourse perceive *dialogue* as a desired option, after having seen it as a last resort in the past when feeling frustrated with a type of communication aimed at meeting the needs of the community and not those of the individual. However, the interlocutors still have the need to express themselves, and they are now in the ideal situation (place and time) to create a type of joint *dialogue* adapted to their own norms.

In the third stage of analysis, the last research sub-question has been answered: «*How is the interplay of the competing discourses?*». The interplay of competing discourses in the three novels of analysis is *synchronic*, since the concurrence of discourses occurs in the same period of time. In *Entre visillos*, the most common is the *polemical interplay* of discourses (*antagonistic struggle*, *non-antagonistic struggle* and *hidden speech struggle*), in which *dialogue as a consensual communicative act* is placed at the centre of the dialectical struggle while the discourses of *dialogue as a last resort* are marginalised during communicative interaction. Both discourses oppose and deny each other in order to maintain or move towards the centre of the power struggle of discourses in the centripetal-centrifugal struggle. The result is that the system of meaning of *dialogue as a consensual communicative act* remains at the centre of the dialectical struggle, since it has more force of opposition and denial. Its hegemony is due in large part to its association with the dominant cultural discourse of community, which is central in the post-war Spanish context, represented in this novel. In these circumstances, the characters (Natalia, Pablo Klein, Elvira) who give voice to the alternative discourse of *dialogue as a last resort* and their speeches are marginalised, some are even parodied. Natalia generates in her discourses another type of *polemical interplay* called *balance*. Her discourses stop competing as she chooses to compromise: she satisfies her needs for expression by joining the discourse of *dialogue as a consensual communicative act*, although her routines are closer to the discourse of the *dialogue as a last resort*. The discourse of *dialogue as a creative interchange* is a utopia for Natalia and Elvira.

The most common interaction among discourses in *Retahílas* and *El cuarto de atrás* is the *transformative* interplay which results in a new system of meaning: *dialogue as a creative interchange*. This discourse is created by the fusion of the discourses of *dialogue as a consensual communicative act* and *dialogue as a last resort*, whose competition of opposition and denial is temporarily suspended. The alternative discourse of *dialogue as creative interchange* occupies the centre of the dialectical struggle and stands as an *aesthetic moment* (Baxter, 2011), in which the two discourses that make it up dissolve momentarily, during the time of the conversations of the four protagonists of the novels (Eulalia and Germán, C. and the man in black). The four interlocutors describe and analyse the meaning of *dialogue as a creative interchange* in their own way within their conversations (conversational flow), so this discourse can also be referred as *meta-dialogue*. The protagonists' dialogue represents a creative interchange forged by the interlocutors during their present communicative interaction.

Thus, it can be concluded that the characters of the three novels construct the meaning of *dialogue* in their interaction, with two opposing primary discourses and another that arises from the combination of these two. Personal relationships among characters are diverse with some particularities. In *Entre visillos*, the characters who give voice to the discourse of *dialogue as a consensual communicative act* are usually either adults (Natalia's father, aunt Concha) whose ideas are based on tradition, or young people who are afraid of changes (Julia) or who are content with the established norms (Emilio, Mercedes, Gertru). On the contrary, the characters who enunciate the discourse of *dialogue as a last resort* are nonconformists and yearn for a different type of dialogue (Natalia, Elvira). The interplay of these two competing discourses and their interlocutors is constrained by gender roles and social norms assigned to men and women in conversation. Elvira's speeches are a clear example of this imposition. In them, Elvira expresses her opposition to the meaning of *dialogue* as a way of being in society and yearns for another type of freer dialogue. However, in her conversation with Pablo, she behaves as social norms establish (she gets nervous in silences, waits for Pablo's courtship, etc.), since she does not know how to do it otherwise.

Conversely, in creating the discourse of *dialogue as a creative interchange*, interlocutors free themselves from the ties of gender roles and social norms and can reach an *aesthetic moment* regardless of the type of

personal relationship they have (they can be family, friends or have a professional relationship...). In *Retahílas*, Eulalia and Germán have a family tie, they are aunt and nephew respectively; in *El cuarto de atrás*, C. and the man in black are strangers whose reason for meeting is professional (as the analysis has shown, C. could be also talking to herself, but for the purpose of the study of the construction of meaning, the *dialogue* is established between a writer and her interviewer). In *Entre visillos*, the discourses in the dialogue between Natalia and her teacher Pablo Klein tend towards the meaning of *dialogue as a creative interchange*, although they never fully materialise it due to the pressures of their environment. The interlocutors of the discourse of *dialogue as a creative interchange* come to it of their own free will and they establish a series of norms that have a direct impact on their interpersonal interaction: the participants are favourably inclined to speak, they listen and enjoy the dialogue, they seek to understand each other through *dialogue* and the contextual circumstances are appropriate (a quiet, secluded place where there are no interruptions, ideally at night). The result is a unique *dialogue* with an unrepeatable order, an *aesthetic moment* between two interlocutors that will never happen again or, at least, not in that way or with the same content (there may be another unique *dialogue*, another different *aesthetic moment*). The discourse of *dialogue as a creative interchange* is therefore presented as an ultimate goal at the service of the interlocutors.

### 3.2. Conclusion on the specific objective (2)

The second specific objective (2) is to verify, through the analytical study of the discourses, whether the voices of the characters construct the meaning of *dialogue* in the three selected literary texts by Carmen Martín Gaité. In the light of the results obtained from the contrapuntal analysis, it has been proven that *dialogue* is present as a discursive theme throughout the texts and that the voices of the characters construct two primary systems of meaning of *dialogue* opposed to each other (*dialogue as a consensual communicative act* and *dialogue as a last resort*) and a new system of meaning that arises from the union of the previous two as an *aesthetic moment* (*dialogue as a creative interchange*). In this way, the *second starting hypothesis* of this study has been confirmed by demonstrating that it is the

characters who construct the meaning of *dialogue* through their communicative interaction in the three texts.

In this thesis, a relatively new theory and methodology has been put forward for the study of characters' communicative interaction and meaning construction in the novels of Martín Gaité. Baxter and Montgomery began developing the theory (and methodology) of *Relational Dialectics* in the 1990s. This theory comes from the field of interpersonal communication, although it draws from literature and linguistics with Bakhtin's ideas about *dialogism* and *discourse genres*, among others, and it is subsequently applied to communicative interaction and meaning construction in personal relationships. This research reverts the theory of *Relational Dialectics* to the field of literature, offering a different communicative perspective in the analysis of discursive construction of meaning in a novel, with theoretical concepts that are familiar both in literature and in linguistics.

Contrapuntal analysis is a type of critical discourse analysis which draws from Bakhtin's idea of the *centripetal-centrifugal* distinction to mark the power inequality of competing discourses (Bajtin, 1989 [1975]-b). Critical discourse analysis explains power relations in society through discourse and, as Van Dijk points out, it does so by observing the discursive reproduction of domination, social inequality, and resistance against them (Van Dijk, 2015). In all three novels, the analysis has found out different discourses on *dialogue* that compete to be at the centre of the dialectical struggle, with a clear inequality of power of action among them. Martín Gaité has managed to capture a diversity of voices that confer different meanings of *dialogue*. The author includes characters and discourses that reproduce the established discourses on *dialogue*. These dominant discourses form the system of meaning of *dialogue as a consensual communicative act*, which rests on the dominant cultural discourse of community. On the contrary, the characters who give voice to the discourses on *dialogue as a last resort* and *dialogue as a creative interchange*, offer alternative discourses in the construction of the meaning of *dialogue*. The marginal discourse of *dialogue as a last resort* shows a different perspective that rebels against dominant discourses on *dialogue*. The alternative discourse of *dialogue as a creative interchange* temporarily suspends dominant discourses.

