

Un aspecto de la técnica presentativa de C. Martín Gaité en *Retahílas*

Eulalia y su sobrino Germán —reunidos por el azar junto a la abuela moribunda— van desgranando sus recuerdos personales; ella en seis intervenciones y él en cinco. La novela empieza con un Preludio y termina con un Epílogo. La presencia de un interlocutor y la posibilidad de que la situación coloquial se prolongue durante muchas horas les permite reconstruir su vida, hacerla presente¹. Son miembros de la misma familia; comparten pues un cierto mundo, al que cada uno va refiriéndose desde su prisma personal, provocando a veces la sorpresa del interlocutor. Empiezan sincerándose el uno con el otro, olvidando sus edades y el hecho de ser tía y sobrino, y acaban llegando a una total comunicación afectiva que se rompe, simbólicamente, con la llegada de la madrugada, la muerte de la anciana y la irrupción de Juana en el salón.

El enorme poder de la palabra hace posible que los interlocutores descubran, al intentar narrarla, todo lo dolorosa, desalentadora y decisiva que viene siendo su experiencia de la vida. Pero *Retahílas* encierra otra situación comunicativa: la obra misma por un lado y los lectores por el otro. El

(1) «il suffit de considérer comment s'opèrent les liaisons dans le monologue: ce sont des évocations elles partent toujours du présent vers le passé, qui donc n'appelle pas le présent, mais est appelé par lui: le monologue fait apparaître le passé». (Jean Pouillon, *Temps et roman*; Paris, Ed. Gallmiard, 1946; pág. 186).

lector es un interlocutor siempre callado que asiste pasivamente a las confesiones monologadas de los personajes.

El autor no se ha servido de un narrador que introduzca a los personajes o describa los ambientes; ha dejado que ellos mismos, por medio de un diálogo distanciado —aparente sucesión de monólogos—² sean narradores de la acción. Así que no se recibe información más que a través de las palabras de los personajes. El recuerdo del pasado de cada uno desemboca en la situación coloquial que lo ha avivado y que quizá será decisivo para el futuro. El lector acaba conociendo aspectos íntimos de la personalidad de los personajes, como sus sufrimientos, sus miedos. Las confesiones llegan a ser tan sinceras que Eulalia y Germán le resultarán casi transparentes al lector.

Retahílas es mucho más que una técnica de diálogo al servicio de la configuración de unas psicologías; es otro aspecto el que me ha atraído y me ha llevado a emprender este trabajo de análisis. Si en la novela no hay un narrador, ¿de qué técnicas se ha valido la autora para presentar a los dos interlocutores, pero no precisamente su interior —que de eso y sólo de eso se ocupan ellos mismos— sino su aspecto externo?; para dibujar el escenario en que transcurre el diálogo, o indicar el tiempo durante el que se produce; para anotar los movimientos, gestos y expresiones con que, inevitablemente, han de acompañar sus emisiones lingüísticas —esos datos son necesarios para hacer verosímiles a unos personajes ficticios—³.

¿Puede presentarse cada personaje a sí mismo, describiendo su físico o su indumentaria, diciendo su edad, cuando el interlocutor está presente y puede verlo todo por sí mismo? ¿Cómo van a revelar sus nombres cuando cada uno ya

(2) «Son a la vez monólogos alternados dirigidos a una persona concreta, aquí estriba su originalidad, y diálogos distanciados». (Luis Gómez Caldu, *La obra narrativa de Carmen Martín Gaité*; tesina de licenciatura presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona, 1976; pág. 163).

(3) «Les références à une réalité extérieure ont pour premier effet de susciter notre croyance en faisant appel à notre expérience». (Françoise Van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, París, Gallimard, 1970; pág. 59).

sabe el del otro? ¿Cómo describirán una habitación y una casa en la que están? ¿Cómo enumerarán sus gestos o sus cambios de postura? Eulalia y Germán son los dos interlocutores de un diálogo y, aparentemente, su única misión es hacer presentes sus recuerdos.

El propósito de mi trabajo es analizar de qué manera la autora ha distribuido toda esa información contextual⁴ pero necesaria porque constituye el medio indirecto de caracterización de los personajes; el lector obtiene información de esos datos familiares relativos a costumbres y normas sociales que comparte⁵, y de ella saca conclusiones acerca de la personalidad de los personajes. ¿Qué abarca esa información indirecta? En primer lugar, la identificación de los personajes: hay que saber quiénes son los que están hablando, y conocer unos datos elementales sobre sus personas. En segundo lugar, lo que constituiría el componente descriptivo en una novela en la que existiera narrador. La descripción comprende tanto el aspecto físico de los personajes como el escenario; también la localización cronológica de los hechos o la explicación de cómo ocupan el espacio los personajes. En tercer lugar, la información sobre componentes narrativos, como las miradas, los gestos y los pequeños movimientos que pueden realizar dos personajes arrellanados durante horas en un sofá de una habitación casi a oscuras.

He tratado de recomponer y ordenar⁶ lo que la autora ha diseminado y, diría, a veces incluso escondido⁷: datos, in-

(4) «En la conversación cara a cara... el lenguaje se desarrolla en un marco de comunicación no verbal que es parte indispensable del mensaje». (Flora Davis, *La comunicación no verbal*; Madrid, Alianza Editorial, 1978; pág. 234).

