



UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

La Función de las Unidades Fraseológicas
en la Novela Española de Posguerra:
Una Herramienta Hermenéutica,
un Recurso para la Resistencia

D^a Alba María Gálvez Vidal

2018



Universidad de Murcia

Facultad de Letras

La función de las unidades fraseológicas en la novela española de
posguerra: una herramienta hermenéutica, un recurso para la
resistencia

Directores:

Dr. Manuel María Sevilla Muñoz

Dr. Francisco Vicente Gómez

D^a Alba María Gálvez Vidal

2018

A todas las personas que quiero.

Agradecimientos

Cuando emprendas tu viaje a Ítaca
pide que el camino sea largo [...]

Ni a los lestrigones ni a los cíclopes
ni al salvaje Poseidón encontrarás,
si no los llevas dentro de tu alma,
si no los yergue tu alma ante ti. [...]

(C. Cavafis)

Comencé a escribir esta tesis en el año 2013. A ella le he dedicado mis mejores momentos de estos cinco años, todas las tristezas, los sinsabores y todo mi (dulce) odio, porque ella, como en las grandes historias de amor, ha sido la causante de todos mis desvelos y anhelos. A ella le debo también muchas alegrías, nuevas amistades y, sobre todo, mucha sabiduría, no solo académica, sino, más importante, aquella que se desprende de atravesar grandes páramos de angustia a solas con uno mismo, la sabiduría que se adquiere a través del autodescubrimiento. Y digo a solas, porque el largo trayecto de una tesis se recorre, al menos en lo que a escritura se refiere, solo. Por suerte, en este camino también me han acompañado muchas personas a las que quiero, admiro y debo mucho más que un simple gracias en estos agradecimientos.

Gracias eternas a mis dos padres académicos, Manuel Sevilla y Paco Vicente, por sus consejos, su rigurosidad investigadora y, especialmente, por la calidad humana que los caracteriza, esa que envuelve a todos los que nos encontramos a su alrededor. Sin ellos, esta tesis no habría sido posible. Gracias, Paco, por descubrirme el camino (hermenéutico) a través del cual investigar la literatura, que tanto me apasiona, y por creer en mí. Gracias también por tu profunda calma, que apacigua tormentas, por tu comprensión y por tu cuidado. Gracias, Manuel, por haberme regalado la que es mi otra pasión, la fraseología, y por compartir conmigo tanto: angustias, llantos, enfados, decepciones y, sobre todo, alegrías. Gracias por tu aliento, por tu confianza, por tu detallismo y perfeccionismo extremo, gracias por tu sensibilidad, por tu amistad, y por estar siempre, siempre, siempre.

Asimismo, le agradezco al profesor Carlos A. Crida Álvarez su invitación y maravillosa acogida en la Universidad Kapodistriaca de Atenas que me permitieron, no solo escribir varios capítulos de esta tesis durante mi estancia allí, sino curar y cerrar una

etapa y salir fortalecida del viaje. Gracias, Carlos, por el cariño y la amabilidad, nunca estaré lo suficientemente agradecida.

Gracias también a todos mis compañeros del Departamento de Idiomas que han compartido conmigo buena parte de esta odisea y me han empujado a seguir caminando. Gracias a Thomas, por haber creído en mí y abrirme las puertas de la ardua carrera académica, por su flexibilidad y por todos los días que me ha permitido dedicarle a esta tesis, sin ellos no habría sido posible terminarla. Gracias, por su amor y apoyo incondicional, a mis queridas Diana, Gloria, Raquel, Ana Rosa, Marisol, Elena y a todos los compañeros que me han brindado su cariño a lo largo del desarrollo de este trabajo, sufriendo y, sobre todo, riendo conmigo. Gracias a Jorge y a Jonás por sus consejos rigurosos y su hombro (estadístico) en momentos de agobio. Gracias a los dos brazos de mi silla, José Andrés y Lali, por su cariño, sus risas y por soportar mis constantes consultas e interrupciones y contestar a todas ellas con la mayor de las dulzuras. Gracias también a aquellos compañeros que ya no están en el Departamento, pero han estado muy presentes en el transcurso de este trabajo: Imelda, Pilar y Miguel, gracias por vuestro apoyo de forma retroactiva, y, sobre todo, gracias a Laura y Sara, vuestro calor se siente muy cerca, da igual lo lejos que estéis. Gracias, por último, a M^a del Mar por su apoyo (moral y logístico), su interés, su paciencia, sus risas, su pragmatidad y, sobre todo, por ofrecerme siempre su hombro y cuidarme tanto. A muchos de ellos les debo también un agradecimiento especial por su cariño y compañía en momentos de necesidad *inmunológica*. Gracias de corazón.

Gracias también a todos aquellos amigos que lo han seguido siendo a pesar de esta tesis y de las ocasiones en que han echado en falta mi presencia. Gracias a mis flores, Nouni y Almudena, por estar ahí, truene, llueve o nieve, y haberme permitido descubrir que nuestra sólida amistad es a prueba de bombas y de tesis. Gracias a Irene, porque, a pesar de lo poco que hemos podido vernos estos años, sé que cuento con ella y está siempre preparada para lo que se presente. Gracias a los ñicos, por las cervezas y las risas que me arrancan siempre cuando más lo necesito. Lamento que hayan sido tan pocas en estos últimos años. Gracias a Marta y a M^a José por escucharme y por recuperar siempre el tiempo perdido cuando nos encontramos, gracias por el dulce apoyo en la distancia. Gracias también a Carmen y a Rocío por jalearme a lo largo del camino y compartir mis alegrías y mis penas. Gracias a Bea, por su amparo desde la sombra y por su calor humano. Por último, gracias a mis literatas: Ana, Alba, Andrea, Isa y Juandi. Nuestro grupo es

como un alto en el camino, un respiro de aire fresco, una arcadia en la que llorar, recomponerse, reír y tomar impulso. Gracias por compartir mis (nuestros) desvelos tesísticos, y no tesísticos, gracias por vuestro aliento, gracias por cuidarme tanto.

Gracias también a Loli, por todas las tardes libres que me ha brindado para poder terminar esta tesis y por ser todo un ejemplo de mujer a seguir.

Debo, asimismo, un enorme agradecimiento a mi familia. Gracias a mis abuelas, Carmen y M^a Luisa, por ser un ejemplo de fortaleza y energía vital. De ellas he heredado la creatividad y la curiosidad innata, esas ganas de aprender y de descubrir, tan necesarias para investigar. A mis tías, por ser, todas ellas, un ejemplo de brillantez, valentía, arrojo y fuerza femenina. A mis tíos, por ser el paradigma del pensamiento crítico e ilustrarme con ideas tan variadas como las que atesoran. A Encarna, mi segunda madre, por cuidarme tanto y tan bien, porque buena parte de lo que soy se lo debo a ella, gracias por ser un ejemplo siempre del buen hacer, la generosidad y el trabajo bien hecho. A mi hermano, Javier, porque sé que, siempre, aunque sea desde la sombra y a su manera particular, está ahí. A mi padre, por creer en mí siempre y por haberme legado la constancia (la testarudez), el sentido puro de la honradez y la búsqueda de la perfección, cualidades, todas ellas, tan necesarias para la investigación. A mi madre, por ser mi referente, por inculcarme la pasión por la literatura, por educarme en el pensamiento crítico y haberme legado su delicadeza y sensibilidad. Gracias por tu aliento, y tu amor y cariño. Gracias a todos ellos, pues son responsables de que haya seguido caminando en esta travesía.

Gracias a mi compañero de viaje, Alfonso, por su paciencia, su amor y cariño silencioso y su cuidado constante. Gracias por no soltarme la mano, a pesar de lo duro y abrupto que ha sido el camino.

Gracias, por último, a Glenn (Miller), a Neil (Young), a David (Bowie), a Frank (Sinatra), a Xael (López), a Angus y Julia (Stone), a los Depeche, a Eddie (Vedder), a Enric (especialmente por su *Adelante Bonaparte*), a Alice (in Chains), a Beirut, a Mr E. por su Beautiful Blues y a tantos otros... a todos ellos, gracias por la compañía que me han brindado en este largo periplo hasta llegar a Ítaca.

«Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado.
Así, sabio como te has vuelto, con tanta experiencia,
entenderás ya qué significan las Ítacas».

(C. Cavafis)

«La más noble función de un escritor es dar testimonio, como acta notarial y como fiel cronista,
del tiempo que le ha tocado vivir».

Camilo José Cela

«En el mundo actual, un escritor o es crítico o no es nada»

Miguel Delibes

**La función de las unidades fraseológicas en
la novela española de posguerra: una
herramienta hermenéutica, un recurso para
la resistencia**

ÍNDICE

1. Introducción.....	23
2. Marco teórico	29
2.1. La perspectiva hermenéutica.....	29
2.2. Contexto social e histórico.....	32
2.2.1. La sociedad franquista.....	32
2.2.2. La censura y la auto-censura	37
2.3. La novela española de posguerra y la estética del realismo	42
2.3.1. Características comunes de la novela de posguerra	43
2.3.1.1. La novela realista tradicional y la novela burguesa.....	48
2.3.1.2. Primera generación española de posguerra	49
2.3.1.3. Promoción literaria de los años 50 o generación del medio siglo	50
2.3.1.4. La novela de los años 60 y el retorno a la interiorización e intelectualización de esta	55
2.3.2. <i>La Colmena</i> , de Camilo José Cela (1945/46).....	55
2.3.3. <i>Entre visillos</i> , de Carmen Martín Gaité (1957).....	68
2.3.4. <i>Cinco horas con Mario</i> , de Miguel Delibes (1966)	85
2.4. Fraseología y paremiología.....	95
2.4.1. Fraseología	95
2.4.1.1. Rasgos de la unidad fraseológica.....	97
Multilexicalidad	97
Fijación	97
Idiomaticidad	98
2.4.1.2. Evolución de la fraseología: diferentes clasificaciones.....	99
2.4.2. Paremiología.....	104
2.4.2.1. Rasgos de la paremia	105
2.4.2.2. Evolución de la paremiología	105
2.4.3. La fraseología como elemento pragmático-cultural.....	108
2.5. El uso de la fraseología como recurso estilístico	112
3. Propuesta de clasificación fraseológica.....	127
3.1. Compuestos sintagmáticos.....	128
3.2. Locuciones	134

3.3. Colocaciones	135
3.4. Esquemas sintácticos	135
3.5. Enunciados fraseológicos	140
3.6. Paremias	142
3.7. Cuadro resumen	144
4. Hipótesis y objetivos.....	147
5. Metodología.....	149
5.1. Justificación del corpus de novelas.....	151
5.2. Localización de UF en las novelas y clasificación	152
5.3. Documentación	152
5.4. Listado	153
5.4.1. <i>La colmena</i>	154
5.4.2. <i>Entre visillos</i>	155
5.4.3. <i>Cinco horas con Mario</i>	156
5.5. Procesamiento y estudio	157
5.5.1. Estudios LC-1, EV-1 y CHCM-1: Análisis contrastivo del discurso del narrador y de los personajes	158
5.5.2. <i>La colmena</i> . Estudio LC-2: Discurso fraseológico de Doña Rosa y Martín Marco	159
5.5.3. <i>Entre visillos</i> . EV-2: Discurso fraseológico de los personajes femeninos y masculinos, y EV-3: Discurso fraseológico de los protagonistas	159
5.5.4. <i>Cinco horas con Mario</i> . CHCM-2: Discurso fraseológico del personaje de Carmen	161
5.5.5. Resumen.....	162
6. Resultados y discusión.....	163
6.1. <i>La colmena</i>	164
6.1.1. LC-1: Discurso fraseológico del narrador y los personajes	166
6.1.2. LC-2: Discurso fraseológico de Doña Rosa y Martín Marco.....	176
6.1.3. Conclusiones	190
6.2. <i>Entre visillos</i>	192
6.2.1. EV-1: Discurso fraseológico del narrador y los personajes	194
6.2.2. EV-2: Discurso fraseológico de los personajes femeninos y masculinos ...	205
6.2.2.1. Uso de las paremias	211
6.2.2.2. Uso de las colocaciones	215

6.2.2.3. Uso de los compuestos sintagmáticos	222
6.2.2.4. Uso de los enunciados fraseológicos	222
6.2.2.5. Uso de los esquemas sintácticos.....	224
6.2.2.6. Uso de la fraseología idiolectal	230
6.2.2.7. Uso de las locuciones	231
6.2.2.8. Conclusiones.....	242
6.2.3. EV-3: Discurso fraseológico de los protagonistas	243
6.2.4. Conclusiones	270
6.3. <i>Cinco horas con Mario</i>	273
6.3.1. CHCM-1: Discurso fraseológico del narrador y los personajes.....	275
6.3.2. CHCM-2: Discurso fraseológico del personaje de Carmen	285
6.3.2.1. Carmen como mujer de sabiduría popular.....	286
6.3.2.2. Carmen como personaje de ideología conservadora	288
6.3.2.3. Carmen como personaje de profunda religiosidad	295
6.3.2.4. Fraseología idiolectal y otros rasgos destacables	297
6.3.3. Conclusiones	301
6.4. Conclusiones del análisis fraseológico	303
7. Conclusiones	311
Referencias bibliográficas	319

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Cronología de los capítulos de <i>La colmena</i> de acuerdo con Sobejano (2009, párr. 9-12).	61
Tabla 2. Taxonomía fraseológica propuesta por Coseriu (en Corpas Pastor, 1996). Fuente: Elaboración propia.	99
Tabla 3. Taxonomía fraseológica propuesta por Casares (en Corpas Pastor, 1996). Fuente: Elaboración propia.	100
Tabla 4. Taxonomía fraseológica propuesta por Zuluaga (en Corpas Pastor, 1996). Fuente: Elaboración propia.	100
Tabla 5. Taxonomía fraseológica propuesta por Corpas Pastor (1996). Fuente: Elaboración propia.	101
Tabla 6. Taxonomía fraseológica propuesta por Solano (2012, p. 127).	103
Tabla 7. Características fraseológicas en las locuciones, compuestos sintagmáticos y colocaciones. Fuente: Elaboración propia.	131
Tabla 8. Propuesta de clasificación fraseológica. Fuente: Elaboración propia.	145
Tabla 9. Ejemplo de tabla elaborada para análisis fraseológico de <i>La colmena</i> . Fuente: Elaboración propia.	154
Tabla 10. Ejemplo de tabla elaborada para análisis fraseológico de <i>Entre visillos</i> . Fuente: Elaboración propia.	155
Tabla 11. Ejemplo de tabla elaborada para análisis fraseológico de <i>Cinco horas con Mario</i> . Fuente: Elaboración propia.	157
Tabla 12. Resumen de los estudios realizados. Fuente: Elaboración propia.	162
Tabla 13. Cuantificación de tipologías fraseológicas en la novela <i>La colmena</i> . Fuente: Elaboración propia.	164
Tabla 14. Distribución de UF utilizadas por el narrador en la novela <i>La colmena</i> en tipos fraseológicos y subtipos. Fuente: Elaboración propia.	167
Tabla 15. Distribución de UF utilizadas por los personajes en la novela <i>La colmena</i> en tipos fraseológicos y subtipos. Fuente: Elaboración propia.	169
Tabla 16. Comparación de UF distribuidas por subtipos sobre el total de UF pronunciadas por cada grupo en <i>La colmena</i> . Fuente: Elaboración propia.	171
Tabla 17. Ejemplos de uso fraseológico que revelan la personalidad autoritaria de Doña Rosa. Fuente: Elaboración propia.	181

Tabla 18. Ejemplos que caracterizan a Doña Rosa como un personaje religioso. Fuente: Elaboración propia.	182
Tabla 19. Ejemplos que evidencian el uso autoritario de las paremias y enunciados fraseológicos proverbiales. Fuente: Elaboración propia.	183
Tabla 20. Ejemplos de coletillas fraseológicas que caracterizan el discurso de Doña Rosa. Fuente: Elaboración propia.	184
Tabla 21. Ejemplos que evidencian la actitud derrotista y sometida de Martín Marco. Fuente: Elaboración propia.	186
Tabla 22. Ejemplos que evidencian la cortesía y afabilidad de Martín Marco. Fuente: Elaboración propia.	187
Tabla 23. Ejemplos de usos fraseológicos de contenido religioso en el discurso de Martín Marco. Fuente: Elaboración propia.	188
Tabla 24. Ejemplos que evidencian el uso resignado y conformista que hace Martín Marco de las paremias. Fuente: Elaboración propia.	188
Tabla 25. Cuantificación de tipologías fraseológicas en la novela <i>Entre visillos</i> . Fuente: Elaboración propia.	192
Tabla 26. Distribución de UF utilizadas por el narrador en la novela <i>Entre visillos</i> en tipos fraseológicos y subtipos. Fuente: Elaboración propia.	195
Tabla 27. Distribución de UF utilizadas por los personajes en la novela <i>Entre visillos</i> en tipos fraseológicos y subtipos. Fuente: Elaboración propia.	198
Tabla 28. Comparación de UF distribuidas por subtipos sobre el total de UF pronunciadas por cada grupo en <i>Entre visillos</i> . Fuente: Elaboración propia.	200
Tabla 29. Distribución de UF utilizadas por los personajes femeninos en la novela <i>Entre visillos</i> en tipos fraseológicos y subtipos. Fuente: Elaboración propia.	206
Tabla 30. Distribución de UF utilizadas por los personajes masculinos en la novela <i>Entre visillos</i> en tipos fraseológicos y subtipos. Fuente: Elaboración propia.	208
Tabla 31. Comparación de UF distribuidas por subtipos sobre el total de UF pronunciadas por cada grupo (femenino/masculino) en <i>Entre visillos</i> . Fuente: Elaboración propia.	210
Tabla 32. Ejemplos de uso fraseológico utilizados por el personaje de Gertru en la novela <i>Entre visillos</i> . Fuente: Elaboración propia.	245

Tabla 33. Ejemplos de uso fraseológico utilizados por el personaje de Julia en la novela <i>Entre visillos</i> . Fuente: Elaboración propia.	249
Tabla 34. Ejemplos de uso fraseológico utilizados por el personaje de Elvira en la novela <i>Entre visillos</i> . Fuente: Elaboración propia.	253
Tabla 35. Ejemplos de uso fraseológico utilizados por el personaje de Natalia en la novela <i>Entre visillos</i> . Fuente: Elaboración propia.	257
Tabla 36. Ejemplos de uso fraseológico utilizados por el personaje de Ángel en la novela <i>Entre visillos</i> . Fuente: Elaboración propia.	260
Tabla 37. Ejemplos de uso fraseológico utilizados por el personaje de Emilio en la novela <i>Entre visillos</i> . Fuente: Elaboración propia.	264
Tabla 38. Ejemplos de uso fraseológico utilizados por el personaje de Pablo en la novela <i>Entre visillos</i> . Fuente: Elaboración propia.	269
Tabla 39. Cuantificación de tipologías fraseológicas en la novela <i>Cinco horas con Mario</i> . Fuente: Elaboración propia.	273
Tabla 40. Distribución de UF utilizadas por el narrador en la novela <i>Cinco horas con Mario</i> en tipos fraseológicos y subtipos. Fuente: Elaboración propia.	276
Tabla 41. Distribución de UF utilizadas por los personajes en la novela <i>Cinco horas con Mario</i> en tipos fraseológicos y subtipos. Fuente: Elaboración propia. .	278
Tabla 42. Comparación de UF distribuidas por subtipos de cada grupo sobre el total de UF de cada grupo en <i>Cinco horas con Mario</i> . Fuente: Elaboración propia.	280
Tabla 43. Ejemplos que caracterizan a Carmen como personaje de sabiduría popular. Fuente: Elaboración propia.	288
Tabla 44. Ejemplos que evidencian la tendencia ideológica del personaje de Carmen. Fuente: Elaboración propia.	294
Tabla 45. Ejemplos que caracterizan a Carmen como personaje de profunda religiosidad. Fuente: Elaboración propia.	297
Tabla 46. Ejemplos de fraseología idiolectal utilizada por Carmen. Fuente: Elaboración propia.	298
Tabla 47. Ejemplos de coletillas y repeticiones fraseológicas en el discurso de Carmen. Fuente: Elaboración propia.	300

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Distribución fraseológica por tipos en el discurso del narrador de <i>La colmena</i> . Fuente: Elaboración propia.....	167
Gráfico 2. Distribución fraseológica por tipos en el discurso de los personajes de <i>La colmena</i> . Fuente: Elaboración propia.....	169
Gráfico 3. Distribución fraseológica por tipos en el discurso del narrador de <i>Entre visillos</i> . Fuente: Elaboración propia.....	196
Gráfico 4. Distribución fraseológica por tipos en el discurso de los personajes de <i>Entre visillos</i> . Fuente: Elaboración propia.....	198
Gráfico 5. Distribución fraseológica por tipos en el discurso de los personajes femeninos de <i>Entre visillos</i> . Fuente: Elaboración propia.	207
Gráfico 6. Distribución fraseológica por tipos en el discurso de los personajes masculinos de <i>Entre visillos</i> . Fuente: Elaboración propia.	209
Gráfico 7. Distribución fraseológica por tipos en el discurso del narrador de <i>Cinco horas con Mario</i> . Fuente: Elaboración propia	276
Gráfico 8. Distribución fraseológica por tipos en el discurso de los personajes de <i>Cinco horas con Mario</i> . Fuente: Elaboración propia.	278

1

Introducción

La novela española de posguerra, coincidimos con Barrero (1999, p. 331), es aquella que se desarrolla desde el final de la guerra civil, es decir desde 1939, hasta el comienzo de la democracia: «preferimos inclinarnos, coincidiendo con algunos estudiosos, por criterios más historiográficos que literarios que reconocen una división entre “novela de la posguerra española” y “novela de la democracia española”». Esta novela conocida como *de posguerra* ha sido tradicionalmente denostada por su instrumentalización y compromiso político, hecho que ha llevado a la crítica literaria a desprestigiar su calidad literaria. Sin embargo, coincidimos con Neuschäfer (1994) en que esta apreciación es injusta:

Me parece que es hora ya de valorar lo que significa tener que escribir cuando no se puede decir lo que se quiere decir. Y de darse cuenta de que la censura no solamente no era un estorbo para el ingenio, sino que, a veces, conseguía hacerlo más sutil [...] hay autores que han creado, a pesar y en contra de la censura, una literatura notable (p. 9).

La motivación de la presente tesis surge de la reivindicación de un lugar reconocido en el canon literario para la literatura española de posguerra que, si bien es cierto, poseía una función política clara, no por ello ha de considerarse menor en calidad. Esta novela posee unas características concretas, que se expondrán en el epígrafe 2.3. de forma detallada, aunque adelantamos aquí algunos rasgos en aras de justificar el objeto de estudio y el enfoque de esta tesis.

Debido a la censura impuesta por el régimen franquista, la influencia de nuevas corrientes estético-literarias europeas se vio muy mermada en España. Esto provocó que no hubiese renovación en la tendencia narrativa española tras la guerra civil y que esta tuviese que rescatar antiguas inclinaciones, como el realismo, para salvarse a sí misma. Del mismo modo, dado el monopolio informativo causado por la conversión de la prensa en una herramienta propagandística afín al régimen, existía la necesidad de buscar nuevas

formas de expresión y de dar salida a la inquietud crítica contra el franquismo, a la resistencia. Se descubrió entonces en el realismo el arma perfecta para solucionar ambos problemas, pues, la narrativa se reciclaba y no quedaba estancada y, por su parte, permitía también la expresión de una realidad patente —ajena, tal vez, al lector habitual de la prensa—, veraz y contemporánea que el franquismo se empeñaba en ocultar. Una realidad íntegra, incorruptible: aquella de la miseria española, del antiintelectualismo, de la persecución a la izquierda, de la desigualdad de género... La *verdadera* realidad, en definitiva.

No obstante, en la mayoría de los casos sorprende cómo estas novelas pasaban una censura tan rigurosa como la franquista. El motivo es que, la mayor parte de las veces, gracias a ese ingenio agudizado del que habla Neuschäfer (1994), las obras parecían, a primera vista, mucho más inocuas de lo que en realidad eran y, no se sabe si por la complicidad del censor o por la propia incapacidad de estos para leer e interpretar lo que en realidad querían decir, las novelas pasaban la censura. La maestría de los escritores de esta época residía, parafraseando a Neuschäfer (ídem), en ingeniárselas para decir lo que se quería decir aun cuando no se podía decir. Para ello, los autores de la posguerra crearon lo que Neuschäfer (ídem) bautizó como «discurso de la censura»: una nueva forma de escribir. Es aquí, precisamente, donde aparece en escena la fraseología. Si el objetivo de la novela de esta época era presentar una realidad lo más verosímil posible para conseguir que el lector identificase su propia realidad en la ficción, la fraseología se convirtió en una herramienta perfecta para servir a ese propósito. Así, introduciendo unidades fraseológicas (UF de ahora en adelante) en las novelas, el escritor acercaba el habla de los personajes y del narrador al lenguaje propio del lector, lo que facilitaba la consecución del propósito final: hacer consciente al lector de su propia realidad y conseguir que la crítica al régimen llegase a su destinatario de una forma velada.

Por su parte, la fraseología, por las mismas razones indicadas en el párrafo anterior, también supone un elemento idóneo para el estudio de la novela de posguerra, tal y como refleja Pennisi (2009):

«Las UFS son un punto de encuentro entre la lengua y la cultura de un pueblo, ya que en éstas los hablantes proyectan hechos históricos, religión, mitos, moral y sabiduría. A través del estudio sobre las UFS se pueden entender mejor la cultura tradicional de un país. Los españoles utilizan las UFS no sólo en los textos coloquiales o en los diálogos informales, sino también en textos escritos y formales, como artículos periodísticos, políticos, obras literarias, [...]» (párr. 10).

Las unidades fraseológicas, tal y como expresa Pennisi, son unidades que, más allá de su sentido semántico, son ricas en otro tipo de contenidos pragmáticos, culturales e, incluso, antropológicos. Todos estos contenidos permiten que el enfoque fraseológico adicione muchos significados y matices a la hora de interpretar el texto escrito, especialmente, el literario.

Así pues, la presente tesis tiene como objeto de estudio la fraseología utilizada en la novela española de posguerra, su función, su contribución y su interpretación a través del filtro hermenéutico. Esta tesis es, por tanto, de carácter interdisciplinar, pues de forma constante se alternará el foco de una disciplina, la literatura, centrada en la narrativa española de posguerra concretamente, a otra, la fraseología, ámbito que nos prestará las herramientas necesarias para la interpretación adecuada y completa de los textos elegidos.

Para desarrollar esta tesis, se escogieron tres obras narrativas de este período por su representatividad. A saber: *La colmena*, de Camilo José Cela (escrita en los años 40, aunque publicada en 1951); *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité (publicada en 1957); y *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes (publicada en 1966). Cada una de ellas pertenece a una tendencia dentro del realismo de posguerra, tal y como se verá en el epígrafe 2.3.1., y presenta, además, características formales distintas dentro del continuum del realismo español del siglo XX. La primera de ellas es, formalmente, una novela coral por su multitud de personajes (más de 300) y por la función que el narrador desempeña en ella. La segunda se encuentra a mitad de camino entre la novela coral y la intimista que empezará a aparecer más adelante en el siglo XX. Combina multitud de personajes que intervienen de manera directa mediante el diálogo, con el monólogo interior de algunos de ellos, como Natalia o Pablo. Por último, *Cinco horas con Mario* sigue las nuevas tendencias de la novela de los años 60 y está constituida casi totalmente por un monólogo interior, el de Carmen, la protagonista.

Por su parte, el enfoque del estudio es fraseológico porque las UF permitirán centrar el análisis en los rasgos lingüísticos que caracterizan a los personajes y al narrador y también permitirán comprobar qué papel juegan en el desarrollo de dichas novelas. Para ello, se localizarán y extraerán todas las UF que aparecen en las tres novelas con el fin de llevar a cabo siete estudios empíricos, tres de corte cuantitativo, uno de corte mixto y tres de corte cualitativo, que posibilitarán la profundización en el estudio de los datos.

Así, el propósito de la presente tesis posee, asimismo, una doble vertiente. Por una parte, desde el enfoque literario, pretendemos explorar un corpus literario constituido por tres novelas, cuya elección se justifica en el apartado metodológico, con el fin de descubrir si los escritores utilizaron la fraseología en ellas de forma intencional y con un objetivo determinado, íntimamente relacionado con el principio poiético¹ de la obra. Así, las dos primeras hipótesis de las que parte este estudio son que la fraseología se utiliza de forma intencional como recurso estilístico en las novelas españolas de posguerra escogidas y que ese uso intencional de la fraseología esconde un objetivo íntimamente relacionado con el principio poiético de la novela. Además, la comparación necesaria de resultados entre los estudios que se lleven a cabo con las novelas lleva a enunciar una tercera hipótesis: este uso particular de la fraseología es común en las obras estudiadas y tentativamente extrapolable al resto de obras narrativas de la posguerra española.

Por otra parte, la vertiente fraseológica de esta tesis pretende demostrar que las UF se pueden utilizar como herramienta hermenéutica para interpretar el significado profundo del texto literario, para lo que se diseñará una metodología de análisis que permita utilizar la fraseología como herramienta de interpretación del texto literario. La última hipótesis de esta tesis parte, precisamente, de esta idea: se puede aprehender el principio poiético de estas novelas a partir del estudio fraseológico-hermenéutico del texto.

Finalmente, esta tesis se estructura en dos partes, una de carácter teórico y otra de carácter empírico, que responden, por un lado, al desarrollo del marco teórico y de la taxonomía fraseológica sobre los que se fundamentarán la metodología y los estudios realizados, así como al establecimiento de las hipótesis y objetivos a alcanzar; y, por otro lado, a la descripción de la metodología diseñada y su implementación, así como a la presentación y discusión de los resultados.

La primera parte, o parte teórica, está compuesta por los capítulos 1, 2, 3 y 4. El primer capítulo corresponde a la Introducción. A continuación, en el capítulo 2, se establece el Marco Teórico sobre el que se apoyarán los estudios llevados a cabo en la parte empírica de la tesis. Este versará, en primer lugar, sobre la perspectiva hermenéutica y sobre el contexto sociocultural y la estética de la novela de posguerra. Además, se llevará a cabo una revisión de las novelas escogidas que recoge lo que la crítica ha

¹ El principio de construcción de la obra, el motivo por el que el autor escribió la novela, el objetivo que pretendía alcanzar.

observado y establecido sobre ellas. Todo ello resulta necesario para rellenar los *huecos interpretativos* del texto literario, tal y como se verá en el epígrafe 2.1. A continuación, se desarrollará una revisión de la evolución de la fraseología y de algunas de las taxonomías fraseológicas propuestas hasta el momento. Por último, se recogerán algunos estudios que analizan la función estilística, cultural o pragmática de las UF en el texto literario. Tras ello, el capítulo 3 presentará la taxonomía fraseológica que se deriva del Marco Teórico y que servirá también como marco para el análisis fraseológico desarrollado con posterioridad. Por último, se recogen las hipótesis y objetivos diseñados para la presente tesis en el capítulo 4, que sirve de transición e introduce la parte empírica de esta tesis.

Los capítulos 5, 6 y 7 constituyen la parte empírica de esta tesis. El capítulo 5 corresponde a la descripción de la metodología diseñada para llevar a cabo los estudios y su implementación. En él se puede encontrar la explicación detallada de todo el proceso metodológico llevado a cabo: desde la justificación del corpus literario hasta la forma en que se procesarán las UF para su estudio, pasando por la localización de dichas UF, su documentación con obras fraseográficas y lexicográficas, así como la elaboración de un listado con todas ellas. Dicho listado puede consultarse en los Anexos 1, 2 y 3 incluidos en el CD adjunto al final de esta tesis. El capítulo 6, más extenso que los anteriores, refleja los resultados recogidos a través de la implementación de los estudios y su interpretación. Se presentarán cuatro partes diferenciadas, una por cada novela, que recogerá los diferentes estudios llevados a cabo con cada una de ellas, y un apartado final en el que se expondrán las conclusiones generales de los resultados de los estudios y su discusión. En el epígrafe 6.1. se podrán encontrar los resultados de los dos estudios desarrollados para analizar la novela *La colmena*: uno de carácter cuantitativo (LC-1) y otro de carácter cualitativo (LC-2). El epígrafe 6.2. recogerá los resultados y discusión de los tres estudios llevados a cabo con la novela *Entre visillos*: uno de carácter cuantitativo (EV-1), otro de carácter mixto (EV-2) y un último estudio de carácter cualitativo (EV-3). Asimismo, en el epígrafe 6.3. se recogen los resultados y discusión correspondientes a los dos estudios realizados para analizar la novela *Cinco horas con Mario*, uno de carácter cuantitativo (CHCM-1) y otro de carácter cualitativo (CHCM-2). Por último, el capítulo 7 desarrolla las conclusiones de la presente tesis en las que se explorarán las implicaciones para el campo de la literatura y para el de la fraseología, las limitaciones de este estudio y las futuras líneas de investigación.