The theory and methodology of *relational dialectics* are open and constantly evolving. This study constitutes a new contribution to the development and application of the dialogic perspective. Likewise, without rejecting other equally valid study paths, this thesis has tried to apply a different viewpoint from which to study the discursive construction of meaning in Martín Gaité's novels through the communicative interaction among characters.

#### 4. Conclusion on the general objective

Finally, this section focuses on achieving the general objective of this doctoral thesis, which refers to the possibility of *creating a study model of author-reader discourse interaction and of meaning construction for the novel*. The last research question, «*Is this research valid for the creation of a study model for the novel?*», is answered considering the results obtained from the two discourse analyses (pragmatic-literary and communicative-dialogic).

##### 4.1. Theoretical implications

This interdisciplinary study of Carmen Martín Gaité's novels integrates the pragmatic perspective of literary communication and the communicative-dialogic approach from the theory of *Relational Dialectics*. The vast majority of studies on communication in her narrative work have been carried out from narratological and linguistic perspectives until now. This study, therefore, represents a different point of view from which to investigate Martín Gaité's narrative work and develops the previous narratological and linguistic studies. The critical studies of Martín Gaité's work and the essays and articles written by the author on the subject of communication have served as the basis for the development of this thesis' theoretical framework and for

comparing the results obtained from the pragmatic and dialogic analyses of the three novels.

This study constitutes a novel contribution to the theoretical-pragmatic perspective in the study of the novel, through the original combination of different pragmatic theories and concepts (such as Maingueneau's *situation of communication* and *enunciation scene*, and Bakhtin's *genre theory* and the principle of *dialogism*, among others) that come from different disciplines of humanities and social science. Martín Gaité's three novels clearly illustrate the pragmatic conception of a literary text as a communicative act, in which the interplay of discourses between the author and the reader takes place in a given context.

This research also contributes to other previous studies on the dialogic perspective of the construction of meaning, particularly those that focus on narrative texts (such as letters, life stories, etc.) that are the product of various personal relationships that occur in the real world (Baxter y Norwood, 2011; Baxter et al., 2014; Baxter et al., 2015). If one considers that personal relationships and communicative interaction between the characters in the three novels by C. Martín Gaité represent personal relationships and interaction in the real world, one can draw the conclusion that the author's novels constitute a way of approaching the study of interpersonal communication and social relationships through the written word in fiction. Likewise, few dialogic studies have analysed the discursive interplay between interlocutors at the moment of enunciation (usually the dialogic research is done through interviews and surveys) (Baxter, 2011). Therefore, this study fills the gap, since part of the analysed discourses are produced during the communicative interaction between the characters.

## 4.2. Methodological implications

This is to the best of my knowledge the first time that a systematic discourse analysis (which combines a pragmatic-literary outlook and a communicative-dialogic approach), has been carried out in the literary work of Martín Gaité, and specifically, in the three selected novels. This study has proven that discourse analysis is a very useful tool when it comes to exploring

the communicative interaction between the author and the reader and the construction of meaning through the communicative interplay of the characters, since it allows the combination of different disciplines as discourse is considered as a multidimensional social phenomenon (Van Dijk, 2014). The indicators developed for both analyses in this study are subject to discussion. The requirement of this research has been to find the best possible way to intertwine certain theoretical and methodological concepts from the pragmatic-literary and the communicative-dialogic perspectives, and that they result in a good balance to achieve the objectives of this research. This interdisciplinary methodology has made it possible to observe elements of Martín Gaité's novels from a different point of view. This is an achievement that is entirely to the author's credit, since only great literary creators conceive acts of communication that are so effective that they can be read from other perspectives over time.

The study of pragmatic-literary discourse draws directly on the *Speech Acts* theory of Austin and Searle and the theories of enunciation of the French School of discourse analysis headed by Maingueneau. This thesis has focused on the analysis of discourses in three novels by Martín Gaité, but the pragmatic analysis can be used in the novel in general (the most deeply dialogic discourse genre, according to Bakhtin), as well as in other literary discourse genres such as short stories or poetry, since it might be possible to compare the *situation of communication* (the abstract text established by the literary canon) and the *enunciation scene* (the result of the real text). Likewise, if we consider literary texts as acts of communication, it might be possible to identify the *discursive patterns* of other authors in their communicative interaction with the reader, through the study of the *locutionary*, *illocutionary* and *perlocutionary* strategies included in their novels, short stories, and poems.

The communicative-dialogic analysis (contrapuntal analysis) combines elements of discourse analysis of the enunciative type (French School) with characteristics of critical discourse analysis. This study has focused on the discursive construction of the meaning of *dialogue* through communicative interaction between characters in three novels by Martín Gaité. Nevertheless, this method can be applied to the analysis of other novels and also of other narrative discourse genres in which there is a communicative interaction between characters such as, for example, short stories. Likewise, the method

of contrapuntal analysis serves to investigate discursive construction of meaning of other discursive themes (such as, for example, the discourses of *love* or *family*) in the narrative texts.

In conclusion, considering the results obtained from the two discourse analyses, the pragmatic and dialogic studies are complementary and together they offer a more comprehensive view of the interplay of discourses and the construction of meaning in the novels of Martín Gaité. On the one hand, the pragmatic-literary study looks at discourses from an all-encompassing perspective that examines author-reader communicative interaction in the discourses included in or around the literary text (macro-level of the author-reader utterances). On the other hand, the contrapuntal analysis focuses on the discourses of the characters (macro-level of the characters utterances) in order to explore the different meanings of *dialogue* that are generated in the three literary texts. By combining the two macro-levels of study of the discourses, this research provides a relevant contribution to discourse analysis studies in literary texts, particularly in the novel.

Finally, it is important to highlight that this study model does not intend to be a totalising model, but an option among others to examine discourses in author-reader communicative interaction and the construction of meaning in the novel. This research is open, conciliatory, and seeks to generate a constructive discussion in order to continue developing the theories and methodology in future research.

### 4.3. Future research

Given that this doctoral thesis has studied three novels by the author Carmen Martín Gaité, one of the possible future investigations would be to make a complete study of all the novels by the author. It would be interesting to study, from a pragmatic perspective, other later novels by Martín Gaité, considering her evolution as a writer, her life circumstances and the growing recognition of the public and critics: «*Are there any changes in the communicative relationship of the author with the reader in her novels from the 1990s?*». From a dialogic perspective, one possible question might be: «*Can new systems of meaning about dialogue be found in later novels?*».

This discourse study on the communicative interaction between the author and the reader and on the construction of the meaning of *dialogue* in the novels of Martín Gaité also opens a new path of potential research to study other authors and their works. It would be interesting to make a comparative study of Martín Gaité's novels with those of other authors whose concern for author-reader communication and the interaction between the characters is the same or similar. Therefore, future research could examine the similarities and differences among these authors in terms of discursive strategies in author-reader interaction, and in the discursive construction of the meaning of *dialogue* in their novels. Likewise, the discourse study from the theory of *Relational Dialectics*, can be applied to the study of discursive construction of meaning in different authors, and also in other narrative works by Carmen Martín Gaité. For instance, it could be interesting to study the discursive construction of the meanings of *interlocutor*, *word* or *memory*, key themes that are present throughout her novels.

In short, there is a lot of potential to apply this model or one of similar characteristics to the study of the communicative relationship between the author and the reader, the communicative relationship of the characters and the discursive construction of meaning in literature.

## Bibliografía

### 1. La obra de Carmen Martín Gaité

#### 1.1. Narrativa: novelas, novelas cortas y antologías

Martín Gaité, C. (1955). *El balneario*. Madrid: Afrodisio Aguado.

Martín Gaité, C. (1958). *Entre visillos*. Barcelona: Destino.

Martín Gaité, C. (1963). *Ritmo lento*. Barcelona: Seix Barral.