(5) «Los gestos tienen, pues, una gran eficacia como signos en la novela, ya que constituyen un código con unos valores estables y más o menos determinables, que comparten autor y lectores». (M.^a del Carmen Bobes, *Gramática textual de 'Belarmino y Apolonio'*; Madrid, Cupsa editorial, 1977; pág. 117).

(6) «el lector potencial sólo se convierte en lector real cuando acepta el pacto propuesto por el autor: desenredar la madeja enredada tan adrede por aquél, reactivar el código, descifrándolo». (Ricardo Gullón, *Psicologías del autor y lógicas del personaje*; Madrid, Editorial Taurus, 1979; pág. 142).

(7) «le romancier... cache au lecteur ce qu'il sait sur son héros et ne veut que dévoiler le caractère de ce dernier que progressivement». (Jean Pouillon, *ob. cit.*; pág. 89).

«c'est à contre-coeur que le romancier lui accorde (au personnage) tout ce qui peut le rendre trop facilement repérable: aspect physique, gestes, actions, sensations, sen-

dicios, señales que para el lector constituyen un medio de configurar a los personajes paralelo a otro medio más directo, como es escuchar las palabras que fluyen de las bocas de Eulalia y Germán. Cada personaje desvela su vida ante el otro; los lectores constituyen un «otro» anónimo y cambiante. Pero, ¿cómo se consigue, por ejemplo, que cada personaje hable de sus propios gestos? La técnica que Carmen Martín Gaité ha empleado para incluir esas informaciones camufladas en el diálogo constituye, en mi opinión, el mayor logro narrativo de la novela. Porque no se ha contentado con desperdigarlas aquí y allí, sino que las somete al mismo movimiento de tensión creciente al que somete a los personajes acercándolos. Igual que, al principio, Eulalia empieza a hablar a Germán y él parece algo sorprendido, también el lector se enfrenta a un emisor desconocido. Igual que, al final de su segunda intervención, Germán dice: «¿quién se duerme a tu lado?, tus historias me gustan, me gustan con locura», (pág. 97), también el lector ha quedado atrapado por ese hilo narrativo y no piensa soltarlo, porque siente curiosidad por ese hombre y esa mujer. Finalmente, igual que al entrar Juana en el salón, tía y sobrino han llegado a un entendimiento íntimo, también el lector cree saberlo ya todo sobre ellos. Es decir, las alusiones a esos componentes no lingüísticos del diálogo entre Eulalia y Germán han ido acumulándose⁸, haciendo familiar lo desconocido, convirtiendo casi en evidente lo que al principio desconcertaba.

Parte 1. La identificación de los personajes

Sólo dos líneas y media después del encabezamiento E. Uno, el lector ya sabe que el que habla se dirige a otra persona: «llegar una casa a este estado que ves», (pág. 18); catorce líneas después el emisor se identifica como mujer: «yo

timents courants, depuis longtemps étudiés et connus». (Nathalie Serrault, *L'ère du supçon. Essai sur le roman*; Paris, Gallimard, 1956; pág. 172).

(8) «le personnage du roman... se construit progressivement par des notations figuratives consécutives et diffuses le long du texte, et ne déploie sa figure complète qu'à la dernière page, grâce à la mémorisation opérée par le lecteur». (Greimas, *Les actants, les acteurs et les figures* en Claude Chabrol, *Semiotique narrative et textuelle*; Paris, Larousse, 1973; pág. 174).

me iba derecha a la librería» (pág. 18). El nombre del interlocutor callado aparece por primera vez en la página 22: «sí, Germán», pero sólo bastante más tarde, cuando ya hemos identificado la G. Uno como la primera intervención de Germán, se cita el nombre de la mujer: «Y en esto entró Eulalia» (pág. 50). Se llegará a saber el nombre completo del chico: «oigo en los altavoces 'Germán Orfila, Germán Orfila'» (pág. 63). Puede deducirse que ella se llama Eulalia Orfila, al conocer el parentesco que los une, que se apunta en: «antes de nacer ni tu padre ni yo» (dicho por Eulalia en página 18) y queda patente en: «en Marga y en ti..., mis sobrinos carnales preferidos», (pág. 23), o en: «los niños de Germán» (pág. 23). Conociendo esa relación, el lector puede deducir las edades de los personajes; además, la autora ha procurado adecuar su forma de hablar a su edad: el léxico de Eulalia es más amplio y en el de Germán, más pobre, aparecen palabras y expresiones propias de un joven de veinte años. Eulalia dice: «antes de la guerra, tendría yo ocho años», (pág. 32), y muy avanzada la noche confiesa: «después de cumplidos los cuarenta» (pág. 214). El Epílogo se cierra brutalmente con estas palabras: «mostraba a la luz cruda de la lámpara su verdadera edad: cuarenta y cinco años», (pág. 234). La edad de Germán la deducimos de lo que dice su tía: «la última vez que pisé por aquí hace más de veinte años», (pág. 108) y «también es el último verano que viniste tú, tendrías tres años», (pág. 108). O sea, que se conoce la edad de Germán y, al mismo tiempo, se sabe que tía y sobrino no habían vuelto a la casa en veinte años.