2

Marco teórico

2.1. La perspectiva hermenéutica

Dice Albaladejo (1998) que la respuesta del ser humano ante los textos, siendo estos construcciones lingüísticas, es siempre lingüística y que, la propia interpretación de esos textos ya es una respuesta a ellos. También Heidegger (en Sánchez Meca, 2004, p. 144) defiende que comprender no es una actividad humana cualquiera, sino que «es la estructura ontológica fundamental de la existencia» y que la forma propia de ser del hombre es «existir como intérprete o desvelador del ser». Siendo, pues, la interpretación una actividad tan inherente al ser humano, es fundamental que exista una disciplina que se encargue de estudiar y analizar la perspectiva, el modo, el método y los diferentes enfoques de la interpretación textual. Así, la hermenéutica es la teoría y la disciplina que se encarga de la interpretación de los textos o, de acuerdo con el *DRAE* (2014), «el arte de interpretar los textos».

Los textos y, particularmente, las obras literarias, se encuentran siempre inacabadas, por lo que se hace necesario que el lector lleve a cabo un proceso de interpretación para comprenderlas. Ingarden (en Sánchez Meca, 2004) sostiene que se encuentran inacabadas por dos motivos. El primero, porque la obra ofrece diferentes visiones esbozadas o indeterminadas que el lector está llamado a cubrir y completar con su propia interpretación. En segundo lugar, porque las realidades que proyecta no son sino la progresión intencional de una serie de frases a las que hay que dar forma y convertir en un *todo* para que ese mundo representado exista y sea intencionado. Así, toda interpretación es siempre reconstructiva, dado que es, precisamente la reconstrucción de esas estructuras textuales y referenciales que construyó en su día el productor del texto lo que permite su comprensión. Es decir, toda interpretación implica una operación por parte

del lector de completar, de producir una nueva totalidad siempre a partir del encuentro de sus estructuras culturales con las estructuras textuales originales, de acuerdo con Eco (2013).

Para que ese proceso de reconstrucción sea posible, es necesario que el sujeto que está leyendo el texto realice invariablemente «un “proyectar” por el que, desde el momento en que aparece el primer asomo de sentido, aventura un sentido del todo» (Cuesta, 1991, p. 38). Sánchez Meca (2004) alega a este respecto que una obra escrita no consiste únicamente en una sucesión de frases que podrían ser entendidas de forma individual, sino que es una totalidad y que, para comprenderla, exige establecer un diálogo entre el todo y las partes, es decir, una comprensión de tipo circular. En este sentido, Ast (en Mantzavinos, 2016) fue, probablemente, el primero en hablar sobre la circularidad de la interpretación y de cómo el principio básico sobre el que se construye la interpretación es el hecho de encontrar sentido al todo a través de lo individual y, al contrario, de lo individual a través del todo. Esta misma noción del círculo hermenéutico de la interpretación sería adoptada posteriormente por Schleirmacher (en Mantzavinos, 2016), por Gadamer (en Rueda, 2017) y por muchos otros filósofos.

Volviendo al hecho de «proyectar» como forma de precomprender y reconstruir el texto, Rueda (2017) defiende que un texto se puede interpretar únicamente como parte de un todo, integrado en una tradición y un contexto del que deriva su significado. Ya Gadamer (1977) postulaba la proyección o anticipación de un sentido durante el proceso de comprensión de un texto, proyección que ha de estar en constante revisión conforme el lector va penetrando el significado del texto. Esa proyección o anticipación no es otra que la de la tradición, el contexto y los prejuicios que rodean tanto a la obra, como al autor y al lector. Así, Gadamer apostaba por una interpretación textual dialógica, una interpretación que pasa por elaborar un proyecto previo en el que los presupuestos proyectados sobre el texto se van revisando, en definitiva, una interpretación crítica.

Sin embargo, este «proyectar» subjetivo del lector sobre el texto que está interpretando no siempre concede todas las garantías de estar aprehendiendo la *verdad* oculta en el texto. A pesar de que Gadamer (1977) defendía la interpretación como forma de acceso a la verdad o al conocimiento más puros, aun cuando esta contradijese al método científico, actualmente se intenta también «hacer compatible la comprensión hermenéutica con una metodología científica. Por ejemplo, [...] la metodología del análisis semántico como recurso potenciador de la comprensión» (Sánchez Meca, 2004,

p. 152). Así, Sánchez Meca afirma que, cada vez más, la postura positivista sobre la ciencia y el conocimiento está cediendo a una nueva definición del conocimiento como comprensión e interpretación. A esto está también contribuyendo la progresiva introducción de los logros del campo de la lingüística en el ámbito de la hermenéutica, dado que, mediante el estudio e interpretación de la frase, ascendiendo de las partes al todo y del todo a las partes, se asegura un método hermenéutico más científico.

Para apoyar esta perspectiva, se hace necesario recordar la teoría de los tres conocimientos de la obra literaria propuesta por Dámaso Alonso (en Albaladejo, 1998). Así pues, Alonso defendía que existen tres tipos de conocimientos de la obra literaria. El primero es aquel al cual el lector del texto accede a través de la lectura. Este primer conocimiento se reduce a la interpretación de la obra por parte del lector como encuentro desentrañador con el objeto de arte. Por su parte, el segundo conocimiento es aquel que «llega a construirse como actividad transitiva, de creación crítica sobre la obra literaria y de comunicación a otros lectores de dicha creación procedente de la experiencia lectora» (Alonso en Albaladejo, 1998, p. 5). Es decir, es un conocimiento que, partiendo del primero, se traduce en la producción de otro texto crítico y cuyo objetivo es la comunicación de la interpretación a otros lectores. Por su parte, el tercer conocimiento no se basa ya en la intuición o aprehensión subjetiva del texto por parte del receptor, sino que es el resultado del estudio y análisis lingüístico de la obra. La interpretación de la obra literaria correspondiente al primer conocimiento pertenece a la llamada interpretación intransitiva, aquella cuyo resultado permanece en el receptor (Albaladejo, 1998). Por su parte, la interpretación del texto literario resultante tanto del segundo conocimiento como del tercero forman parte de la interpretación transitiva, es decir, de aquel tipo de interpretación que obtiene como resultado del proceso interpretativo la producción de un texto diferente al inicial. En el caso concreto del tercer conocimiento, el crítico «se sirve de instrumental teórico-lingüístico, de carácter técnico, para el análisis que transmite a los lectores de su texto crítico» (Albaladejo, 1998, p. 22). A este tercer conocimiento se accede a través de un análisis lingüístico-hermenéutico que sigue la metodología científica y que, por tanto, podría parecer más estable o fiable que los dos primeros. Es, precisamente en esta perspectiva en la que se enmarca esta tesis, que pretende llevar a cabo un análisis lingüístico a nivel fraseológico de las novelas, combinado con un estudio de tipo hermenéutico para interpretar el significado profundo que estas encierran.

Ahora bien, dada la característica dialógica de la hermenéutica, es decir, la necesidad de proyectar sobre el texto determinados contenidos que vienen a rellenar los huecos que quedan por construir en el texto, para interpretar de forma adecuada una obra literaria «es necesario conocer [...] el contexto general de producción del texto-origen, así como la tradición literaria que funciona como contexto textual de dicho texto» (Albaladejo, 1992, p.185). De la misma forma, continúa Albaladejo, para desarrollar una recepción adecuada del texto «es imprescindible y decisivo el proceso de identificación de la estrategia *poiética* adoptada por el autor» (Albaladejo, 1992, p. 187). Gracias a lo cual, el receptor del texto es capaz de localizar y determinar los mecanismos lingüísticos y estéticos que ha utilizado el escritor en la elaboración del texto y el objetivo creativo final en el que están insertos.

Para ello, con el fin de poder conocer el contexto general de producción del texto, su tradición literaria, así como el principio poiético sobre el que se fundamentan las novelas que nos ocupan, se hace necesario hacer una revisión completa del contexto sociocultural y del movimiento estético que las envuelve, tal y como se recoge en los subsecuentes epígrafes. Igualmente, es también fundamental repasar todo aquello que la crítica ha observado sobre estas novelas con relación a su interpretación y a su principio poiético. Todo ello nos servirá como base para llevar a cabo el análisis fraseológico-hermenéutico que nos proponemos en la metodología.

2.2. Contexto social e histórico

2.2.1. La sociedad franquista

Como ya se ha dicho, antes de interpretar de forma crítica cualquier obra literaria, se hace fundamental saber contextualizarla adecuadamente en una época y en los hechos que la rodearon. Se hace necesario, en definitiva, saber leer el contexto de la obra y proyectarlo sobre ella para llevar a cabo su análisis hermenéutico. Sanz Villanueva (1986) afirma precisamente al respecto que una falta de perspectiva histórica amplia en cuestiones de crítica cultural y, por tanto, literaria, entraña un gran riesgo a la hora de

interpretar cualquier texto, pero, más aún si cabe, a la hora de interpretar el realismo social².

Tras la Guerra Civil española, se produjeron muchos cambios tanto a nivel político como social que marcarían y conformarían lo que sería el futuro Estado español bajo el régimen franquista. A continuación, descubriremos las características principales de la sociedad franquista y, para ello, comenzaremos por repasar el desarrollo desigual que se produjo en España tras la instauración de la dictadura.

La pobreza, la hambruna y la inversión desigual que se realizó en ciertas regiones de España junto a su despertar industrial y comercial durante los años 50 provocaron que la población comenzase a concentrarse en determinadas urbes y causó el éxodo rural. Esta emigración interior trajo consigo diversas consecuencias como la escasez de viviendas en las ciudades, el aumento del paro y el surgimiento de los barrios de chabolas.

España, en las décadas de los 60 y 70, pasó de ser un país agrario a un país urbano y esto implicó también un cambio en el lenguaje, que se adaptó a las nuevas condiciones de la vida urbana. El medio urbano comenzó a filtrarse en el discurso: las expresiones tradicionales, como los refranes y los proverbios, así como la terminología del campo, fueron sustituidos progresivamente por los del medio urbano.

Además, el desarrollo de los sectores secundario y terciario en el mundo laboral hizo florecer a la clase media y la convirtió en la más abundante dentro de la sociedad española. El nivel de vida fue evolucionando y las condiciones laborales mejoraron para algunos:

En plena consonancia con la modernización de las estructuras demográficas, con la consolidación del proceso de urbanización y con la transformación industrial y terciaria de la población activa, la estructura social se fue remodelando y rejuveneciendo con el aporte de las nuevas clases medias, convertidas por la movilidad social en el grupo más amplio e importante de la España actual (Martín de la Guardia y Pérez Sánchez, 2008, p. 808).

Este cambio supuso también un cierto aumento del nivel adquisitivo de los españoles que empezaron a consumir bienes que hasta ahora no se habían comercializado tan comúnmente, tal y como afirman Martín de la Guardia y Pérez Sánchez (2008):

² También López Castellón (1985, p. 5) asevera: «Es preciso recurrir a los hechos culturales españoles del momento para cotejar la producción interior y la exterior, para conectarla con las condiciones objetivas en las que surgió [...]»

Al comenzar la década de los años setenta se podía afirmar que España había cruzado el umbral de una sociedad avanzada de clases medias, cuyos componentes tenían acceso asegurado a los bienes de consumo catalogados como básicos, empezando por la vivienda (frigorífico, lavadora, TV y automóvil) (p. 809).³

Sin embargo, a pesar del progreso económico que poco a poco se fue instaurando en España; el resto de asuntos –los sociales especialmente– permanecieron estancados o, incluso, retrocedieron. Recordemos que la sociedad franquista era eminentemente conservadora y tradicional por imposición, así pues, se repasarán, a continuación, algunos de los rasgos más característicos a este respecto.

España era un estado confesional regido por la moral católica que hasta 1967 –cuando se aprobó la libertad religiosa– fue la única permitida (Montero Díaz, 2008). La Iglesia católica, que se había decantado por el bando franquista desde los primeros momentos de la guerra, dada la secularización atea del bando republicano, se convirtió en instrumento legitimador del franquismo, una vez finalizada la guerra, y en importante bastión del control cultural y educativo⁴. Esta estrecha relación entre el Estado y la Iglesia dio en llamarse «nacionalcatolicismo». La Iglesia católica copó así todos los ámbitos de la vida, no solamente la educación, pues sus preceptos eran de obligado cumplimiento y se impusieron a toda la sociedad española. Este hecho desembocó en la generalización de una práctica religiosa hipócrita, de apariencia más que de convicción en muchos casos, como podremos ver en las novelas que nos ocupan. Es el caso de Carmen, en *Cinco horas con Mario*, y de muchos de los personajes de *La colmena*, como Doña Rosa. Es también el caso de Elvira, personaje secundario en *Entre visillos*.

Martín de la Guardia y Pérez Sánchez (2008) reflejan el dominio que la Iglesia ejercía sobre la educación:

La mayoría de dirigentes falangistas, carlistas o de organizaciones de derecha aceptaron un sistema educativo erigido sobre los principios pedagógicos, didácticos y de contenido del catolicismo, en el cual el Estado no tuviera el monopolio sobre el mismo. A este respecto, la iniciativa privada, promovida sobre todo por algunas órdenes religiosas secularmente vinculadas al mundo educativo, llevó la batuta de la educación primaria y secundaria en estas primeras décadas del régimen franquista [...] (p. 791).

³ Este hecho explica, como se verá más adelante, la frustración de Carmen con su marido, en *Cinco horas con Mario*, pues su constante aspiración a tener un coche no se ve nunca satisfecha, dado que Mario, su marido, lo considera innecesario.

⁴ Tal y como Gracia y Ródenas apuntan (2011, p. 21): «la enseñanza en todos sus niveles y la investigación estuvieron colonizados tanto por el integrista de Acción Española como del Opus Dei, bajo cuya inspiración nació el CSIC».

La educación de las mujeres –para aquellas que podían acceder a ella–, no dependía únicamente de la iglesia, sino también y, sobre todo en las primeras décadas después de la guerra, era un asunto que concernía de forma directa a la Sección Femenina de la Falange. De acuerdo con Nicolás (2005), la Sección Femenina nació en el seno de la Falange con el objetivo de instruir a las mujeres siguiendo tres líneas de actuación:

Una política de educación específicamente femenina, potenciadora de las enseñanzas encaminadas a crear buenas amas de casa, y que diferenciaba los contenidos impartidos para ambos sexos; el adoctrinamiento político y religioso para hacer mujeres útiles al sistema mediante su labor en la familia, y, en tercer lugar, la difusión de un modelo de mujer caracterizado por la pasividad política y el absoluto alejamiento de la vida pública, alegando que la mujer tiene en el cuidado de los suyos la única actividad que le corresponde por naturaleza (pp. 42-43).

Tanto la Falange como el catolicismo exaltaban el patriarcado y glorificaban la maternidad como única función de la mujer. La mujer debía –por encima de todo– representar el rol de madre y esposa, poseer un papel pasivo para el resto de asuntos sociales y políticos y encarnar todo un ejemplo a seguir para sus hijas y el resto de mujeres:

El lugar de la mujer estaba en casa, como núcleo de la familia unida, piedra angular de la estructura ideológica conservadora para combatir el legado republicano. El prototipo de mujer, el modelo femenino [...] era presentado desde la institución educativa, los medios de comunicación y la Iglesia de la siguiente forma: debía ir convenientemente vestida [...] Las mujeres jóvenes no debían salir solas ni ir acompañadas de hombres que no fueran de la familia [...] (Nicolás, 2005, p. 149).

El problema de la educación femenina exige un planteamiento nuevo (...) En primer lugar se impone una vuelta a la sana tradición que veía en la mujer la hija, la esposa y la madre y no la “intelectual” pedantesca que intenta en vano igualar al varón en los dominios de la Ciencia. “Cada cosa en su sitio”. Y el de la mujer no es el foro, ni el taller, ni la fábrica, sino el hogar, cuidando de la casa y de los hijos, y de los hábitos primeros y fundamentales de su vida volitiva y poniendo en los ocios del marido una suave lumbre de espiritualidad y de amor (Maillo en Agulló Díaz, 1999, p. 244)⁵.

La imposición del rol femenino falangista suponía, igual que sucedía en el caso de la imposición religiosa, que muchas veces se siguieran las normas de la Sección Femenina de una forma hipócrita y aparente, como, nuevamente sucede con Carmen en *Cinco horas con Mario*, y con algunos de los personajes femeninos de *Entre visillos*. Carmen pretende

⁵ Existen un par de errores tipográficos y de puntuación en este extracto que no hemos querido corregir para respetar el texto original. Se utilizan también comillas inglesas y paréntesis, en lugar de corchetes, que, de igual forma, no hemos querido modificar para respetar el original. Procederemos de la misma forma con todas las citas de aquí en adelante.

seguir el modelo de mujer, ama de casa y esposa ejemplar que se espera de ella, a pesar de que incurre a menudo en contradicciones e hipocresías e, incluso, termina por engañar a su marido, contradiciendo su tan defendida integridad moral a lo largo de la novela.

Para completar la visión breve que queremos ofrecer, dado que la situación social durante la dictadura es comúnmente conocida, quisiéramos dar un rápido paseo por el ámbito cultural. Para ello, se hace necesario tomar el ejemplo representativo de los personajes de Mario, en la novela de Delibes, y de Martín Marco en *La colmena*. Ambos personajes son intelectuales, recordemos que Mario es un profesor de instituto y Martín Marco un escritor frustrado. Durante la dictadura, todo el interés –concretamente de los profesores– por algo más allá de lo puramente educativo estaba perseguido. Es más, todo aquello que supusiese un cierto desarrollo intelectual de la persona era temido por el Régimen, dado que la intelectualidad –la búsqueda del pensamiento crítico, de la cultura, de la amplitud de miras– constituía un riesgo para el poder establecido de la dictadura. De hecho, se desarrolló una *caza de brujas* contra los intelectuales y hubo procesos sangrantes de depuración política que dejaron a la universidad castrada (Gracia y Ródenas, 2011). Este llamado «antiintelectualismo» tenía como objetivo mantener a raya a los intelectuales y pensadores españoles⁶ que, a la larga, podrían suponerle un problema al régimen:

A la hora de localizar al enemigo también se repararía –y de manera muy especial– en la figura de los intelectuales [...] Así, durante la época franquista se procedió a llevar a cabo una “purificación de la cultura”, más en concreto, del cuerpo docente [...] (Ferrary, 2008, pp. 861-862).

Por ello, ambos, Mario –coprotagonista de *Cinco horas con Mario*, escritor frustrado, pensador y profesor de instituto–, y Martín Marco –escritor frustrado, intelectual crítico, infeliz superviviente de la miseria– se sienten asfixiados. Con ellos Delibes y Cela ilustran la situación en la que se veían por aquel entonces escritores, artistas y todo tipo de intelectuales, incluido ellos mismos. A continuación, se analizará un elemento causante en gran parte de esta asfixia del intelectualismo, considerado imperativo cuando se lleva a cabo un análisis a nivel cultural en una época de dictadura.

⁶ Bozal (en López Castellón, 1985, p. 6) lo explica de la siguiente forma: «hay que añadir que la guerra civil diezmó la “intelectualidad” que caracterizó a la segunda República, creando una cultura que [...] adoptó por segunda vez en la historia de nuestro país –la primera giró en torno al naturalismo de la Restauración y 1898– el papel reservado para la intelectualidad: convertirse en la conciencia crítica de nuestra sociedad». De ahí la preocupación del Régimen por mantener bajo control a los intelectuales.

2.2.2. La censura y la auto-censura

Cuando el franquismo toma el poder por la fuerza en 1939, se impone una vuelta a la «España eterna»⁷: todos se someten a una única voluntad que impone la tradición imperialista, el ideario fascista y la doctrina católica y que reprime la libertad (Neuschäfer, 1994). El franquismo quiere erradicar:

[...] el pluralismo de partidos, la libertad de opinión, la diversidad de regiones y lenguas, la representación sindical, la tolerancia religiosa, las válvulas de escape de la moralidad rigorista, el divorcio. [...] El dogma de fe del franquismo es: Dios, patria y familia (Neuschäfer, 1994, p. 46).

La prensa y la propaganda caen en manos de la Falange, que se incauta de todos los talleres, redacciones, radios e instituciones que habían estado en manos republicanas (Gracia y Ródenas, 2011) y el Estado se erige como única autoridad con derecho a dictaminar lo que los ciudadanos leen, ven, conocen, en definitiva, piensan. Así, el Estado estaba legitimado para controlar toda la información que llegaba a sus ciudadanos, y, la censura, como forma de control, estaba igualmente legitimada. La prensa deja de entenderse como un órgano poderoso de crítica y control del Estado y adquiere una mera función propagandística que sirve, a su vez, para legitimar y «vender» las bondades de la nueva dictadura.

Esta censura fue un importante elemento limitador en la cultura de la época, dado que, tanto lo que se producía fuera y conseguía atravesar las fronteras españolas, como lo que se producía dentro de las fronteras, debía siempre pasar el filtro de la dictadura que solía utilizar a su favor todo tipo de material que llegase a sus manos:

[...] el interés del franquismo por situar la cultura española al servicio de los intereses materiales y morales de un nuevo Estado [...] se manifestó en una legislación censora, así como en unos aparatos oficiales de control intelectual (Ferrary, 2008, p. 873).

Esto implicaba que todo, ya fuesen novelas, noticias o cualquier otro tipo de obra de arte incluido el cine, llegaba corrupto a manos de los españoles; pues prácticamente todo había sido adulterado y modificado a gusto del régimen.

De acuerdo con Sánchez Reboredo (1999, p. 57), «la censura era una realidad con la que todos los escritores españoles tenían que contar». Principalmente de dos formas, la

⁷ Neuschäfer (1994, p. 12): «La «España eterna» es una denominación para la España retrógrada, aferrada al pasado imperial y a la tradición contrarreformista. El concepto se utiliza [...] como sinónimo de «tradicionalismo». [...] la «España eterna» se opone a la «España moderna» abierta a Europa, caracterizada por la Ilustración».

primera, porque condicionaba el trabajo del escritor coartando su libertad artística y creadora y, la segunda, porque privó a los escritores de la primera y la segunda generación de posguerra de importantes influencias europeas de la época, como fueron, por ejemplo, Camus, Faulkner o Sartre, dado que sus obras estaban prohibidas en España⁸. En palabras de Sánchez Reboredo (1999):

[...] se les restaban incentivos intelectuales, se les condenaba de antemano a partir de un estado de la literatura que ya había sido superado en muchos países. Y eso es importantísimo si se piensa que todo artista tiene que partir de un substrato cultural en el que se integra (p. 58).

Este aislamiento intelectual retrasó la llegada de las corrientes filosóficas y estéticas que surgieron en el panorama cultural europeo, influencias externas que habrían renovado el panorama literario español de haber existido. En segundo lugar, la censura provocó que el intelectualismo español, dada la falta de nuevas corrientes de las que impregnarse, se replegase sobre sí mismo y recuperase las formas narrativas anteriores. Se vuelve a la representación realista del vivir español, rompiendo con las formas narrativas deshumanizadas de la generación del 27 (Vilanova, 1995). Esta ruptura con la deshumanización del arte responde a un sentimiento de recuperación del realismo y la humanización y a la sensibilidad despertada por la guerra.

La censura (ejercida por el Ministerio del Interior, el de Educación y, finalmente, el de Información y Turismo) también extendió su poder limitador al tratamiento de determinados temas: se evaluaba si la obra chocaba con las buenas costumbres en relación a la moral sexual, si era contrario al dogma católico y si socavaba los principios políticos del régimen (Neuschäfer, 1994). Así, el organismo censor no permitía ningún tipo de alusión a la guerra civil, a las penurias que vivían muchas gentes en España, al sexo o a la liberación del país (Sánchez Reboredo, 1999), dado que contradecían la ideología franquista, ponían en duda la legitimidad del Régimen y habrían evidenciado la situación real en España.

⁸ De acuerdo con la propia Martín Gaité (en Sanz Villanueva, 1986, p. 127): «[...] ni los jóvenes universitarios de los primeros años del cincuenta tenían casi nunca más dinero en el bolsillo que el justo para tomar café y el autobús —obstáculo fundamental para que la adquisición de libros se llegara a convertir en hábito—, ni, por otra parte, existía la tendencia a la apertura que apareció más tarde y en virtud de la cual se fueron incorporando al acervo de la industria cultural española nombres de autores extranjeros que, entonces, aunque estuvieran en el candelero en otros países, en el nuestro o no habían llamado la atención o no habían logrado ser mirados sin recelo».

Por otro lado, no solamente podemos hablar de la censura oficial del Régimen, pues existen dos momentos censoriales de acuerdo con Neuschäfer (1994): la censura previa que se ejercía sobre el proyecto de la obra y la censura definitiva tras haber terminado la obra. Tal y como apunta Foucault (1982, p. 204), una sociedad sometida a una constante supervisión censora⁹ termina por ser tan disciplinada que se autorregula y consigue que el control ciudadano sea finalmente automático: «el mayor efecto del Panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción». Así pues, a causa de esta censura y control constantes, el escritor debía adoptar cierta actitud coercitiva de su creatividad, la llamada *autocensura*: «A la censura ejercida por el poder, tenía que corresponder él con su propia censura» (Sánchez Reboredo, 1999, p. 58).

Podríamos dividir esta autocensura en *explícita* e *implícita*: «La primera corresponde a los esfuerzos del escritor plasmados en las supresiones y modificaciones negociadas, aceptadas por el organismo censorio y propuestas por el propio autor con vistas a salvar su manuscrito o texto» (Abellán en Sánchez Reboredo, 1999, p. 58). La segunda puede subdividirse en *consciente* e *inconsciente*. Siendo la *consciente* la que el autor aplica, precisamente, durante el proceso creador de la obra, previendo la futura posible censura del censor (Abellán en Sánchez Reboredo, 1999).

Todo este «fenómeno censorio» (Abellán en Neuschäfer, 1994, p. 44) no produjo, como tiende a pensar la crítica, una literatura cercenada, pobre o muda en ciertos aspectos. Por el contrario, la censura estimuló la creatividad y supuso para muchos autores un desafío tentador, pues les instó a desarrollar toda su maestría e ingenio para «decir lo que se quiere decir cuando no se puede decir», utilizando las palabras de Neuschäfer (1994, p. 9). Es decir, provocó la búsqueda de un lenguaje camuflado que les permitiese poder expresarse libremente, un nuevo discurso bautizado por Neuschäfer (1994, p. 4) como «discurso de la censura». Este trabajo, precisamente, explora la creación de ese nuevo lenguaje propio de la literatura de la posguerra, como se verá más adelante.

⁹ Foucault desarrolla el concepto de «Panóptico», la torre o el ojo que todo lo ve, para denominar el control constante ejercido sobre una sociedad: «La inspección funciona sin cesar. La mirada está por doquier en movimiento [...]» (Foucault, 1982, p. 199). Este mismo concepto del «Panóptico» se recoge en el «Gran Hermano» que Orwell plasma en su novela 1984 (2010).

Así, Freud (en Neuschäfer, 1994) propone una serie de técnicas a las que recurren los escritores cuando están sometidos a organismos censores, como son «hablar por medio de alusiones [...], moderar el discurso [...], y desfigurar, es decir, camuflar, disfrazar, poner en clave, la comunicación de manera que el censor, desorientado, sea incapaz de percibir su sentido [...]» (p. 56). La comunicación y la expresión termina, por tanto, siendo un proceso «de contrabando», tal y como lo explica Neuschäfer (1994):

[...] una táctica que hallaremos con cierta frecuencia [es] la utilización de un modelo de comunicación inofensivo o de un tipo de texto tradicional muy generalizado [...] como camuflaje para desviar la mirada inquisidora de la autoridad del contenido escandaloso del paquete (p. 74).

Como sucedió, por ejemplo, con *Entre visillos* o *Cinco horas con Mario*, que pasaron la censura sin ningún tipo de contratiempo, pues ocultaban textos sociales con contenido profundo que solamente se mostraban obvios para el lector que prestase la suficiente atención.

Un ejemplo de la genialidad de los autores de esta época y del llamado «discurso de la censura» podemos encontrarlo, como decíamos, en la novela *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes. En ella Carmen Sotillo, que encarna a la «España eterna» y oficial de la dictadura, desarrolla un monólogo a lo largo de toda la novela. La idea primigenia de Delibes era cederle también la palabra a Mario, pero, en una maniobra probablemente autocensura, pensó que hacer hablar a la «España sometida» sería una traba para pasar la censura y, finalmente, mató a Mario.

Cinco horas con Mario fue aprobada fácilmente por la censura un 23 de julio de 1966, tal y como se recoge en el informe del censor reproducido por Neuschäfer (1994) ofrecido a continuación. Cabría plantearse si, en efecto, el censor no entendió la novela que estaba leyendo o si, por el contrario, quiso hacerle un favor a Delibes (reproducimos solamente la última parte del informe censor):

La novela esta de Miguel Delibes nos parece de intención moralizadora, dentro de una prosa difícilísima y magnífica por su sencillez y simplicidad para apresar el discurso de una mujer en momentos tan críticos como estar velando el cadáver de su marido, mientras repasa todo el cuadro de su vida y deja aflorar sus sentimientos y pensamientos, hasta que llega la hora de conducirlo al cementerio. PUEDE AUTORIZARSE (p. 327).

Tal y como dice Neuschäfer (1994), es bastante llamativa la subjetividad con la que el censor lee e interpreta al personaje de Carmen, «una mujer española corriente, que tiene buen sentido y que no es o no sabe ser corrosiva» (p. 327), que parece ser entendida como

la «heroína» de la novela. Bajo ningún concepto parece el censor ser consciente de la ironía con que está construido el personaje y de que, precisamente, lo que hace la «ortodoxa» Carmen no es sino parodiar al régimen que representa.

También *Entre visillos* fue aprobada sin grandes reparos, bajo una apariencia inofensiva de novela «de mujeres para mujeres». Reproducimos a continuación el informe del censor, tal y como se recoge en Neuschäfer (1994):

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 (p. 319).

No fue, sin embargo, este el mismo destino que deparó a la tercera novela que nos ocupa, *La colmena*, cronológicamente anterior a las que ya hemos comentado. Camilo José Cela empezó a escribirla en 1945 y la presentó a la censura por primera vez en 1946 que le dio la primera negativa de las muchas que recibiría por respuesta¹⁰. Volvió varias veces sobre la novela para reescribirla, por ello las fechas de creación se extienden desde el 45 hasta el 1950, como el propio Cela recuerda:

Este libro lo empecé en Madrid, en el año 1945, y lo medio rematé en Cebreros, en el verano del 48; es evidente que después volví sobre él (de ahí su fecha 1945-1950), corrigiendo y puliendo y sobando, quitando aquí, poniendo allá y sufriendo siempre, pero la novela bien hubiera podido quedar redonda en el trance a que ahora me refiero. Antes, en el 1946, empezó mi lucha con la censura, guerra en la que perdí todas las batallas menos la última (Cela, 2016a, p. 4).

A principios del año 46, Cela le confiesa a Maristany, el editor, que finalmente la novela prometida va a ser escindida en varias dentro de una colección, que se llamará *Caminos inciertos*, y que presentará la primera de ellas esa misma semana en censura: «Creo que tacharán algo pero que, en definitiva, la aprobarán» (Cela en Sotelo Vázquez, 2016, p. 417).

De la censura religiosa se encargó el padre Andrés de Lucas Casla, mientras que fue Leopoldo Panero quien se encargó de la laica y quien, a pesar del informe del padre Lucas, quiso salvar la novela por su valor estético literario (Sotelo Vázquez, 2016). El Director General de Propaganda decidió no firmar la prohibición de la novela y la remitió

¹⁰ Cela, que fue un autor inequívocamente franquista en la posguerra temprana e, incluso, ejerció de censor para el Régimen, sufrió en propias carnes la intrusión de la Iglesia en el ámbito de la cultura y vio algunas de sus obras censuradas o secuestradas por la censura católica (Gracia y Ródenas, 2011).

de nuevo al cura. En el segundo informe se podía leer lo siguiente: «¿Ataca al Dogma o a la Moral? –Sí. ¿Ataca las Instituciones del Régimen? –No. Valor literario. –Escaso» (Cela en Sotelo Vázquez, 2016, p. 422).