Martín Gaité, C. (1974). *Retahílas*. Barcelona: Destino.

Martín Gaité, C. (1976b). *Fragmentos de interior*. Barcelona: Destino.

Martín Gaité, C. (1978). *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino.

Martín Gaité, C. (1990). *Caperucita en Manhattan*. Madrid: Siruela.

Martín Gaité, C. (1992). *Nubosidad variable*. Barcelona: Anagrama.

Martín Gaité, C. (1994). *La Reina de las Nieves*. Barcelona: Anagrama.

Martín Gaité, C. (1995). *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño* (E. Martinell Gifre Ed.). Madrid: Espasa-Calpe.

Martín Gaité, C. (1996b). *Lo raro es vivir*. Barcelona: Anagrama.

Martín Gaité, C. (1998). *Irse de casa*. Barcelona: Anagrama.

Martín Gaité, C. (1999). *Cuéntame* (E. Martinell Gifre Ed.). Madrid: Espasa Calpe.

Martín Gaité, C. (2001). *Los parentescos*. Barcelona: Anagrama.

Martín Gaité, C. (2007). *El libro de la fiebre*. Madrid: Cátedra.

Martín Gaité, C. (2010 [1974]). *Retahílas*. Madrid: Siruela.

Martín Gaité, C. (2010 [1978]). *El cuarto de atrás*. Madrid: Siruela.

Martín Gaité, C. (2011 [1958]). *Entre visillos*. Madrid: Siruela.

## 1.2. Ensayos, investigación, artículos, correspondencia, crítica literaria y conferencias

Martín Gaité, C. (1970). *El proceso de Macanaz: historia de un empapelamiento*. Madrid: Moneda y Crédito.

Martín Gaité, C. (1972). *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid: Siglo XXI.

Martín Gaité, C. (1976a). *El conde de Guadalhorce, su época y su labor*. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos.

- Martín Gaité, C. (1989). *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Martín Gaité, C. (2000 [1973]). *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Gaité, C. (2002). *Pido la palabra*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Gaité, C. (2003 [2002]). *Cuadernos de todo* (M. V. Calvi Ed.). Barcelona: Random House Mondadori/Debolsillo.
- Martín Gaité, C. (2006 [1993]). *Agua pasada*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Gaité, C. (2006 [1994]). *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*. Madrid: Siruela.
- Martín Gaité, C. (2009 [1983]). *El cuento de nunca acabar (apuntes sobre la narración, el amor y la mentira)*. Madrid: Siruela.
- Martín Gaité, C. (2010b). *Tirando del hilo (Artículos 1949-2000)* (J. Teruel Ed.). Madrid: Siruela.
- Martín Gaité, C. (2017 [1987]). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Gaité, C. y Benet, J. (2011). *Correspondencia* (J. Teruel Ed.). Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.

### 1.3. Obras completas

- Martín Gaité, C. (2008). *Obras completas I. Novelas I (1955-1978)* (J. Teruel Ed.). Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.

Martín Gaité, C. (2009). *Obras completas II. Novelas II (1979-2000)* (J. Teruel Ed.). Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.

Martín Gaité, C. (2010a). *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro* (J. Teruel Ed.). Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.

Martín Gaité, C. (2015). *Obras completas IV. Ensayos I. Investigación histórica* (J. Teruel Ed.). Barcelona/Madrid: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.

Martín Gaité, C. (2016). *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios* (J. Teruel Ed.). Barcelona/Madrid: Círculo de Lectores/Espasa.

Martín Gaité, C. (2019). *Obras completas VII. Cuadernos y cartas* (J. Teruel Ed.). Barcelona/Madrid: Círculo de Lectores/Espasa.

## 2. Bibliografía sobre Carmen Martín Gaité

### 2.1. Libros y monografías

Alemany, C. (1990). *La novelística de Carmen Martín Gaité*. Salamanca: Diputación.

Brown, J. L. (1987). *Secrets from the back room. The fiction of Carmen Martín Gaité*. University of Mississippi.

- Calvi, M. V. (1990). *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*. Milan: Arcipelago.
- Carbayo-Abengózar, M. (1998a). *Buscando un lugar entre mujeres. Buceo en la España de Carmen Martín Gaité*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Ciplijauskaitė, B. (2000). *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Fuentes del Río, M. (2017). *La concepción de la literatura en la obra de Carmen Martín Gaité: de la teoría literaria a la práctica funcional. Un modelo comunicativo*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Disponible en <https://eprints.ucm.es/42366/1/T38709.pdf>
- Glenn, K. M. y Rolón Collazo, L. (2003). *Carmen Martín Gaité. Cuento de nunca acabar/Never-ending story*. University of Colorado, Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Jurado Morales, J. (2001). *Del testimonio al intimismo. Los cuentos de Carmen Martín Gaité*. Cádiz: Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz.
- Jurado Morales, J. (2003). *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité*. Madrid: Gredos.
- Jurado Morales, J. (2018a). *Carmen Martín Gaité. El juego de la vida y la literatura*. Madrid: Visor.
- Martinell Gifre, E. (1993). *Carmen Martín Gaité. Semana de autor* (E. Martinell Gifre Ed.). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana-Ediciones de Cultura Hispánica.

- Martinell Gifre, E. (1996). *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Martinell Gifre, E. (1997). *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografías* (E. Martinell Gifre Ed.). Barcelona: Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Barcelona.
- O'Leary, C. y Ribeiro de Menezes, A. (2008). *A companion to Carmen Martín Gaité*. Woodbridge: Tamesis.
- Paatz, A. (1994). *Vom fenster aus gesehen? Perspektiven weiblicher differenz im erzählwerk von Carmen Martín Gaité*. Frankfurt: Vervuert.
- Rolón Collazo, L. (2002). *Figuraciones. Mujeres en Carmen Martín Gaité, revistas feministas y ¡Hola!* Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamerica-Vervuert.
- Servodidio, M. D. A. y Welles, M. L. (1983). *From fiction to metafiction. Essays in honor of Carmen Martín Gaité*. Lincoln, Neb.: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

## 2.2. Artículos y capítulos de libros

- Alfaro, M. (1958). «Carmen Martín Gaité. *Entre visillos*». *Ínsula* (138-139), 13.
- Bleeker, E. (2006). «Viaje a través del azogue: *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité». *Especulo. Revista de estudios literarios*, 32. Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/azogue.html>

- Borau, J. L. (1997). «Presencia del cine en la obra de Carmen Martín Gaité». En E. Martinell Gifre (Ed.), *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía* (pp. 48-51). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Boring, P. Z. (1977). «Carmen Martín Gaité. A feminist author». *Revista de estudios Hispánicos*, XI (3, octubre de 1977), 323-338.
- Brown, J. L. (1981). «A fantastic memoir. Technique and history in *El cuarto de atrás*». *ANEC. Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, 6, 13-20.
- Brown, J. L. (1982). «Tiempo de silencio and *Ritmo lento*. Pioneers of the new social novel in Spain». *Hispanic Review*, 50 (1), 61-73. doi:10.2307/472771
- Brown, J. L. (1983). «Martín Gaité short stories, 1953-1974: the writer's workshop». En M. W. Servodidio, Marcia L. (eds.) (Ed.), *From fiction to metafiction. Essays in honor of Carmen Martín Gaité* (pp. 37-48).
- Brown, J. L. (1986). «One autobiography, twice told. Martín Gaité's *Entre visillos* and *El cuarto de atrás*». *Hispanic Journal*, 7 (2), 37-47.
- Brown, J. L. (1991). «Carmen Martín Gaité. Reaffirming the pact between reader and writer». En J. L. Brown (Ed.), *Women writers of contemporary Spain. Exiles in the homeland* (pp. 72-92). Newark: University of Delaware press.
- Brown, J. L. (2015). «Carmen Martín Gaité, the canon, and *El cuarto de atrás*». *Hispania*, 98 (4, diciembre), 676-677.
- Brown, J. L. y Smith, E. M. (1987). «*El cuarto de atrás*. Metafiction and the actualization of literary theory». *Hispanófila*, 90, 63-70.