En cuanto al estado civil, pronto se averigua que ella está casada: «recién casada con Andrés», (pág. 19), del que Germán cita el nombre completo: «No, Andrés Echevarría no, la que está es su mujer» (pág. 59). Pero Eulalia no vive ya con él: «las versiones contrarias que se traían sobre vuestra separación», (pág. 60), «dejar a un señor con el que has vivido diez años», (pág. 60). Casi todos estos últimos datos los sabemos por Andrés, a pesar de que ella habla continuamente sobre su matrimonio, y de la culpa que ella puede haber tenido en su fracaso. Una frase resulta suficiente para

comprender el alcance de su soledad: «la última vez que lo he visto, el 7 de enero», (pág. 194). Mucho más pobre es la información proporcionada sobre Germán; él mismo dice: «Ester, esa chica con la que estoy saliendo hace tres años», (pág. 59). Luego volverá a hablar de ella, pero el lector se interesará mucho más por Eulalia y su matrimonio con Andrés.

De las citas recogidas se obtienen algunas conclusiones: primero, el lector sabe antes detalles íntimos de los personajes que datos muy concretos sobre ellos⁹; esto favorece un cierto aire de misterio que la autora cultiva a lo largo de la obra (incluso la casualidad de reunir en una casa a una anciana que quiere morir en ella y a dos personas que vuelven a ella tras veinte años de ausencia). En segundo lugar, casi todos los datos personales de Eulalia se conocen a través de Andrés. Quizá sería redundante que la autora la hiciera identificar a ella misma pero no ocurre lo mismo al revés; Eulalia no parece saber tanto de Germán. Lógicamente él ha oído hablar más de ella, ya adulta cuando él era niño. En definitiva, respecto a la identificación, el personaje femenino queda más dibujado que el masculino. Aún algo más: a lo largo del diálogo hay dos únicas referencias a la indumentaria¹⁰, cuando Germán dice: «el tuyo era de rayas..., del largo que vuelve a estar de moda ahora, por media pierna, ya ves qué casualidad, parecido al que llevas en este momento, con vuelo y eso», (pág. 53). Es curioso lo poco que ha aprovechado Carmen Martín Gaité ese medio de dar información sobre un personaje como es describir sus vestidos¹¹. La otra alusión es: «Sube los pies. Quitate las sandalias» (pág. 228).

(9) «la intención de Carmen Martín Gaité es utilizar los datos externos únicamente en la medida en que pueden procurarle puntos de referencia para poner cerco al reducto íntimo de los personajes» (Pere Gimferrer, *La nueva novela de Carmen Martín Gaité*; en Destino n.º 1922, 3-8-1974; pág. 29).

(10) Los objetos y los gestos, si son los que se esperan para el ambiente o para el estado psíquico, se constituyen en un grado cero de significación, de modo que ni se alude a ellos». (M.ª del Carmen Bobes; *ob. cit.*; pág. 121).

(11) «el lenguaje del vestido, como el lenguaje verbal, no sirve sólo para transmitir determinados significados mediante determinados significantes. Sirve también para identificar... posiciones ideológicas». (Eco, Dorfles, y otros, *Psicología del vestir*, Barcelona, Ed. Lumen; 1976; pág. 20).

Mucho menos todavía se sabe del aspecto de Germán. Varias veces Eulalia alude al parecido con su madre: «tienes los ojos igual que tu madre», (pág. 216), «dentro de tus ojos se descubren los suyos, (pág. 143). Siempre se alude a los ojos como elemento desvelador de la personalidad¹². La impresión que producen los ojos de la tía en Germán queda bien patente: «la luz que dura siempre no puede ser así como esa de tus ojos, (pág. 217), «cómo te relucen los ojos al hablar», (pág. 222). Más adelante, cuando analice los gestos, se verá cómo Eulalia se refiere con frecuencia a la atención con que la mira Germán. El está pendiente de sus palabras, pero tampoco separa sus ojos de los de ella¹³.

Hay unas últimas alusiones al aspecto de Eulalia: «te veo una cara increíble, de joven, de niña, de bruja», (pág. 222), «el pelo largo, más largo que ahora», (pág. 179). «¡Qué pies más bonitos tienes!», (pág. 228), «no tienes arrugas tú, no te empeñes en tenerlas», (pág. 48), «qué guapa estás ahora», (pág. 217).

Hasta aquí la presentación de los datos identificadores relativos al nombre, edad y estado civil de los personajes, y los referidos al aspecto físico. Aunque Eulalia queda más descrita, la información no es suficiente para que el lector compare esos datos con los esquemas que posee y obtenga unas conclusiones relativas a la forma de ser de los personajes. ¿Por qué ha silenciado la autora esa descripción? Proporcionar más datos quizá sería redundante, dadas las extensas emisiones en que cada personaje habla de sí mismo. Quizá no ha querido que el lector «viera» los dos cuerpos, precisamente para no distraerlo con el exterior, irrelevante, intentando concentrar su atención en los caracteres.

(12) «nunca hace una descripción exhaustiva y completa de las características físicas de los protagonistas de sus obras, salvo los ojos, considerados como el centro del carácter exterior junto con el pelo y la belleza física» (Luis Gómez Caldu, *ob. cit.*; pág. 187).