El libro terminaría por editarse finalmente en 1951 y en Buenos Aires, tras pasar también por la censura peronista. A pesar de su publicación en Argentina, la noticia llegó a España y le costó a Cela la forzosa salida de la Asociación de la Prensa de Madrid, la anulación de la mayoría de sus colaboraciones en medios y la prohibición expresa de mentar su nombre:

La desesperanza, incluso por encima de la crudeza sexual, es lo que más le dolió al régimen de la dictadura, el hecho de que no mostrase la novela salida alguna [...] evidente que la única forma de progresar en el país era la trampa, el engaño, la corrupción, la miseria moral (Urrutia, 2016, p. CXXIII).

Aun a pesar de lo problemático del proceso de publicación, creemos que *La colmena* es también un ejemplo del «discurso de la censura» que mencionábamos con anterioridad, pues expresa incluso más de lo que en principio parece, como se verá en el epígrafe 2.3.2.

En este apartado hemos analizado algunos de los aspectos más importantes que configuraron la sociedad española de la posguerra. Muchos de estos elementos, especialmente la censura, junto a la pobreza existente en las zonas rurales y el sentimiento amargo de los vencidos, fueron los causantes de que *lo social* comenzase a ser más y más relevante dentro de la estética literaria y artística del momento, y más particularmente, dentro de la novela de posguerra, como se verá a continuación.

2.3. La novela española de posguerra y la estética del realismo

Antes de comenzar con la revisión más puramente literaria, se hace necesario definir qué entendemos por novela de posguerra. Así, a pesar de que, a lo largo de los años, la crítica ha optado por posturas muy diferentes, coincidimos con Barrero Pérez (1999) en su concepción de novela de posguerra, como ya se dijo en el epígrafe 1:

[aunque] la orientación dominante en los últimos años es la acotación en la década de los cuarenta del impreciso sintagma «novela española de posguerra», personalmente preferimos inclinarnos, coincidiendo con algunos estudiosos, por criterios más historiográficos que literarios que reconocen una división entre “novela de la posguerra española” y “novela de la democracia española” (p. 331).

Partiendo de esta definición de novela de posguerra que comprende la novela desarrollada entre los años 40 y los 70, podemos hablar también de la existencia de una estética propia y constante de la narrativa de ese periodo. Como se dijo anteriormente, el aislamiento intelectual provocado por la censura tras la Guerra Civil retrasó la llegada de influencias filosóficas y estéticas europeas que podrían haber renovado el panorama literario español. Precisamente esta fue la razón de que, ante la falta de influjo de corrientes estéticas europeas más atractivas, la literatura española se refugiase en antiguas formas narrativas. Es el momento de la ruptura con la corriente deshumanizada de la generación del 27, pues la guerra ha despertado una profunda sensibilidad que ha creado en los artistas la necesidad de reproducir la realidad española (Vilanova, 1995).

Asimismo, la búsqueda del realismo en este período nace de forma paralela a la búsqueda de un sentido o de una función social de la literatura, sobre la que muchos escritores reflexionaron. García Hortelano (en Sanz Villanueva, 1986, p. 140) decía: «Afirmar, mediante mis novelas, que la sociedad es susceptible de variación y mejora, constituye la más íntima raíz de mi oficio». También Bousoño (ibídem, p. 141) sentenciaba: «[...] si la misión de[l] arte es estética o social. Yo no creo que una cosa excluya a la otra, y pienso que todo arte es *siempre*, y forzosamente, social y, por supuesto, estético [...]» y el propio Delibes exponía también (ibídem, p. 141): «El arte debe servir al arte, lo que no quiere decir que en el arte no repercutan, o puedan repercutir, las circunstancias históricas, políticas o sociales del momento». Veremos a continuación más en profundidad cómo el realismo concedía a la novela una función social comprometida que correspondía a la búsqueda de una resistencia intelectual frente al régimen franquista.

Así pues, tomando como base esta definición de «novela de posguerra» y su estética característica, el realismo, sigue a continuación una revisión crítico-literaria que situará y contextualizará las novelas que estudiamos para su correcta interpretación.

2.3.1. Características comunes de la novela de posguerra

Antes de profundizar en las distintas etapas que la crítica ha establecido en la novela de posguerra, querríamos extraer y agrupar algunas características comunes del amplio panorama de la «novela de posguerra» ofrecido por Sanz Villanueva en su *Historia de la novela social española* (1986, pp. 178 - 212).

Si algo caracteriza a la novela de esta época es el contenido sociológico que posee. Barboza (2016, p. 445) defiende precisamente los estudios sociológicos que se acercan a la literatura y, en particular, a la interpretación de la novela, como «si estas fueran análisis de una sociedad que estamos interesados en investigar», de tal forma que «la sociología se acerca a la literatura [...] para encontrar en ella formas de interpretación de la sociedad semejantes a los análisis sociológicos» (ídem). En un cambio de enfoque, Barboza (ibídem, p. 446) también afirma que hubo escritores que se acercaron especialmente a la sociología en este período: «El surgimiento del realismo literario puede verse como un acercamiento del escritor del siglo XIX a un análisis «científico» o neutral de la sociedad. Este estilo de novela realista es el que caracteriza varias obras de Camilo José Cela», tal y como el propio Cela explicó también en varios de sus prólogos¹¹. De la misma forma, las otras dos novelas que nos ocupan están caracterizadas por este estilo sociológico que nos permite hacer una interpretación, no solamente literaria sino, casi, histórica de las obras.

La primera de las características de estas novelas ha sido tratada ampliamente en el apartado anterior y es la del contexto de creación: la censura y la autocensura, causantes de lo que Neuschäfer (1994) llama «discurso de la censura», la limitación de formas y temas a que se vieron abocados los autores de esta generación y el uso particular de estrategias estilísticas que ayudasen a evadir la censura.

Los temas utilizados en este período vienen marcados por el propio movimiento estético del realismo: la mayoría de novelistas se dedicó a plasmar de forma testimonial la situación de España a partir de la narración de sucesos y aspectos concretos de la vida cotidiana (la vida de las gentes, sus preocupaciones, ocupaciones, etc.) que pretendían ser entendidos y extrapolados para el conjunto nacional, implementando la técnica conocida como *pars pro toto* (construcción sinecdótica que significa «la parte por el todo»). Sanz Villanueva (1986) propone una distinción en líneas generales entre las novelas de temática obrera y aquellas de temas más burgueses. En general, la crítica les ha reprobado a estos escritores que prestasen una atención prioritaria al fondo (los temas tratados y la función social de las novelas) sobre la forma, pero tal vez la crítica ha sido injusta con la novela realista.

¹¹ Comentaremos los prólogos en profundidad más adelante, en el epígrafe 2.3.2., aunque adelantamos una cita bastante pertinente para el caso: «este es un libro de historia, no una novela» (Cela, 2016d, p. 17).

Los personajes también reciben un tratamiento característico en este período estético pues el héroe de la novela decimonónica pierde cualidades y termina por difuminarse en el anonimato del protagonista colectivo que es ahora la multitud de una ciudad o sector social, o, por otro lado, deja de ser un protagonista de rasgos y atributos bien delimitados y se convierte en un personaje prototípico. Con respecto a este último punto, Ferres (en Sanz Villanueva, 1986) explica las razones que hay detrás de la instrumentalización del personaje prototípico:

También creo que en una novela en la que quiere darse una visión del mundo, de la realidad *totalizadora*, es preciso definir personajes típicos, pero que en el conjunto dan a la vez (en el contexto general) una visión de totalidad. Así, pues, será necesario casar y *ensamblar* técnicas en muchos casos (p. 198).

El personaje pasa de esta forma a estar sometido también al fondo, al fin último, al principio poiético de la obra, pues se convierte en un mero esbozo dentro de la colectividad que, a su vez, pasa a comportarse como un único ente que siente, padece y actúa como si se tratase de un único personaje (como pasa en *La colmena*). De la misma manera, el personaje prototípico individual se interpreta como símbolo representativo de una colectividad de su mismo género o situación. A veces, esta simplificación del personaje pudo caer en el error, como bien dice Sanz Villanueva (1986), de ofrecer un catálogo maniqueísta de prototipos: el obrero siempre está explotado y es bondadoso frente al empresario o propietario, que es explotador y malvado. Sanz Villanueva resume bastante bien el tratamiento de los personajes en el realismo estético (1986, pp. 200 - 201): «el héroe colectivo y el personaje típico son las dos características fundamentales del tratamiento del protagonista en el realismo social. El héroe colectivo puede ser una ciudad [...], una clase social [...] o un conjunto de gentes sin individualidad [...]».

A pesar de que más adelante trataremos también cada una de las novelas estudiadas por separado (epígrafes 2.3.2., 2.3.3. y 2.3.4.), podríamos establecer algunos rasgos generales en cuanto a los aspectos formales se refiere. Si bien es cierto que, como ya se dijo, a menudo se les ha criticado a los novelistas del realismo social el haber concedido una mayor importancia al fondo sobre la forma, tal y como dice Sanz Villanueva (1986):

[...] tampoco conviene aceptar de manera ingenua esas afirmaciones [...] No cabe duda de que una reivindicación del fondo fue la puerta falsa por la que entraron gentes sin dotes narrativas y con un lamentable desconocimiento del instrumento que manejaban. Pero ello no debe extenderse a toda la generación [...] (p. 201).

La forma estilística que adoptó la narrativa del realismo social fue mayoritariamente la del objetivismo, aquella en la que el narrador pretende ocultarse y ofrecer la historia desde una óptica casi documentalista o cinematográfica. Para ello, la novela se apoyó a menudo sobre el diálogo para evitar que la figura de un narrador constante que desarrollase la historia pudiese terminar con la imparcialidad pretendida por el objetivismo. Esta tendencia dominante a utilizar el diálogo se traduce en un aumento general del uso de la fraseología en la narrativa de posguerra. El afán por presentar un reflejo creíble, una realidad objetiva de la España de posguerra, resultó en la plasmación sistemática del lenguaje hablado con sus expresiones, sus frases hechas, etc. Además, cabría preguntarse, si este uso del diálogo y, concretamente, de la fraseología no responde al uso de un mecanismo autocensor o evasor de la censura para «decir lo que se quiere decir cuando no se puede decir» (Neuschäfer, 1994, p. 9) presentándolo de una manera externa o ajena al autor, que es objetivo y renuncia a pronunciarse sobre determinados temas.

Sin embargo, este objetivismo se ciñe sobre todo a la primera etapa de la generación del medio siglo, la que poseía inquietudes sociales y a la que pertenece *Entre visillos*. Anteriormente, el realismo aún bebía del «tremendismo», como sucede con *La colmena*, y, con la llegada de los años sesenta, y, sobre todo, con la aparición de *Tiempo de silencio*, se recupera la voz del narrador, el subjetivismo, el monólogo interior, la ironía y la parodia, como se verá en *Cinco horas con Mario*.

El tratamiento que se hace del tiempo y el espacio durante esta etapa estética es también bastante característico, pues destaca la acusada reducción de que son objeto ambos elementos. Esta reducción se debe al propósito de ofrecer una realidad condensada representada por el héroe colectivo, para lo que el autor prefiere concentrar el desarrollo de la acción en un tiempo y espacio limitados: «Las novelas del realismo crítico suelen concentrar la acción en espacios limitados o poco amplios y éstos, por sí mismos, no poseen gran importancia excepto en cuanto marco en el que se desarrollan las acciones» (Sanz Villanueva, 1986, p. 207). Las novelas de ciudad, como *La colmena*, no conceden una importancia especial al espacio, que plasman como un mero escenario donde transcurre la acción. También hay novelas en las que a menudo nos encontramos espacios no solamente limitados, sino también cerrados, que nos recuerdan al tratamiento del espacio del naturalismo español: ese espacio del cual no se puede escapar y que determina lo que ocurre en la vida de los personajes. Son ejemplos de ello *Entre visillos*, *Nada* de

Carmen Laforet, *El Jarama* de Sánchez Ferlosio e, incluso, en cierto modo, *La colmena*. Al igual que el espacio, también el tiempo es víctima de esta reducción, pues a menudo encontramos que han transcurrido apenas unas horas o unos días desde el inicio de la novela hasta su desenlace. Podemos verlo en *Cinco horas con Mario* y en *La colmena*¹².

Por último, repasaremos el uso que hace esta generación de escritores del lenguaje. La crítica no ha sido del todo justa con esta generación, pues tal y como dice Sanz Villanueva (1986, p. 209): «El lenguaje del medio siglo ha merecido, en fin, muy negativos juicios globales». Afirma la crítica que, por lo general, la novela del medio siglo ha tendido a utilizar las frases sencillas y cortas, de limitado vocabulario, el diálogo y, fundamentalmente, el lenguaje coloquial para representarlo (ídem). Además, se tilda a estos novelistas de simplificadores, pues, en lugar de recurrir a la riqueza expresiva del habla popular, se han inclinado, por el contrario, hacia la estereotipación de las fórmulas comunicativas y la reproducción monótona de la lengua hablada. De nuevo recurrimos a las palabras de Sanz Villanueva (1986):

Los escritores del medio siglo parecen atentar contra el empleo de la norma culta en la novela por un mal entendido propósito testimonial; desprecian los valores expresivos – cuyas consecuencias fueron más deplorables en poesía–; postulan una supuesta facilidad que revela una pobreza de léxico y una insuficiencia sintáctica (p. 211).

Aunque es cierto que existen ejemplos de novelas en las que ocurre esta simplificación (la imitación mediante transcripciones fonéticas de la lengua hablada y el uso indiscriminado de formas coloquiales sin atender a la caracterización de los personajes); es igualmente cierto que existen ejemplos a los que la crítica ha desatendido introduciéndolos en la misma tendencia y que sí demuestran un cuidado y detallado dominio del lenguaje y, en particular, del habla popular.

¹² En *Cinco horas con Mario* transcurre apenas un día desde el velatorio hasta el entierro y, más concretamente, el grueso de la novela acontece apenas durante cinco horas y ante el cadáver de Mario (espacio limitado también). En el caso de *La colmena*, y a pesar del desorden con que se nos ofrece la acción, el lector es consciente al final de que han sido tres días únicamente los que ha visto pasar desde que empezó a leer, y todo ocurre, además, en la ciudad de Madrid, pero en espacios cerrados y limitados (Café, prostíbulo, casas, etc.). Por último, también en *Entre visillos* podemos observar el mismo tratamiento del espacio, la ciudad de Salamanca como lugar cerrado del cual las muchachas no pueden escapar (salvo Julia que lo hace al final y en tren) compuesto a su vez de algunos lugares cerrados (el colegio, el casino, los salones «tras los visillos», etc.), aunque el tiempo es esta vez algo más largo, pues transcurren algunos meses desde el principio de la novela hasta el final.

2.3.1.1. *La novela realista tradicional y la novela burguesa*

Tras la guerra, la presión de los hechos históricos hizo que los jóvenes representantes de la generación del 36 se planteasen cuál era la mejor forma de abordar la realidad humana y social de la España de posguerra. Surgen entonces dos tendencias, por un lado, aquella que recibe la herencia del realismo costumbrista de Galdós, refugiándose en el pasado reciente y ofreciendo retratos realistas sobre una familia y la historia social de toda una época. Por otro lado, nace otra tendencia que trataba de aprehender lo esencial de la España real en el mundo popular mediante la representación de las formas más esenciales del vivir hispánico. Esta segunda tendencia fue, precisamente, iniciada por el joven Camilo José Cela (Vilanova, 1995).

De estas dos tendencias surgen a su vez dos tipos diferentes de realismo: la novela realista tradicional o burguesa, cuyos máximos representantes fueron Juan Antonio de Zunzunegui e Ignacio Agustí; y el llamado «nuevo realismo de la generación del 36». Esta segunda tendencia, la del «nuevo realismo», es la que nos interesa especialmente por estar iniciada, como decíamos, por Camilo José Cela. En palabras de Vilanova (1995):

Surge en la literatura española de la posguerra, por obra de un grupo de escritores de la generación del 36, un nuevo tipo de novela realista y existencial, fundamentalmente antiburguesa. Surgida del frondoso árbol del 98 y basada en una extraña mezcla del esperpentismo de Valle-Inclán y el destemplado exabrupto barojiano con el descarnado realismo de nuestra picaresca clásica, [...] (p. 105).

Tal y como recoge Vilanova (1995), el propósito de esta nueva novela no era el de ofrecer grandes retratos descriptivos, ni siquiera el de plasmar todo un período histórico, sino el de reducir el mundo novelesco que describía recogiendo algunas pinceladas de la experiencia vital de algunos personajes, mostrando apenas un aspecto concreto de la vida cotidiana y fragmentando el desarrollo de la acción en una serie de escenas o episodios que no tienen por qué tener línea argumental precisa.

[...] este nuevo tipo de creación novelesca muestra una complacencia típicamente naturalista por las formas primarias, elementales e instintivas de la existencia humana. Su evidente empeño en describir la realidad tal cual es, y la innegable truculencia y efectismo con que se complace en la descripción de escenas crudas y repelentes en un mundo miserable y abyecto, dará origen a una moda literaria bautizada por sus más enconados detractores con el nombre de tremendismo (Vilanova 1995, p. 106).

Esta nueva visión existencialista de la realidad española dará paso posteriormente al inicio de una nueva novela española de posguerra.

2.3.1.2. *Primera generación española de posguerra*

Pasados ya algunos años tras la guerra, entre finales de los 40 y principios de los años 50, empieza a registrarse un poco de movimiento en la sociedad española. De forma tímida, empiezan ya a tener lugar algunas protestas interiores, multas, etc. que muestran veladamente que el franquismo ha ido perdiendo blindaje y que, bajo la aparente superficie calma de la balsa, existía mucho descontento. Así también en el mundo de la literatura empiezan a surgir nuevas formas: «El inconformismo que creció entonces tuvo expresión cultural o literaria porque apenas podía tenerla de carácter político» (Gracia y Ródenas, 2011, p. 115). La actividad literaria, de acuerdo con Gracia y Ródenas (ibídem, p. 2) «se puebla de insinuaciones, de alusiones, de denuncias latentes, o de aspiraciones aún remotas y no siempre políticas o no sólo políticas». Tierno Galván justifica que – dentro de lo que él bautiza como «cultura de la hibernación¹³»–, «las únicas novelas que en estas condiciones pueden escaparse de la nimiedad impuesta por la vitalidad de la hibernación, son las que de un modo u otro encierran una *protesta*» (en Sanz Villanueva, 1986, p. 65). Surge entonces una nueva generación de escritores criados en el nacionalcatolicismo, que apenas llegaba a la adolescencia cuando estalló la guerra civil y que vivió su juventud en la dictadura.

Con la publicación de *Nada*, de Carmen Laforet, en 1945, se inaugura esta primera generación literaria española de la posguerra. Esta nueva generación, por ser la primera que no participó de la guerra, es la primera, dejando a un lado las inclinaciones ideológicas determinadas por razones familiares o clasistas, en confrontar la realidad social que les rodea con una visión libre de prejuicios (Vilanova, 1995). Estos escritores se encuentran inmersos en una situación que no han ayudado a crear ante la cual pueden adoptar una actitud meramente testimonial. De esta forma, se convierten:

[...] en cronistas y testigos del mundo que les ha tocado vivir, cuyas costumbres y formas de vida enfocan desde un punto de vista esencialmente humano y moral, aunque en algunos de ellos aparezca ya la nota de protesta social ante la circunstancia colectiva (Vilanova, 1995, pp. 175-176).

Esta joven generación se hace con un nuevo lenguaje, menos encorsetado, y explica el mundo de la posguerra desde «su experiencia de muchachos socializados en el

¹³ En palabras de Sanz Villanueva (1986, pp. 64-65): «[...] una norma general en la que sigue primando la falta de originalidad; de esa forma la situación de la cultura a lo largo del primer lustro de los cincuenta ha sido denominada por Tierno Galván «cultura de la hibernación»».

franquismo, pero ansiosos por desembarazarse de su opresiva vulgaridad y su reaccionarismo fatal» (Gracia y Ródenas, 2011, p. 3). Desde este enfoque subjetivista y personal, ofreciendo una visión íntima de la realidad con la que conviven, los escritores de la primera generación de la posguerra son también los primeros en incorporar las tardías influencias de la nueva novela inglesa y norteamericana.

Si analizamos técnicamente la novela social que se desarrolló durante estas dos décadas, el objetivismo es el elemento que, tal vez, tenga más protagonismo. Carnero (en Cercas, 1999) resume los postulados básicos del realismo social:

- Negación de la omnisciencia del narrador en cuanto pudiera condicionar la asimilación del relato por el lector
- Presentación de los personajes sólo a través de su conducta y su palabra, con la supresión consiguiente de todo psicologismo
- Tendencia al menoscabo del protagonista individual en favor del colectivo
- Preponderancia de un diálogo que trata de reflejar con fidelidad el habla coloquial
- Tendencia a la condensación del tiempo y el espacio (p. 354).

Es este objetivismo que, convertido en subterfugio, servía para burlar la censura, el que precisamente ha dado en criticarse tanto, pues hacía caer al escritor a veces en el antiesteticismo (Cercas, 1999). La importancia de conservar este objetivismo era la de servir a una voluntad testimonial, la de suplir la función que debían cumplir los medios de comunicación que, por estar sujetos a la censura franquista y servir a un propósito propagandista, no cumplían. «La novela era así un instrumento de acción social y política, y el novelista [...] aceptaba no sólo la función social y política de la novela, [...] sino también su propio papel de intelectual comprometido» (Sanz Villanueva, en Cercas, 1999, p. 354). De esta forma, el neorrealismo ofrecía otra verdad paralela y, sin embargo, muy alejada de la que vendía la retórica triunfalista:

Limpiar el lenguaje en busca del *sermo humilis* fue una medida literaria de higiene ética y casi todos los nuevos narradores optaron por algo semejante al tono menor, a la intención crítica refugiada en el símbolo, a la sutileza como mecanismo de revelación, a la humildad del estilo como condición previa y, por tanto, también hacia el coloquialismo como método de transposición de la vida de su tiempo (Gracia y Ródenas, 2011, p. 116).

2.3.1.3. Promoción literaria de los años 50 o generación del medio siglo

Si la primera generación literaria de posguerra estaba constituida por aquellos escritores que vivieron su adolescencia durante la guerra civil, podemos establecer un límite algo difuso que separe aquella generación de esta segunda generación por motivos

de edad; pues la promoción literaria de los años 50 está constituida por escritores que apenas contaban con 10 años de edad cuando estalló la guerra (Vilanova, 1995). La aparición de esta nueva novela suele relacionarse con el neorrealismo italiano, la influencia de algunos escritores de la *lost generation*¹⁴, la idea del compromiso sartreano y su entronque con ciertos narradores de los cuarenta como Cela o Laforet (o con el tremendismo de los 40). Entre los antecedentes inmediatos de esta novelística podemos encontrar *La Colmena* (Cercas, 1999). De acuerdo con Vilanova (1995):

[...] la obra de los novelistas de ese grupo se inicia [...] en los años inmediatamente posteriores a la publicación de *La colmena*¹⁵ de Cela (1951), cuya renovación técnica ejerce sobre ellos una influencia decisiva, como ejemplo y modelo del nuevo tipo de novela colectivista y social, que intentarán imponer entre nosotros algunos de los componentes del grupo (pp. 295-296).

Como bien afirma también Paleologos (2008, p. 206), *La colmena* «significa la entrada en la escena literaria española del realismo social. [...] No obstante, será una nueva generación de escritores, la del medio siglo o la de los niños de la guerra, la que ahondará en esta corriente»¹⁶. Como ya dijimos, Cela no es la única influencia que recibe esta nueva generación del medio siglo que se siente próxima también «a la generación perdida norteamericana y el neorrealismo italiano, cuya sordidez parece una protesta contra la anterior retórica fascista» (López Castellón, 1985, p. 14). Así, estos nuevos escritores desarrollan una estética neorrealista, en primer lugar, porque las películas y novelas italianas neorrealistas les fascinaban (Rossellini, Pavesi, Fellini, Vittorini, Moravia...), porque aquellas mostraban precisamente una realidad social desde una perspectiva más auténtica y humana (Gracia y Ródenas, 2011). Pero, en segundo lugar y más importante, esta vocación realista nacía de la preocupación por ofrecer de una forma fidedigna el entorno social y moral de un presente insatisfactorio que, al ser recreado de una forma veraz, sin ningún tipo de filtro ideológico, le hacía eco al inconformismo de la

¹⁴ A este respecto, al entrevistar al crítico literario Francisco Ynduráin (en Sanz Villanueva, 1986, pp. 128-129) el entrevistador concluía: «El realismo de nuestra novela —según se desprende de las declaraciones del profesor Ynduráin— es hijo de Hemingway y nieto de Baroja [...]».

¹⁵ También Albérès (en Sanz Villanueva, 1986, p. 247) afirma: «*La colmena* es la obra que inicia el renacimiento de nuestra novela de posguerra, a la vez que influye decisivamente en los escritores de la generación del medio siglo».

¹⁶ Gil Casado (en Sanz Villanueva, 1986, p. 281) sentencia sobre el escritor: «Camilo José Cela es sin duda, el escritor que más ha influido en la novela del realismo crítico, contribuyendo a que se forme en la generación posterior una preocupación estética y un enfoque objetivo de las situaciones con significado social».

posguerra, hacía conscientes a los lectores de su existencia y se enfrentaba a la propaganda oficial del régimen.

De este modo, la poesía, el teatro y la narrativa se convirtieron en el reflejo de las inquietudes intelectuales y significaron una forma de protesta a través del arte. Así, al reproducir fielmente el entorno social y moral y mostrar la verdadera realidad, no aquella que la propaganda oficial pretendía vender; al ofrecer una verdad que era la de todos pero que nadie publicaba ni leía; la estética del realismo se convirtió en la estética de la resistencia, dando lugar a la aparición de una forma ética de hacer literatura en aquel periodo. Los escritores de esta generación, al optar por el realismo, se comprometieron políticamente, pues ofreciendo esas «instantáneas» de realidad, denunciaban la realidad miserable de la España franquista.

La novela permitía además que los autores se expresasen a través de la lengua de sus personajes, personajes que habitaban medios rurales o arrabales en crecimiento con inmigrantes que llegaban sin nada a poblarlos. Su campo de exploración fue la realidad cotidiana que incluía una patente injusticia, desvalimiento o desesperanza. Todos, desde Martín Gaité a Aldecoa pasando por Matute y Sánchez Ferlosio, escribieron realismo; pero no todo respondía a la misma morfología estética, no todo fue el mismo tipo de realismo (Gracia y Ródenas, 2011). Se pueden distinguir dos tendencias dentro de la propia novela social o realismo español de posguerra, de acuerdo con Champeau (en Cercas, 1999): una es la llamada neorrealista, que se caracteriza por mantener una postura más humanista a la hora de analizar la problemática social, y la otra, la socialrealista o crítico-social¹⁷, mantiene una postura más política y combativa frente a la realidad social de la época (Cercas, 1999). También Villanueva (en Sanz Villanueva, 1999, p. 453) coincide con Champeau en distinguir dos periodos dentro de la novela social: el del «neorrealismo» y el del «realismo social», «social-realismo», «realismo crítico», «realismo dialéctico» o «realismo socialista»¹⁸.

La primera etapa o tendencia coincide con la llegada a Madrid de una copia de *Roma, città aperta* (1945), de Rossellini, que produjo una gran conmoción entre los

¹⁷ Término utilizado por Sanz Villanueva (1986, p. 67).

¹⁸ García Hortelano en Sanz Villanueva (1986, p. 116) lo define de la siguiente forma: «Poesía social, novela social-realista, literatura del realismo social, fueron algunos de los términos acuñados en la época y que se siguen usando, cuando ya nada obliga a estos disimulos de la clandestinidad. A eso, en todo el mundo, la historia de las ideas literarias le llama realismo socialista y no hay por qué seguir ocultándolo. O ¿es por pudor?».

jóvenes artistas de la época; así como la posterior llegada a España también de Cesare Zavattini, calificado por Eduardo Ducay como «padre del neorrealismo italiano». Este neorrealismo estético italiano influirá a escritores como Aldecoa, Goytisolo o Matute que se interesarán por la estética del «testimonio realista» (Villanueva en Sanz Villanueva, 1999). Esta primera etapa supone, de acuerdo con Sanz Villanueva (1986) un escalón inicial, una forma atenuada de la segunda y está caracterizada por su afán documental que, sin embargo, no se pone al servicio de denuncias concretas. Como describen Gracia y Ródenas (2011, p. 121): «el neorrealismo quiso sobre todo revelar y denunciar la pobreza y la insolidaridad mediante su representación [...] [de] protagonistas e historias arraigadas en el presente cotidiano de la España de la posguerra». Además, esta etapa se caracteriza por la búsqueda de la veracidad tanto en el contenido como en la forma. Por ello su uso del lenguaje se caracteriza también por dos aspectos: «elaboración literaria cuidada, generalmente exigente [...] en las partes narrativas y descriptivas y una intencionada voluntad de reproducir –de forma artística, a pesar, incluso, de su soporte magnetofónico– el lenguaje coloquial» (Sanz Villanueva, 1986, p. 67).

La segunda etapa corresponde a un realismo, como decimos, más combativo, que se radicalizó con los episodios del 56, cuando surgió el frente universitario e intelectual de la oposición política antifranquista (Villanueva, en Sanz Villanueva, 1999). Aunque una de las obras que analizaremos –*Entre visillos* de Carmen Martín Gaité– pertenece cronológicamente a esta segunda etapa (es del 58), tradicionalmente la crítica (Sanz Villanueva, 1986) la ha enmarcado en las tendencias estéticas del neorrealismo. Aunque es cierto que se inclina hacia el neorrealismo, veremos más adelante que también tiene un alto contenido social que, aunque sutil, podría hacer que nos replanteásemos esta clasificación.

En 1966, con la publicación de *Señas de identidad*, *Últimas tardes con Teresa* y *Cinco horas con Mario*, empieza a surgir una nueva estética novelística en España que algunos críticos, como Esteban (en Sanz Villanueva, 1986, p.116), bautizan con el nombre de «realismo crítico» y que se inicia concretamente con Martín-Santos. Desaparece el narrador objetivo y aparece un narrador que denuncia, satiriza y parodia, se subjetiviza el relato, se usan la primera y tercera personas narrativas, así como la segunda, y se emplea el monólogo interior. Surge la necesidad de investigar nuevas posibilidades del lenguaje y nuevas técnicas narrativas. Sin embargo, Delibes aún bebe

de la tradición anterior en su *Cinco horas con Mario*, pues él mismo adscribió esa obra al realismo social (Cercas, 1999).

Los dos grandes temas novelados por la llamada generación del medio siglo fueron el ruralismo y la actividad del obrero, por un lado, y, por otro, el mundo burgués. Este es, precisamente, el tema que tratan las novelas que componen nuestro corpus, pues en palabras de Sanz Villanueva (1999, p. 458), en el mundo burgués «se pone de relieve la vacuidad de unas formas de vida y el carácter asocial de sus comportamientos».

El objetivo final de los novelistas de esta nueva generación, es decir, la protesta social y la instrumentalización política de la novela, ha causado que durante largo tiempo se haya relegado esta novela realista a un puesto de literatura de segunda por el incauto convencimiento de que el compromiso político hacía disminuir su calidad literaria. Según Sanz Villanueva (1999, p. 459): «los autores no concedieron demasiada importancia a los aspectos constructivos y lingüísticos, a favor del predominio del asunto, del tema». También Vilanova trata este tema (1995):

[...] en general los novelistas del realismo social [...] no nos han dejado novelas verdaderamente estimables. En la mayor parte de los casos, su creación novelesca se apoya más en lo demostrativo y convincente de las situaciones de explotación e injusticia que plantea, que en la formulación conceptual de la tesis social en que se inspira. [...] Planteamiento que ha llevado a los principales representantes de la escuela del realismo social a olvidar que la verdadera misión del novelista no es sólo crear personajes típicos en situaciones típicas, sino representar la vida por medio de caracteres humanos (p. 297).