- Buchanan, L. (1979). «La novela como canto a la palabra». *Ínsula* (396-397, noviembre).
- Butler de Foley, I. (1984). «Hacia un estudio del tiempo en la obra narrativa de Carmen Martín Gaité». *Ínsula* (452-453, julio-agosto), 18.
- Cajade Frías, S. (2010). «Arquetipos femeninos y masculinos en la novela *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité. Un análisis desde la etnoliteratura». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 65 (2), 489-518.
- Calvi, M. V. (1997). «Carmen Martín Gaité, en busca de interlocutor italiano». En E. Martinell Gifre (Ed.), *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía* (pp. 52-56). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Calvi, M. V. (1998). «La recepción italiana de Carmen Martín Gaité». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 8 (especial Carmen Martín Gaité). Disponible en [https://webs.ucm.es/info/especulo/cmgaite/mv\\_calvi.htm](https://webs.ucm.es/info/especulo/cmgaite/mv_calvi.htm)
- Calvi, M. V. (1999). «La recepción italiana de Carmen Martín Gaité (II)». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 8 (especial Carmen Martín Gaité). Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/cmgaite/mvcalvi2.html>
- Calvi, M. V. (2007a). «El autobiografismo dialógico de Carmen Martín Gaité». *Turia*, 83 (junio-octubre), 223-235.
- Calvi, M. V. (2011). «Carmen Martín Gaité y Natalia Ginzburg». *Ínsula* (769-770), 33-37.
- Calvi, M. V. (2018). «Paratexto y narración autobiográfica en la obra de Carmen Martín Gaité». En J. Teruel (Ed.), *Historia e intimidad*.

- Epistolarios y autobiografía en la cultura española de medio siglo* (pp. 215-236). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Cantavella, J. (1998). «Sobrevivir en un mar de tinta». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 8 (especial Carmen Martín Gaité). Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/cmgaite/jcantave.htm>
- Carbayo-Abengózar, M. (1998b). «A manera de subversión: Carmen Martín Gaité». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 8 (especial Carmen Martín Gaité). Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/cmgaite/carbayo.htm>
- Carbayo-Abengózar, M. (2014). «Carmen Martín Gaité y la cultura popular». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 52 (enero-junio), 147-156.
- Castillo Cerdá, G. d. (2013). «Tradición y modernidad en *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité». *Revista Comunicación*, 22 (2), 26-27.
- Collins, M. S. (1997). «Inscribing the space of female identity in Carmen Martín Gaité's *Entre visillos*». *Symposium magazine*, 51 (2), 66-78.
- Collins, M. S. (2003). «Telling the night away: spinning tales in Carmen Martín Gaité's *Retahílas*». En K. M. Glenn y L. Rolón Collazo (Eds.), *Carmen Martín Gaité. Cuento de nunca acabar/Never-ending story* (pp. 51-67). University of Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Colmeiro, J. F. (2003). «Conjurando los fantasmas del pasado en *El cuarto de atrás*». En K. M. Glenn y L. Rolón Collazo (Eds.), *Carmen Martín Gaité. Cuento de nunca acabar/Never-ending story* (pp. 69-88). University of Colorado, Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

- Curutchet, J. C. (1966). «Entre el realismo crítico y el realismo histórico». En *Introducción a la novela española de postguerra* (pp. 119-132). Montevideo: Alfa.
- Durán, M. (1981). «Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, *El cuarto de atrás*, y el diálogo sin fin». *Revista Iberoamericana*, XLVII (116-117), 233-240.
- Durán, M. (1983). «*El cuarto de atrás*: imaginación, fantasía, misterio; Todorov y algo más». En M. D. A. Servodidio y M. L. Welles (Eds.), *From fiction to metafiction. Essays in honor of Carmen Martín Gaité* (pp. 129-137). Lincoln, Neb.: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Escartín Gual, M. (2001). «La palabra viva de Carmen Martín Gaité». *Ínsula* (649-650, enero-febrero), 36-38.
- Escartín Gual, M. (2015). «Carmen Martín Gaité: la escritura terapéutica». *Revista de literatura*, 76 (152), 575-603. doi:10.3989/revliteratura.2014.02.022
- Ferrán, O. (2003). «Mitos y mentiras, historia(s) y ficciones: Scheherazade en *El cuarto de atrás*». En K. M. Glenn (Ed.), *Carmen Martín Gaité. Cuento de nunca acabar/Never-ending story* (pp. 89-107). University of Colorado, Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Fuentes del Río, M. (2016). «El carácter lúdico de la literatura en la obra de Carmen Martín Gaité. El juego dialéctico entre lector y escritor». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 57 (agosto-diciembre), 52-70. Disponible en [https://webs.ucm.es/info/especulo/Literatura\\_y\\_Juego\\_Especulo\\_57\\_UCM\\_2016.pdf](https://webs.ucm.es/info/especulo/Literatura_y_Juego_Especulo_57_UCM_2016.pdf)

- Fuentes del Río, M. (2018). «Las escasas fronteras entre la literatura y el cine en la obra de Carmen Martín Gaité». En V. Gutiérrez-Sanz, I. G. Escudero, P. Romero-Velasco y P. Camodeca (Eds.), *Fronteras de la literatura y el cine* (pp. 71-87). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Glenn, K. M. (1979). «Communication in the works of Carmen Martín Gaité». *Romance Notes*, 19 (3), 277-283. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/43801577>
- Glenn, K. M. (1983a). «*El cuarto de atrás*: Literature as juego and the Self-Reflexive Text». En M. D. A. Servodidio y M. L. Welles (Eds.), *From fiction to metafiction. Essays in honor of Carmen Martín Gaité* (pp. 149-159). Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies.
- Glenn, K. M. (1983b). «Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité». En J. W. Pérez (Ed.), *Novelistas femeninas de la postguerra española* (pp. 33-47). Madrid: José Porrúa Turanzas.
- Glenn, K. M. (1987-1988). «La posibilidad de diálogo: *Retahílas* de Carmen Martín Gaité». *Explicación de textos literarios*, 2 (16), 85-92.
- Gómez Villán, C., González de Garay Domínguez, B. y Marcos Ramos, M. (2019). «Los personajes femeninos en *Entre visillos* (TVE, 1974)». *Communication Papers. Media Literacy & Gender Studies*, 8 (16), 77-92.
- González Couso, D. (2007). «El léxico familiar de Carmen Martín Gaité». En *En teoría hablamos de literatura* (pp. 558-563).
- González Couso, D. (2009). «Carmen Martín Gaité y su geografía literaria». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 41. Disponible en <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/cmgeoli.html>

- Gould Levine, L. (1983). «Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*: a portrait of the artist as woman». En M. D. A. Servodidio y M. L. Welles (Eds.), *From fiction to metafiction. Essays in honor of Carmen Martín Gaité* (pp. 161-172). Lincoln, Neb.: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Gras, D. (1998). «*El cuarto de atrás*: intertextualidad, juego y tiempo». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 8 (especial Carmen Martín Gaité). Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/cmgaite/dgras.htm>
- Guerrero Solier, E. (1992). «El interlocutor en la obra de Carmen Martín Gaité». *Analecta Malacitana*, XV, 319-331.
- Gullón, R. (1983). «Retahíla sobre *Retahílas*». En M. D. A. Servodidio y M. L. Welles (Eds.), *From fiction to metafiction. Essays in honor of Carmen Martín Gaité* (pp. 73-91). Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Herzberger, D. K. (2015). «Carmen Martín Gaité and the writing of history». *Hispania*, 98 (4), 664-665.
- Hobson Cole, B. M. (2019). «Un discurso socio-temporal: el tiempo vigilante en *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité». *Hispanic Studies Review*, 4 (1), 40-54.
- Jurado Morales, J. (2004). «La mirada ajena: medio siglo de bibliografía sobre la obra de Carmen Martín Gaité». *ALEC. Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 29 (1), 135-165.
- Jurado Morales, J. (2018b). «La entrada en el castillo: una poética del lector». En *Carmen Martín Gaité, el juego de la vida y la literatura* (pp. 133-140). Madrid: Visor.