(13) «...la mirada... constituye, aun a distancia y con la mayor facilidad, una señal, una advertencia e incluso un auténtico lenguaje capaz de ir mucho más allá de lo que autorizan las rígidas normas de la interacción». (Françoise Kostolany, *Conocer a los demás por: los gestos*; Bilbao, Ediciones Mensajero, 1977; pág. 122).

Parte 2. Descripción del escenario

¿Dónde tiene lugar el diálogo entre tía y sobrino? En el Preludio se describe a un joven que pregunta a un niño por la casa de Louredo; el niño acompaña al joven hasta una verja. Pero el narrador se limita a describir un túnel de castaños, tampoco traspone la verja cerrada. Sólo se sabrá algo de la casa¹⁴ a través de las alusiones intercaladas en las frases de los personajes. Su función es satisfacer la curiosidad del lector, aparentemente desconectado de una situación real. Un ambiente misterioso que ahora, para mí, ya está poblado de algunos objetos y detalles¹⁵. Carmen Martín Gaité ha marginado esa descripción para ahondar en sus personajes, pero son ellos los que miran y describen el entorno de forma que el lector se sienta envuelto en una sensación de mayor familiaridad y confianza.

La casa es antigua: «esta casa se la compró... a principios de siglo... y entonces ya era vieja»; (pág. 45). Además, está abandonada: «para llegar una casa a este estado que ves», (pág. 18). Hay referencias vagas al exterior: «esos avellanos que tocas» (pág. 137), «encima de los árboles», (pág. 183), «y los árboles fuera» (pág. 189), o «Un ruido en el jardín», (pág. 228). Ese jardín contribuye a favorecer la sensación de miedo que invade a los personajes cuando creen advertir la proximidad de la Muerte. También los asustan ruidos extraños, procedentes del piso bajo: «me pareció oír un ruido abajo» (pág. 44), «oír un ruido..., un rumor de pasos de persona subiendo la escalera» (pág. 55). Eulalia y Germán están en una habitación del piso alto, que da al jardín por un balcón: «asomarte al balcón a mirar las estrellas»

(14) «la descripción... porque se detiene sobre objetos y seres considerados en su simultaneidad y porque enfoca a los procesos mismos como espectáculos, parece suspender el curso del tiempo y contribuye a instalar el relato en el espacio». (Gérard Genette, *Fronteras del relato en Análisis estructural del relato*; Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970; pág. 201).

(15) «Puisque la description est astreinte à incrire tout détail choisi selon la succession de la ligne d'écriture, la lecture se trouve contrainte de passer par chacun. Quelque précaution qu'on prenne, décrire un détail c'est donc toujours le porter au premier plan». (Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*; París, Aux éditions du Seuil, 1971; pág. 111).

(pág. 54), «haz de luna que entra por el balcón», (pág. 97), «si te asomas al balcón» (pág. 137).

El lector no necesita saber cuándo han entrado en la habitación. Se sabrá que Germán ya estaba sentado cuando Eulalia volvió de un paseo por la montaña. Ella dice: «así venía de desencajada que a ti es que ni te he visto al entrar», (pág. 22), y él: «Antes, cuando entraste y te quedaste parada ahí en el quicio de la puerta» (pág. 53). Andrés recibe una impresión de su tía poco favorable. Ha estado esperándola «la hora y pico que llevaba aquí» (pág. 53), incómodo «me senté en la silla», (pág. 55), algo intranquilo «esta habitación te paraliza», (pág. 55), y sólo ha recibido de su tía «esa expresión helada y ausente» (pág. 56). Al llegar la madrugada, Germán habrá pasado de este estado de ánimo a una penetración jamás alcanzada hasta entonces.

La presencia constante de la Muerte rondando la casa es importante para la narración; por eso la autora ha colocado a la moribunda cerca de los interlocutores: «aquí a cincuenta pasos de su cama» (pág. 21), separada por un tramo de pasillo y una cortina: «señalándome la cortina», (pág. 54), «diera la espalda a la cortina ésa» (pág. 54). Del resto de la casa sólo se describe una habitación relacionada con el pasado: «en mi cuarto, que era ese donde te has lavado tú», (pág. 44).

¿Cómo es la habitación en la que transcurre el diálogo? Dado que los muebles y objetos de adorno, así como su disposición, informan acerca de las personas que los han elegido y distribuido, que se sirven de ellos sintiéndose cómodos¹⁶, los novelistas —y más los autores de novelas realistas— establecen correspondencias entre los objetos que rodean a los personajes y su carácter¹⁷. Ni Eulalia ni Germán

(16) «Las formas de control y fragmentación del espacio pueden servir para caracterizar desde psicologías individuales hasat civilizaciones» ((Lluís Basset, *Varia vestibularia o tentativas de definición de un espacio de K-dimensiones en Los Cuadernos del Norte*, n.º 4, año 1, Oviedo, 1980; pág. 4.