No ponemos en duda que, en ocasiones, la instrumentalización de la literatura es la causante de una menor calidad literaria en algunas obras, sin embargo, no creemos que este sea el caso de los novelistas del realismo social. Para ofrecer esta nueva estética, estos jóvenes, que nutrían de relatos y traducciones *Revista Española* o *Laye*, optaron por buscar un nuevo lenguaje más depurado que el que venía usándose hasta el momento, utilizaron la humildad como estilo y, por ello, recurrieron al coloquialismo como pincel para diseñar sus novelas:

El modelo de lengua despojada y precisa era el instrumento necesario para asediar las dudas de conciencia de sus personajes, narrar la vida en los medios rurales o contar el crecimiento de los arrabales [...] ese estilo materializaba algo más hondo: la ansiedad por recrear sin filtros ideológicos la existencia propia y ajena desde espacios vividos de veras (Gracia y Ródenas, 2011, p. 117).

Vemos, por tanto, que el uso de un lenguaje nuevo, diferente al registro culto habitual de la literatura canónica, se utilizó como técnica literaria que coronaba de forma

maestra la visión que proyectaban en sus novelas. Para que las denuncias sutiles que hacían a través del realismo estético no resultasen en poses artificiosas que terminarían por serle ajenas al lector y, por ello, lejanas, impidiendo que el principio poético se cumpliera, resultaba fundamental el uso de la lengua coloquial reproducida hábilmente.

2.3.1.4. *La novela de los años 60 y el retorno a la interiorización e intelectualización de esta*

De acuerdo con Vilanova (1995), al comenzar la década de los 60, la novela española, que había experimentado «un insólito florecimiento gracias a la acción simultánea de dos generaciones sucesivas [...] corre el grave peligro de entrar en una situación de estancamiento» (p. 415). Por ello, los jóvenes escritores se empiezan a alejar de la narrativa del realismo social y buscan nuevas perspectivas y técnicas con el fin de renovar la estética novelística.

Con *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, publicada en 1962, se inicia un cambio en la narrativa española de posguerra. Con esta novela, el autor cambia la perspectiva colectivista de la que bebían hasta ahora la mayoría de planteamientos novelísticos y da paso a una nueva visión más subjetiva de la realidad, al relato omnisciente en tercera persona y al monólogo interior. Esta nueva corriente realista iniciada por Martín-Santos ha recibido posteriormente la etiqueta de realismo dialéctico.

Así, se produce un cambio importante, la creación se estimula y, aunque todavía predomina una narrativa comprometida con la libertad y la justicia, empieza a practicarse una nueva estética. De esta época es *Cinco horas con Mario*, aunque como dijimos, el propio Delibes enmarcase su novela dentro del social-realismo de la etapa anterior.

2.3.2. *La Colmena*, de Camilo José Cela (1945/46)

Camilo José Cela (1916-2002) fue el primer novelista español en conseguir el Premio Nobel de Literatura (1989). Para su desarrollo y formación fueron esenciales los contactos desarrollados antes de la Guerra Civil, aunque también le debemos una buena parte de su genio a su propio autodidactismo. Una vez que termina la Guerra Civil (en la que participa con el bando franquista) consolida su vocación de novelista a partir de los años 40 (Asociación de Academias de la Lengua Española, 2016). Sin embargo, a pesar de haber participado con el bando franquista en la guerra, el novelista:

[...] supo irse separando de la España oficial y escribir unas obras críticas, que pusieron de manifiesto la violencia que dominaba las relaciones así como el desánimo y la miseria, económica y moral, en que había sumido al país el nuevo régimen (Urrutia, 2013, p. 12).

Tras publicar *La familia de Pascual Duarte* en 1942 que fue el hito «de que parte la profunda renovación de la novela española de posguerra [...] [y] constituyó una auténtica revelación por la audacia y originalidad del tema y el carácter bronco y desgarrado del clima humano y vital que se reflejaba en sus páginas» (Vilanova, 1995, p. 107), Cela termina *La colmena* entre 1945 y 1950, que supuso la irrupción en el realismo de la denuncia social en nuestra novelística de posguerra (Villanueva, 2016). La novela se publica, como ya adelantamos, en Buenos Aires en 1951¹⁹ y, posteriormente, en España en 1955, tras varios forcejeos con la propia censura de la que él mismo formó parte. No sería hasta 1966 cuando se publicaría finalmente el texto completo, sin las supresiones de la censura peronista, y hasta 2016 cuando se publicaría el manuscrito que incluye los extractos suprimidos por la censura franquista y por el propio Cela en un ejercicio de autocensura (Asociación de Academias de la Lengua Española, 2016).

La colmena es el paradigma de la novela de protagonista colectivo, también llamada «novela de ciudad», y presenta un tiempo reducido en los sucesos narrados (3 días en total). Recoge de los grandes maestros de la narrativa del siglo XIX el enfoque coral que nos muestra un «microcosmos de tipos y ambientes claramente extraídos de la realidad vulgar de cada día» (Vilanova, 1995, p. 119). Herencia también de la novela europea y americana de entreguerras es el hecho de mostrarnos pasajes sin especial importancia de la vida de diferentes individuos que, con sus diferentes versiones complementarias de una misma realidad («contrapunto narrativo» según Vilanova, *ibídem*, p. 120), terminan por dibujar ante el lector un cuadro completo sin que haya, sin embargo, ninguna línea argumental o suceso que aglutine la obra, dado que la unidad viene dada por el ambiente de miseria, decadencia y sordidez. Vilanova (*ibídem*) define el diseño de la obra así:

[con la] técnica multipolar, disociativa y fragmentaria de la novela barojiana, compuesta de una sucesión ininterrumpida de pequeños dramas, escenarios sórdidos, miserias vergonzantes y tragedias grotescas que intentan captar en su imagen convergente el espectro social del Madrid de la posguerra (pp. 120-121).

¹⁹ Esta publicación significó para el autor la forzosa salida de la Asociación de la Prensa de Madrid, la anulación de la mayoría de sus colaboraciones en medios y la prohibición expresa de mentar su nombre en los periódicos españoles (Villanueva, 2016).

Esta descripción de la novela viene a completar la del propio Cela (en Vilanova, *ibídem*):

La colmena es una novela reloj, una novela hecha de múltiples ruedas y piedrecitas que se precisan unas a otras para que aquello marche. En *La colmena* no presto atención sino a tres días de la vida de la ciudad, o de un estrato determinado de la ciudad, que es un poco la suma de todas las vidas que bullen en sus páginas, unas vidas grises, vulgares y cotidianas, sin demasiada grandeza, esa es la verdad. *La colmena* es una novela sin héroe, en la que todos sus personajes, como el caracol, viven inmersos en su propia insignificancia (p. 123).

La novela está compuesta por 217 pasajes –celdillas de colmena, siguiendo la idea de Villanueva (2016)– estructurados en 7 capítulos que tratan una amplia variedad de temas, como veremos algo más adelante.

La obra nos ofrece un trágico ir y venir de vidas –de abejas– en la colmena de la capital, Madrid, que, aun con ese *tremendismo*, ese cinismo y esa crudeza con que se nos presenta, termina por despertar cierta ternura y piedad entrañable en el lector. Los más de 300 personajes²⁰ pululan a lo largo de las páginas de la novela apareciendo y desapareciendo al antojo de Cela «y pretenden alcanzar la compleja variedad de la realidad aunque su multiplicación pueda deberse, como se ha sugerido, a cierta incapacidad de Cela para crear seres de mayor entidad» (Sanz Villanueva, 1986, p. 271). Precisamente al contrario, como veremos más adelante, la maestría de Cela se encuentra en la caracterización que hace de la ciudad de Madrid al completo que, como si de un único personaje se tratase, se expresa, sufre, siente y se comporta de una manera homogénea, única. Este protagonismo colectivo, que recibe en parte su influencia de la novelística norteamericana, supuso una importante renovación en la novelística española debido al enfoque que ofrecía sobre la realidad (Sanz Villanueva, 1986).

Al principio, la acción se desarrolla en torno al café de Doña Rosa, que hace las veces de abeja reina, dirigiendo, haciendo y deshaciendo en el enjambre de su establecimiento, donde se ofrece un fresco representativo bastante aproximado de lo que será posteriormente el enjambre mayor: la ciudad de Madrid. Podemos ver en él toda clase de miserias, apatía, derrotismo e inercia, la aburrida y sórdida existencia, en definitiva.

²⁰ Recogidos y plasmados detallada y sistemáticamente por José Manuel Caballero Bonald en el «Censo de personajes» que tradicionalmente acompaña a la novela: un total de 296 personajes imaginarios y 56 personajes reales, 346 en conjunto.

Posteriormente, como si dejásemos de observar el panal de abejas del café bajo una lupa y nos distanciásemos, aparece ante nuestros ojos el apiario completo: Madrid. «Al hacer la presentación [...] de esos cientos de personajes (Cela) nos da la crónica, aunque limitada, de una ciudad y, en lo que esta tiene de representativa, del conjunto nacional» (Sanz Villanueva, 1986, p. 272). El autor pasea, como si de un *flanêur* se tratase, por todo Madrid con su cámara y nos ofrece multitud de instantáneas que, sin filtro, plasman la crudeza del Madrid de posguerra²¹.

Esta forma de representar la realidad madrileña, tan sangrante y cruda, nos trae recuerdos del Naturalismo decimonónico²² que se regodeaba, precisamente, en plasmar todas las taras, la escatología y la sordidez de la realidad humana. Nos encontramos ante una novela en la que hombres y mujeres, empujados por una aplastante pobreza, se ven abocados a la simpleza de existir, sin más aderezo ni ornamentación. Estos supervivientes de la miseria necesitan saciar sus necesidades más básicas, sus instintos: el hambre y la sensualidad²³.

Tal y como señala Vilanova (1995), probablemente no existe otra tradición literaria, comparable a la española, en cuyas entrañas podamos encontrar tantas obras dedicadas al hambre y, especialmente, al hambre como «acuciante tragedia que encauza el curso de la existencia cotidiana» (ibídem, p. 121). Tomemos como ejemplo el *Lazarillo de Tormes* y toda la novela picaresca nacional hasta el *Buscón*. Todas ellas presentan vidas guiadas por el único y verdadero afán de satisfacer el hambre. Sin duda, *La colmena* es una novela que bebe de estas aguas. También, como decíamos, la sensualidad y el alivio de su sed es otro de los pilares fundamentales sobre los que se sustenta la existencia del enjambre. No es, sin embargo, una reducción del ser humano a sus instintos más primarios, tal y como explica Vilanova (1995), sino que Cela aprehende y plasma de forma impecable la vida de aquellos días y nos presenta un perfecto fresco vivo de la sociedad madrileña.

Por otra parte, de acuerdo con Eugenio de Nora (en Sanz Villanueva, 1986):

²¹ El propio autor explicaba de la siguiente forma la construcción de su novela: «echarme a la plazuela con mi maquinilla de fotógrafo y revelar después mi cuidadoso y modesto trabajito ambulante» (Cela en Barboza, 2016, p. 452).

²² Decía el propio Cela en su nota a la primera edición (2016b, p. 14): «La novela no sé si es realista, o idealista, o naturalista, o costumbrista, o lo que sea. Tampoco me preocupa demasiado. Que cada cual le ponga la etiqueta que quiera; uno ya está hecho a todo».

²³ Es imposible plasmar la comedia humana al completo, el escritor siempre escoge de la realidad que se le presenta aquella que quiere recoger en su obra (Sanz Villanueva, 1999), nunca es una realidad total. Cela escogió presentarnos en particular la miseria, el hambre y la sensualidad.

Incluso la casi monótona insistencia en lo sexual, más que a una obsesión morbosa del escritor o de los personajes [...] se debe aquí a motivaciones objetivas y justificables: el sexo es, por una parte, la “liberación” única al alcance de estos seres cercados por la miseria, en confluencia con el erotismo como diversión preferida y barata de los más o menos privilegiados (p. 275).

Si bien es cierto que no existe un argumento lineal y que la narración discurre danzando entre los diferentes personajes y sus miserias; la relación existente entre ellos, ya sea de parentesco, vecindad o amistad, junto con esta temática compartida (miseria, sensualidad, hambre), le permite al lector fundir de alguna forma los hechos y construir una narratividad que, de otra forma, terminaría por perderse entre el gentío madrileño. Estos temas de los que hablamos, la miseria, el sexo y el hambre, fueron desglosados y estudiados cuidadosamente por Sobejano (2009). Así, el tema que destaca en el capítulo I es el de la *humillación*, al que le sigue el tema de la *pobreza* en el capítulo II, el *aburrimiento* (que lleva al sexo) en el capítulo III, el *sexo* en el capítulo IV, el *encubrimiento* (de ambos, el sexo y la pobreza) en el capítulo V, la eterna *repetición* en el capítulo VI y, por fin, la *amenaza* en el capítulo final (Sobejano, 2009, párr. 9-12). Todos estos temas «matizan el momento español a la altura de 1943. Pero el tema global de la obra, trasciende [...] estos temas parciales. Bien podría ser el que Sobejano le atribuye [...] la incertidumbre de los destinos humanos²⁴» (Villanueva, 2016, p. LIV). El propio Villanueva también propone, por su parte, un tema aperturista y esperanzador como única solución posible a la novela en su capítulo final: la solidaridad.

De acuerdo con Sobejano (2009), el tema que podemos aprehender del capítulo final es el de la amenaza, que acecha, concretamente, al personaje de Martín Marco, el *flanêur* de la obra. Pero, ¿de qué tipo de amenaza estamos hablando?²⁵, Villanueva (2016, pp. XLVI-XLVII) defiende, y coincidimos con él, que lo que amenaza a Martín es:

[...] la Ley de Responsabilidades Políticas decretada por el Generalísimo Franco en febrero de 1939 [...] el juzgado militar ha reparado en él [...] para que preste, acaso, «declaración en procedimiento que se le sigue por su actuación durante el período rojo», como leemos en otros edictos de la misma época²⁶.

²⁴ No en vano *La colmena* iba a formar parte de una colección de novelas llamada «Caminos inciertos» (Cela en Sotelo Vázquez, 2016).

²⁵ En ningún momento se revela el tipo de amenaza, el motivo por el que se acusa a Martín Marco. De acuerdo con Urrutia (2013, p. 30) «se debe a la voluntad de que el lector no pueda especificar la acusación y entiende dicha requisitoria como amenaza general, sintiéndose también de alguna forma, afectado».

²⁶ A lo largo de la novela podemos observar diversos indicios de las inclinaciones políticas de Martín Marco, como bien apunta Villanueva (2016, p. XLVII): desde su propia faceta de intelectual a sus amistades

Esta sería la clave, por ejemplo, para entender el profundo miedo que atenaza el propio Martín Marco cuando en el capítulo IV es abordado por un policía que le pide la documentación, pues él mismo se sabe en «libertad vigilada» (Villanueva, 2016, p. XLVIII), y esta sería la clave también para interpretar la reacción de sus allegados en el último capítulo, que no se paran a poner en duda la culpabilidad de Martín (como podría ser en el caso de un crimen), sino que piensan en cómo ayudarlo, ocultarlo o, incluso, sacarlo de la ciudad.

En este último capítulo podemos ver especialmente a lo que se refiere Villanueva (2016), pues todos los allegados a Martín, aun cuando se han enfadado con él o no lo soportan del todo (como sucede con su propio cuñado), cierran filas e intentan protegerlo tan pronto como leen esa mañana el periódico. Mas no solamente en este capítulo, sino, tal y como remarca Villanueva (ídem), podemos ver muestras de solidaridad y empatía en toda la novela: los vecinos de Doña Margot se reúnen preocupados tras su muerte y organizan sus exequias, el limpiabotas y el cerillero fían a algunos clientes, don Ramón le adelanta una parte de la paga a su contable, Roberto; Nati le presta dinero a Martín, al igual que la hermana de este le da de comer cada vez que puede y uno de sus amigos le permite quedarse a dormir en su piso; Victorita está dispuesta a prostituirse para pagar las medicinas de su novio, etc. No podemos decir que, precisamente, *La colmena* sea una novela moralista; pero ello no impide que «incluso por vías paradójicas, transmita vívidamente un mensaje de solidaridad contra la pequeñez del hombre solitario» (Villanueva, 2016, p. LVII).

La novela se circunscribe a un tiempo limitado, apenas tres días, y a una época histórica muy concreta, tal y como afirmó el propio Cela en el prólogo a *Mrs. Caldwell habla con su hijo*: «*La colmena* es la novela de la ciudad, de una ciudad concreta y determinada, Madrid, en época cierta y no imprecisa, 1942²⁷» (Cela en Sanz Villanueva, 1986, p. 273). El tiempo se nos presenta además de una forma interrumpida con saltos hacia delante y hacia atrás, los capítulos no discurren de forma lineal, sino que tienen su particular narratividad. Es evidente, como afirma Villanueva (2016, p. LII) que existe en esta novela una «deliberada destrucción de la cronología», que no se debe a que Cela

(su amigo Celestino Ortiz fue comandante con el caudillo anarquista Cipriano Mera), su idealismo (piensa que no deben existir las clases sociales) o su pertenencia al sindicato universitario de izquierdas otrora.

²⁷ Aunque posteriormente David Henn (en Sobejano, 2009) demostrase que la fecha era un error de Cela y que, debido a algunos de los hechos históricos que se narran, como la conferencia entre Churchill, Stalin y Roosevelt celebrada en Teherán, la acción se desarrolla en realidad en 1943.

quisiese tejer un puzzle en torno a la acción presentada, sino a que buscaba provocar un efecto de desorientación en el lector, una impresión concreta: «con su fragmentarismo persigue un efecto impresionista, casi cinematográfico, que responde a exigencias temáticas y de intencionalidad» (ídem). Sobejano (2009, párr. 9-12), por su parte, aclara este rompecabezas de capítulos de la siguiente forma:

Tarde del primer día	Capítulo I (humillación)
Anocheecer del primer día	Capítulo II (pobreza)
Noche del primer día	Capítulo IV (sexo)
Amanecer del segundo día	Capítulo VI (repetición)
Tarde del segundo día	Capítulo III (aburrimiento)
Tarde-noche del segundo día	Capítulo V (encubrimiento)
Una mañana (unos días después del segundo día)	Capítulo final (amenaza)

Tabla 1. Cronología de los capítulos de *La colmena* de acuerdo con Sobejano (2009, párr. 9-12).

En lo que respecta a los personajes, es difícil que existan individuos redondos y completamente contruidos –al estilo de los de Delibes– en *La colmena*, dado que la protagonista de la novela, como ya se puede deducir desde el propio título²⁸, es la masa, el grupo completo de personajes que se presentan y que levantan ante nuestros ojos al gigante de Madrid, el verdadero y único personaje existente en la obra: «Por eso los personajes carecen de importancia, ya que en la novela el auténtico protagonista es la existencia cotidiana, hecha verdad, materializada en las breves peripecias personales de esas, por lo general fugaces figuras» (Sanz Villanueva, 1986, p. 272). Estos personajes carecen de las mismas cosas, sufren los mismos problemas y proyectan una misma realidad²⁹, por ello, aunque no sea una realidad absoluta la que presenta *La colmena*, sí

²⁸ Hemos de aclarar que ese no era el nombre original de la novela. Los manuscritos anteriores que se conservan de *La colmena* se titulan *Café Europeo*, nombre corregido posteriormente por el de *Café La Delicia*, y *La ciudad llagada*, como vemos en una carta al editor Maristany (Cela, en Sotelo Vázquez, 2016).

²⁹ También Ferreras (en Sanz Villanueva, 1986) coincide con Sanz Villanueva al defender que no hay personajes redondos caracterizados de forma completa: «Todos los personajes están determinados, “exclusivamente” por el hambre y por el sexo; con tan rigurosa y corta problemática los personajes carecen de densidad, apenas dibujados, aparecen y desaparecen en una sola página; pero ¿podemos hablar de personajes? Sólo el hambre y el sexo parecen protagonistas» (p. 275).

es una realidad representativa del Madrid de los años 40, tal y como expresa Villanueva (2016):

Porque es indudable que sobre el significado de *La colmena* se proyecta una situación histórica, política y social muy concreta y determinada: los años más duros de la inmediata posguerra española, época de aislamiento, de rencor, de pobreza física y espiritual. *La colmena* la refleja más explícita y poéticamente, a la vez, que ninguna otra obra literaria (p. XLVIII).

Esta realidad representativa nos muestra una desilusión generalizada, una postura comúnmente aceptada para enfrentar los tiempos vividos, y lo hace recogiendo frases sueltas que reflejan y exponen acertadamente la situación, tal y como subraya Sanz Villanueva al citar a Cela (1986, p. 276): «¡Ay, qué tiempos! ¡Cómo está todo el mundo!» [...] «Los señores son los señores, está más claro que el agua. Ahora anda todo un poco revuelto [...]». Esta postura común de supervivencia pragmática no es una forma contestataria de resistencia, sino un estancamiento en el conformismo y la resignación ante la realidad que les ha tocado vivir: «prohibiciones y consignas; temor y desconfianza; una impresión, en fin, de calma y de desesperación en la que ahogan sus vidas los personajes» (ibídem, p. 277). De acuerdo con Sanz Villanueva, este testimonio de una existencia vacua y aburrida es, tal vez, «la única manera de protestar en la época en que se escribe la novela» (ibídem, p. 278). Cela cuenta los hechos a lo largo de la obra de una forma trivial, normalizándolos incluso, como vemos en el siguiente extracto:

Los hermanos viven solos. Al padre lo fusilaron, *por esas cosas que pasan*, y la madre murió, tísica y desnutrida, en el año 41 (Cela, en Sanz Villanueva, ídem).

Tiene trece años y el pecho ya le apunta un poco, como una rosa pequeñita que vaya abrir. Se llama Merceditas [...] La familia le desapareció con la guerra, unos muertos, otros emigrados (Cela, en Sanz Villanueva, ibídem, p. 279).

Por otro lado, y aun a pesar de que *La colmena*, como hemos aseverado en varias ocasiones, es una novela coral; sí podemos, de acuerdo con Arquier (1977) abstraer de ella algunos personajes que cobran más protagonismo que otros. La estructura de la obra, el tema y sus personajes son parte importante y constitutiva de la forma en que Cela quiso verbalizar su objetivo al escribir la novela. En palabras de Arquier (1977, p. 102): «esa organización interna que el novelista elaboró en su libro debe informarnos acerca de lo que se proponía conseguir C. J. Cela al dar a la imprenta una novela de sello tan personal e innovador como lo era en aquel entonces». Arquier (1977) lleva a cabo un estudio exhaustivo con el fin de descubrir qué personajes son los que Cela hace aparecer más a

menudo y cuál es su función dentro del tejido de *La colmena*. El grupo de «personajes de primer plano», dentro de los tres grupos que Arquier sugiere³⁰, incluye 8 personajes (Martín Marco, Doña Rosa, Srta. Elvira, Julita, Roberto González, La Filo, Ventura Aguado y Doña Visi), entre los cuales destacan dos en concreto por su elevado número de apariciones (21 y 31 respectivamente): Doña Rosa y Martín Marco. Martín Marco es, además, el único personaje que aparece en todos los capítulos y en torno al cual gira el capítulo final³¹.

El gran número de personajes indeterminados y borrosos que Cela creó parece sugerirle a Urrutia (2016, p. CXIX) que lo que quería el autor era «construir un entorno humano indeterminado del que destacasen únicamente un par de personajes con categoría de símbolo [...] no debe dejarse a un lado que, si uno de esos dos personajes destacados centra el inicio de la narración, en torno del otro se organiza el final». La acción, que parte del café de Doña Rosa, donde todo gira en torno a ella y ejerce su autoridad despótica, va deslizándose a lo largo de seis capítulos, filtrándose y rodeando poco a poco a Martín Marco hasta terminar cercándolo en el capítulo final, donde este se nos desvela como una fuerza centrípeta atrayendo hacia sí a todos los personajes que hemos ido conociendo de forma deslavazada. El café simboliza el poder tiránico, injusto y dictatorial de Doña Rosa sobre sus trabajadores y todo aquel que ose atravesar las puertas de este. Este poder, además, tal y como asevera Urrutia (2016), parece estar levantado sobre los muertos, pues recordemos que las mesas del café se hicieron con lápidas de mármol que provenían de los cementerios. Doña Rosa no esconde que, ideológicamente, siente mucha admiración por Hitler y relaciona el destino de su café, por alguna razón, con el destino de la Wehrmacht³². Todo esto no puede «sino hacer recordar al lector lo que se pensaba del propio régimen del general Franco en 1942. Ese poder, que consideraremos por lo tanto simbólicamente franquista, localizado en el café, se aprecia en ciertos detalles» (Urrutia,

³⁰ Arquier (1977, p. 104) distingue tres grupos entre los personajes que aparecen más de cinco veces en la novela y que ascienden a un total de 27: «personajes de alguna importancia» (diez personajes que aparecen en cinco/seis fragmentos), «personajes de segundo plano» (nueve personajes que aparecen entre siete y nueve veces) y «personajes de primer plano» (ocho personajes que aparecen entre 11 y 14 veces).

³¹ De acuerdo con Torres Nebrera (2013) el título de este capítulo junto con la temporalidad específica de este (sabemos que es dos o tres días más tarde que el segundo día, concretamente el día 20 de diciembre, dado que es el aniversario de la muerte de la madre de Martín) son consecuencia indudable de la intención compositiva de Cela. Es en este capítulo donde, por fin, Martín Marco desvela su función como fuerza centrípeta: «pieza conectiva, punto de referencia, denominador común de un buen puñado de los muchos personajes de la novela» (p. 166).

³² Fuerzas armadas de la Alemania nazi.

2016, p. CXX). Por otro lado, en oposición al café donde reina el totalitarismo, «el exterior –la intemperie, la calle, la desprotección, los demás lugares de encuentro– es el espacio donde transcurre la vida de Martín Marco [...] la persecución, la injusticia, la mala suerte, la pobreza y la amenaza represiva se cargan en el exterior sobre el personaje de Martín Marco» (Urrutia, 2016, p. CXXI). La teoría de Urrutia se ve reforzada si reflexionamos sobre la construcción de la novela que comienza en la miseria y desesperanza del café de Doña Rosa, simbolizando el totalitarismo, para ir desarrollándose progresivamente en torno al personaje de Martín Marco, el *rojo* intelectual, que cierra la novela estando amenazado por el Estado dictatorial y personifica la solidaridad esperanzadora que recibe de todos sus allegados, movilizándose para ayudarlo. Dice Urrutia (2016, p. CXXVII) que «la propia construcción de la novela promueve la simbolización de una esperanza dentro de las situaciones sociales más adversas que parecerían cerrar todas las puertas».

Esto nos llevaría a preguntarnos qué simboliza Martín Marco y cuál es el principio de construcción de la obra, con qué fin creó Cela *La colmena*. A menudo, el propio Cela ha tratado el tema de la literatura y su función y del compromiso que el escritor tiene con la literatura, pero, siempre que se ha pronunciado sobre el tema, lo ha hecho de forma vaga –recordemos que Cela gozó de cierta aceptación y posición en tiempos de la dictadura–:

Para mí, en este momento y dicho sea con todas las reservas precisas, novela es algo semejante al acta –moral, intelectual, literaria– del tiempo que nos corresponde vivir, más todas las implicaciones –políticas, éticas, sociales– a las que el novelista, en cuanto hombre, no debe estar ajeno (Cela, en Sanz Villanueva, 1986, pp. 251-252).

De acuerdo con Arquier (1977, p. 111), lo que Cela quería era «decir las cosas como eran y como las veía él. [...] No se trata de atacar o de defender con estrechas miras una ideología determinada, sino de exponer una realidad que distaba bastante de reflejar el optimismo oficial en el momento de publicarse el libro». Se observa entonces un trasfondo de crítica social en la novela de Cela, rasgo, como dijimos, que influiría en la posterior novelística de la generación del medio siglo. Arquier (1977, p. 112) destaca, dentro de la denuncia general que supone la miseria y el hambre sangrante reflejadas en *La colmena*, una faceta concreta: «Cela pone de manifiesto en su libro cómo la miseria conduce a las muchachas a amancebarse primero y a prostituirse más tarde. [...] éste es un aspecto innegable de protesta social de *La colmena*», aunque no el único como ya se ha advertido.

El propio novelista dejó por escrito su intención con esta novela en los sucesivos prólogos³³ que han acompañado las diferentes ediciones de su obra. Así en la nota a la primera de las ediciones hablaba de la siguiente forma de su novela:

[...] no es otra cosa que un pálido reflejo, que una humilde sombra de la cotidiana, áspera, entrañable, y dolorosa realidad [...] Ese mal que corroee las almas; ese mal que tiene tantos nombres como queramos darle, no puede ser combatido con los paños calientes del conformismo, con la cataplasma de la retórica y de la poética. [...] Pienso que hoy no se puede novelar más –mejor o peor– que como yo lo hago (Cela, 2016b, p.13).

En esta primera nota, por inocua que parezca, Cela hace toda una declaración de intenciones, expone que su novela es un reflejo de la realidad –con toda su miseria, su hambre y su sordidez–, defiende una postura activa dentro del propio arte literario («no puede ser combatido con los paños calientes del conformismo, con la cataplasma de la retórica») y establece un paradigma a imitar dentro de la novelística española, ese neorrealismo crítico que triunfará en la generación de escritores venidera.

También en las notas a la segunda y cuarta edición ofrece al lector toda una serie de alegatos sobre la fuerza combativa e intención de su literatura, que presenta la realidad circundante al modo de un libro de historia, más que como una novela. En ellas también deja vislumbrar su actitud para con la situación actual en España («no nos dejemos invadir por la tristeza», «seguimos con las mismas inútiles resignaciones»):

Escuece darse cuenta de que las gentes siguen pensando que la literatura, como el violín, por ejemplo, es un entretenimiento que, bien mirado, no hace daño a nadie. [...] Pero no merece la pena que nos dejemos invadir por la tristeza. Nada tiene arreglo: evidencia que hay que llevar con asco y con resignación (Cela, 2016c, p. 15).

Seguimos en las mismas inútiles resignaciones [...] Es grave confundir la anestesia con la esperanza [...] Desde la última salida de estas páginas han pasado cinco años más: el tiempo, en nuestros corazones, lleva cinco años más parado, igual que una ave zancuda muerta. [...] Este es un libro de historia, no una novela (Cela, 2016d, p. 17-18).

En la nota a la quinta edición es, si cabe, más obvio y subversivo; a pesar de que corría el año 1963 y la dictadura seguía en todo su esplendor:

³³ De acuerdo con Cela Conde (2016, p. LXIII): «los prólogos que Camilo José Cela fue añadiendo a las distintas ediciones [...] se dedicaron en ocasiones a plantear algo así como una teoría de la novela destinada a defender el procedimiento narrativo de *La colmena*. A la postre esos prólogos se han convertido en innecesarios: pocas de las grandes obras del siglo XX [...] cumplen con los cánones de la novela tradicional. [...] [*La colmena*] hace gala de su condición de no-novela para convertirse en la novela por excelencia de los tiempos más amargos que siguieron a la Guerra Civil española».

Pero el fantasma, aun tenue, de la realidad, no ha nacido quien lo apunte, quien le dé el certero cachetazo que le haga estirar la pata de una puñetera vez y para siempre. El mundo gira, y las ideas de los gobernantes del mundo, las histerias, las soberbias, los enfermizos atavismos de los gobernantes del mundo, giran también y a compás y según convenga. En este valle de lágrimas faltan dos cosas: salud para rebelarse y decencia para mantener la rebelión (Cela, 2016e, pp. 18-19).

Y volvía a defender la labor comprometida del escritor y de la literatura como producto combativo:

Si el escritor no se siente capaz de dejarse morir de hambre, debe cambiar de oficio. La verdad del escritor no coincide con la verdad de quienes reparten el oro. No quiere decirse que el oro sea menos verdad que la palabra, y sí, [...] que la palabra de la verdad no se escribe con oro, sino con sangre [...] (Cela, 2016e, p. 19).

También declaraba abiertamente en la primera versión de *Historia incompleta de unas páginas zarandeadas*: «Si el pueblo español se organizase, otro gallo le cantaría. Pero no sabe» (Cela en Urrutia, 2016, p. CXXVII).

En definitiva, cabría preguntarse ¿era acaso la cruda sexualidad presentada por Cela un simple cebo de distracción que, una vez pasado el primer cribado y su posterior censura, permitía a la novela preservar significados más profundos para aquellos lectores que quisiesen buscarlos? La novela deja entrever el mismo objetivo de crítica social que más tarde perseguirían Martín Gaité, Aldecoa y Sánchez Ferlosio, entre otros, para quien quisiese leerla adecuadamente. No en vano afirmó el propio escritor: «En esta novela están puestas las cosas con el suficiente desorden para que puedan entenderse» (Cela en Urrutia, 2016, p. CXXVII).