- Jurado Morales, J. (2018c). «La narrativa de Martín Gaité o la esencia misma del ensayo». En *Carmen Martín Gaité, el juego de la vida y la literatura* (pp. 171-185). Madrid: Visor.
- Jurado Morales, J. (2018d). «Vivir el tiempo». En *Carmen Martín Gaité, el juego de la vida y la literatura* (pp. 141-156). Madrid: Visor.
- Kronik, J. W. (1983). «A splice of life: Carmen Martín Gaité's *Entre visillos*». En M. D. A. Servodidio y M. L. Welles (Eds.), *From fiction to metafiction. Essays in honor of Carmen Martín Gaité* (pp. 49-60). Lincoln Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Kronik, J. W. (1998). «La recepción de Carmen Martín Gaité en los Estados Unidos». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 8 (especial Carmen Martín Gaité). Disponible en [http://webs.ucm.es/info/especulo/cmgaite/j\\_kronik.html](http://webs.ucm.es/info/especulo/cmgaite/j_kronik.html)
- Mainer, J. C. (2007). «Carmen Martín Gaité o la búsqueda del lector». *Turia*, 83 (junio-octubre), 189-202.
- Mancera Rueda, A. (2011). «Spoken discourse in the narrative of Carmen Martín Gaité». En M. Womack y J. Wood (Eds.), *Beyond the back room: New perspectives on Carmen Martín Gaité* (pp. 277-296). Bern: Peter Lang.
- Martinell Gifre, E. (1981-1982). «Un aspecto de la técnica presentativa de C. Martín Gaité en *Retahílas*». *Archivum*, XXXI-XXXII, 463-481.
- Martinell Gifre, E. (1983). «*El cuarto de atrás*: un mundo de objetos». *Revista de literatura*, 45, 143-153.
- Martínez Quiroga, P. (2011). «Back to the local. The representation of Galicia in Carmen Martín Gaité's *Retahílas*». En M. Womack y J. Wood

(Eds.), *Beyond the back room. New perspectives on Carmen Martín Gaité* (pp. 159-172). Bern: Peter Lang.

- Moliner i Marín, M. P. (1999). «Silencio y comunicación en la creación literaria. Alice Walker y Carmen Martín Gaité». *Dossiers feministes*, 3, 133-146.
- Navajas, G. (1985). «El diálogo y el yo en *Retahílas* de Carmen Martín Gaité». *Hispanic Review*, LIII (1, invierno), 25-39.
- Ordoñez, E. J. (1983). «Reading, telling and the text of Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*». En M. D. A. Servodidio y M. L. Welles (Eds.), *From fiction to metafiction. Essays in honor of Carmen Martín Gaité* (pp. 173-184). Lincoln, Neb.: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Paatz, A. (1998a). «Notas acerca de la recepción de Carmen Martín Gaité en Alemania». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 8 (especial Carmen Martín Gaité). Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/cmgaite/apaatz2.htm>
- Paatz, A. (1998b). «Perspectivas de diferencia femenina en la obra literaria de Carmen Martín Gaité». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 8 (especial Carmen Martín Gaité). Disponible en [https://webs.ucm.es/info/especulo/cmgaite/a\\_paatz1.htm](https://webs.ucm.es/info/especulo/cmgaite/a_paatz1.htm)
- Palley, J. (1980). «El interlocutor soñado de *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité». *Ínsula* (404-405, julio-agosto), 22.
- Palley, J. (1983). «Dreams in two novels of Carmen Martín Gaité». En M. D. A. Servodidio y M. L. Welles (Eds.), *From fiction to metafiction. Essays in honor of Carmen Martín Gaité* (pp. 107-115). Lincoln, Neb.: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

- Paoli, A. (1998). «Mirada sobre la relación entre espejo y personaje e algunas obras de Carmen Martín Gaité». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 8 (especial Carmen Martín Gaité). Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/cmgaite/apaoli2.htm>
- Paoli, A. (2000). «La recepción de la obra de Carmen Martín Gaité en Francia». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 8 (especial Carmen Martín Gaité). Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/cmgaite/apaoli.htm>
- Pineda Cachero, A. (2000). «Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (1ª parte): literatura versus propaganda». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 16. Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero16/pineda1.html>
- Pineda Cachero, A. (2001). «Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (2ª parte): de lo (neo)fantástico al Caos». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 17. Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero17/apineda2.html>
- Quintana Cocolina, C. (2015). «El acto comunicativo en *Retahílas* de Carmen Martín Gaité». *Romanesque*, 2 (40), 8-17.
- Quintana Cocolina, C. (2017). «La construcción discursiva del diálogo desde la perspectiva dialéctica en “La trastienda de los ojos” de Carmen Martín Gaité». *Milli mála. Journal of Language and Culture*, 7, 73-95.
- Rey Hazas, A. (1992). «El interlocutor narrativo de Carmen Martín Gaité desde una perspectiva barroca y cervantina». *EPOS. Revista de Filología.*, 7, 69-91.

- Ródenas de Moya, D. (2014). «Las razones de una poética comunicativa (con Benet al fondo)». En J. Teruel y C. Valcárcel (Eds.), *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité* (pp. 138-153). Madrid: Siruela.
- Roger, I. M. (1988). «Carmen Martín Gaité. Una trayectoria novelística y su bibliografía». *ALEC. Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 3 (13), 293-317.
- Scharm, H. (2011). «*El cuarto de atrás* and *Soldados de Salamina*. From the recuperation of memory to marketing memories». En M. Womack y J. Wood (Eds.), *Beyond the back room. New perspectives on Carmen Martín Gaité* (pp. 259-276). Bern: Peter Lang.
- Seco, M. (1973). «La lengua coloquial. *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité». En *El comentario de textos* (Vol. 1, pp. 361-379). Madrid: Castalia.
- Spires, R. C. (1983). «Intertextuality in *El cuarto de atrás*». En M. D. A. Servodidio y M. L. Welles (Eds.), *From fiction to metafiction. Essays in honor of Carmen Martín Gaité* (pp. 139-148). Lincoln, Neb.: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Steen, M. S. (2008). «*El cuarto de atrás* y Bajtin». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 38. Disponible en <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero38/cuattras.html>
- Teruel, J. (1989). «La memoria y los escondites: *El cuarto de atrás*». *Publicaciones*, 15, 85-90.
- Teruel, J. (2019). «Carmen Martín Gaité como mediadora editorial: el compromiso artístico». *Lectora*, 25, 187-196. doi:10.1344/Lectora2019.25.11

- Teruel, J. (2020). «El pensamiento narrativo de Carmen Martín Gaité. La autoafirmación de una poética». *Cuadernos AISPI. Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, 15 (1), 61-78. doi:10.14672/15.2020.1641
- Uxó, C. (1999). «El Interlocutor en *La Reina de las Nieves* de Carmen Martín Gaité». *JILAS. Journal of Iberian and Latin American Studies*, 5 (1), 59-71.
- Venzón, R. (2019). «El espejo como metáfora de la alteridad y de la intersubjetividad en la obra de Carmen Martín Gaité». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, VII (2, verano), 463-485.
- Zecchi, B. (1991). «El cobijo de la infancia en la obra de Carmen Martín Gaité». *Mester*, 20 (2), 77-88.