(17) «El marco escénico es medio ambiente, y los ambientes, especialmente los interiores de las casas, pueden considerarse como expresiones metonímicas o metafóricas del personaje». (René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*; Madrid, Gredos, 1966; pág. 265).

tienen por qué sentirse identificados con el mobiliario y el ambiente en una casa que no les pertenece y de la cual han estado ausentes veinte años. Hay alusiones a los libros que Eulalia ha estado hojeando: «esos libros que ves por el suelo», (pág. 18). En cuanto a los muebles, aparte del sofá en el que están sentados, se habla de un piano: «alguien tocará en ese piano un nocturno de Chopin» (pág. 223), «pasó a una distancia como de aquí al piano», (pág. 27), y de un solo mueble: «haber roto alguna porcelana de esas de la consola» (pág. 57). Hay una información sobre la luz: «apaga la lámpara, por favor. Ahí, detrás de ti. Eso» (pág. 229).

Celosamente, pues, sigue guardando la autora los detalles de esa habitación, tan poco es lo que los interlocutores han dicho sobre ella. Y de repente, casi sobresaltando al lector, de la mano y los ojos de Juana, es como si se descubriera el telón de un escenario, de características desconocidas y largo tiempo sólo imaginadas:

«Llegó al arco de acceso del salón, retiró la cortina de terciopelo verde muy usada que tapaba aquel hueco y se quedó abarcando la estancia con los ojos durante unos instantes.

Era una pieza grande, de artesonado alto, con tres balcones al jardín. Dos de ellos tenían delante cortinas corridas. Por el del primer término, que estaba abierto de par en par, entraba un claror de madrugada fresca y bienoliente a perfilar ya un poco los bultos conocidos de los muebles que a esa luz, sin embargo, producían extrañeza: el piano en su funda, la consola, el armario de los libros con una puerta de cristales abierta, las sillas arrimadas en fila a la pared, la lámpara de pie, las butacas desparejadas y en el enorme sofá viejo frente al hueco de la chimenea parecían nadar en aquel resplandor difuso como barcos perdidos en la niebla y algunos de sus escorzos oscuros se reflejaban fantasmales en el espejo del fondo». (Pág. 231).

Parte III. El paso del tiempo; la posición de los interlocutores (cronémica y proxémica)¹⁸.

(18) «*cronémica*: el estudio de la conceptualización y uso del tiempo como elemento biosicológica y culturalmente determinado que presta características especiales a las relaciones sociales y a las diversas actividades comunicativas.

Al iniciar el diálogo, Eulalia y Germán son casi dos seres extraños. Llevan tiempo sin verse y, además, ella es veintidós años mayor que él. Germán le reprocha mentalmente no haber intentado llenar el vacío provocado por la muerte de su madre. A lo largo de la noche, los dos personajes van acercándose, queriéndose más al conocerse mejor. Esa progresiva comunión entre tía y sobrino desencadena una tensión creciente.

Analizaré dos componentes decisivos en ese proceso de acercamiento: el paso del tiempo (fenómeno natural) y la distancia entre los personajes (determinada por normas sociales). Son fenómenos externos al diálogo, pero contribuyen y responden al acercamiento a una comunión total. En las emisiones de ambos personajes hay alusiones tanto al paso del tiempo como a su colocación dentro del espacio de la habitación.

El lector ignora a qué hora se han encontrado Eulalia y Germán en la habitación. Se sabe en qué posición la esperaba él: «me senté en una silla contra la pared» (pág. 54), y en la misma página se habla de «mirar las estrellas» (pág. 54). La acción empieza, pues, al anochecer o recién anochecido. Poco después Germán confiesa qué le ha traído a Louredo: «he venido... a darte conversación para que no se te haga la noche tan larga», (pág. 57). Se hace referencia a la última luz natural (la acción transcurre al final del verano) o a la luz de una lámpara cuando Germán dice: «a esta luz, eres exactamente...» (pág. 48), y cuando dice Eulalia: «Precisamente así, a esta luz, tienes...» (pág. 53). En ese momento ya están sentados en el sofá: «sentarme aquí en el sofá» (pág. 54). La distancia máxima posible entre ellos, ¿será de un metro, un metro y medio? Cuarenta páginas más adelante, Germán dice: «tenemos varias horas, mira el haz de luna que entra todavía por el balcón», (pág. 97). ¿Cuántas horas han trans-

proxémica: el estudio del concepto, estructuración y uso del espacio por el hombre, desde el medio natural o transformado por él hasta las distancias consciente o inconscientemente mantenidas en la interacción personal». (Fernando Poyatos, *Cultura, comunicación e interacción: Hacia el contexto total del lenguaje y el hombre hispánicos*, en *Yelmo*, n.º 22, 1975; págs. 15 y 14).