Por último, si nos detenemos en el análisis del lenguaje de la novela, descubrimos que el narrador pretende ser objetivo, distanciándose, para eso, del acontecer y decir de los personajes. Pues, como ya se ha dicho, el principio poiético, constructivo, que dinamiza el desarrollo artístico de las novelas de este periodo estético es el de ofrecer una versión intacta de la realidad contemporánea³⁴. Esto no impide que la deixis y un léxico rico, cuidado y casi pictórico delaten el activismo axiológico del autor, tal y como apunta Sanz Villanueva (1986, p. 279)³⁵. Sin embargo, como decimos, el narrador pretende ser

³⁴ Dice Asún (en Sanz Villanueva, 1999, p. 415): «la voluntad del escritor no es la de la injerencia sino la de ser fiel: constancia de un mundo concreto, identidad de los seres que lo habitan».

³⁵ Algunos de los ejemplos que aporta Sanz Villanueva (1986, p. 279) son: ««Yo creo que...», p. 21; «A mí no me parece...», p. 22; [...] «Digo todo esto porque, a lo mejor, después vuelve a salir», p. 34; [...] «El gitanillo, creo que ya lo dijimos...», p. 81».

objetivo, dado que normalmente interviene solo para hacer aclaraciones sobre los personajes o descripciones de lugares. Así lo expresa Sanz Villanueva (1986):

De todo ello se desprende el paradójico resultado de un narrador entre displicente y alejado que parece adoptar una postura objetiva, pero que, simultáneamente, controla toda la acción, al modo omnisciente, y se permite hacerle un guiño cómplice al lector; de este modo resulta un testigo crítico que cautamente limita su actuación y se queda fuera, en una postura que se aproxima más al lector que a los personajes (p. 280).

Por otro lado, cabe destacar, precisamente tal y como asegura Sobejano (2002, p. 53), que el principal valor de *La colmena* en cuanto al ámbito lingüístico se refiere «consistía en la portentosa captación del habla ordinaria» en la que las unidades fraseológicas, como se verá más adelante, son parte vital. El propio hijo de Cela explica que, en muchas de sus obras, la labor del escritor consistió en:

[...] ponerse a andar en busca de sitios y gentes para hablar con los campesinos, los vaqueros, los vagabundos y los mendigos e ir apuntando en un cuaderno de tapas negras y hojas cuadriculadas los apodos, refranes, las canciones y los nombres de los arroyos y las peñas (Cela Conde, en Barboza, 2016, p. 456).

Esta «captación del habla ordinaria» es una maniobra maestra que favorece y sustenta el objetivo final de la novela: presentar de una manera lo más fidedigna posible la España de la posguerra y su situación real, de manera que el realismo se convierta en una postura crítica frente al Régimen. Esta técnica resulta difícil pues, como afirma Pennisi (2009):

El discurso literario dialogado resulta ser una expresión muy compleja porque suma a la interpretación lingüística y pragmática, la literaria en su codificación, en su uso y en su tradición, y la posibilidad de realizarse en contra de esas mismas interpretaciones. Por eso, sólo el análisis de las relaciones textuales pragmáticas, lingüística y literarias podrá poner de manifiesto el sentido que adquiere un diálogo determinado (párr. 19).

Es por ello de vital importancia que interpretemos ese «habla ordinaria» de los personajes de Cela en la que las unidades fraseológicas son elemento clave, tal y como se hará en esta tesis, para poder descifrar el significado profundo que adquiere cada diálogo y, del mismo modo, cada personaje; tal y como establece la propia Pennisi (2009):

La imitación dialogal de la oralidad se pone al servicio de la ironía narrativa; el discurso directo desempeña una función narrativa que no consiste sólo, ni principalmente, en la representación objetiva de la realidad, sino en la interpretación del modo de ser del personaje (párr. 20).

2.3.3. *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité (1957)

Carmen Martín Gaité (1925-2000), natural de Salamanca, llega a Madrid en 1948 para hacer su tesis. Allí conoce a muchos escritores que serían decisivos para su formación como novelista, como Ignacio Aldecoa, Juan Benet, Luis Martín-Santos y al propio Rafael Sánchez Ferlosio, con quien se casaría en 1953 (Gracia y Ródenas, 2011). Además de sus muchas novelas, estuvo involucrada en la edición de muchas revistas literarias de la época, como *Los trabajos y los días*, o *Ínsula*, y colaboró igualmente con la prensa, publicando algunas traducciones, etc.

La narrativa de Martín Gaité pertenece principalmente al movimiento estético del realismo crítico, aquel que comienza con la influencia de la publicación de *La colmena*, tanto por la generación a la que pertenece (la del medio siglo) como por sus inquietudes personales (Sanz Villanueva, 1986). A pesar de que Sanz Villanueva (ídem) defiende que también hay muchas razones para excluirla de este movimiento, dado que considera que sus obras no son tan críticas ni tienen un propósito de denuncia política, creemos que, tal vez, el problema es que sus obras –aparentemente inocuas– no han sabido leerse³⁶, pues en ocasiones ni siquiera supo interpretarse bien el título³⁷.

Tras publicar su obra *El balneario* (1955), Martín Gaité gana el premio Nadal con su primera novela larga, *Entre visillos*, en 1957 con el pseudónimo Sofía Veloso³⁸. *El balneario* estaba protagonizado por una mujer solitaria que, atrapada en su gris existencia, escapa de ella mediante la fantasía de sus sueños. De la misma forma, *Entre visillos* se encuentra protagonizada por un grupo de muchachas que, angustiadas por su realidad y atrapadas igualmente por una vida que transcurre *tras los visillos*, sueñan con huir. Al contrario que Gracia y Ródenas (2011, p. 452) que afirman –dedicándole apenas un par de párrafos a la autora– que esta obra de Martín Gaité rechaza «la instrumentación del

³⁶ A este respecto dice Nora (en Sanz Villanueva, 1986, p. 370): «lo importante no es lo que pasa, sino *cómo y por qué* pasa, “aunque en este aspecto la novelista sea tan discreta y circunspecta que llegue a dar a su relato una apariencia –engañosa– de superficialidad insustancial”».

³⁷ Salcedo parece no comprender que el título *Entre visillos* hace referencia a la vida a la que, debido a los prejuicios sociales y a la tradición, se encontraban destinadas las mujeres –tanto casaderas como casadas–. Los visillos ejercen de barrotes metafóricos o de «muro de seguridad» tras el cual, solo a veces, si tienen suerte, pueden ser ellas mismas. Decía Salcedo (en Sanz Villanueva, 1986, p. 372): «Y el título [...] es adecuado para los primeros capítulos. Luego no, porque tu novela, salvo en las primeras páginas, no presenta la vida de unas muchachas tras los visillos, sino su vida en la calle, al otro lado de los visillos; más su vida exterior que la interior».

³⁸ Martín Gaité descubrió que era la ganadora cuando lo escuchó por la radio, pues fue su hermana, Ana, quien envió el manuscrito a la editorial.

texto con fines extraliterarios», nos inclinamos a pensar que, tras una inocua apariencia de novela femenina³⁹, lo que el texto guarda en su interior es un grito feminista sobre la situación carcelaria de la mujer en época franquista, como veremos más adelante. También Spring (2013) afirma que la novela es un caso ejemplar de lo que Neuschäfer (1994) llama «discurso de la censura»:

A los ojos del censor, la novela no contenía ni rastro de las ideas que el Régimen habría considerado problemáticas. [...] En realidad, lo que demuestra esto es que el discurso utilizado por Martín Gaité desafiaba las normas sociales franquistas de una forma tan oculta que ni el censor pudo interpretar el contenido real de la novela ([mi traducción] Spring, 2013, p. 64).

La crítica no ha sido siempre justa, la novela se ha tachado en alguna ocasión de ingenua, inmadura o de escasa en técnica narrativa⁴⁰. Sin embargo, creemos que es el momento de poner en valor esta obra que pasó casi desapercibida para ambos, público y censura. Ya en 1995, Vilanova hacía una crítica que se acercaba bastante más a la realidad de la novela que la que hasta entonces se había hecho: «*Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité, aparece, por debajo de su apariencia intrascendente y anodina de novela costumbrista y provinciana, como uno de los más difíciles experimentos novelescos que se han intentado últimamente entre nosotros» (1995, p. 382).

Por lo general, se desprende de las novelas de Martín Gaité un trasfondo común, el de la búsqueda de la autenticidad y la inserción de la mujer en la colectividad:

La falta de autenticidad hace que los personajes –sobre todo los femeninos, también los más importantes y destacados– parezcan marionetas, seres ridículos vencidos con frecuencia por las tontas exigencias y convenciones sociales. La aspiración a la integridad, sin embargo, tampoco tiene felices resultados y sus protagonistas se ven abocados al fracaso, a la huida-deserción o a la locura (Sanz Villanueva, 1986, p. 367).

El hecho de tratar estos temas de forma particular a través de individuos concretos no es un factor limitador, sino al contrario, uno de sus grandes aciertos. La tendencia entre los novelistas del medio siglo es el sentido colectivista, la novela coral, y, sin embargo, uno de los grandes méritos de Martín Gaité es conseguir ese sentido colectivo a través del

³⁹ Recordemos que la censura dijo: «Una historia provinciana de un grupo de chicas, sus estudios y sus amoríos [...]» (Neuschäfer, 1994, p. 319).

⁴⁰ Salcedo (en Sanz Villanueva, 1986, p. 373) le reprochaba –con un comentario innecesariamente injusto y machista–: «*Entre visillos* es tu primera novela. Y esta perogrullada tiene sentido por cuanto justifica los fallos que en ella se dan. La técnica, la complicada técnica de novelar (de esto sabe mucho tu marido), te resiste aún y te desborda en ocasiones».

tratamiento de unos pocos personajes individuales y sus respectivos destinos personales (Sanz Villanueva, 1986).

En esta primera novela de Martín Gaité podemos encontrar ya algunos de los motivos centrales en torno a los cuales construirá el resto de su obra. Estos temas son fundamentalmente dos: la vida de provincias y la obsesión por un matrimonio conveniente (Sanz Villanueva, 1986). Estos dos temas, a su vez, se desgranán en muchos otros como el aburrimiento imperante en la existencia de las jóvenes, su poco interés por temas que no tengan que ver con chicos, casamientos o superficialidad, etc.

Sanz Villanueva (1986) distingue dos partes en la novela: la primera «va de las ferias de septiembre a comienzos de curso, es un cuadro –y lo denomino tal por lo que tiene de trazo costumbrista– de la vida provinciana», y la segunda, «que continúa en el tiempo la anterior y se extiende hasta las Navidades, es una intensificación de la primera [...] la parte inicial ofrece el ambiente, el marco en el que se desarrollan las modélicas historias posteriores» (Sanz Villanueva, 1986, p. 372).

Muchos de los grandes personajes de la novela decimonónica han sido mujeres, desde las heroínas de Jane Austen, hasta aquellas que protagonizaron *Cumbres Borrascosas*, *Jane Eyre*, las propias *Anna Karenina*, *Effie Briest*, *Ana Ozores* o *Madame Bovary* (todas ellas ejemplos de un mismo paradigma femenino), y muchas otras más. Por desgracia, muchas de ellas fueron escritas por hombres. Las mujeres que escribían novelas en el s. XIX intentaban aún adaptarse a las grandes voces del canon literario y, por tanto, seguían ofreciendo una realidad femenina concebida a través de un filtro masculino.

Virginia Woolf representó en su época el perfecto ejemplo del rechazo al canon heredado, una escritora que buscó su propia forma de expresarse, enriqueciendo la tradición literaria existente y aportando nuevas voces y perspectivas. De la misma forma que Woolf, Martín Gaité tuvo que buscar un nuevo lenguaje literario que le permitiese expresar lo que quería contar. A pesar de pertenecer a una generación que recuperó el movimiento estético realista, fue capaz de romper las cadenas de la tradición literaria heredada y hacer escuchar su propia voz, una voz de mujer con una perspectiva de mujer (Mayoral, 2013). Tal y como Woolf hacía, Martín Gaité no presenta grandes hechos, ni sucesos, ni acción, sino retazos de realidad que tratan de mostrar –en forma de denuncia, pero sin adoctrinar– aquello con lo que convive: la cotidianidad de una vida esencialmente

doméstica. De acuerdo con Mayoral (2013), la naturalidad es su característica más llamativa y es, precisamente, de forma natural como Martín Gaité consigue elaborar un retrato perfecto del mundo femenino en la posguerra, encontrando un nuevo lenguaje que le es propio y plasmándolo en su novela.

Cabría entonces preguntarse, tal y como hace Mayoral (2013), ¿por qué calificamos esta voz de femenina?:

Por la misma razón que los personajes de mujer de Delibes resultan tan convincentes: por el registro lingüístico que utilizan. La lengua de las mujeres [...] es diferente a la de los hombres. Todos los estudios que se han realizado sobre la forma de hablar de los dos sexos llegan a la misma conclusión: La lengua de las mujeres, sus caracteres fonéticos, el vocabulario, las construcciones perifrásticas, las reiteraciones expresivas, el tono de su discurso, el modo de mantener una conversación (por ejemplo, la frecuencia de frases inconclusas, la mayor abundancia de exclamaciones o preguntas) es diferente al de los hombres (p. 14).

Por eso, podemos afirmar que Martín Gaité, al igual que Woolf, acomodó la lengua y el estilo de la tradición a sus necesidades creativas y buscó un lugar para la mujer en sus novelas, un lugar que conquistó mediante el uso de un lenguaje particular femenino.

El motivo por el cual esta captación del habla ordinaria femenina no se ha plasmado antes en una novela se debe a que los escritores, en el desempeño de su oficio, suelen cambiar el registro utilizado, influidos por los siglos de canon literario masculino que exigían que la literatura de prestigio tuviese un registro formal concreto. Sin embargo, los escritores de esta época tenían un objetivo para sus novelas más allá del simple hecho de divertir o entretener con ellas, pues recordemos que el neorrealismo era el movimiento estético literario de lo social. De este modo, al encontrar un nuevo lenguaje literario, imprimiendo en sus personajes esas formas realistas de hablar, dotaban de una mayor credibilidad a los hechos presentados que, por tanto, terminaban por cumplir su función: plasmar la verdadera realidad de la España del Régimen y denunciarla.

La novela que nos ocupa es un *Bildungsroman*, la importancia que ostenta Natalia en toda la obra y su transición de niña a mujer la enmarcan en este género. Tali pierde a Gertru, su amiga de la infancia, pierde la conexión infantil con su padre, gana las confidencias de su hermana Julia, que ya la considera una igual, se enamora y toma la decisión de seguir estudiando (Mayoral, 2013). La novela está compuesta por un gran número de personajes que casi, como ocurre en *La colmena* de Cela, llegan a hacer de *Entre visillos* una novela coral, con un «protagonista colectivo». La unidad en ella se

consigue orquestando la acción de unos determinados personajes siempre en los mismos lugares, de manera que el lector los recuerde y los ubique siempre en un mismo sitio, además de a través de ciertos personajes más significativos que ejercen una función de pilar o eje sobre los que gira todo el resto.

Entre visillos nos ofrece mediante la técnica del contrapunto, que también vimos en *La colmena*, una descripción de la vida de provincias –concretamente en Salamanca– a través de dos focos: uno interno, el de Tali, reflejado en su diario de estilo directo y más coloquial, y uno externo, que hace las veces de crítica, el de Pablo, el profesor de alemán, en tono introspectivo. Así lo explica Vilanova (1995):

A través de dos diarios paralelos, en los cuales la técnica introspectiva de la confesión íntima y el realismo poético de la autora logran un grado sorprendente de autenticidad, gracias a su prodigioso dominio del lenguaje directo y coloquial, *Entre visillos* nos ofrece una amarga radiografía moral del mundo expectante e ilusionado de las muchachas casaderas (p. 384).

Con esta técnica del contrapunto, Natalia y Pablo, muestran una misma realidad desde diferentes perspectivas. Se nos ofrece una realidad encerrada tras el cristal de una pecera: Natalia ofrece la perspectiva del pez, desde el interior, mientras que Pablo representa la perspectiva del forastero, del observador de la pecera; pero ambos alcanzan el mismo objetivo: «cada uno confirma la crítica que hace el otro de la vida restrictiva que las mujeres sufren» ([mi traducción] Talbot, 1987, p. 82).

Como ya hemos adelantado, los personajes principales son fundamentalmente Natalia y Pablo, aunque también escuchamos a Elvira y a Julia. A lo largo de la novela se alterna la narración en primera y en tercera persona.

Natalia reproduce a través de su diario los sucesos que le acontecen, siempre en primera persona y utilizando tiempos verbales muy inmediatos. Habla de forma coloquial, reproduciendo la lengua hablada, así como expresiones propias y de otros personajes. Por su lado, Pablo cuenta hechos del pasado ocultándole al lector en todo momento cuánto tiempo ha transcurrido desde que sucedieron los hechos. Al principio comienza siendo un mero testigo de la acción, un narrador periférico, que cuenta lo que observa a su alrededor, pero, poco a poco, va inmiscuyéndose en los hechos y acaba convirtiéndose en narrador protagonista y eje de la acción, al igual que Natalia (Mayoral, 2013).

El narrador en tercera persona es un narrador omnisciente selectivo, dado que normalmente nos presenta exclusivamente lo que escucha y lo que ve, aunque también

hace uso de la omnisciencia para ofrecernos algunos datos extra. El lector puede saber a veces qué piensan los personajes porque el narrador transcribe sus pensamientos mediante monólogos o discurso indirecto libre, pero no hay interpretaciones, análisis crítico ni explicaciones psicológicas o intervenciones subjetivas del narrador.

Este narrador omnisciente tampoco describe ni física ni psicológicamente a los personajes, al igual que sucede en *Cinco horas con Mario*, como veremos en el epígrafe 2.3.4., en que es la propia Carmen quien, con su discurso, va definiéndose como personaje y esboza igualmente a su marido. También en *Entre visillos* vamos conociendo paulatinamente a los personajes a través del discurso y la información que proporcionan unos personajes sobre otros, pues es su forma de hablar la que los va construyendo y levantando ante los ojos del lector.

El uso de la técnica del contrapunto no se limita a los personajes principales, sino que todos nos ofrecen diferentes perspectivas o enfoques, lo cual enriquece el cuadro ofrecido por Martín Gaité y nos muestra una visión completa de la realidad desde diferentes puntos, como enfoques en una foto. Gracias a estas diferentes perspectivas podemos llegar a conocer la verdad de cada personaje. Es, de acuerdo con Mayoral (2013, p. 18), lo que ocurre, por ejemplo, con Ángel, el novio y futuro esposo de Gertru en el capítulo 12. En él, Ángel está riñendo a Gertru de una forma paternalista por haberle dejado un bocadillo de tortilla a su nombre en el hotel, cuando, a continuación, escuchamos a los amigos del propio Ángel hablar de que la noche anterior *se fueron de mujeres*. Algo después en la novela se nos presenta también otra opinión sobre Ángel en boca de Petrita López, quien dice de él que es «un pinta y que en su casa ha oído ella decir que cuando va a Madrid vive con una señora extranjera» (Martín Gaité en Mayoral, *ibídem*, p. 18).

De acuerdo con Mayoral (*ibídem*, p. 20), *Entre visillos* se incluye en el grupo de novelas, junto con *Cinco horas con Mario*, *La colmena* y *Tiempo de silencio*, «que trascienden su punto de partida, muy reconocible, para convertirse en visiones existenciales que pueden referirse a cualquier país y a cualquier tiempo». Veremos a continuación algunos ejemplos de a qué se refiere Mayoral.

La familia está configurada en torno al patriarcado: es el cabeza de familia el que toma todas las decisiones y marca el camino a seguir. Las víctimas, en el caso de la familia de Natalia, son la propia Natalia, Julia y Mercedes, la mayor, que ya está considerada una

solterona por no haber conseguido marido. La familia contribuye a la configuración del espacio también, el de la casa, el hábitat familiar; pues la huida de Julia, al final, es en realidad una huida de la coacción y restricción de su familia.

A pesar de que la familia de Elvira es más abierta y moderna, dado que el padre era profesor de instituto e intelectual (tal y como lo es el marido de Carmen en *Cinco horas con Mario*) y se la anima a cultivar su afición por la pintura y a dedicarse a ello profesionalmente; una vez desaparecido este, se acatan todas las normas sociales de provincias (Mayoral, 2013). El luto riguroso es visible tanto en el color de la ropa como en los hábitos y actitudes, no salir, no festejar e, incluso, no abrir ventanas⁴¹, como si estuviésemos ante una Bernarda lorquiana actualizada. Además, la familia es también la unidad estructural de las clases sociales. La mayoría de familias que se nos muestran en la novela son de clase media, pero se nos ofrece también un ejemplo de familia de clase baja: la familia de Alicia, en la que «el desorden y el ruido caracterizan su entorno» (Mayoral, 2013, p. 22). Martín Gaité se sirve de esta familia para mostrar la distancia y el inmovilismo entre las clases sociales: ni la tía de Tali, Concha, ni la madrastra de Alicia ven con buenos ojos que haya relación entre ellas (Mayoral, 2013).

Podemos ver que la configuración del espacio también tiene un gran significado en la estructuración del mundo femenino. El mirador es el espacio femenino por excelencia en esta novela. La propia Martín Gaité (en Izquierdo, 2004) explica sobre ella misma:

Durante el Bachillerato y en los primeros años de Universidad, las chicas de provincias de mi tiempo hacíamos a diario un alto en el estudio de las monocotiledóneas y el mester de clerecía, para acercarnos a la radio a la hora de la merienda y escuchar, *mirando la calle entre visillos*, en un silencio veteado por la luz de la puesta del sol, los sones de Bonet de San Pedro, de Machín, de Raúl Abril, de la Piquer. Alimentaban, era el pan de cada tarde (la cursiva es mía, p. 65).

La vida de estas mujeres transcurre siempre *tras los visillos* de la casa, en el mundo doméstico, reducido y limitado, que «para muchas mujeres acaba siendo una red de la que no pueden escapar» (Mayoral, 2013, p. 23). Ese mirador *entre visillos* hace las veces de cárcel, reteniendo a las mujeres con ansias de libertad, como Tali y Elvira; pero también de observatorio *panóptico* –recordando a Foucault (1982)– desde el cual controlar la vida de los habitantes de la ciudad y, en especial, la de las mujeres, como hace la tía de Tali. Frente al mirador y su simbólica función de espacio totalitario y

⁴¹ «A la madre le gustaba que estuviesen los balcones cerrados, que se notara al entrar de la calle aquel aire sofocante y artificial. «Es una casa de luto», había dicho» (Martín Gaité en Mayoral, 2013, p. 21).

controlador, se sitúa la función del dormitorio propio. Natalia y Elvira poseen ambas un dormitorio propio, condición *sine qua non* para alcanzar su independencia femenina y desarrollar su creatividad, tal y como defendía Virginia Woolf (2016) en *Una habitación propia*. En sus respectivos dormitorios ambas se desarrollan intelectual y creativamente: Tali estudia y escribe su diario, mientras que Elvira lee y pinta sus cuadros. Es un espacio en el que ambas se rebelan contra lo establecido a su manera y, en cierto modo, un espacio que se revela peligroso en comparación con el resto de personajes que no lo poseen. Elvira se deja llevar por la impudicia cuando besa a Emilio o sale al balcón a exhibirse y tomar el aire, cuando de ella se espera que guarde el decoro adecuado a una situación de luto. Por su lado, Tali se encierra a estudiar y a escribir en su diario en su habitación: es el lugar donde tiene lugar toda su reflexión y donde es posible que decida seguir estudiando, en contra de lo que su familia opine. Natalia no muestra ningún interés por *ponerse de largo* o por cualquier otro de los asuntos que la sociedad y su familia podrían esperar de ella. Es por ello, precisamente, que la tía Concha la obliga a salir a estudiar al salón, donde se encuentra el mirador, para tenerla controlada y que se relacione con las visitas.

La configuración del espacio y de cómo los personajes se relacionan con él nos ofrece también una representación de la sociedad española provinciana de posguerra, de acuerdo con Mayoral (2013), en función de su mayor o menor sumisión a la realidad establecida. Gertru y Ángel, por ejemplo, representan la integración completa en el espacio; Mercedes, la hermana de Natalia, representa la integración amarga y tormentosa, y Elvira ofrece una postura de integración tras algunos intentos de rebeldía fracasados (termina decidiendo casarse con Emilio, pues es lo que se espera de ella). Por último, en la figura de Julia y de Natalia podemos ver la rebelión completa que triunfa, en el caso de Julia cuando huye de la ciudad en tren –al igual que Pablo Klein–, y en el caso de Natalia, cuyo destino queda a discreción del lector.

En general, el espacio cerrado (las casas, el casino, el instituto) contribuye a aumentar la sensación de coacción y control a la que todos están sometidos en ese universo –ya de por sí cerrado– que constituye la ciudad de provincias. De acuerdo con Paleologos (2008, p. 215), «el espacio novelesco también transmite ideología, a veces sin que el autor se percate de ello». Vemos así en la novela que nos ocupa que la ciudad está entendida como un espacio sofocante, al igual que las casas, cuyos visillos actúan casi como barrotes, restringiendo la vida de aquellos que las habitan:

Entre visillos es una novela claustrofóbica, esto es, predominan en ella los espacios llamados cerrados, frente a los abiertos. Estamos hablando, sobre todo, de casas donde los personajes consumen su vida tediosa entre chismes, palabras vacías, conversaciones sin sentido que ponen de manifiesto el aburrimiento de los habitantes de la ciudad que, a los ojos del lector, adquiere a menudo el perfil de una enorme cárcel (Paleologos, 2008, p. 210).

También existen en la ciudad, lo que podría ser interpretado como, espacios de evasión: el casino, donde se desarrolla la vida social; el cine, como sugiere Paleologos (2008), y, sobre todo, el río. Sin embargo, vemos en la novela que, precisamente el casino no es un lugar de libertad, pues nadie escapa en él a las habladurías, a la observación y al control, en definitiva, de los *otros*. Sí es cierto, por otro lado, que el cine y, sobre todo, el río, actúan como lugar de evasión para las chicas: Elvira huye a menudo allí para pensar, Julia se refugia en él para tener algo de intimidad con su novio y Natalia⁴² pasea con Pablo Klein por sus alrededores. Paleologos (2008) defiende, además:

[...] que ningún personaje, absolutamente ninguno, ni de la novela del realismo social de los años 50 ni de la narrativa griega de la misma década, consiguió romper los estrechos límites de su “espacio”, esto es, de su miserable existencia: de ello dan testimonio los más de 150 personajes de *La colmena*, los jóvenes que van de excursión al río Jarama, los protagonistas de los cuentos de Aldecoa o el médico de *Tiempo de silencio*, en el caso español (p. 214).

No coincidimos en este caso con Paleologos, pues, por el contrario, creemos que muchos de los personajes de la novela de posguerra que se encontraban atrapados por una configuración naturalista del espacio terminan por escapar de su situación, siempre – casualmente– en tren, símbolo de la industrialización de la sociedad moderna⁴³. Es el caso, por ejemplo, del personaje de Andrea que huye en tren de Barcelona en la novela de Laforet, *Nada*; es también el caso de Pedro, en *Tiempo de silencio*⁴⁴ de Martín-Santos; es el caso de Martín Marco en *La colmena*, que toma el tren para salir a las afueras de

⁴² También evoca su belleza, al hablar en determinado punto de la novela con su amiga Alicia, lo cual sugiere también una forma de evasión, si bien no estrictamente física, al menos mental.

⁴³ La propia Anna Karenina encontraba también en la novela homónima del siglo XIX la libertad o la huida de su presente a través del tren.

⁴⁴ Pedro nos lo explica de la siguiente forma: «Es un tiempo de silencio. La mejor máquina eficaz es la que no hace ruido. Este tren hace ruido. Va traqueteando y no es un avión supersónico, de los que van por la estratosfera, en los que se hace un castillo de naipes sin vibraciones a veinte mil metros de altura. Por aquí abajo nos arrastramos y nos vamos yendo hacia el sitio donde tenemos que ponernos silenciosamente a esperar silenciosamente que los años vayan pasando y que silenciosamente nos vayamos hacia donde se van todas las florecillas del mundo» (Martín-Santos, 1986, p. 292).

Madrid y huir inconscientemente de la amenaza, y es el caso de Pablo Klein y de Julia⁴⁵ en *Entre visillos*, que huyen –de la hipotética Salamanca– para cambiar sus destinos.

El contexto temporal y social de la novela, por otro lado, está vertebrado por el franquismo más severo y elementos tales como los que menciona Cajade (2010):

[...] la pobreza, consecuencia de los destrozos de la guerra civil y de una economía atrasada, la división del país en dos Españas, la de los vencedores y los vencidos, el peso del recuerdo del enorme número de exiliados, muertos y desaparecidos durante la guerra civil; así como, paralelamente, las emociones de resentimiento, tristeza, rencor e incluso venganza hacia los que se sabía que habían estado en uno u otro bando durante la contienda (pp. 490-491).

Como ya se comentó en el epígrafe 2.2.1., el gobierno franquista impuso en el estado la moral nacionalcatólica, una combinación de las ideas fascistas de la Falange y del conservadurismo tradicional que giraba en torno a tres pilares: la patria, la familia y la iglesia. Esta configuración moral afectó especialmente a la mujer que, tras haber conocido la libertad en algunos ámbitos de su vida durante la II República, hubo de volver a ocupar su *papel legítimo*: el de madre y esposa, sometida en todo momento al hombre (Cajade, 2010). De los efectos mutiladores que sobre la mujer produjo la ideología nacionalcatólica escribiría, precisamente, Martín Gaité muchos años más tarde en sus *Usos amorosos de la posguerra española* (1987).

A continuación, haremos un repaso general de los personajes principales que componen la obra. De acuerdo con Cajade (2010), podemos distinguir una serie de arquetipos femeninos bastante diferenciados, a saber: las «chicas raras», la solterona, las casaderas, la chica de capital y la chica pobre.

El prototipo de «chica rara» está representado por Natalia y Elvira dado que no encajan en el patrón prototípico de chica provinciana, casadera, preocupada por su apariencia, los cotilleos o los hombres. Es el mismo estereotipo que representan Jo en *Mujercitas*, de Louisa May Alcott; Elizabeth Bennet en *Orgullo y prejuicio*, de Jane Austen; Andrea en *Nada*, de Carmen Laforet, etc. Ambas poseen ansias de libertad y no terminan de encajar en lo que la sociedad espera de ellas, cuestionan la validez de las

⁴⁵ Paleologos (2008, p. 213) no parece ser consciente de que también Julia va en el tren: «Martín Gaité utiliza la pequeña ciudad de provincias de *Entre visillos* (una ciudad que, repetimos, se parece tanto a la Salamanca natal de la autora) como una cárcel de la que sólo puede salir el protagonista masculino de la novela».

normas establecidas y se rebelan de alguna forma contra ellas. Natalia⁴⁶ quiere seguir estudiando y Elvira, que es muy culta, como demuestran sus citas de diferentes escritores, y cultiva su faceta de artista, necesita escapar del luto agobiante impuesto por su madre⁴⁷. La propia Martín Gaité definía este tipo de chicas de la siguiente forma:

[...] la “chica rara”, cuyo reinado inauguró la heroína de Carmen Laforet [Andrea, en *Nada*], no sólo rechazaba la retórica idealización de “sus labores” predicada por la Sección Femenina, sino que empezaba a convivir con una idea inquietante, difícil de encajar y de la que cada cual se defendía como podía: la de que no existe el amor de novela rosa (Martín Gaité en Cajade, 2010, p. 493).

Mercedes, la hermana mayor de Julia y Natalia, es quien encarna el arquetipo de solterona, término que «llevaba implícito tal matiz de insulto que se adjudicaba a espaldas de la aludida» (Martín Gaité en Cajade, 2010, p. 497). De estas muchachas a quien se les pasaba *la edad de casarse* se hablaba con compasión y algo de displicencia:

Incluso se las condenaba de antemano, como si algunas hubieran nacido ya marcadas por aquel estigma. “Esa se queda para vestir santos. Y si no, al tiempo. Lo lleva escrito en la cara”. Generalmente, más que a una descarada fealdad, se aludía a un gesto, a una actitud. La que “iba para solterona” solía ser detectada por cierta intemperancia de carácter, por su intransigencia o por su inconformismo (Martín Gaité en Cajade, p. 497).