### 2.3. Prólogos e introducciones a la obra de Carmen Martín Gaité

- Borau, J. L. (2002). «Prólogo a Carmen Martín Gaité». En *Pido la palabra* (pp. 7-11). Barcelona: Anagrama.
- Calvi, M. V. (2007b). «Introducción a Carmen Martín Gaité». En *El libro de la fiebre* (pp. 9-84). Madrid: Cátedra.
- Guelbenzu, J. M. (2009 [1983]). «Prólogo a Carmen Martín Gaité». En *El cuento de nunca acabar*. Madrid: Siruela.
- Mainer, J. C. (2009). «Prólogo a Carmen Martín Gaité. Las primeras novelas de Carmen Martín Gaité». En J. Teruel (Ed.), *Obras completas I*.

*Novelas I (1955-1978)*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.

Martinell Gifre, E. (1994). «Prólogo a Carmen Martín Gaité». En *Retahílas* (pp. I-XX). Barcelona: Destino.

Martinell Gifre, E. (1995). «Introducción a Carmen Martín Gaité». En E. Martinell Gifre (Ed.), *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño* (pp. 15-26). Madrid: Espasa-Calpe.

Mayoral, M. (2016 [2007]). «Introducción a Carmen Martín Gaité». En *Entre visillos* (pp. 9-44). Barcelona: Destino.

Rivas, M. (2010 [1974]). «Prólogo a Carmen Martín Gaité. La bebedora de sueños». En *Retahílas* (pp. 4-8). Madrid: Siruela.

Teruel, J. (2010). «Prólogo a Carmen Marín Gaité. Carmen Martín Gaité, articulista». En J. Teruel (Ed.), *Tirando del hilo (Artículos 1949-2000)* (pp. 19-31). Madrid: Siruela.

## 2.4. Entrevistas a Carmen Martín Gaité

Conget, J. M. y Chang-Rodríguez, R. (1996a, 18 Marzo). «Entrevista con Carmen Martín Gaité». En *Charlando con Cervantes*. Nueva York: City College and the Graduate Center (CUNY).

Fernández, Celia. (1979). «Entrevista con Carmen Martín Gaité». *ANEC. Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, 4, 165-172.

Gazarain Gautier, M.-L. (1981). «Conversación con Carmen Martín Gaité». *Ínsula*, 1 (411, febrero), 10-11. También en *From fiction to*

*metafiction. Essays in honor of Carmen Martín Gaité* (pp. 25-33).  
Lincoln, Neb.: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

Ramos, A. (1980). «Conversación con Carmen Martín Gaité». *Hispanic Journal*, 1, 117-124.

Soler Serrano, J. (1981, 6 de abril). «Entrevista a Carmen Martín Gaité». En *A fondo*. Madrid: Editrama.

### 3. Bibliografía general

Aladro Vico, E. (2020). «Palabras que crean a sus hombres. Sentido, dirección semántica y comunicación». *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 25, 95-108.

Anzur, C. K. y Myers, S. A. (2020). «“To meet her, that changed everything”. Adult adoptees' discursive construction of the meaning of ‘parent’ following birth parent contact». *Journal of Family Communication*, 20 (1), 1-15. doi:10.1080/15267431.2019.1656633

Aristóteles. (1946). *Poética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Aristóteles. (1971). *Retórica*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

Arroyo Redondo, S. (2011). *La autoficción. Entre la biografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. Universidad de Alcalá,

- Austin, J. L. (1982 [1962]). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- Bajtín, M. M. (1989 [1975]-a). «Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico». En D. Villanueva (Ed.), *Teoría y estética de la novela* (pp. 449-486). Madrid: Taurus.
- Bajtín, M. M. (1989 [1975]-b). «La palabra en la novela». En D. Villanueva (Ed.), *Teoría y estética de la novela* (1989 ed., pp. 77-236). Madrid: Taurus.
- Bajtín, M. M. (1989 [1975]-c). «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica. Ensayos de poética histórica». En D. Villanueva (Ed.), *Teoría y estética de la novela* (pp. 237-409). Madrid: Taurus.
- Bajtín, M. M. (1989 [1975]-d). *Teoría y estética de la novela* (D. Villanueva Ed.). Madrid: Taurus.
- Bajtín, M. M. (1999 [1982]-a). «El problema de los géneros discursivos» (T. Bubnova, Trans.). En *Estética de la creación verbal* (pp. 248-293). México: Siglo XXI.
- Bajtín, M. M. (1999 [1982]-b). «El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico» (T. Bubnova, Trans.). En *Estética de la creación verbal* (2ª edición ed., pp. 294-323). México: Siglo XXI.
- Bajtín, M. M. (1999 [1982]-c). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Bajtín, M. M. (2005 [1979]). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de cultura económica.

- Barthes, R. (1987). «La muerte del autor». En *El susurro del lenguaje* (pp. 65-71). Barcelona: Paidós.
- Bateson, G. (1969). *Metálogos*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Bathurst, R. J. (2004). «Dialogue and communication. Exploring the centrifugal force metaphor». *Communication Journal of New Zealand*, 5 (1), 22-40.
- Baxter, L. A. (2004a). «Relationships as dialogues». *Personal Relationships*, 11, 1-22.
- Baxter, L. A. (2004b). «A tale of two voices. Relational dialectics theory». *The Journal of Family Communication*, 4 (3-4), 181-192.
- Baxter, L. A. (2010). «The dialogue of marriage». *Journal of Family Theory & Review*, 2 (diciembre), 370-387.
- Baxter, L. A. (2011). *Voicing relationships. A dialogic perspective*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Baxter, L. A. y Braithwaite, D. O. (2008). «Relational dialectics theory». En L. A. Baxter y D. O. Braithwaite (Eds.), *Engaging theories in interpersonal communication* (pp. 349-262). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Baxter, L. A. y Montgomery, B. (1996). *Relating. Dialogues and dialectics*. New York City: Guilford Press.
- Baxter, L. A. y Norwood, K. M. (2011). «“Dear birth mother”. Addressivity and meaning-making in online adoption-seeking letters». *Journal of Family Communication*, 11, 198-217. doi:10.1080/15267431.2011.554751

- Baxter, L. A., Norwood, K. M., Asbury, B. y Scharp, K. M. (2014). «Narrating adoption as “second best” in online stories of domestic adoption by adoptive parents». *Journal of Family Communication*, 14, 253-269. doi:10.1080/15267431.2014.908199
- Baxter, L. A., Suter, E. A., Thomas, L. J. y Seurer, L. M. (2015). «The dialogic construction of adoption in online foster adoption narratives». *Journal of Family Communication*, 15, 193-213. doi:10.1080/15267431.2015.1043431
- Bellah, R. N., Madsen, W., Sullivan, M., Swidler, A. y Tipton, S. M. (1989 [1985]). *Hábitos del corazón*. Madrid: Alianza.
- Benjamin, W. (2016 [1936]). *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Benson, K. (2019). «Disenso, resistencia y dialogismo: sobre el ensayo de Juan Benet como puente intelectual entre la República y la democracia actual». *Artes del ensayo. Revista internacional sobre el ensayo hispánico* (3), 15-28. doi:10.31009/ae.i19.02
- Benveniste, E. (1997). *Problemas de la lingüística general* (Vol. I). México: Siglo XXI.
- Bernárdez Rodal, A. (2015). *Mujeres en medio(s). Propuestas para analizar la comunicación masiva con perspectiva de género*. Madrid: Fundamentos.
- «Bible». (23 de abril de 2020). *Encyclopædia Britannica*. Disponible en <https://www.britannica.com/topic/Bible>
- Booth, W. C. (1983 [1961]). *The rethoric of fiction* (2ª ed.). Chicago & London: University of Chicago Press.