currido? Pueden ser las once o las doce. Germán está entusiasmado con las historias de su tía y en sus palabras se hace evidente una mayor proximidad física¹⁹: «¿quién se duerme a tu lado? (pág. 97). Siguen las confesiones; los personajes van despojándose de su máscara y empiezan a mirarse y verse con caras nuevas, más reales aunque no tan brillantes. Siguen acercándose en el espacio: «te puedo ver la cara, los ojos, te tengo tan cerca» (pág. 130). El lector puede imaginar el espacio que ocupan en el sofá, demasiado amplio ya para los dos: «ahí donde tú estás, aquí mismo a mi lado», (pág. 143). Es una cita interesantísima porque la proximidad se refleja en la coincidencia del 'ahí' con el 'aquí', referencias a las posiciones de los dos interlocutores. Sigue transcurriendo la noche, todavía no angustiante: «sin prisa, con toda la noche por delante para ti y para mí», (pág. 183), pero inexorable: «esta noche no se repite», (pág. 183), aunque aún cuentan con una complicidad: «los árboles fuera con la luna», (pág. 189). Un poco más adelante aparece la primera referencia exacta a la cronología del diálogo: «en este poco tiempo que llevamos hablando —bueno, no tan poco, tú, ¡qué barbaridad! son las cuatro—», (pág. 195). El pretexto que la autora ha ideado (la agonía de un familiar) para reunirlos provoca en los interlocutores una lucidez —ante la llegada inevitable de la muerte— que, reforzada por una prolongada situación de recogimiento «a la luz de esa pantalla desteñida», (pág. 223), desemboca en una sensación de confianza a la que no quieren renunciar: «no te duermas, aguanta madrugada» (pág. 224). Hay una nueva referencia a la hora (había pensado en las cinco y media o las seis; luego se verá que no es así): «Es que es muy tarde, mira, está ya amaneciendo». (pág. 228). A Eulalia va vencéndola el sueño; pero el rumor de la muerte se adueña de la casa. Manifiesta dos reacciones; primero, deseo de permanecer a oscuras: «apaga la lámpara, por favor.» (pág. 229), y también necesidad de cobijarse en su interlocutor, cuya mayor cercanía solicita: «Tiéndete así... Ven aquí conmigo, Germán, tengo miedo» (pág. 229). Eula-

(19) «contexto cronémico, no sólo en cuanto a las modificaciones del repertorio kinésico a medida que avanza el tiempo, sino respecto a la duración del movimiento o de la postura» (Fernando Poyatos, *ob. cit.*, II, en *Yelmo*, n.º 21, pág. 35).

lia se había tendido en el sofá, con Germán a sus pies o a su cabeza. Tras esta súplica, Germán debe de haber cambiado de posición²⁰. Aunque ahí termina el diálogo, en el Epílogo una Juana dolorida entra a anunciar la muerte de la abuela —cuando «Eran las cinco en punto» (pág. 23)— y se detiene asombrada —en su interior, rabiosamente celosa— ante la posición íntima, recogida y familiar en que se hallan Eulalia y Germán: «los dos cuerpos horizontales que se amparaban uno contra otro camuflándose sobre la tapicería gastada», (pág. 232).

La autora ha conseguido presentar el proceso de intimación por dos vías: la lingüística —el diálogo— y la contextual. Ha ido estableciendo hitos en ese clima ascendente mediante la alusión a dos fenómenos: el paso del tiempo y la posición y la distancia entre los dos interlocutores.

Parte IV. Los movimientos y expresiones corporales (kinésica)²¹.

La emisión lingüística oral va siempre acompañada de movimientos corporales; especialmente, en una situación coloquial los interlocutores reciben una gran cantidad de información por esa vía, que comprende la expresión de los órganos de la cara, la postura y todo tipo de movimientos corporales²². Son manifestaciones más espontáneas que la pa-

(20) «...el realismo se nutre de las connotaciones que adquieren los objetos cotidianos desde el momento de su puesta en circulación. Se nutre del 'presaber' lingüístico-paralingüístico-kinésico del lector... Estas competencias del lector son las que hacen legible la escritura y la misión del escritor se ciñe exclusivamente a sugerir, mediante un mínimo de signos, los espacios, desplazamientos y características de los personajes de ficción». (Ángel Tarrío, *Las competencias del lector realista en Senara. Revista de Filología*, vol. I, 1979, Santiago de Compostela: pág. 223).

(21) «la descripción de la conducta kinésica desempeña dos funciones en la narración: a) una función comunicativa, al revelar el estatus socioeconómico, la personalidad y la cultura del personaje. b) una función técnica, puesto que el personaje bien diferenciado lo será a través de: su retrato físico, su retrato psicológico, su atuendo, su vocabulario y rasgos paralingüísticos más notables, y sus gestos, maneras y posturas más significativas, aparte de las actitudes sociales que revelan también su personalidad y su origen cultural». (Fernando Poyatos, *ob. cit.*, III; pág. 16).

(22) «Nuestra actual conjetura es que lo pseudoestadísticamente probable es que las palabras sólo transporten el 30 o el 35 por ciento de la significación social de una conversación o interacción». (Ray L. Birdwhistell, *El lenguaje de la expresión corporal*; Barcelona, Gustavo Gili, 1979; pág. 135).

labra; por lo tanto, menos fáciles de controlar. Los ojos, por ejemplo, son un canal comunicativo inmediato. Entre Germán y Eulalia se producirá una situación de afecto que los ojos delatarán. El dice de la mirada de ella: «Ojalá te durara eternamente esa expresión que tienes», (pág. 217), y ella de la de él: «mientras me miren no hay tiempo ni amenazas, ¡cómo acogen!», (pág. 216). Esas expresiones pueden proceder simultáneamente de varias zonas de la cara, y pueden atribírseles significados muy variados. Así, por ejemplo, en ella: «ese gesto que no se entiende bien pero que invita a ser descifrado», (pág. 53), «ese mismo gesto contraído que traías antes» (pág. 61). Sólo hay una descripción del gesto de Germán, y aun de forma indirecta, a través del recuerdo de su madre: «y ese gesto del cuello reclinado hacia atrás», (pág. 143), «y notar por la expresión de gato que pone, igual que tú», (pág. 143).