Es este, precisamente, el perfil que encaja con Mercedes que es, por lo general, una chica bastante desdichada, constantemente quejándose o criticando, y tiene además mucho genio y orgullo, como se observa de su relación fallida con Federico.

Otro de los arquetipos femeninos que podemos observar en la novela es el de chica casadera. Este arquetipo está representado fundamentalmente por Gertru.

En la novela los chicos distinguen de este modo claramente entre aquellas chicas que son para casarse y aquellas otras que son sólo para tener una aventura. Las primeras tienen que ser jóvenes, guapas, inocentes y vírgenes –lo que se entendía entonces por una “chica decente” (Cajade, 2010, pp. 498-499).

⁴⁶ Natalia copia en su diario: «Le he dicho que si tengo que ser una mujer resignada y razonable, prefiero no vivir» (Martín Gaité, 1993, p. 186).

⁴⁷ La propia Elvira expresa sus ansias de libertad de la siguiente forma: «Le hubiera gustado ver de golpe a sus pies una gran avenida con tranvías y anuncios de colores, y los transeúntes muy pequeños, muy abajo, que el balcón se fuera elevando y elevando como un ascensor sobre los ruidos de la ciudad hormigueante y difícil. Y muchas chicas venderían flores, serían camareros, mecanógrafas, serían médicos, maniqués, periodistas, se pararían a mirar las tiendas y a tomar una naranjada, se perderían sus compañeros de trabajo entre los transeúntes, irían a tomar un tranvía para llegar a su barrio que estaba muy lejos» (Martín Gaité en Cajade, 2010, p. 516).

Gertru representa a la chica inocente, virgen, pura⁴⁸ y maleable, perfecta para ser desposada. Está bien educada, «es una monada» y hace todo lo que Ángel le pide, incluso dejar los estudios, pues de acuerdo con la opinión de su prometido, el instituto no es para ella. Representa, en definitiva, el paradigma nacionalcatólico ideal de *mujer del hogar*, destinada a ser madre y esposa, a cuidar de su familia y a no tener opinión crítica sobre ningún asunto. El propio Ángel, su novio, la describe así:

Y sobre todo, mira, lo más importante, que es una cría. Ya ves, dieciséis años no cumplidos. Más ingenua que un grillo. Qué novio va a haber tenido antes ni qué nada. ¿No te parece?, es una garantía. Ya de meterte en estos líos tiene que ser con una chica así. Para pasar el rato vale cualquiera, pero casarse es otro cantar (Martín Gaité, 1992, p. 37).

Marisol es el prototipo de chica de capital que está menos condicionada por las convenciones sociales, mucho más liberada que las de provincia, más abierta y segura de sí misma y de su atractivo, que sabe explotar a la perfección.

Encontramos también el prototipo de Alicia, la chica pobre, de quien Martín Gaité se sirve para aportar un punto naturalista, el enfoque miserable de la vida (Mayoral, 2013). Las aspiraciones de Alicia son seguir estudiando para poder conseguir un trabajo de maestra y ayudar a su familia. No se puede apreciar en ella el gusto por la vida, por el divertimento o el deleite en el estudio por el simple saber, como sí encontramos en Natalia, pues la pobreza y la situación en su casa no le permiten tiempo suficiente para detenerse en esos asuntos.

Cabría, por último, preguntarse qué tipo de arquetipo encarna Rosa, la animadora del Casino que se hace amiga de Pablo. Es este el prototipo de mujer marginal que queda fuera de toda respetabilidad, aun sin merecer esa fama, por el simple hecho de ser una mujer que ya pasó la edad de merecer (aunque no la estimamos aun así muy mayor), que no se casó, que vive sola en una pensión y se mantiene sin depender de ningún hombre, porque canta para amenizar las noches del Casino. Ella misma es consciente de su fama, pues insta a Pablo en varias ocasiones a alejarse de su compañía. Rosa es una mujer

⁴⁸ Julia podría ser otro ejemplo de mujer casadera inocente y pura, aunque sufre algunos conflictos de entendimiento con su novio. Cuando acude a la Iglesia a confesarse por haber sentido voluptuosidad en la última visita de Miguel, el sacerdote le contesta «que lo importante es que salga victoriosa de las tentaciones, que “Dios ha tenido misericordia de ti y te ha dado siempre fuerza para perseverar en el camino de la virtud” (Ibid.), y que aunque Miguel le diga a Julia que es una “ñoña”, en el fondo aprecia su comportamiento “virtuoso”: “—Sí lo aprecia, hija mía. En el fondo de su alma lo aprecia. La pureza es el adorno más fragante del alma de una joven y su blancura llega a los sentidos de todos los hombres”» (Cajade, 2010, p. 499).

liberada, aunque disfruta de su situación amargamente, pues se encuentra condenada al ostracismo, dado que su forma de vida no encaja con los cánones y convencionalismos establecidos por el nacionalcatolicismo.

Analizaremos a continuación algunos de los arquetipos masculinos que podemos encontrar también en esta novela, pues, aunque son los menos, también resultan bastante representativos de la época capturada por Martín Gaité.

Ni Pablo ni Emilio encajan en el modelo prototípico de hombre marcado por el nacionalcatolicismo. Pablo es un hombre tímido que no termina de controlar las situaciones sociales en las que se ve envuelto. Dado que viene de fuera (Alemania), su sistema de valores no incluye el nacionalcatolicismo, no se siente atado por el miedo a la dictadura y es, por tanto, el único que se relaciona libre de prejuicios tanto con hombres como con mujeres. De ahí que sea capaz de establecer una amistad tan pura e inocente con Rosa, la animadora del Casino.

Por otro lado, Emilio representa un rol que se podría considerar algo femenino para la época. Está locamente enamorado de Elvira y lo único que persigue a lo largo de la novela, a pesar de que pueda parecer que tiene cierta ambición al prepararse las oposiciones a notario, es que Elvira acceda a casarse con él; lo que ni siquiera le asegura el amor de esta.

Por último, tal y como se observa en la trama, Ángel sí representa al hombre que cumple con todos los preceptos del nacionalcatolicismo: es un hombre retrógrado que busca una jovencita para un matrimonio sin riesgos. En él podemos ver la doble moral hipócrita del nacionalcatolicismo, que exigía obligaciones muy diferentes a mujeres y hombres. Mientras que Ángel exige de su futura mujer que sea una chica virgen y pura, él le es infiel ya desde el noviazgo, cuestión que, además, es loable y envidiable por sus amigos, que saben de sobra lo que ocurre.

Otra de las exigencias de Ángel a su futura esposa (Gertru) es que abandone los estudios, como ya se dijo. Aunque al principio de la novela Gertru parece muy convencida de dejar el instituto, como le asegura a Natalia, hay un pasaje en el que se desvela que, en realidad, Gertru querría terminar el bachillerato y así se lo hace saber a Ángel cuando están en la fiesta de casa de Yoni. Sin embargo, Ángel, muy hábilmente, como apunta Cajade (2010), desvía el tema sutilmente hacia la cocina que les va a regalar su madre

para la nueva casa, distrayéndola de la cuestión de los estudios e indicándole, en realidad, cuál debe ser su verdadero sitio: la cocina.

Y es que, tal y como Cajade (2010) expone, en la sociedad de posguerra se recomendaba dosificar el acceso de las mujeres al estudio:

De este modo, los agentes socializadores del nacionalcatolicismo trataban de cortar las alas a las chicas que querían estudiar, argumentando que el conocimiento pertenecía en exclusividad a la “naturaleza masculina” —y, por tanto, la falta de conocimiento o ignorancia es lo propio de la femenina [...] (p. 509).

Así lo explica también la propia Martín Gaité (en Cajade, 2010), que recurría a una cita de Pilar Primo de Rivera para ilustrarlo:

[...] de forma bien tajante lo había establecido Pilar Primo de Rivera en su catecismo particular. [...] «Las mujeres nunca descubren nada: les falta desde luego el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer nada más que interpretar mejor o peor lo que los hombres han hecho» (p. 509).

También aporta Martín Gaité (ibídem) otras opiniones expresadas en revistas de la época que plasmaban los mismos preceptos «extraoficiales»:

No nos parece mal este avatar que transforma a la inútil damisela encorsetada en compañera de investigación. Pero a nadie más que a ella es necesario un freno protector que la detenga en el momento en que una desaforada pasión por el estudio comience a restar a su feminidad magníficos encantos... Nos asusta tanto para mujer propia o simplemente amiga leal la mujer que calla sin atreverse a formular controversia como aquella otra que sabe tanto como nosotros y no nos mira con admiración cuando le explicamos un tema de mecánica o geopolítica. Y, puestos a elegir, preferimos a aquella callada y silenciosa, que nos considera maestros de su vida y acepta el consejo y la lección con la humildad de quien se sabe inferior en talento (pp. 509-510).

Veremos posteriormente que Carmen, la protagonista de *Cinco horas con Mario*, respeta estos cánones y se enorgullece asimismo de no haber estudiado pues, en su opinión, eso le resta femineidad a una mujer: «¿para qué va a estudiar una mujer, Mario, si puede saberse? ¿qué saca en limpio con ello, dime? Hacerse un marimacho, ni más ni menos, que una chica universitaria es una chica sin femineidad» (Delibes, 1978, p. 75).

Por último, en lo que se refiere a las pautas marcadas por el nacionalcatolicismo sobre las relaciones entre hombres y mujeres, Martín Gaité (en Cajade, 2010, p. 517) señala que, sobre todo, más que la represión sexual, la represión más grave era la «represión de la sinceridad», que limitaba mucho la comunicación entre ambos géneros. Tal vez el mayor problema entre Elvira y Pablo sea este, pues Elvira no se siente capaz

de transmitir a Pablo cómo se siente⁴⁹ y toma la decisión de casarse con Emilio, un amigo de la infancia, antes que hacer frente a la atracción que siente por Pablo y a las posibilidades de una vida que le permitiese explorar otros caminos más cercanos a su forma de ser (Cajade, 2010). Del mismo modo, cabría preguntarse si la incapacidad de Elvira para ser sincera con él y expresar lo que siente aboca a Pablo a alejarse de ella y es una de las razones que lo llevan a huir finalmente de la ciudad cuando esta decide casarse con Emilio.

Tras analizar estos arquetipos, conviene preguntarse por la minuciosidad con la que son trazados. ¿Por qué se esforzaría tanto Carmen Martín Gaité en recrear una cápsula del tiempo con su novela? ¿Por qué creó estos arquetipos representativos de toda una época para protagonizar su obra que, a primera vista, podría resultar inocua? La propia autora contestó a esa pregunta en una entrevista de 1979:

Entre visillos lo escribí como una especie de rechazo de ese mundo provinciano del que yo huía. Yo tenía veintitantos años y acababa de llegar a Madrid. Hay una crítica, aunque sin crueldad, de ese mundo pequeño y demasiado cerrado de mi infancia y juventud (Fernández, 1979, p. 171).

Un tiempo más tarde, en 1980, ampliaba su respuesta destacando el valor sociológico y antropológico de su obra:

Esta novela plasma muy bien, casi sin yo darme cuenta, porque lo tenía muy reciente, toda la vida de las chicas casaderas provincianas de esos momentos. Hasta tal punto, que creo que es una novela que tiene ahora mucho más valor de testimonio que entonces lo tuvo (Soler Serrano, 1980).

Sin embargo, creemos que la interpretación puede ser más amplia. Cajade (2010) afirma:

Entre visillos refleja bien la moral del nacionalcatolicismo imperante en la España de posguerra en el contexto de una ciudad de provincias –pero que posee validez más allá de ese entorno concreto–, poniendo de relieve el control social constante, la represión sexual en las relaciones entre mujeres y hombres, la relegación de la mujer al ámbito doméstico, la doble moral, etc (p. 514).

⁴⁹ En un momento de la novela en que Elvira acompaña a Pablo a la puerta de su pensión, él parece muy irritado por su falta de sinceridad y la compara con su amiga Rosa, la animadora del Casino: «No eres como ella. Ella estuvo en mi cuarto muchas veces y yo en el suyo, pero no era como tú. Era directa y sincera. Si hubiera querido acostarse conmigo, me lo hubiera dicho» (Martín Gaité, 1993, p. 205).

También Neuschäfer (1994, p. 54) utiliza *Entre visillos* para ejemplificar a lo que se refiere con el símbolo de la «casa aislada⁵⁰», explicando que la configuración del espacio que encontramos en ella, el aislamiento de la ciudad y de las casas, es una representación a pequeña escala del aislamiento del estado español durante la dictadura. Por todo ello nos inclinamos a interpretar de una forma más amplia el objetivo de la novela: la novela no representa única y literalmente la vida de las mujeres durante el franquismo (encerradas, aisladas, tras los visillos), sino que la ciudad puede representar el propio estado español durante la dictadura, siempre bajo la vigilancia del *panóptico*, como la vida de las mujeres. De la misma forma, el tren al final de la novela representa la única escapatoria, la única forma de huida de ese control, ilustrando la manera en que muchos españoles hubieron de huir del control del estado español en esa época.

En esta línea, Spring (2013) destaca también la gran aportación feminista de Martín Gaité con esta novela: «Sus mayores críticas van dirigidas a la ausencia de una comunicación libre y la escasez de opciones respetables existentes para aquellas mujeres que buscaban una vida que no girase en torno a un marido y unos niños» ([mi traducción] pp. 63-64). Y coincide también con Neuschäfer (1994) en que la novela tenía una interpretación profunda más allá de una mera historia de chicas:

La cuestión más relevante es la disposición a rebelarse contra las normas sociales. Martín Gaité parece asegurar que la situación de la mujer en España podía cambiar por la simple voluntad de un puñado de chicas raras, lo que nos lleva a pensar que, para la autora, las normas opresivas de la sociedad en la que estas vivían eran también temporales. El cambio, inevitable, y la debilidad implícita del sistema vigente son las críticas más importantes que contiene la novela ([mi traducción] Spring, 2013, p. 65).

Por otro lado, Kronik (en Spring, 2013) también afirma que la protesta que la novela representa frente a las normas sociales establecidas para las mujeres jóvenes se ve reforzada, precisamente, por la ausencia de un final feliz para ellas, dado que un final feliz para las muchachas que se rebelan habría supuesto algunos problemas con la censura del Régimen. Clevenger (en Spring, 2013) concluye que, al ejemplificar reiteradamente las consecuencias de la presión social de género sobre las mujeres, lo que consigue Martín Gaité es que el lector se identifique con los personajes más rebeldes e, incluso, como apunta Gil Casado (en Spring, 2013), que al empatizar con ellos sea capaz de reconocer esos problemas en su propia vida que hasta entonces no había sido capaz de visualizar.

⁵⁰ La construcción sinecdótica *pars pro toto*, es decir, la condensación de un contexto amplio a un pequeño denominador, se aplica al símbolo de la «casa aislada».

Por otro lado, tal y como Bellver (en Spring, 2013) asevera, Martín Gaité se sirve también del personaje de Pablo Klein para hacer una crítica velada a la educación fascista que acababa con la sed de conocimiento de los estudiantes. Pablo, recordemos, llega a la ciudad para ejercer de profesor de alemán en el instituto. Sin embargo, su forma de enseñar, con un enfoque más comunicativo y con lecciones al aire libre, parece no funcionar con sus alumnas, acostumbradas a un sistema educativo basado en las normas, la imposición, los castigos y las recompensas, pues, al final, solamente un par de ellas – curiosas intelectualmente– siguen asistiendo a sus clases.

Por último, cabe retomar la idea de Neuschäfer (1994) del «discurso de la censura» del cual *Entre visillos* es un perfecto ejemplo. En palabras de Spring (2013):

Martín Gaité [...] moderó su discurso, eligió a sus personajes, espacio y trama con la intención de suavizar y ocultar su crítica y dejar traslucir su propia experiencia de vivir bajo la tensión psicológica de la dictadura de Franco a través del sufrimiento de sus propios personajes (p. 93).

Habiendo ya conocido la voluntad de Martín Gaité por plasmar a la perfección una época con un objetivo determinado, podemos adentrarnos en el estudio del uso del lenguaje que hace y la función que este cumple en el grueso de la obra. Como vimos al principio, las novelas del realismo de posguerra se han convertido en verdaderas cápsulas del tiempo, dado su valor testimonial y antropológico. Como hemos visto también con *La Colmena* y veremos con *Cinco horas con Mario*, estas novelas se caracterizan por plasmar el habla particular de la época lo que, junto al resto de detalles, conferirían más fuerza al objetivo crítico final, pues hacían más reales las historias, las acercaban al lector y los hacían empatizar con los personajes al sentirlos tan cercanos. Vilanova (1995) destaca precisamente ese uso del discurso:

Como es fácil comprender, sólo el prodigioso virtuosismo estilístico de Carmen Martín Gaité, que ha sabido captar en toda su espontánea y sabrosa autenticidad el lenguaje coloquial, vivo, jugoso y expresivo que usan sus jóvenes heroínas, ha sido capaz de dar relieve y calidad literaria a un mundo como éste, tan profundamente real y humano, pero de horizonte tan limitado y estrecho (pp. 385-386).

También Mayoral (2013, p. 19) destaca el lenguaje utilizado por Martín Gaité en la novela que nos ocupa: «Carmen Martín Gaité es maestra en el arte de hacer hablar a sus personajes como seres reales y *Entre visillos* es uno de los mejores ejemplos de esa maestría». Además de desplegar esa maestría en la imitación del habla coloquial, en la que juegan un papel importante las unidades fraseológicas, creemos que Martín Gaité

caracterizó a sus personajes por la forma en que hablaban y encriptó algunos mensajes en ese discurso, dispuestos a ser leídos por aquellos que los busquen. Mayoral (2013, p. 25) coincide con esta premisa pues confirma que las mujeres, por ejemplo, presentan un discurso diferente al de los hombres: «El habla coloquial de las mujeres: Su lengua se aparta de la norma culta que utilizan los personajes masculinos, el lenguaje femenino es coloquial y mucho más creativo». También Seco (1973, pp. 357-376) enfatiza el uso particular del discurso en *Entre visillos*, pues afirma que se utilizan técnicas como «la interrogación retórica, la oración suspendida o sincopada, la tendencia centrífuga o las palabras gramaticales» para imitar la lengua coloquial, a las que añadimos también una rica fraseología a lo largo de toda la novela que incrementa la sensación de lenguaje real entre los personajes y refuerza el efecto de haber encapsulado una fotografía viva de la época.

2.3.4. *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes (1966)

Miguel Delibes nació en 1920 en Valladolid. En 1938, a la edad de 17 años decide enrolarse como voluntario en la Marina para evitar la Infantería en la que, probablemente, lo hubiesen movilizado para luchar en la Guerra Civil que asolaba España desde 1936 (Fundación Miguel Delibes, 2012). Durante los años posteriores, España sufrió, como ya vimos, una serie de cambios y evoluciones que ejercerán su influencia en la obra de Delibes.

Delibes pertenece, en su primera época como novelista, a la primera generación de posguerra. Coincidiendo con este período, el autor vallisoletano publicó sus dos primeras novelas *La sombra del ciprés es alargada* (1948) y *Aún es de día* (1949). En ellas se ofrece un realismo totalmente convencional de estilo rígido y que delimita ya el espacio protagonista de gran parte de su obra: la pequeña ciudad de provincias en el medio rural castellano, donde las desigualdades de la España de posguerra se hacen más notables. Este será también el medio en el que Delibes sitúe la acción de *El Camino* (1950), otra de sus primeras obras.

Las obras que publicó Delibes durante esta época del despertar realista fueron, por lo general, un espejo de la sociedad en la que vivía. El novelista practicó entonces un realismo esencialmente tradicional de lenguaje sencillo, aunque de gran riqueza léxica. En 1953, Delibes publicó *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953), novela en la que el autor ya atacaba en cierto modo el materialismo de la burguesía media representada por Cecilio

Rubes (que de algún modo es el alter ego de Carmen, en *Cinco horas con Mario*). Con *Las ratas* (1962) Miguel Delibes empieza a implicarse más y denuncia los niveles de precariedad que se alcanzaban en la investigación científica y la miseria a la que se llegaba en ciertas zonas rurales de la época. Además de estas novelas, Delibes publica también diversos volúmenes dedicados a la caza y a la pesca.

Sin embargo, al comienzo y mediados de los años 60, la creación novelística –tanto la de Delibes como la del resto de autores– sufrió un cierto estancamiento debido al abuso de la estética realista y a la ausencia de nuevas ideas que renovasen el panorama narrativo. Este paréntesis dio sus frutos unos años más tarde cuando los mismos novelistas reaparecieron con nuevas técnicas y nuevas novelas (Cela y Delibes entre muchos otros), con un realismo más dialéctico y la creación de la novela de denuncia. Estas nuevas novelas exploraban sus conciencias y calmaban de alguna forma el sentimiento de culpabilidad.

Son, de acuerdo con Sobejano (en Sanz Villanueva, 1999):

[...] novelas por lo común caudalosas, sinfónicas, que en su presentación ostentan un designio renovador, y su lenguaje persigue ante todo la riqueza, potencia y complejidad, como lo muestra la sintaxis circunvolutiva de Martín-Santos y de Benet, la entrecortada de Juan Goytisolo y la enumeradora y congregante de Luis Goytisolo. La pasión por el lenguaje trae una crítica rigurosa del castellano convencional y del cliché literario (p. 533).

De este modo, Miguel Delibes, que comenzó su carrera con la publicación de *La sombra del ciprés es alargada* (1948) y al que algunos de sus contemporáneos habían descrito como un simple observador de la realidad española, impasible ante las guerras y los regímenes; impulsó un cambio en su narrativa que, efectivamente se componía casi exclusivamente de novelas «pictóricas», y se embarcó en una nueva novela. Una novela que él mismo calificaría de diferente a todas las que hasta ahora había hecho. Se trataba de *Cinco horas con Mario* (1966).

Era esta nueva novela un experimento que se basaba en el monólogo interior (o «diálogo sin respuesta con un muerto» como el propio Delibes lo definió) de una mujer burguesa y provinciana que representa a la «España eterna» (Neuschäfer, 1994), Carmen Sotillo, ante el cadáver de su marido, Mario Díez –un profesor liberal, con conciencia social y sin ambiciones materiales– durante la noche del velatorio. Sobre esta nueva novela desarrollada por Delibes, Mainer (en Sanz Villanueva, 1999) afirma:

La guerra civil concluyó como *cruzada* entre 1966 y 1969 cuando tres escritores que la habían vivido conmovieron a sus públicos con tres visiones del conflicto “pensadas” en y por las clases medias y enderezadas a la admonición moral de las mismas: Miguel Delibes con *Cinco horas con Mario* edificó su reflexión sobre el monólogo de una “vencedora” dirigido al hueco patético que dejó un “vencido”; A. Buero Vallejo en *El tragaluz* quiso extraer del pragmatismo de la vida cotidiana el fondo de culpa personal en que se había asentado la victoria; Camilo José Cela en *San Camilo 1936* exhumó de su propio pasado la abigarrada feria de sueños, miserias y pasiones que cortó de un tajo la sublevación de julio de 1936 y, por esa vía indirecta, conjuró con tanta eficacia como los otros dos la metafísica de salvación nacional o de irremediabilidad que aureolaba el aniversario de la ‘nueva España’ (p. 27).

Así pues, Miguel Delibes y su novela, junto con Cela y Buero Vallejo, en el teatro, provocaron un cambio en el enfoque artístico-literario que hasta ahora se había impuesto. Un nuevo punto de vista tanto del presente como del pasado que ya habían vivido, una reinterpretación de los sucesos acontecidos a través del filtro de la clase media, la más abundante en la época. Antes de exponer detalladamente las pretensiones de Delibes al escribir *Cinco horas con Mario*, haremos un repaso de las posibles influencias que recibía la novela del autor vallisoletano.

Esta novela bebía de las tendencias más recientes y de las técnicas experimentales en boga en aquel momento. En concreto, Delibes recibe la influencia de Camilo José Cela, que ya había ensayado el monólogo interior con algunos de sus personajes en novelas anteriores. Uno de los ejemplos de ese monólogo interior es la novela *Mrs. Cadwell habla con su hijo* (1953), en la que además podríamos vislumbrar un tema parecido al que utilizaría años más tarde Delibes para su *Cinco horas con Mario*. Es esta la historia de una madre que escribe 200 cartas a su hijo, fallecido muy joven, donde relata sus sentimientos, cartas que terminan por convertirse en un doloroso monólogo interior. Aunque las circunstancias y las novelas en sí sean muy diferentes, el caso de Mrs. Cadwell es también un «diálogo sin respuesta con un muerto», como Delibes definía su propia obra.

Por otro lado, también Luis Martín-Santos recurrió al monólogo interior en su novela social *Tiempo de silencio* (1962), cuyos personajes nos van desvelando el transcurso de la acción a través del libre fluir de sus conciencias. Por último, adivinamos otras influencias si observamos asimismo el monólogo interior de Carmen, tan espontáneo, combinando recuerdos y reproches, que nos evoca el tono de *El Jarama* (1955), de Sánchez Ferlosio y de *Entre visillos* (1957), de Martín Gaité. Recordemos que,

en *El Jarama*, Sánchez Ferlosio registra el habla particular de la juventud de la época y utiliza este recurso para caracterizar a sus personajes, como hace Delibes con Carmen.

Tras haber analizado brevemente las influencias que Delibes podría haber recibido al escribir *Cinco horas con Mario*, cabe plantearse qué es exactamente lo que el autor pretendía al escribir esta novela. Delibes quiso, de una forma sutil y bajo una prosa aparentemente inocua, ofrecer una visión de las dos Españas aún distanciadas y sin posible reconciliación, a pesar del tiempo transcurrido tras la guerra civil. De acuerdo con Gracia y Ródenas (2011):

Su propósito era convertir los 25 años de paz de la propaganda oficial en 25 años de hipocresía en un matrimonio que resumía las dos Españas, la culta y la beocia, la ilustrada y la oscurantista, la progresista y la retardataria. Para que la confrontación de esas dos ideologías no sufriera los rigores de la censura era preciso matar la España heterodoxa en la figura de Mario y conceder la palabra solo a la ortodoxa Carmen. Su soliloquio resultaba plausible a la vigilancia oficial pero también permitía delinear al trasluz, a través de reproches y recuerdos, el carácter y las ideas del difunto (pp. 521-522).

Así, Delibes planteó en un principio una novela que narrase la convivencia imposible de un matrimonio que no se entendía, pues cada uno representaba la antítesis del otro. Sin embargo, y llevando ya muy avanzada la obra, Delibes concluyó que la novela no pasaría la censura si seguía planteándola de tal modo. Además, el autor también observó que el hecho de presentar a los protagonistas, Carmen y Mario, tan caricaturizados –Carmen reuniendo toda una serie de defectos y Mario, por el contrario, siendo un dechado de virtudes–, le restaba mucha verosimilitud al relato. De este modo, Delibes decidió volver al principio, matar a Mario y concederle únicamente la palabra al personaje de Carmen, un personaje que entraba dentro de todos los paradigmas franquistas. Así, al cederle la palabra a Carmen, el autor logró que, a través de un proceso repetitivo-acumulativo, con sus críticas y sus reproches –lentos de prejuicios y convencionalismos–, el personaje de Mario se fuera dibujando progresivamente en la mente del lector con una magistral sutileza.

Miguel Delibes (en Vilanova, 2010) siempre ha afirmado que la piedra angular de toda novela es el personaje:

Unos personajes que vivan de verdad pueden hacer verosímil un absurdo argumento [...] Poner en pie unos personajes de carne y hueso e infundirles aliento a lo largo de doscientas páginas es, creo yo, la operación más importante de cuantas el novelista realiza. Y hasta tal punto considero esto así, que me atrevo a formular esta conclusión: una novela es buena cuando pasado el tiempo después de su lectura, los tipos que la habitan permanecen vivos

en nuestro interior, y no solo recordamos, sino que somos capaces de presumir sus reacciones ante las incidencias de la vida diaria [...] (p. 10).

Podemos observar esta premisa en un buen número de sus obras, pues, si algo es Miguel Delibes es precisamente eso, un novelista de personajes. Sus personajes están contruidos de tal forma que el peso de la novela, el peso del argumento cae sobre ellos con fuerza. Son los pilares de sus novelas.

Esta opinión de Delibes se basa en parte en la concepción que Miguel de Unamuno (en Vilanova, 2010) tenía de la construcción de la novela y que expuso en su obra *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920), en la cual el escritor afirmaba que todos los personajes novelescos que creó son parte de sí mismo:

Todo hombre humano –escribe Unamuno– lleva dentro de sí las siete virtudes y sus siete opuestos vicios capitales: es orgulloso y humilde, glotón y sobrio, rijo y casto, envidioso y caritativo, avaro y liberal, perezoso y diligente, iracundo y sufrido. Y saca de sí mismo lo mismo al tirano que al esclavo, al criminal que al santo, a Caín que a Abel [...]. Todo hombre humano lleva dentro de sí las siete virtudes capitales y sus siete vicios opuestos, y con ellos es capaz de crear agonistas de todas las clases [...] (p. 10).

Esta teoría de los personajes que viven en uno mismo y que nacen en el propio autor fue de vital importancia para Delibes; aunque también es cierto que el propio Delibes desarrolló su teoría particular sobre la creación de personajes. En *Un año de mi vida* (1970-1971), el autor vallisoletano plantea su propia visión:

Creo que el novelista mezcla proporcionalmente lo que vive, lo que ve y lo que imagina. En sustancia pienso que el arte de novelar consiste en acertar a ensamblar estos materiales de distinta procedencia en una misma historia (Delibes en Vilanova, 2010, p. 12).

Esta facultad de los escritores de mezclar partes de sí mismos con lo que ven o imaginan para crear los personajes, fue bautizada por Delibes (en Vilanova, 2010) como «desdoblamiento»:

A mi juicio, el novelista auténtico se nutre de la observación y la invención tanto como de sí mismo. El novelista auténtico tiene dentro de sí no un personaje, sino cientos de personajes. De aquí que lo primero que el novelista debe observar es su propio interior. En este sentido, toda novela, todo protagonista de novela, lleva en sí mismo mucho de la vida del autor. [...] Por aquí concluiremos que por encima de la potencia inventiva y del don de observación, debe contar el novelista con la facultad de desdoblamiento: no soy así pero pude ser así (p. 13).

Delibes expone que los personajes, efectivamente, viven dentro del autor pero que, además, son *lo que los autores podrían haber sido, pero no fueron*. Además, así como el personaje vive en el autor, –llegó a afirmar– el autor vive a través del personaje, como

sentenció en sus *Conversaciones* con Alonso de los Ríos (Delibes en Vilanova, 2010, p. 13): «Yo traslado a mis personajes los problemas y las angustias que me atosigan, o los expongo por sus bocas».

De ahí procede la profundidad de los personajes novelísticos de Delibes que, al convertirse en transmisores de sus ideas y sentimientos terminan por convertirse en personajes reales de carne y hueso⁵¹. Por ello, los personajes de *Cinco horas con Mario*, Carmen y Mario, se concibieron desde un principio como si se tratase de personas reales. Cada uno tiene su personalidad característica bien delimitada, sus valores y creencias y su forma particular de comportarse, completamente antagónicos. Como dijimos anteriormente, con Carmen y Mario, Delibes quiso ofrecer la imagen de las dos Españas encontradas que, aún pasados algunos años tras la Guerra Civil, seguían sin entenderse. Con este fin, Delibes abandona el punto de vista único del autor omnisciente y con el objetivo de que la novela pasase la censura, prescinde de la intervención activa del personaje de Mario, que ya se encuentra fallecido al comenzar la novela (tal y como explica el mismo Delibes en Vilanova, 2010). Con ello cede la palabra a su viuda, Carmen Sotillo, que ejerce de narradora en un extenso soliloquio dirigido al cadáver de su marido. A lo largo del soliloquio, Carmen rememora la vida en común de ambos durante sus veintitrés años de matrimonio, al tiempo que va realizando un perfecto retrato tanto de sí misma como de su marido ya fallecido (Vilanova, 2010).