- Braithwaite, D. O. y Schrodt, P. (2014). *Engaging theories in interpersonal communication. Multiple perspectives* (2nd ed. Vol. 1). Beaverton: SAGE Publications.
- Braun, V. y Clarke, V. (2006). «Using thematic analysis in psychology». *Qualitative Research in Psychology*, 3, 77-101. doi:10.1191/1478088706qp063oa
- Breshears, D. y Braithwaite, D. O. (2014). «Discursive struggles animating individuals' talk about their parents' coming out as lesbian or gay». *Journal of Family Communication*, 14, 189-207. doi:20.2080/15267431.2014.908197
- Brown, G. y Yule, G. (2005 [1983]). *Análisis del discurso*. Madrid: Visor.
- Bryman, A. (2008 [2001]). *Social research methods*. Oxford: Oxford University Press.
- Buber, M. (1970). *I and thou* (W. Kaufmann, Trans.). New York: Simon and Schuster.
- Cáceres Sánchez, M. (1991). *Lenguaje, texto, comunicación. De la lingüística a la semiótica literaria*. Granada: Universidad de Granada.
- Calsamiglia Blancafort, H. y Tusón Valls, A. (2001). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Canary, D. J. y Dainton, M. (2003). *Maintaining relationships through communication, contextual and cultural variations*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Caparrós Domínguez, J. (1987). «Nota sobre géneros y comunicación literaria». *EPOS. Revista de Filología.*, 3, 335-346.

- Castañares, W. (1994). *De la interpretación a la lectura*. Madrid: Iberediciones.
- Charaudeau, P. (2002). «A communicative conception of discourse». *Discourse Studies*, 4 (3), 301-318.
- Charaudeau, P. (2004). «La problemática de los géneros. De la situación a la construcción textual». *Revista signos*, 37 (56), 23-39.
- Charaudeau, P. (2006). «El contrato de comunicación en una perspectiva lingüística: convenciones psicosociales y convenciones discursivas». *Opción*, 22 (49), 38-54.
- Charaudeau, P. y Maingueneau, D. (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Chatman, S. B. (1980). *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. New York: Cornell University Press.
- Ciplijauskaitė, B. (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985) Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- Conde Peñalosa, R. (2004). *La novela femenina de posguerra*. Madrid: Pliegos.
- Cooley, C. H. (1922 [1902]). *Human nature and social order* (Rev. ed.). New York: Scribner.
- Cooley, C. H. (2005). «El yo espejo» (E. Aladro Vico, Trans.). En *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* (Vol. 10, pp. 13-26).
- Cronin-Fisher, V. y Sahlstein Parcell, E. (2019). «Making sense of dissatisfaction during the transition to motherhood through relational

- dialectics theory». *Journal of Family Communication*, 19 (2), 157-170. doi:10.1080/15267431.2019.1590364
- Eagleton, T. (1983). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (1999). *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Eliot, T. S. (1942). *The music of poetry*. Jackson: Glasgow.
- «Epic of Gilgamesh». (6 de mayo de 2020). *Encyclopædia Britannica*. Disponible en <https://www.britannica.com/topic/Epic-of-Gilgamesh>
- Erlendsdóttir, E. (2019). *Raddir frá Spáni. Sögur eftir spænskar konur* (E. Erlendsdóttir, Trans. E. Erlendsdóttir Ed.). Reykjavík: Stofnun Vigdísar Finnbogadóttur í Erlendum Tungumálum.
- Escandell Vidal, M. V. (2011). «La pragmática». En M. V. Escandell Vidal y V. Marrero Aguiar (Eds.), *Invitación a la lingüística* (pp. 243-272). Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces/UNED.
- Escandell Vidal, M. V. (2013 [1996]). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel Lingüística.
- Escandell Vidal, M. V. (2014). «Lengua y comunicación: la pragmática». En M. V. Escandell Vidal (Ed.), *Claves del lenguaje humano* (pp. 225-247). Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces/UNED.
- Escandell Vidal, M. V. (2015). «Pragmática». En J. Gutiérrez Rexachs (Ed.), *Enciclopedia lingüística hispánica* (Vol. 1, pp. 257-270). Londres: Routledge.

- Espino Barahona, E. A. (2003). «Los poetas se negaron a morir: el rol de la autoría en la comunicación literaria». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 23 (marzo-junio).
- Ferreras, J. I. (1988). *La novela en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus.
- Figuroa, S. (2014a). «Pragmática y semiótica». En A. Vital (Ed.), *Manual de pragmática de la comunicación literaria* (pp. 179-196). México DF: Universidad Autónoma de México.
- Figuroa, S. (2014b). «Principios pragmáticos». En *Manual de pragmática de la comunicación literaria* (pp. 71-93). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Foucault, M. (1984). «¿Qué es un autor?». *Dialéctica. Revista de la Escuela de Filosofía y Letras* (16), 51- 82.
- Foucault, M. (2002 [1969]). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Ediciones.
- Foucault, M. (2012 [1975]). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Fuente, I. d. I. (2017). *Mujeres de la posguerra*. Madrid: Sílex.
- García Barrientos, J. L. (2016 [1996]). *La comunicación literaria. El lenguaje literario*. Madrid: Arco.
- Garrido Domínguez, A. (1993). *El texto narrativo* Madrid: Síntesis.
- Garrido Domínguez, A. (2011). *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Genette, G. (1989 [1972]). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

- Genette, G. (1989 [1982]). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- Gómez Cañedo, C. (2014). «Implicaturas, presupuestos y sobreentendidos». En A. Vital (Ed.), *Manual de pragmática de la comunicación literaria* (pp. 147-165). México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gómez, J. L. (2014). «Pragmática y genología». En A. Vital (Ed.), *Manual de pragmática de la comunicación literaria* (pp. 197-211). México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Grice, H. P. (1991 [1975]). «Lógica y conversación». En L. M. Valdés Villanueva (Ed.), *La búsqueda de significado* (pp. 511-530). Madrid: Tecnos/Universidad de Murcia.
- Gutiérrez Carbajo, F. (2004). «La pragmática teatral en Alfonso Vallejo». *Anales de literatura española, 17* (Ejemplar dedicado a: Literatura española desde 1975/coord. por J. M. Ferri Coll y A. L. Prieto de Paula), 73-88.
- Habermas, J. (1987). *Teoría de la acción comunicativa: racionalidad de la acción y racionalización social* (Vol. I). Madrid: Taurus.
- Harker, W. J. (1988). «Literary communication. The author, the reader, the text». *Journal of Aesthetic Education, 22* (2), 5-14.
- Haro, A. (2014). «Pragmática y paratextualidad». En A. Vital (Ed.), *Manual de pragmática de la comunicación literaria* (pp. 213-233). México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Havelock, E. A. (1994 [1963]). *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor.