Hay gestos que acompañan las propias emisiones; sirven de refuerzo o las desmienten. Los gestos que hace una persona durante la emisión de otra pueden ser de reacción ante ella. En Retahílas los personajes aluden frecuentemente al gesto que sus frases están provocando en el interlocutor. Así sabe el lector que Eulalia sonrío divertida escuchando a su sobrino: «Vayá, te sonríes, menos mal», (pág. 58), «...muestras de tela y bidés, no te rías, no», (pág. 83), «ya veo que te rías», (pág. 123). De esas acciones deducimos que se siente a gusto con él²³. También imaginamos a Eulalia casi durmiéndose: «No te duermas. ¿Te duermes? Pobrecita, me dices que no con los ojos cerrados, se te caen» (pág. 228). En cuanto a las reacciones físicas de Germán, Eulalia se refiere casi siempre a una mirada especial que el lector no acaba de descifrar: «te pido que me creas, no me mires así», (pág. 22), «¿qué te pasa? ¿Por qué te quedas mirándome así?» (pág. 119). Otras veces, es fácil interpretarlas: la expresión de una cara cuando escucha bebiéndose mis palabras, tú esta noche, a ratos, me miras de esa manera» (pág. 192), «Pero perdóname, te estoy poniendo triste» (pág. 154).

(23) «cada cultura otorga un significado a unos pocos de los innumerables movimientos anatómicamente posibles para el cuerpo humano». (Flora Davis, *ob. cit.*; pág. 46).

He observado que se recurre a otro sistema de descripción de los gestos de los personajes. La autora debía dotarlos de movimiento, a pesar de que iban a permanecer sentados²⁴. Para ello el emisor incluye entre sus frases un verbo con valor de consejo o de orden. De él se espera una respuesta física del interlocutor. Germán le dice a su tía al principio del diálogo: «Quítate la mano de la frente, anda», (pág. 48), y ella le dice a él, aludiendo a los libros esparcidos por el suelo: «déjalo ahora, me angustia un poco, luego si quieres los vemos» (pág. 18). Las órdenes se hacen más apremiantes al final, cuando los invade la sensación de la muerte. Germán aconseja: «échate algo encima por lo menos, mujer», (pág. 228), y «Verás. Sube los pies. Quítate las sandalias» (pág. 228). Ella, invadida por el pánico, casi suplica: «Tién-dete así. Calladitos» (pág. 229). «Quieto, ven, agacha la cabeza» (pág. 229) y «Pero apaga la lámpara, por favor. Ahí. Detrás de ti. Eso» (pág. 229). Este «eso» confirma la realización del movimiento solicitado. En los demás casos se supone tácitamente que el consejo se ha seguido.

Otras veces se sabe que ha habido un gesto sin que haya sido descrito lingüísticamente. Por ejemplo, a lo largo de la noche, los dos consultan su reloj. Primero Germán: «¿Qué hora es?... sí, justo, fíjate qué casualidad, más o menos a estas horas empezamos a enrollarnos»; (págs. 86-87). Mucho más tarde Eulalia repetirá ese gesto: «en este poco tiempo que llevamos hablando —...bueno, no tan poco, tú, ¡qué barbaridad! son las cuatro—», (pág. 195).

Sólo en dos ocasiones, al narrar una situación anterior, un gesto actual reproduce imitativamente un gesto anterior. Eulalia, contando algo de la abuela, dice: «Se quedó así un poco con las manos en el aire»²⁵ (pág. 81). También es ella

(24) «El individuo se manifiesta en cada instante, global y plenamente por medio de sus posturas, sus actividades y su mímica». (Françoise Kostolany, *ob. cit.*; pág. 32).

(25) «clasificación de Ekman y Friesen: cinco familias de gestos (entre ellos los) *gestos cinetográficos*: los gestos mediante los cuales una persona habla de alguna situación en la que se ha encontrado, repiten a la vez dicha situación y el propio comportamiento del sujeto». (Françoise Kostolany, *ob. cit.*; págs. 79-80).

la que le cuenta al sobrino cómo le gustaba acariciar el pelo a su madre, al tiempo que se lo acaricia a él, en una confluencia maravillosamente conseguida del pasado con el presente:

«y ese gesto del cuello reclinado hacia atrás, esto, mira, esta línea desde la oreja al hombro es igual, es la suya, es lo más atrayente que tiene una persona querida para otra, frontera franqueable, distancia que mis labios podían acortar para hablarle al oído y mis manos también, llegarle a la cabeza: —'qué guapa estás peñada para arriba, pareces Nefertete'—, retirarle así el pelo de la cara, ver que lo tiene liso y suave como el tuyo y notar por la expresión de gato que pone, igual que tú, que le gustan mis dedos cuando se lo acaricio». (Pág. 143).

El diálogo que sostienen los dos interlocutores de *Retahilas* no es alternante. En forma de monólogo prolongado, cada interlocutor culmina su intervención sin ser interrumpido. Sin embargo, al lector no deja de recordársele que se enfrenta a una situación coloquial. A ese fin, la autora interrumpe el aluvión de palabras de los personajes para hacerles intercalar alusiones a sus gestos²⁶.