De acuerdo con Vilanova (2010, p. 27), Mario Díez está caracterizado por Delibes como un «modesto catedrático de instituto provinciano, hombre honesto e íntegro, idealista y sensitivo, periodista polémico, novelista sin éxito y cristiano comprometido de ideas progresistas con una honda preocupación social y un quijotesco afán de hacer justicia»⁵². Además, Mario representa el drama de un hombre que muere asfixiado, tanto por el medio social, como por una mujer que no lo comprende, que desprecia su

⁵¹ A este respecto afirma Alvar (2006, párr. 50º): «La lengua es un vehículo de comunicación con los lectores y, además, es la transmisión del alma de los personajes que inventa: lejos la destrucción del instrumento, y cada vez más cuidado el afinamiento que se exige para que nada se descompase. Su hallazgo «escribo como hablo» es lo que hace —lo diría Unamuno— que sus libros hablen como hombres, porque son hombres de carne y hueso las criaturas que han nacido».

⁵² Este retrato nos recuerda intensamente al propio autor, Miguel Delibes. Mucho se ha estudiado y se ha dicho sobre el tema. El autor nunca llegó a confirmar si el personaje de Mario Díez Collado era un reflejo autobiográfico o no. No se ha llegado a conclusión alguna, aunque llama la atención el dato de que sus iniciales, tanto las del autor como las del personaje, coinciden.

idealismo, su integridad y su afán de hacer el bien por los demás. Vilanova (2010) defiende que, por su parte:

Carmen Sotillo, la mujer de Mario, está caracterizada como [...] una mujer típica de la clase media provinciana, de buena familia venida a menos, profundamente reaccionaria y aferrada a las ideas tradicionales, de belleza exuberante, temperamento sensual, carácter intolerante, exagerados prejuicios de clase y convicciones religiosas muy arraigadas [...], profundamente inculta [...] reprimida, frustrada e insatisfecha a lo largo de veintitrés años de matrimonio. Período durante el cual, aunque ha sido incapaz de comprenderle (a su marido), le ha dado cinco hijos y se ha esforzado, [...] en cumplir los deberes de una buena esposa (ídem).

Años antes, Vilanova (1995, p. 230) ya subrayaba que una de sus características fundamentales, como se verá más adelante, es la ignorancia: «Mujer extremadamente inculta por falta de una instrucción adecuada, que oculta su profunda ignorancia bajo el superficial barniz de distinción de una niña bien y sus buenos modales de señorita provinciana».

Así, esta mujer inculta y reaccionaria, Carmen, es el personaje que ocupa el primer plano de la acción y ejerce de filtro de la realidad en la novela. Pues es ella, dejando fluir su conciencia, la que nos relata los hechos, y somos nosotros, los lectores, los que desde la perspectiva que nos otorga el asistir a la acción desde fuera, habremos de interpretar la «verdadera» realidad que hay detrás del soliloquio de Carmen.

Si observamos la caracterización del personaje de Carmen, llegamos a la conclusión de que el autor hizo de ella todo un compendio de prejuicios, defectos y convencionalismos sociales por los que Mario, su marido, se sentía asfixiado. El personaje de Carmen reúne precisamente toda una serie de rasgos negativos característicos de una prototípica mentalidad española que Delibes pretendía censurar. Por ello podemos afirmar que Carmen fue creada con una única intención: la de servir de instrumento o vehículo para sus propios fines. Los rasgos de Carmen llegan a ser a veces tan exagerados o caricaturescos que el personaje activa el mecanismo de la sátira, provocando el humor en el lector y despertándolo a la aciaga realidad franquista. Dice Rodríguez Martín ([mi traducción] 2011, p. 183) que «la exageración de determinados patrones es a veces la forma más efectiva de hacer que la gente se dé cuenta de la manipulación que se está ejerciendo sobre ellos».

Hemos, eso sí, de puntualizar que el autor vallisoletano no concibió la idea del personaje de Carmen con el propósito de crear una figura femenina, sino simplemente el

de crear un personaje que encarnase la «ideología estrecha y mezquina de un sector español –mujeres y hombres– pequeñoburgués, afortunadamente en decadencia» (García Domínguez en Vilanova, 2010, p. 31). En ningún caso pretendió el autor ofrecer el arquetipo de mujer española de la época, sino una crítica general a un determinado tipo de mentalidad como afirmó él mismo:

No tienes que olvidar que yo hice esa novela para censurar un determinado tipo de personas representado por Menchu, la mujer de Mario. Por eso este por fuerza tenía que salir mejor parado, tenía que caernos, a los lectores y a mí, más simpático, pero de ahí a entender, como alguien entendió, que la novela era un juicio de valor sobre la mujer española hay un abismo. No era ésa la intención, te lo aseguro, podía haber puesto a Menchu en el ataúd y hacer a Mario tan obtuso y vacío como era Menchu; estadísticamente había más mujeres así que hombres, es cierto, pero esto es por razones sociológicas, no precisamente achacables a las mujeres [...] (Delibes en Vilanova, 2010, p. 31).

Como el propio autor defendía, el personaje de Carmen fue construido persiguiendo siempre un carácter simbólico e instrumental. Por ello, y para que la crítica encubierta funcionase, el personaje de Carmen debía recrear casi a la perfección y con gran consistencia, el carácter, comportamiento y los valores del tipo concreto de personas que Delibes pretendía reprobar. De este modo, el autor no solo perfiló detalladamente el carácter de Carmen, sino que también creó una forma de hablar particular para ella, con sus coletillas, sus refranes y sus propias frases hechas, hasta el punto de que el lector es capaz de abstraer la forma de ser de Carmen, sus creencias y sus valores a partir de su propio discurso y del uso que esta ejerce de las unidades fraseológicas.

Sin embargo, una vez que se ha visto cómo están caracterizados los personajes, cabría adentrarse algo más en sus perfiles psicológicos para no caer, tal y como dice Neuschäfer (1994), en el maniqueísmo que precisamente Delibes criticaba. Carmen ejerce de filtro en la novela, lo que provoca que la imagen de Mario que le llega al lector no sea una imagen totalmente objetiva. ¿Cómo es Mario en realidad? ¿No es acaso también culpable del fracaso de su matrimonio? Mario desdeña a su mujer, no se muestra nunca agradecido, y no ha sabido comprenderla en 25 años de matrimonio. ¿Es Carmen también una víctima de la educación recibida? ¿Podemos acaso hacerla culpable de sus prejuicios y convicciones?, como se preguntaba Verhoeven (en Sanz Villanueva, 1999). Así lo expresa Vilanova (1995, p. 244):

[Carmen] no es responsable en modo alguno de su carácter y manera de ser, pues no sólo se deben a los perniciosos efectos de la educación recibida y a los prejuicios heredados de su clase social, sino a su carencia de dotes intelectuales que le permitan comprender mejor

lo que su ignorancia le hace imposible captar y lo que su falta de sensibilidad es incapaz de entender (p. 244).

Este «diálogo» con su marido que se prolonga durante cinco horas, en este momento al final de su vida, no es sino la reacción a todos esos años de incomunicación e incompreensión entre ellos. Y decimos «diálogo» porque coincidimos con Delibes en que, en cierto modo, estamos ante un diálogo. Neuschäfer (1994) también defiende que Mario no está tan callado como podríamos pensar, pues afirma que es Mario quien dirige la conversación y que lo único que hace Carmen es reaccionar ante las palabras de su marido: se justifica y le reprocha a lo largo de toda la novela. Recordemos que Carmen coge la Biblia de la mesilla de Mario al principio de iniciar su monólogo y son las citas que Carmen lee, subrayadas por Mario⁵³ en el libro, las que ponen en marcha su propio discurso (ídem). También Rey (1981) lo cree así:

[...] ésta se dirige a Mario como si realmente estuviera presente. A él se orienta para suplicarle [...], para preguntarle, [...], para dialogar [...], para recriminarle [...] o para confirmar, [...]. Otras veces incurre en la ficción de hacer de Mario un personaje realmente existente [...] o utiliza el futuro para reprochar a Mario sus inquietudes sociales [...]. Por los tiempos verbales utilizados, especialmente cuando son el futuro y el imperativo, por el tono del lenguaje, recriminatorio y polémico, y por la existencia de preguntas y respuestas, el soliloquio de Carmen debe ser considerado como un diálogo que tiene un interlocutor ficticio (pp. 448-449).

De esta forma, cada vez que Carmen lee una cita subrayada, explota, presa del estado de excitación en el que se encuentra, reprochando, atacando o interpelando a Mario. Dado que se encuentra sola ante el cadáver de su marido, es capaz de exteriorizar todo lo que durante 25 años de matrimonio no ha sido capaz de poner en palabras: su desprecio por la profesión de Mario y la situación social de ambos, la desconfianza que, desde su limitada cultura, le produce la intelectualidad, el odio a los rojos, la creencia en la inmovilidad de las clases sociales establecida por Dios, etc., etc (Rey, 1981).

De acuerdo con Neuschäfer (1994), todo ese discurso de Carmen está constituido por una especie de colección de cromos del «Dictionnaire des idées reçues» de la «España eterna». Una tras otra Carmen va exponiendo, como si aún quisiese enseñarle a Mario lo que debe pensar sobre esos temas, sus opiniones heredadas sobre diversos puntos: que las mujeres (no) estudien, el (no) progreso en España, la amistad, el noviazgo, la noche de

⁵³ El hecho de poseer una Biblia y leerla regularmente, como hace Mario, nos dice muchas cosas sobre su persona. Una lectura crítica y personal de la Biblia es una muestra de oposición, demuestra que la religiosidad de Mario es postconciliar, cargada de preocupación social y cercana al socialismo.

bodas, el sexo en el matrimonio, la justicia social, la distinción de razas, la jerarquía, la francmasonería, etc.

Además, el discurso de Carmen no es solamente una colección de ideas aprendidas, sino, como ya se ha dicho, una reacción frente a las frases subrayadas por Mario en la Biblia, una oposición directa a lo que Mario *sigue diciendo* aun habiendo fallecido. Estas frases subrayadas por Mario la alteran de tal forma que termina por descubrir ante el lector su verdadero yo a través de la verborrea: sus intereses y deseos entran la mayoría de las veces en conflicto con las ideas heredadas y aprendidas de sus padres y su entorno. A medida que se suceden los capítulos, el desdoblamiento de su personaje es más evidente, al igual que su contradicción interior, su hipocresía. La –tan pretendida– decencia de Carmen es artificial, intenta parecer una mujer virtuosa, pero envidia a su hermana y a algunas de sus amigas. Este juego hipócrita se lleva al extremo cuando al final de la novela Carmen confiesa su infidelidad ante el cadáver de Mario, y toda la novela cobra sentido, pues los ataques constantes que ha mantenido hacia su marido no eran sino un intento de justificar lo que ella hizo. En este sentido, es llamativa la forma hipócrita que tiene Carmen, aun habiendo reconocido la infidelidad, de insistir en que sigue siendo una mujer virtuosa, puesto que el adulterio no llegó a consumarse («te lo juro, te lo juro, te lo juro», repite una y otra vez al final): el lector de la novela es finalmente consciente de lo cegada que está por el autoengaño, que no le permite reconocer sus contradicciones.

Por último, y antes de terminar el análisis de la novela, cabe destacar la intención de Delibes al ofrecer al lector cierta esperanza de cambio al final con la aparición del hijo de Carmen y Mario y su reflexión, lo que completa el objetivo final de la novela:

Y esto es lo que yo pretendí. El chico habla a su madre, en las últimas páginas del libro, en un tono afectuoso y trata de hacerle comprender que los buenos no son los de la derecha, ni los malos los de la izquierda, sino que todos, a la derecha y a la izquierda, somos buenos y malos, que lo que hay que hacer es tratar de hablar y comprenderse, abrir las ventanas en un país que no las abre desde siglos. En fin, esta actitud del chico, de reconciliación, opuesta a nuestro tradicional maniqueísmo, comporta un rayo de esperanza [...] A mí me interesaba particularmente el epílogo para suavizar, con la intervención del hijo, el contenido pesimista de la novela (Delibes en Rey, 1981, p. 452).

Aunque Neuschäfer (1994) mantiene aun así que la escena final de la historia marco (posterior en el tiempo a la escena del hijo de ambos) cuando, tras la misa, los amigos y los detractores de Mario se enfrentan entre ellos, ilustra acertadamente la realidad que aún se respiraba en España.

A lo largo de los epígrafes anteriores se ha hecho un repaso del contexto sociocultural y estético-literario de las novelas y una revisión sobre lo que la crítica expuso sobre ellas, todo ello necesario para proyectar ese conocimiento sobre el estudio hermenéutico de los textos que nos ocupan. A continuación, nuestro estudio se centrará en la fraseología, elemento que posee dos funciones esenciales bien diferenciadas, aunque conectadas en esta tesis. Es, por una parte, el objeto de estudio, como recurso estilístico-constructor de la narrativa de posguerra con un fin determinado. Por otra parte, supone también la herramienta lingüística que permitirá una aprehensión más tangible del significado último de los textos.

2.4. Fraseología y paremiología

Como se ha puntualizado a lo largo de los últimos apartados, si por algo se caracterizan los autores de posguerra es por la búsqueda de un nuevo discurso, un «discurso de la censura» (Neuschäfer, 1994), que les permitiese comunicar lo que querían expresar sin necesidad de enfrentarse al organismo censor. El objetivo final de la narrativa de posguerra era el de servir de instrumento de crítica velada al Régimen al ofrecer una realidad objetiva frente a aquella que vendía la propaganda oficial. Por ello, se hacía necesario presentar el texto de la forma más realista posible, buscando también un lenguaje que resultase creíble y cercano al lector, facilitando su identificación con los personajes y el reconocimiento de esos problemas o cuestiones planteadas en las novelas a su alrededor. En este sentido, el uso de la fraseología en la novela de posguerra resulta especialmente llamativo, pues destaca su extensa utilización más allá de un mero elemento representativo de la lengua coloquial, lo que nos lleva a pensar que se utilizó como recurso estilístico con algún fin concreto.

El enfoque para llevar a cabo este estudio literario es el fraseológico, como adelantábamos en la introducción, por lo que se hace necesaria una base teórica sobre la que fundamentar nuestro análisis.

2.4.1. Fraseología

La fraseología encuentra su origen como disciplina de estudio en la década de los 50, en manos del lingüista Vinogradov y precisamente, de la misma época, es el trabajo de Julio Casares, uno de los más importantes sobre fraseología en español. Desde entonces, la disciplina ha ido desplegando sus alas, desarrollándose y estudiándose en

profundidad, lo que ha dado lugar a que aún hoy en día sigan proponiéndose nuevas clasificaciones que actualizan de forma constante el panorama fraseológico. Por ello, encontrar un término que englobase los fenómenos lingüísticos que explicaremos a continuación no estuvo, ni mucho menos, libre de controversia (Corpas Pastor, 1996).

Si recurrimos al Diccionario de la Lengua Española, —obviando las tres primeras acepciones— *fraseología* se define como:

Conjunto de frases hechas, locuciones figuradas, metáforas y comparaciones fijadas, modismos y refranes, existentes en una lengua, en el uso individual o en el de algún grupo (RAE, 2014).

También es bastante clarificadora la definición que de ella hacen Seco, Andrés y Ramos en su *Diccionario fraseológico documentado del español actual*:

El término fraseología recubre [...] todas las combinaciones de palabras que, en su práctica del idioma, no son formadas libremente por el hablante, sino que se le dan ya *prefabricadas*, como “paquetes” que tienen en la lengua un valor propio establecido por el uso tradicional [...] (2004, p. XIII).

Por otro lado, tampoco está libre de controversia la elección de un término genérico que se ajuste a las combinaciones de palabras que se estudian en esta disciplina. Así pues, solo en el ámbito de estudio español se han propuesto muy diferentes nomenclaturas tal y como recoge Corpas Pastor (1996, pp. 17-18):

- Expresión pluriverbal (Casares, 1992 [1950]), unidad pluriverbal lexicalizada y habitualizada (Corpas Pastor, 1995 [1994]) o unidad léxica pluriverbal (Hernández, 1989).
- Expresión fija (Zuluaga, 1980; García Page, 1990; Martínez Marín, 1991)
- Unidad fraseológica o fraseologismo (Zuluaga, 1980; Carneado Moré, 1985; Tristán Pérez, 1988; Martínez López, 1996).

A pesar de la variedad terminológica existente, utilizaremos el término *unidad fraseológica* (UF), como ya hemos hecho anteriormente en este trabajo, para referirnos a los elementos que son objeto de estudio de la *fraseología*⁵⁴; pues es esta una denominación que se está imponiendo recientemente y gana cada vez más adeptos entre los lingüistas.

⁵⁴ La *fraseología* es también la disciplina que estudia las unidades fraseológicas.

2.4.1.1. Rasgos de la unidad fraseológica

Una vez aclarada la nomenclatura que se va a utilizar, es también necesario esclarecer sus principales rasgos con el fin de delimitar qué es una *unidad fraseológica*. Podemos definirla como la combinación de dos o más palabras gráficas que funcionan como un único elemento dentro de la oración. Además, según Corpas Pastor (1996) las UF son:

Unidades léxicas formadas por más de dos palabras gráficas [...] Dichas unidades se caracterizan por su alta frecuencia de uso, y de coaparición de sus elementos integrantes; por su institucionalización, entendida en términos de fijación y especialización semántica; por su idiomatización y variación potenciales; así como por el grado en el cual se dan todos estos aspectos en los distintos tipos (p. 20).

De esta definición se han venido destacando en los últimos estudios fraseológicos tres rasgos concretos, que serán las características determinantes que nos ayuden a localizar una UF, a saber: la multilexicalidad, la fijación y la idiomatización.

Multilexicalidad

El rasgo fundamental de las UF es la multilexicalidad⁵⁵, es decir, una unidad fraseológica debe ser el resultado de la combinación de dos o más palabras gráficas. García-Page (2008) puntualiza en su estudio, *Introducción a la fraseología española*, que los compuestos gráficos con y sin guion deben estar excluidos del grupo de las UF, aunque nosotros no somos partidarios de excluirlas, como se verá más adelante en el epígrafe 3.1.

Fijación

Zuluaga es uno de los lingüistas que más ha profundizado en el estudio de la fijación de las UF. De acuerdo con Zuluaga (en Bustos Gisbert, 1986, p. 63), entendemos por fijación aquella «propiedad que tienen ciertas expresiones de ser reproducidas en el hablar como combinaciones previamente hechas». Corpas Pastor (1996, p. 23) puntualiza sobre dicha fijación que «se trata de una fijación arbitraria, establecida por el uso».

La frecuencia es un elemento a tener en cuenta cuando se trata de estudiar la fijación de una UF. Podemos hablar dentro de la frecuencia de dos vertientes: la frecuencia de coaparición y la frecuencia de uso. La primera se refiere al número de

⁵⁵ Los términos polilexicalidad y pluriverbalidad también están aceptados.

apariciones conjuntas que presentan unos elementos determinados constituyentes de una expresión, concretamente, lo que el lingüista Eugenio Coseriu denominaba como «discurso repetido», frente al «discurso libre»⁵⁶. Por otro lado, la frecuencia de uso es precisamente el número de veces que se utiliza en el discurso una determinada expresión. Cuanto mayor sea la frecuencia de uso, mayor fijación poseerá una expresión dentro de una lengua.

Sin embargo, la fijación puede ser de varios tipos, Zuluaga establece los siguientes (1975, p. 227):

- «Inalterabilidad del orden de los componentes», es decir, el orden de los componentes de una UF no se puede alterar.
- «Invariabilidad de las categorías gramaticales» (tiempo, persona, número), esto es, no puede haber modificación morfológica alguna (fijación de tiempo verbal, de género, etc.)
- «Inmodificabilidad en el inventario de los componentes», que implica que no se pueden suprimir, añadir o transformar elementos de la UF.
- «Insustituibilidad de los componentes», es decir, los elementos que componen la unidad no se pueden sustituir por otros.

Aun así, Zuluaga reconoce que puede haber ciertos grados de fijación, dado que existe en algunos casos la posibilidad de intercalar elementos que no pertenecen a la combinación fija, de alterar el orden de los componentes, de transformarlos o de que varíen morfológicamente (por ejemplo, que el verbo cambie de tiempo, etc.).

Idiomatidad

La idiomatidad es la «propiedad semántica que presentan muchas unidades fraseológicas por la cual el significado global de dicha unidad no es deducible del significado aislado de cada uno de sus elementos constitutivos» (Corpas Pastor, 1996, p. 26).

Tradicionalmente, la idiomatidad se ha considerado la propiedad fundamental de las unidades fraseológicas, hasta tal punto que aquellas semánticamente más opacas siempre se han observado como paradigma. Sin embargo, es conveniente recordar a este

⁵⁶ Según Coseriu (en Corpas Pastor, 1996, p. 36), el discurso está formado por combinaciones libres de palabras (discurso libre) y por estructuras fijadas con el uso retenidas en la memoria (discurso repetido).

respecto que no todas las UF son idiomáticas. Existe en este rasgo, como en el anterior, una cierta gradación. Ninguna de las dos (ni la fijación, ni la idiomaticidad) debe entenderse de forma absoluta y, de hecho, la diferente gradación dentro de la fijación y de la idiomaticidad es un elemento decisivo a la hora de clasificar las UF.

2.4.1.2. Evolución de la fraseología: diferentes clasificaciones

Como dijimos al principio de este apartado, a pesar de ser una disciplina ya bastante consolidada, la fraseología está todavía en desarrollo y sigue siendo algo inestable. Muestra de ello es la falta de unanimidad entre las clasificaciones fraseológicas y las constantes revisiones de estas. A continuación, presentaremos muy brevemente algunas de las clasificaciones más importantes.

Coseriu

En el I Congreso de Lingüística Aplicada que se realizó en 1964, E. Coseriu presentó su teoría sobre el discurso libre y el discurso repetido. El discurso repetido «abarca todo lo que tradicionalmente está fijado como ‘expresión’, ‘giro’, ‘modismo’, ‘frase’ o ‘locución’ y cuyos elementos constitutivos no son reemplazables o re-combinables según las reglas actuales de la lengua» (Coseriu en Corpas Pastor, 1996, p. 37). Su clasificación es la siguiente:

Unidades del discurso repetido			
Textemas:	Unidades	Sintagmas estereotipados: unidades	Perífrasis léxicas: unidades
equivalentes a oraciones		equivalentes a sintagmas	equivalentes a palabras,
completas. (<i>Cada oveja con su pareja</i>)		combinables en la oración. (<i>sin mover un dedo</i>)	combinables dentro de la oración. (<i>hacer hincapié</i>)

Tabla 2. Taxonomía fraseológica propuesta por Coseriu (en Corpas Pastor, 1996). Fuente: Elaboración propia.

Casares

La clasificación que propuso Casares (en Corpas Pastor, 1996, p. 34) ha tenido durante mucho tiempo una gran importancia para el estudio fraseológico desarrollado en España, pues muchas otras clasificaciones posteriores se han basado en la suya, como, por ejemplo, la de Zuluaga o Tristá Pérez. Casares no contempla la inclusión de las

colocaciones dentro de su esquema. Así, dividía las UF en locuciones, frases proverbiales y refranes. Las locuciones, a su vez, se subdividen en significantes y conexivas:

Locuciones	Significantes	• Nominales (denominativas, singulares e infinitivas) • Adjetivales • Verbales • Participiales • Adverbiales • Pronominales • Exclamativas
	Conexivas	• Conjuntivas • Prepositivas
Frases proverbiales		
Refranes		

Tabla 3. Taxonomía fraseológica propuesta por Casares (en Corpas Pastor, 1996). Fuente: Elaboración propia.

Zuluaga

Zuluaga plantea su clasificación en 1980. En ella, y bajo el nombre de unidades fraseológicas o expresiones fijas, hace la distinción entre locuciones y enunciados. Dentro de las locuciones distingue asimismo entre instrumentos gramaticales, unidades léxicas y sintagmas. Del mismo modo, distingue dentro de los enunciados las frases (al modo de las «frases proverbiales» de Casares) y los textos completos, es decir, los refranes. Al igual que Casares, las colocaciones no tienen un sitio en su clasificación (en Corpas Pastor, 1996, p. 41).

Locuciones	Instrumentos gramaticales	• Prepositivas • Conjuntivas • Elativas
	Unidades léxicas	• Nominales • Adnominales • Adverbiales (cláusulas, circunstanciales y adverbios)
	Sintagmas	Verbales

Enunciados	Frases	• Clichés • Fórmulas • Dichos
	Textos	Refranes

Tabla 4. Taxonomía fraseológica propuesta por Zuluaga (en Corpas Pastor, 1996). Fuente: Elaboración propia.

Corpas Pastor

Corpas Pastor propuso en 1996 una clasificación fraseológica mucho más elaborada que las anteriores. Estableció una diferenciación entre aquellas unidades que suponían un enunciado en sí mismas y aquellas que no lo eran. Asimismo, dentro de esta distinción, propuso tres esferas: la esfera de las colocaciones (I), la de las locuciones (II) y la de los enunciados fraseológicos (III). Como vemos, a diferencia de Casares y Zuluaga, Corpas Pastor sí introduce las colocaciones en su clasificación.

UF			
-enunciado [-acto de habla]		+enunciado [+acto de habla]	
Fijado en la norma: ESFERA I, Colocaciones.	Fijado por el sistema: ESFERA II, Locuciones.	Fijado por el habla: ESFERA III, Enunciados fraseológicos.	
		Paremias	Fórmulas rutinarias

Tabla 5. Taxonomía fraseológica propuesta por Corpas Pastor (1996). Fuente: Elaboración propia.

Solano

Por último, una de las clasificaciones más recientes y acertadas, partiendo de la base de la de Corpas Pastor, es la de Solano (2012). Solano distingue dos grandes ámbitos dentro de la disciplina de la Fraseología, a saber: la fraseología y la paremiología, que se encargan del estudio de los sintagmas fraseológicos, enunciados fraseológicos y esquemas sintácticos en el caso del primero y de las paremias en el caso del último.

Solano (2012, p. 119) define los sintagmas fraseológicos como «UF que no constituyen ni equivalen a enunciados completos, necesitando combinarse con otros signos lingüísticos para constituir un acto de habla completo». Es decir, Solano incluye en este grupo a aquellas unidades fraseológicas que no son semánticamente independientes. Este grupo comprende las Esferas I y II de Corpas Pastor:

- Locuciones: sintagmas que se han fijado dentro del sistema de la lengua, «que significan en bloque y suelen funcionar como palabras» (Solano, 2012, p. 120). Dentro de las locuciones establece dos grupos: las verbales y las que necesitan de un verbo para funcionar dentro del discurso (nominales, adjetivas, adverbiales, conjuntivas, preposicionales).
- Colocaciones: «lexemas solidarios cuya combinación viene determinada por el uso en una lengua o geolecto concreto [...] fijadas en la norma» (Solano, 2012, p. 119). Las divide asimismo en colocaciones verbales, sustantivas y adjetivas.

Por otro lado, Solano define el grupo de los enunciados fraseológicos como UF que funcionan como unidades comunicativas mínimas con sentido propio. Es decir, poseen un contenido semántico independiente, pues no necesitan estar insertas en una oración para poder funcionar dentro del discurso. Asimismo, Solano les confiere los siguientes rasgos: su significado se actualiza en una situación comunicativa concreta, son actos ilocutivos y perlocutivos, y facilitan la interacción en el diálogo al evitar los rodeos explicativos, es decir, favorecen la economía del lenguaje. Solano los clasifica en:

- Enunciados fraseológicos rutinarios: «corresponden a convenciones psicosociales y obedecen a las normas de un determinado grupo humano, histórica y geográficamente determinado» (Solano, 2012, p. 122). Ejercen además una importante función social, dado que su conocimiento y uso adecuado son fundamentales para una buena convivencia. Precisamente, por ser convencionales, resultan, a menudo, insinceros, dado que el hablante no está, en realidad, expresando lo que siente. (Ej. «por favor», «de acompañe en el sentimiento», etc.)
- Enunciados fraseológicos pragmáticos: están basados a menudo en imágenes conceptuales. Presentan un nivel de idiomatización muy alto y su característica principal es el alto grado de expresividad que tienen. Su contenido semántico se encuentra en estrecha relación con el contexto situacional en el que se utilizan. Por ello, es fundamental para su correcta interpretación que tanto el emisor como el receptor del mensaje conozcan los aspectos socioculturales de la comunidad lingüística en que se desarrollan estas unidades. (Ej. «Eres un cielo», «y sanseacabó», ...)
- Enunciados fraseológicos discursivos: suelen funcionar como marcadores discursivos que permiten al hablante ordenar el discurso. Tienen diferentes usos

como requerir la atención del receptor, expresar una opinión sobre el discurso (propiedad metadiscursiva), ganar tiempo, etc. (Ej. «como yo digo», «como suele decirse», etc.)

- Enunciados fraseológicos proverbiales: a menudo pueden proceder de una paremia; sin embargo, no poseen autonomía textual, dependen siempre de un contexto lingüístico o extralingüístico, por lo que contienen a menudo elementos pronominales o deícticos. (Ej. «De barro somos...», «una y no más, santo Tomás», ...)

Los esquemas sintácticos, ya definidos por Zamora (1999), son UF que pertenecen a la vez al discurso repetido y al libre y que se encuentran en la frontera del sistema fraseológico. Son estructuras lexicalizadas que, aunque contienen una parte fija, se completan con variantes que no son inventariables (Ej. «Si acaso...», «cuanto más [x], más [x]», etc.)

En cuanto a las paremias, Solano (2012) no ofrece clasificación para ellas dado que considera que constituyen el objeto de estudio de la disciplina de la Paremiología.

Disciplina	Ámbitos	Tipos	Subtipos
Fraseología	Fraseología	Sintagmas fraseológicos	• Locuciones: • Nominales • Adjetivas • Verbal • Adverbiales • Conjuntivas • Preposicionales
			Colocaciones
		Enunciados fraseológicos	• Pragmáticos • Discursivos • Rutinarios • Proverbiales
		Esquemas sintácticos	
	Paremiología	Paremias	

Tabla 6. Taxonomía fraseológica propuesta por Solano (2012, p. 127).

La de Solano (2012) es la clasificación que, junto a la de Corpas, tomaremos como punto de partida para proponer nuestra propia clasificación fraseológica más adelante, aquella que implementaremos en este estudio.

2.4.2. Paremiología

A menudo sucede que la mayoría de los fraseólogos olvida la existencia de las paremias, o reconocen su existencia, pero no las abordan, como en el caso de la clasificación propuesta por Solano (2012). Son estas un grupo de unidades fraseológicas que, por sus características, deben ser consideradas en un subgrupo aparte, aunque, dentro de la fraseología. A continuación, se expondrá qué es lo que entendemos por paremiología y por paremias, el objeto de su estudio.

Frente a la pobre definición del Diccionario de la Lengua Española (2014), que afirma que la paremiología es exclusivamente el «tratado de refranes», la paremiología es la disciplina que estudia las paremias; es decir, los enunciados estables, breves y sentenciosos, comprendidos en gran parte por los refranes, aunque también por los proverbios, los dialogismos y los aforismos entre muchos otros.

Durante mucho tiempo, los investigadores han situado los refranes en los límites de la lingüística y solo a finales de los 80, principios de los 90 del siglo XX, se retomó el estudio de estos como disciplina científica. J. Sevilla (2012), quien inauguró la escuela española de paremiología (J. Sevilla y Crida, 2013) considera que, la paremiología, entendida como disciplina científica, es anterior a la fraseología⁵⁷. Aunque es cierto que los refranes empezaron a recopilarse y analizarse antes que cualquier otro tipo de unidades fraseológicas, no creemos que esta sea razón suficiente para desligar la paremiología de la fraseología, disciplina hiperonímica que, en nuestra opinión, la engloba.

Expondremos algo más adelante un breve recorrido por la evolución de la paremiología, pero antes resulta necesario definir lo que es una «paremia». Una paremia es una unidad fraseológica fijada por el habla y que constituye un texto en sí misma. De acuerdo con J. Sevilla (2008, p. 241), una paremia se define como «un enunciado breve y sentencioso, de forma estable y memorizado en competencia». «Sentencioso» implica que transmite una enseñanza, es decir, que es de alguna forma didáctico. Por su parte, «memorizado en competencia» se refiere a que los usuarios de una lengua poseen competencia tanto léxica como paremiológica, es decir, que los hablantes conocen y hacen uso del léxico y de las paremias de una lengua de igual forma.

⁵⁷ De acuerdo con J. Sevilla (2012), ya a finales del siglo XIX, José M^a Sbarbi y Osuna refleja en su obra la existencia de los estudios paremiológicos.