- Havelock, E. A. (1996). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós.
- Hernández, S. M. (2011). «Dialogismo y alteridad en Bakhtin». *Contribuciones desde Coatepec*, 21 (julio-diciembre), 11-32. Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/281/28122683002.pdf>
- Hirschkop, K. (1986). «A response to the forum on Mikhail Bakhtin». En *Bakhtin, essays and dialogues on his work* (pp. 73-79). Chicago/London: The University of Chicago.
- Huamán, M. Á. (2003). «Elementos de la pragmática de la comunicación literaria». En *Lecturas de teoría literaria II* (pp. 17-64). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Fondo Editorial.
- Iser, W. (1976). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Jakobson, R. (1981 [1963]). «Lingüística y poética». En *Ensayos de lingüística general* (pp. 347-395). Barcelona: Seix Barral.
- Jauss, H. R. (1986). «Literatura medieval y teoría de los géneros». En G. Genette (Ed.), *Théorie des genres* (pp. 37-76). Paris: Du Seuil.
- Jauss, H. R. (1987). «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura». En J. A. Mayoral (Ed.), *Estética de la recepción* (pp. 59-85). Madrid: Arco/Libros.
- Karam, T. (2005). «La comunicación literaria. Notas para un debate teórico.». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 31 (noviembre-febrero). Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero31/comliter.html>

- Kristeva, J. (1981 [1969]). «La palabra, el diálogo y la novela». En *Semiótica* (Vol. 1, pp. 187-225). Barcelona: Fundamentos.
- Lázaro Carreter, F. (1976). «Sobre el género literario». En *Estudios de poética* (pp. 113-120). Madrid: Taurus.
- Lázaro Carreter, F. (1999 [1980]). «La literatura como fenómeno comunicativo». En J. A. Mayoral (Ed.), *Pragmática de la comunicación literaria* (2ª ed., pp. 151-170). Madrid: Arco Libros.
- López Alonso, C. (2014). *Análisis del discurso*. Madrid: Síntesis.
- López, F. (1995). *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*. Madrid: Pliegos.
- Lotman, Y. (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Lozano, J., Peña-Marín, C. y Abril, G. (2016 [1982]). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- Maingueneau, D. (1997). *Pragmatique pour les discours littéraire*. París: Dunod.
- Maingueneau, D. (1999). *Términos claves del análisis del discurso*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Maingueneau, D. (2002). «Analysis of an academic genre». *Discourse Studies*, 4 (3), 319-342.
- Maingueneau, D. (2004). «¿Situación de enunciación o situación de comunicación?». *Discurso*, 3 (6).
- Maingueneau, D. (2009). *Análisis de los textos de comunicación*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

- Maingueneau, D. (2010). «Literature and discourse analysis». *Acta Linguistica Hafniensia: International Journal of Linguistics*, 42 (1), 147-157.
- Maingueneau, D. (2011). «Multiculturality in discourse analysis. The 'French' example». *Journal of Multicultural Discourses*, 6 (2), 105-120.
- Maingueneau, D. (2012). «Que cherchent les analystes du discours?». *Argumentation et Analyse du Discours*, 9, 1-17.
- Maingueneau, D. (2013). «Discourse analysis and the study of literature». En S. Bonnafous y M. Temmar (Eds.), *Discourse analysis and human and social sciences* (pp. 113-125). Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.
- Maingueneau, D. (2018). «Análisis del discurso, literatura y ciencia». *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 194 (790), 1-9.
- Maingueneau, D. y Angermuller, J. (2007). «Discourse analysis in France. A conversation». *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 8 (2). Disponible en <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/254>
- Maingueneau, D. y Cossutta, F. (1995). «L'analyse des discours constituants». [El análisis de los discursos constituyentes]. *Langages*, 117 (marzo), 112-125.
- Mannetti, G. (1995). «Los modelos comunicativos y la relación texto-lector en la semiótica interpretativa». En R. Grandi (Ed.), *Texto y contexto en los medios de comunicación. Análisis de la información, publicidad, entretenimiento y consumo*. (pp. 63-91). Barcelona: Bosch.

- Maslow, A. H. (1964). *Religions, values, and peak-experiences*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press.
- McLuhan, M. (1994 [1964]). *Understanding media. The extensions of man*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Mead, G. H. (1982 [1934]). *Espíritu, persona y sociedad*. Barcelona: Paidós.
- Mejía Amador, G. (2014). «Estrategias de locución, ilocución y perlocución en el texto literario». En *Manual de pragmática de la comunicación literaria* (pp. 55-70). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Morris, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.
- Ochs, E. (1979). «Planned and unplanned discourse». En *Syntax and Semantics* (pp. 51-80). Leiden, The Netherlands: Brill.
- Ohmann, R. (1999 [1971]). «Los actos de habla y la definición de literatura». En J. A. Mayoral (Ed.), *Pragmática de la comunicación literaria* (2ª ed., pp. 11-34). Madrid: Arco Libros.
- Ohmann, R., Levin, S. R., Domínguez Caparrós, J., Posner, R., Oomen, U., Lázaro Carreter, F., Van Dijk, T. A. y Schmidt, S. J. (1999 [1987]). *Pragmática de la comunicación literaria* (J. A. Mayoral Ed. 2ª ed.). Madrid: Arco.
- Ong, W. J. (1997 [1982]). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económico.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1988). *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Prince, G. (1973). «Introduction à l'étude du narrataire». *Poétique*, 14, 178-196.

- Reyes, G. (2000 [1995]). *El abecé de la pragmática* (4ª ed.). Madrid: Arco.
- Rodríguez, A. (2008). «El análisis del discurso y sus aportaciones a los estudios literarios en el marco de las coordenadas autor, obra, lector y contexto». *Andamios*, 5 (9). Disponible en [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-00632008000200004](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632008000200004)
- Saavedra Galindo, A. (2014). «Pragmática y onomástica». En A. Vital (Ed.), *Manual de pragmática de la comunicación literaria* (pp. 235-251). México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Saint Exupéry, A. (2019). *Cuadernos* (E. Aladro Vico, Trans.). Madrid: Verbum.
- Saussure, F. d. (2008 [1916]). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Schmidt, S. J. (1999 [1978]). «La comunicación literaria». En J. A. Mayoral (Ed.), *Pragmática de la comunicación literaria* (2ª ed., pp. 195-212). Madrid: Arco Libros.
- Searle, J. (2001 [1969]). *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid: Cátedra.
- Segre, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Senabre, R. (1994). «La comunicación literaria». En D. Villanueva (Ed.), *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus.
- Sobejano, G. (2005). *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*. Madrid: Mare Nostrum.
- Soldevila, I. (1980). *La novela desde 1936* (Vol. 2). Madrid: Alhambra.

- Sperber, D. y Wilson, D. (1994). *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*. Madrid: Visor.
- Sperber, D. y Wilson, D. (2004). «La teoría de la relevancia». *Revista de Investigación Lingüística*, 7, 237-286.
- Todorov, T. (1981 [1970]). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia.
- Van Dijk, T. A. (1980). *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra.
- Van Dijk, T. A. (1998 [1980]). *Estructuras y funciones del discurso* (Decimosegunda ed.). Madrid: Siglo Veintiuno.
- Van Dijk, T. A. (1999 [1977]). «Pragmática de la comunicación literaria». En J. A. Mayoral (Ed.), *Pragmática de la comunicación literaria* (2ª ed., pp. 171-194). Madrid: Arco.
- Van Dijk, T. A. (2001). «Algunos principios de una teoría del contexto». *ALED. Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, 1 (1), 69-81.
- Van Dijk, T. A. (2008). *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I*. Barcelona: GEDISA.
- Van Dijk, T. A. (2014). «Discourse, cognition, society». En J. Angermuller, D. Maingueneau y R. Wodak (Eds.), *The discourse studies reader. Main currents in theory and analysis* (pp. 388-399). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Van Dijk, T. A. (2015). «Cincuenta años de estudios del discurso». *Discurso & Sociedad*, 9 (1-2), 15-32.
- Verschueren, J. (2002). *Para entender la pragmática*. Madrid: Gredos.

- Vital, A. (2014a). «Locución, ilocución y perlocución en la vida fáctica y en la literatura». En *Manual de pragmática de la comunicación literaria* (pp. 37-54). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vital, A. (2014b). «Refutación lógica y refutación pragmática». En A. Vital (Ed.), *Manual de pragmática de la comunicación literaria* (pp. 133-145). México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vital, A., Mejía Amador, G., Figueroa, S., Gómez, J. L., Gómez Cañedo, C., Haro, A. y Saavedra Galindo, A. (2014). *Manual de pragmática de la comunicación literaria* (A. Vital Ed.). México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.