A lo largo de los cuatro apartados, he analizado cómo ha conseguido Carmen Martín Gaité aportar la información contextual extralingüística. El lector va enterándose poco a poco de quiénes son los que hablan, puede reconstruir pequeños detalles del ambiente en que transcurre el diálogo; es consciente de cuándo empieza y acaba la conversación y de que los personajes no se han movido de un sofá, aunque cada vez más juntos. Ha conocido momentos en los que han cambiado de expresión, y le constan los pequeños gestos que han realizado.

Sin embargo, la autora ha ido proporcionando todos esos detalles con avaricia; incluso ha renunciado a describir algo tan característico de los personajes como es la voz²⁷. ¿Qué

(26) «(el autor debe) sentirse responsable por la descripción o representación de la triple estructura lenguaje-paralenguaje-kinésica de sus personajes». (Fernando Poyatos, *Paralenguaje y kinésica del personaje novelesco: nueva perspectiva en el análisis de la narración* en *Revista de Occidente*, n.º 113-114, 1972; pág. 153).

(27) «el rasgo de la voz es elemento de principal importancia en la definición de todo personaje».

voz ha imaginado la autora para ellos? ¿Qué timbre, qué velocidad, qué altura de voz les atribuirá el lector? Tan sólo deduce que hablan en voz baja. En mi opinión, hay dos explicaciones posibles de la actuación de C. Martín Gaité. Primera: una descripción minuciosa del aspecto de los personajes no era relevante porque habían sido concebidos sin proyección hacia el futuro; su presente es utilizado sólo para evocar su pasado. Segunda: se cultiva a lo largo de la obra un componente de misterio: la abuela adivina que va a morir y desea hacerlo en Louredo; Eulalia acude ese mismo día a casa de la abuela; Germán decide leer un telegrama que no va dirigido a él. Muy misterioso es el jinete con el que Eulalia se tropieza en la montaña, y misteriosa se dibuja la personalidad de Juana. Una descripción más pormenorizada de los componentes concretos de la situación habría anulado ese ambiente misterioso, mientras que un cierto desdibujamiento contribuye a crearlo. Puedo apoyar esa segunda explicación en la acumulación de detalles a medida que la penetración entre los personajes aumenta. 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.

EMMA MARTINELL GIFRE

Universidad de Barcelona, 1981

«Rara vez la voz es tenida en cuenta, como ha podido advertirse, en los retratos descriptivos de los personajes literarios. Queda fuera de los rasgos visibles que dibujan la figura y tampoco se asocia a los datos psíquicos relativos al carácter, aun cuando su valor sea evidente como sello de la personalidad». (Tomás Navarro Tomás, *La voz y la entonación en los personajes literarios*; México, Colección Málaga, S. A., 1976; págs. 8 y 151).

BIBLIOGRAFÍA

- Lluís Basset, *Varia vestibularia o tentativas de definición de un espacio de K-dimensiones* en *Los Cuadernos del Norte*, n.º 4, año I, Oviedo, 1980.
- Ray L. Birdwhistell, *El lenguaje de la expresión corporal*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979.
- M.ª del Carmen Bobes, *Gramática textual de 'Belarmino y Apolonio'*, Madrid, Cupsa Editorial, 1977.
- Claude Chabrol, *Sémiotique narrative et textuelle*, París, Larousse, 1973.
- Flora Davis, *La comunicación no verbal*, Madrid, Alianza Editorial, 1978.
- Umberto Eco, G. Dorfler y otros, *Psicología del vestir*, Barcelona, Editorial Lumen, 1976.
- Gérard Genette, *Fronteras del relato en Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Pere Gimferrer, *La nueva novela de Carmen Martín Gaité en Destino*, n.º 1.922, 3-8-1974, Barcelona.
- Luis Gómez Caldu, *La obra narrativa de Carmen Martín Gaité* (tesis de licenciatura), Fac. Filosofía y Letras, Universidad de Barcelona, 1976.
- Ricardo Gullón, *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, Madrid, Editorial Taurus, 1979.
- Françoise Kostolany, *Conocer a los demás por: los gestos*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1977.
- Tomás Navarro Tomás, *La voz y la entonación en los personajes literarios*, México, Colección Málaga S. A., 1976.
- Jean Poullon, *Temps et roman*, París, Gallimard, 1946.
- Fernando Poyatos, *Cultura, comunicación e interacción: Hacia el contexto total del lenguaje y el hombre hispánicos*, en *Yelmo*, números 20, 21, 22 y 23 —1974 y 1975—, Madrid.

- Fernando Poyatos, *Paralenguaje y kinésica del personaje novelesco: nueva perspectiva en el análisis de la narración* en *Revista de Occidente*, números 113-114, 1972, Madrid.
- Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, París, Aux éditions du Seuil, 1971.
- Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon. Essai sur le roman*, París, Gallimard, 1956.
- Ángel Tarrío, *Las competencias del lector realista*, en *Senara*, *Revista de Filología*, vol. I., Santiago de Compostela.
- Françoise Van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, París, Gallimard, 1970.
- René Wellek-Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Ed. Gredos, 1966.