2.4.2.1. Rasgos de la paremia

Aunque el término «paremia» funciona como hiperónimo de muchas unidades de diversa índole, podríamos establecer algunas características generales que nos ayudasen a localizarlas. En primer lugar y, dado que las consideramos unidades fraseológicas, cabe destacar que las paremias cumplen también las tres características fundamentales de la fraseología, esto es: fijación, multilexicalidad e idiomatidad. Además de estas, las paremias poseen otras características de acuerdo con Corpas Pastor (1996):

- Poseen un grado mayor de generalidad que las locuciones.
- Son enunciados completos (unidades de habla) introducidos en el discurso que no permiten cambios.
- Son fenómenos culturales, más que lingüísticos en sentido estricto.

Además, J. Sevilla y Crida (2013, p. 107) añaden a estas características la definición de «unidades cerradas, breves y de mensaje sentencioso». Aunque, precisamente son esos rasgos distintivos los que causan cierta problemática, ya que, reconocen, la fijación de las paremias puede ser variable tanto diacrónica como sincrónicamente e incluso puede darse la pérdida de alguno de sus elementos léxicos. Asimismo, el grado de carácter sentencioso puede variar mucho de una paremia a otra, de la misma forma que sucede con su idiomatidad.

Una vez que hemos establecido la definición de paremia y cuáles son las principales características que la determinan pasaremos a ver brevemente la evolución de esta disciplina.

2.4.2.2. Evolución de la paremiología

Haremos a continuación un repaso de la evolución que ha experimentado la paremiología como disciplina tomando como base un estudio de J. Sevilla (2012), titulado «La fraseología y la paremiología en los últimos decenios». Comenzamos el recorrido en 1931, con el libro *The Proverb*, de Archer Taylor, en el cual ya se abordaban las dificultades que entraña la clasificación entre paremias cultas y populares. Además, Taylor clasificó los refranes por categorías atendiendo a su temática y distinguía otro tipo de paremias como los dialogismos, las frases proverbiales y las comparaciones proverbiales. A raíz del estudio de Taylor, Federico Sánchez y Escribano llevó a cabo en 1936 un estudio sobre los dialogismos castellanos.

La siguiente clasificación por orden cronológico es la de Algirdas Julien Greimas (en 1960), que explica los diferentes tipos de expresiones idiomáticas y analiza algunos de los problemas de definición que presentan.

En 1971 se publica la tesis doctoral de Louis Combet, *Recherches sur le "Refranero" castillan*, que constituye todo un estudio del refrán en profundidad y proporciona un método de análisis científico planteado a través de tres puntos de vista (lingüístico, histórico y psicológico). Combet se centraba en el refrán y estudiaba también sus conceptos más cercanos como: proverbio, adagio, sentencia, máxima, aforismo, axioma, apotegma, frase proverbial y wellerismo (J. Sevilla, 2008). Unos años más tarde, a finales de los 70 consideramos también importante la clasificación que publicó Iturriaga, que ha servido como punto de partida a otros investigadores, como la propia J. Sevilla.

En 1986, Peira Soberón expone en un ensayo el complejo trabajo que supone definir el refrán y sus características. Además, el lingüista estableció un patrón de análisis para los refranes que tenía en cuenta el nivel fonológico, morfológico, sintáctico y semántico de estos.

En 1987, J. Sevilla defiende la segunda tesis española sobre paremiología. En ella se establece la definición y clasificación de los enunciados breves y sentenciosos que reciben la denominación de paremia. Tras la presentación de esta tesis y la creación, también por parte de J. Sevilla, de la primera revista española dedicada a los refranes y demás enunciados sentenciosos (y la segunda en el mundo), *Paremia* (1993), la investigación dentro de la paremiología ha avanzado mucho. En el mismo año, J. Sevilla revisó su clasificación paremiológica. En 1996, con la publicación del *Manual de Fraseología española* por parte de Gloria Corpas Pastor, se incluyen ya las paremias dentro de la familia de las unidades fraseológicas y, desde finales de los años 90, la fraseología y la paremiología gozan de una época dorada de investigación en expansión.

Expondremos a continuación la última clasificación paremiológica actualizada por J. Sevilla y Crida (2013), que parte de aquella propuesta por J. Sevilla en 1993, actualizada a su vez por J. Sevilla en 2008. Si bien en 1993 J. Sevilla dividía las paremias en nueve subgrupos⁵⁸ que, a su vez, englobaban hasta un total de dieciséis tipos diferentes

⁵⁸ Paremias propiamente dichas, paremias jocosas o irónicas, paremias científicas, paremias caballerescas, paremias publicitarias o propagandísticas, paremias en desuso, arcaicas o dialectales, etc (J. Sevilla, 1993, p. 15).

de paremias⁵⁹; en 2008 aumentaba el número de tipologías paremiológicas⁶⁰, pero introducía ya la división en dos grandes grupos: paremias de uso popular y paremias de uso culto. Esta división se mantiene, como veremos a continuación, en la actualización de J. Sevilla y Crida (2013) que, sin embargo, se atiene a clasificar las paremias de uso más común en la actualidad, que ascienden a un total de seis. Así, entre las paremias de uso popular y origen anónimo J. Sevilla y Crida (2013, p. 109-113) distinguen las siguientes:

- Refrán: paremia de uso popular y origen anónimo, de estructura generalmente bimembre, con presencia de elementos mnemotécnicos (como, por ejemplo, la rima o la repetición de elementos léxicos y de estructuras sintagmáticas) y valor de verdad universal. Pueden ser de alcance general, de alcance reducido, temporales y meteorológicos, laborales, supersticiosos o geográficos. Por ej. «Dime con quién andas y te diré quién eres».
- Frase proverbial: paremia de uso popular sin elementos mnemotécnicos, estructura unimembre, ausencia de rima y con valor de verdad universal. Por ej. «Todos los caminos llevan a Roma».
- Locución proverbial: se las considera paremias por su sentido sentencioso. Presenta estructura oracional y tiene valor de verdad universal. Por ej. «Ir por lana y volver trasquilado».
- Dialogismo: paremia de uso popular y estructura dialogada, posee estructura oracional bimembre o trimembre. Normalmente tienen carácter humorístico o irónico y no poseen valor de verdad universal. Por ej. «Le dijo la sartén al cazo: aparta que me tiznas».

Por otro lado, dentro de las paremias de uso culto y origen conocido podemos encontrar:

- Proverbio: enunciado sentencioso de uso culto y origen conocido, de mayor carga filosófica que el refrán. Posee un carácter culto y grave y un origen alejado en el tiempo y/o espacio (proverbio chino, árabe, latino, de la Biblia). Por su

⁵⁹ Refrán, proverbio, adagio, máxima, principio, sentencia, apotegma, dialogismo, wellerismo, aforismo, grito de guerra, divisa, lema, mote, paremia épica y eslogan (J. Sevilla, 1993).

⁶⁰ A las anteriores sumaba la frase proverbial, el axioma, la tautología y el teorema. Asimismo, el mote desaparecía en esta nueva actualización (J. Sevilla, 2008).

origen se los puede clasificar en: bíblicos, grecolatinos y de otras procedencias. Por ej. «Asno de Arcadia, lleno de oro y come paja».

- Aforismo: enunciado sentencioso de uso culto y origen conocido –por ser atribuidos a algún personaje ilustre—. Pueden ser éticos, políticos o de origen científico o profesional y engloba otros tipos de aforismo como el apotegma, la máxima o la sentencia. Por ej. «Mi reino por un caballo» (Shakespeare, *Ricardo III*).

En algunos casos las clasificaciones fraseológicas no logran establecer una clara definición o delimitación entre las paremias y algunos enunciados de carácter sentencioso que podrían o no pertenecer al grupo fraseológico de las paremias. Es este el caso, por ejemplo, de los enunciados fraseológicos proverbiales que propone Solano y la frase proverbial o la locución proverbial de J. Sevilla y Crida, por ejemplo. Para intentar establecer una frontera entre estos casos, propondremos una clasificación propia en el capítulo 3.

2.4.3. La fraseología como elemento pragmático-cultural

Si partimos de la concepción amplia del término cultura propuesta por Tylor ([mi traducción] en Piirainen, 2008, p. 209): «ese complejo todo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, las leyes, hábitos y costumbres y cualquier otra aptitud o hábito adquirido por un hombre como miembro de la sociedad», la fraseología puede considerarse parte de la cultura y, por ello, portadora de contenido cultural interpretable como perteneciente a una sociedad concreta.

De la misma forma, Pennisi (2009) entiende las UF como elementos culturales que nos permiten, a través de su estudio, entender mejor los arquetipos establecidos por una sociedad concreta:

Las UFS son un punto de encuentro entre la lengua y la cultura de un pueblo, ya que en éstas los hablantes proyectan hechos históricos, religión, mitos, moral y sabiduría. A través del estudio sobre las UFS se pueden entender mejor la cultura tradicional de un país (párr. 10).

Esta conjetura de que las UF nos permiten acceder a la forma de pensar colectiva de una comunidad lingüística parte, asimismo, de la teoría de la relatividad lingüística de Sapir y Whorf, que defiende que el mundo se percibe a través del lenguaje, un lenguaje que, precisamente, determina la visión que de ese mundo tiene el hablante (en Piirainen,

2008). Piirainen ([mi traducción] 2008, p. 223) concluye que las UF «como unidades multiléxicas convencionales figurativas que pasan de una generación a otra a través de la continua repetición resultan especialmente apropiadas para revelar conceptos culturales relevantes». De esta consideración se entiende que el estudio de la fraseología nos permite analizar la propia cultura y mentalidad de la comunidad lingüística e, incluso, su carácter nacional. Es el caso, por ejemplo, de la fraseología relativa al campo semántico del mundo taurino, que solamente existe en la comunidad lingüística del español o el caso de la religiosidad, el cristianismo o el maniqueísmo de las fuerzas divinas y diabólicas, un tema muy productivo en lo que a fraseología se refiere.

Atendiendo a su contenido cultural, Piirainen (2008, pp. 210 - 212) formula también una clasificación de las UF que expondremos a continuación, aunque hemos de tener en cuenta, como la propia autora defiende, que su objetivo no es asignar cada UF de forma inequívoca a un tipo en particular, dado que una misma UF puede formar parte de más de un grupo:

- Fraseología de dependencia textual: son aquellas UF que contienen referencias a determinados textos en particular, citas originales, etc. que han terminado por fijarse como UF. Por ej. «menos lobos, Caperucita» (que viene del cuento popular), o el tan citado «mi reino por (x)» (de la cita de Shakespeare en *Ricardo III*: «mi reino por un caballo»), etc.
- Fraseología basada conceptualmente en concepciones pre-científicas del mundo: creencias folclóricas, religiosas, supersticiones, medicina humoral, etc. Por ej. «hacerse mala sangre», «verde de envidia», «Martes, ni te cases, ni te embarques», etc.
- Símbolos culturales: incluyen un actante que se ha codificado con un determinado contenido cultural. Por ej. el lobo como símbolo de peligro, «verle las orejas al lobo».
- Aspectos de la cultura material: este grupo engloba a todas aquellas UF que forman parte de nuestra rutina diaria y hacen referencia a todo tipo de artefactos, elementos o instrumentos, incluso nuevos logros de la tecnología moderna. Por ej. «ver la luz al final del túnel», «estar en la misma onda», «echarle más leña al fuego», etc.
- Aspectos culturales de interacción social: la autora utiliza esta nomenclatura como un tipo de saco donde incluye todas aquellas UF que tienen que ver con

experiencias y comportamientos sociales dentro de una misma comunidad lingüística, como, por ej. las fórmulas rutinarias (Buenos días, por favor, etc.).

Así, dentro de lo que Piirainen (2008) denomina *Fraseología basada en concepciones pre-científicas del mundo* podemos distinguir, en particular, la fraseología de contenido semántico religioso. Al respecto de este subgrupo, Calero Fernández ([mi traducción] en Piirainen, 2008, p. 216) afirma que el cristianismo y las fuerzas divinas y diabólicas son componentes culturales muy significativos en el lenguaje figurativo del español, dado que «la lengua ayuda a canalizar el sentimiento religioso de las personas y conserva las tradiciones para transmitirlos a las siguientes generaciones».

Así las cosas, y, dado que el estudio de la fraseología nos permite estudiar la cultura y las concepciones abstractas de una determinada sociedad, de la misma forma creemos que el estudio del uso pragmático de esa fraseología puede arrojar algo de luz sobre los usos y costumbres de determinada sociedad. En este sentido, acudimos a una cita de Díaz Plaja, recogida por Rubio González (1982):

La familiaridad de los españoles con la religión deja estupefactos a muchos extranjeros. Para empezar, el segundo mandamiento “no emplearás el nombre de Dios en vano” parece totalmente inútil al católico español, que casi nunca lo emplea de otra forma. Pero la confianza llega a más y los españoles usan la nomenclatura de la religión para las más profanas de las situaciones (párr. 1).

Efectivamente, es significativo el uso de la nomenclatura religiosa en el habla coloquial del español, independientemente del grado de piedad que esto pueda suponer. Rubio González (1982) afirma a este respecto que «Las expresiones de carácter religioso son una parte del inmenso caudal de giros y formas que componen el lenguaje conversacional» (párr. 5) y que son expresiones que:

[...] nacen con una gran carga expresiva, pero el uso las desgasta, la intención significativa se debilita y se convierten en fórmulas gramaticalizadas [...] Es decir, se convierten en formas opacas, fosilizadas, y son utilizadas como tópicos o comodines de la comunicación (párr. 6).

Por una parte, coincidimos con Rubio González en que estas expresiones acaban siendo, en definitiva, frases con una gran carga de tipo pragmático que actualizan su significado dependiendo del contexto en el que se utilicen. Sin embargo, dado que según Piirainen (2008, p. 223) las UF «resultan especialmente apropiadas para revelar conceptos culturales relevantes», esta abundancia que el español posee en expresiones de contenido semántico religioso podría llevarnos a reflexionar sobre la importancia que

tradicionalmente –y aún hoy en día– ha tenido el cristianismo en España y en la construcción de la identidad española. De la misma forma que podemos decir que el toreo ha sido un elemento cultural propio de los españoles, pues, como hemos visto, es una fuente fértil de creación fraseológica que no existe en ninguna otra sociedad lingüística⁶¹; podríamos decir que también la religiosidad o el cristianismo, en concreto, ha sido un elemento definidor de la cultura española, dada la profusión de nuestra lengua en UF religiosas.

En resumen, estas UF, que poseen carácter e interpretación cultural, tienen igualmente una gran carga pragmática, lo que las hace muy habituales en el discurso del español. De igual modo, podemos hablar también del uso pragmático de las paremias que son también elementos culturales, aún más si cabe que las locuciones u otro tipo de expresiones, pues están codificados a partir de determinados supuestos sociales, morales, de hábitos o comportamientos dentro de una misma comunidad lingüística. De acuerdo con Jesenšek (2015), las paremias⁶² tienen dos tipos de funciones: una social, de formulación de valores y normas de una cultura específica, y una contextual o pragmática que puede moverse desde la advertencia a la justificación, pasando por la persuasión, la argumentación, la descripción, etc. Para desarrollar esta segunda función, las paremias deben encontrarse insertas en un contexto específico, pues es ese contexto el que actualizará su significado y función.

La autora destaca también la expresividad de estos elementos, siempre dentro de un contexto comunicativo, y su potencial comunicativo basado en su forma retórica, pues afirma de las paremias que tienen algunas propiedades de figuras retóricas, como un patrón rítmico de repetición, y recursos como la elipsis, el oxímoron, la metonimia, la metáfora, la anáfora, el paralelismo, etc. En cuanto a la pragmática de las paremias, destaca su función argumentativa y subraya las tres características que les confieren esa función, a saber: su estructura sintáctico-lógica, pues se entienden como afirmaciones universales y generalmente aceptadas, lo cual proporciona de por sí un argumento de peso; su estructura silogística, en muchos casos, y el hecho de que verbalizan *topoi* o determinados motivos o recursos de los que se sirve el hablante según le convengan

⁶¹ De acuerdo con Piirainen (2008, p. 216) existen hasta 500 expresiones idiomáticas dentro del campo semántico del toreo.

⁶² La autora habla en todo momento de «proverbs», puesto que en inglés no existe un término que englobe otros subtipos paremiológicos, pero se refiere a las paremias en general, dados los ejemplos que utiliza. Así pues, el término «proverbs» se ha traducido por «paremias».

mejor. Por otro lado, Jesenšek especifica que las paremias poseen también otras funciones pragmáticas que nada que ver tienen con la argumentación y recurre a la teoría de los actos de habla de Austin y Searle (en Jesenšek, 2015) para clasificarlas:

- Actos de habla representativos (asertivos) que utiliza el hablante para demostrar su compromiso con enunciar una verdad (Ej. «La práctica hace al maestro»).
- Actos de habla directivos en los que el hablante convence o insta al receptor a realizar una acción determinada (Ej. «A quien madruga, Dios le ayuda»).
- Actos de habla compromisorios a través de los cuales el hablante se compromete a hacer algo en el futuro (Ej. «Para presumir hay que sufrir», «quien no arriesga, no gana»)
- Actos de habla expresivos en los que el hablante expresa una emoción (Ej. «De hombres es errar», como expresión de disculpa).

A pesar de clasificar y definir estas funciones no argumentativas para las paremias, la autora insiste en que es difícil diferenciarlas y que es posible detectar a veces combinaciones de funciones cuando los refranes se utilizan en contextos no argumentativos.

Estos son algunos ejemplos de las interpretaciones culturales o pragmáticas que pueden albergar las UF utilizadas en contexto y que nos sirven al propósito de ejemplificar el análisis fraseológico-hermenéutico que llevaremos a cabo posteriormente. A continuación, recogemos algunos estudios pragmáticos sobre la función de la fraseología dentro del texto literario.

2.5. El uso de la fraseología como recurso estilístico

Comenzamos este apartado con una cita de Alvar (2006, párr. 1): «Por encima de todo, y de todos, está el lenguaje como instrumento». Como dijimos anteriormente, el objetivo de este estudio es, en primer lugar, comprobar si hay un uso particular del discurso, concretamente de las UF como estilema⁶³, dentro de las novelas que componen nuestro corpus y si este uso particular tiene algún fin. Para ello, vamos a repasar algunos estudios anteriores que arrojan algo de luz sobre el uso de la fraseología como recurso estilístico en diferentes textos literarios.

⁶³ Lázaro Carreter (1968, p. 172) definía el concepto de *estilema* como: «término empleado para designar un rasgo o una constante de un estilo», es decir, los rasgos estilísticos constantes de un autor o de un período.

Zuluaga (1997) explora el uso de los fraseologismos (concretamente los que él llama enunciados fraseológicos y locuciones proverbiales) como elementos insertos dentro del texto literario y les confiere una serie de funciones inherentes:

- Una función básica que bautiza como función fraseológica y que consiste en «facilitar y simplificar al máximo tanto la formulación del mensaje por parte del autor como la recepción por parte del lector u oyente» (p. 631), es decir, velar por la llamada «economía del lenguaje» (Martinet en Zuluaga, 1997, p. 632). Esta función es, de acuerdo con Zuluaga, común a todas las UF.
- Función evocadora de las UF con marcas diasistémicas: cuando se utilizan UF fuera del medio que les es propio, lo evocan. Esta función textual es inherente, pero no exclusiva ni general de las UF.
- Función icónica, en la que la UF presenta un contenido mediante una imagen visual concreta. Zuluaga (1997, p. 635) pone el ejemplo de «van por lana y vuelven tresquilados», que la sobrina de Alonso Quijano utiliza en un diálogo con el protagonista y con la que hace referencia a las tres salidas de su tío en busca de aventuras, que han terminado siempre con Don Quijote volviendo a casa maltrecho.
- Función lúdico-poética: Zuluaga defiende que cualquier tipo de mensaje que se haya codificado con procedimientos fonoestilísticos (aliteraciones, ritmo, paralelismos, etc.) llama la atención sobre sí mismo y, por ello, queda condicionado comunicativamente. Añade que cualquier tipo de UF conformada de esta forma otorga al discurso cierto humor, aun cuando el texto sea dramático. Para ejemplificar este uso ofrece también un extracto del Quijote: aquel en el que Alonso Quijano se despide ya de sus aventuras de forma cabal y con tono melancólico que, sin embargo, queda matizado humorísticamente gracias al refrán «en los nidos de antaño no hay pájaros de hogaño» (Zuluaga, ídem).

Por último, Zuluaga trata las funciones no inherentes a las UF y considera dos grupos. Por un lado, aquellas «determinadas por diferentes procedimientos formales de integración de las UF en el texto» y, por otro, aquellas «determinadas por las relaciones entre el texto y la UF» (1997, p. 636).

Dentro de las primeras, Zuluaga hace referencia a los procedimientos de alteración de UF con el fin de conseguir una desautomatización fraseológica. Afirma asimismo que la desautomatización es muy común en la narrativa literaria y en textos de fines propagandísticos o comerciales. La alteración de una UF funciona precisamente por la fijación inherente a ella que provoca que el receptor sea capaz de activar ese conocimiento previo de la UF y entienda el juego metalingüístico planteado. La desautomatización provoca, por tanto, una reflexión metalingüística sobre los elementos alterados y sobre los efectos que estos producen, como puede ser el humor, un refuerzo de la atención, la intertextualidad, etc. Zuluaga utiliza como ejemplo «Dadme un prejuicio y moveré el mundo» en la novela *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez (en Zuluaga, 1997, p. 637). En esa UF desautomatizada el autor condensa, irónicamente, todo el sentido de la novela. De la misma forma, la desautomatización «en todas partes cuecen indios» consigue el mismo efecto con la novela *Por qué se fueron las garzas* de Gustavo Alfredo Jácome (en Zuluaga, 1997, p. 637). Veremos algo más adelante otros ejemplos de desautomatización en la literatura.

Para finalizar, Zuluaga (1997) recoge las funciones que están determinadas por la única relación de la UF con su contexto como son las de composición o estructuración y las semántico-estilísticas. Para ello recoge algunos de los ejemplos presentados anteriormente y analiza su función estructuradora en el texto, como puede ser, por ejemplo, la función anticipatoria, dando título a lo que sigue; o la función sintetizadora, resumiendo todo lo que precede, etc. Estos ejemplos demuestran también que una sola UF puede cumplir muchas funciones dentro de un mismo texto e, incluso, aparecer varias veces en un mismo contexto, pero con funciones diferentes.

En la línea de la función estructuradora del texto que trataba Zuluaga, Jesenšek (2015) profundiza en la función de los refranes cuando estos son utilizados en partes relevantes de los textos y funcionan como estructuradores del texto:

- Al principio del texto, como título o subtítulo, poseen la función de introducir el tema que se va a tratar en el texto (Lüger; Ptashnyk; en Jesenšek, 2015). Utilizando un refrán el autor consigue atraer la atención del lector, sobre todo si este está modificado o desautomatizado para adaptarse al contenido del texto, e incentivan la lectura.
- Al final del texto funcionan como resumen de lo que se ha expuesto anteriormente y como conclusión final.

- En el cuerpo del texto sirven para estructurar el marco o texto a desarrollar.

La autora precisa que, si bien se pueden encontrar en todo tipo de textos, es más común encontrar refranes ejerciendo este tipo de función estructuradora en los textos periodísticos.

Por su parte, Doyle (2015) ofrece una minuciosa colección de estudios⁶⁴ sobre el uso y la función de los refranes en diferentes géneros literarios, como la poesía, el teatro, la narrativa de ficción, y otros géneros, como el ensayo, por muy variados autores. Así, en la poesía, los refranes suelen desautomatizarse para crear juegos poéticos componiendo versos con ellos o incluso poemas enteros. En la lírica, los refranes (y todo tipo de UF) cumplen la función lúdico-poética enunciada por Zuluaga. Por otro lado, Doyle se centra en estudiar el gran número de investigaciones destinadas a analizar el uso de paremias en muchas de las obras de Shakespeare. El bardo inglés utilizaba este recurso para funciones muy diferentes como, por ejemplo, caracterizar a un personaje por su sabiduría, como a Polonio en *Hamlet* o a Mercutio, personaje que enuncia wellerismos; para titular sus obras (*Much ado about nothing*, *Measure for Measure*⁶⁵); o para desencadenar la tragedia, como en el primer acto de *Rey Lear*, cuando este pronuncia el refrán «Nothing can come of nothing»⁶⁶. Asimismo, Doyle repasa la caracterización de personajes en la narrativa como algunos personajes de Dickens (que utilizan wellerismos) y en los ensayos, donde los refranes ostentan normalmente una función argumentativa, como vimos anteriormente.

Existen otros muchos autores que analizan el uso de las UF en el texto literario. Le Bigot (1993) y García-Page (1993) exploran el uso y función de las UF en el discurso poético en la poesía social y en la obra de Gloria Fuertes respectivamente. Ambos tratan la desautomatización de las UF (aunque Le Bigot la llame «desconstrucción») integrada con fines específicos en la poesía.

Le Bigot (1993) defiende que el objetivo de los poetas sociales al recurrir a la frase hecha para crear poesía era otorgar a su obra cierto cariz coloquial, al menos en apariencia. Además, recupera un estudio de Bousoño en el que este ya examinaba la

⁶⁴ Incluye entre ellos la recopilación de Mieder y Bryan (1996), *Proverbs in World Literature: A Bibliography*, que ya constituía un compendio de obras en las que se utilizan los refranes dentro del texto literario.

⁶⁵ Traducidas al español como *Mucho ruido y pocas nueces* y *Medida por medida* respectivamente.

⁶⁶ En español, «nada viene de nada».

«ruptura de la frase hecha» en la obra de Blas de Otero. En él, el crítico defendía que esta «ruptura» conseguía incrementar el valor expresivo del poema. Veamos como ejemplo: «Tachia, los hombres sufren. No tenemos// ni un *pedazo de paz* con que aplacarles» (la cursiva es mía, B. de Otero en Le Bigot, 1993, p. 151) en que se establece un juego metalingüístico entre *pedazo de paz* y la colocación *pedazo de pan*, de manera que el lector es capaz de entender que «La paz social es tan necesaria como el pan cotidiano para los hombres que padecen opresión» (Le Bigot, 1993, p. 151). De la misma forma, Le Bigot propone como ejemplo un poema de Ángel González que se titula *A mano amada* que ya desde el mismo título establece un paralelismo entre los recuerdos que lo asfixian en una noche de insomnio y una situación violenta de atraco. Lo que consigue Ángel González mediante el uso de frases *desconstruidas*⁶⁷ como, por ejemplo, «a mano amada», «el alma blanca», «el olvido o la vida»⁶⁸ es, al modo de Blas de Otero, intensificar la expresividad y la tensión transmitida en el poema. Le Bigot (1993) defiende también que estas modificaciones son opciones estilísticas que producen una reactivación de ambos significados, el de la unidad original y el de la nueva unidad creada:

El procedimiento permite evidentemente una renovación del cliché. Cuando éste se ha gastado con el tiempo, la variante introducida en la cadena sintagmática –variante, si el lector tiene presente en su mente el elemento eludido– puede repristinar la eficacia perdida (p. 153).

Otra de las funciones advertidas por Le Bigot cuando los poetas sociales utilizan frases hechas desconstruidas es la composición de un discurso crítico e irónico y la propia intertextualidad como objetivo:

El recurrir al refrán, la frase hecha, el intertexto incorporado con o sin modificaciones, siempre supone una renunciación de parte del escritor. Este proceso señala en el texto una «voz recuperada» y no necesariamente la de la sabiduría popular; el poeta de hoy encuentra en el manejo de la frase hecha una materia para la elaboración de un nuevo significante, soporte de la inter-discursividad (p. 154-155).

Por otro lado, García-Page (1993) se sirve de la obra poética de Gloria Fuertes para ofrecer un catálogo de técnicas de modificación paremiológica para conseguir la desautomatización, entre las que se encuentran: la reproducción literal a modo de verso; la adaptación al contexto añadiendo elementos extraños, sustituyendo el orden gramatical

⁶⁷ El autor utiliza los términos «desconstrucción» y «desconstruidas» en su estudio y hemos respetado ese uso.

⁶⁸ Estas unidades pretenden evocar en la mente del lector estas otras: «a mano armada» (locución adverbial), «arma blanca» (compuesto sintagmático) o «la pasta/el dinero o la vida» (enunciado fraseológico).

o forjando falsas paremias; la supresión de algunos elementos del texto fijado llevándolo incluso al extremo de la mera alusión; la inversión de alguno de los signos o la permutación de su orden bimembre, la conmutación lexemática, la sustitución sintagmática y los refranes truncos o inconclusos. Con la implementación de todas ellas, lo que consigue la poetisa es la apelación del lector, la función metalingüística (que se activa al tener el lector que releer y reconstruir el texto paremiológico para conseguir activar el juego de palabras) y la lúdica.

Dejando la lírica a un lado, nos centraremos a continuación en el uso de UF en la narrativa comenzando por el admirable estudio que lleva a cabo Cantera Ortiz de Urbina (1998) en el que hace un recorrido por la literatura medieval española más significativa probando la gran riqueza paremiológica que hallamos en ella. No hace, sin embargo, observación alguna sobre el fin con que estas paremias son incluidas en el texto literario más allá del mero fin adoctrinador tradicional que se desprende, además, del tipo de libros que son: *el Libro de Alexandre*, *el Libro de Apolonio*, *el Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita, *los Proverbios morales* de Don Sem Tob de Carrión, *el Tractado de la Doctrina*, *El Conde Lucanor* y *La Celestina*, entre otros. Sí nos gustaría destacar un par de apuntes del autor: el uso de unidades introductorias que confieren peso y autoridad a la paremia enunciada posteriormente⁶⁹ y el hecho de que solamente algunos de los personajes de *La Celestina* y de *El cavallero Zifar* sean los que enuncien refranes (Celestina, Sempronio y Pármeneo, aunque también Calisto y Melibea pronuncian algunos; y Ribaldo en el caso de *El cavallero Zifar*). De esto deducimos que existió la intención por parte de Fernando Rojas y de Ferrand Martínez de caracterizar a esos personajes, y no a otros, como consejeros o portadores de la sabiduría popular.

De la misma forma, podemos hablar de un personaje que constituye uno de los grandes refraneros de nuestra historia literaria, rasgo que lo caracteriza y lo define, y no es otro que Sancho Panza. Rosenblat (1971) ya estudió el uso de los refranes como un rasgo caracterizador del discurso de Sancho, aunque esta no es la única función que poseen los refranes en la obra de Cervantes:

⁶⁹ Cantera Ortiz de Urbina recoge hasta 23 fórmulas introductorias diferentes del tipo: «lo dice Jesucristo», «dice el proverbio antiguo», «dícelo Salomón y dice la verdad», «la fábula lo dice», «como dice la vieja», «dijo la buena vieja» (Arcipreste de Hita en Cantera Ortiz de Urbina, 1998, p. 14), etc. Este es solamente uno de los ejemplos (los que aparecen en el *Libro del Buen Amor*), de los muchos que ofrece nuestra literatura medieval y recoge Cantera Ortiz de Urbina.

El interés de Cervantes por los refranes no se limita a su inserción en los discursos de Sancho Panza. El escritor los utiliza en muchas de sus obras, aunque hay que destacar que su maduración como instrumento literario es uno de los tantos méritos del *Quijote* (Bizzarri, 2003, p. 26).

Cervantes fue el precursor del «escribo como hablo» (Valdés en Bizzarri, 2003, p. 30) al que nos referíamos con anterioridad. Nuestro autor más internacional fue un fiel defensor de la naturalidad del lenguaje y de la lengua vulgar, de hecho «En el *Coloquio de los perros* se mofó de aquellos romancistas que insertan latines en su discurso sin saberlos y sostuvo que tanto se puede decir una necedad en latín como en romance» (Bizzarri, 2003, p. 34). Cervantes defendía el uso de la lengua vulgar en tanto que es el impulso natural del hombre. Por ello, Sancho representa esa habla vulgar y, de acuerdo con las consideraciones del autor, los refranes forman parte de ese discurso. Luego la función más importante que activan estos refranes en el *Quijote* es la de ser un reflejo del habla vulgar contemporánea al autor, dotando de credibilidad a los personajes, que el lector sentía como cercanos, pues hablaban como él mismo. De acuerdo con Bizzarri (2003):

La inserción de estas formas simples de la lengua a lo largo de toda su obra lo revela una vez más como un atento observador de la realidad. Un autor que supo hacer de estas fórmulas de sabiduría popular una verdadera manifestación del arte (p. 49).

Bizzarri (2003) analiza también otras funciones que cumplen los refranes en la obra de Cervantes como la comicidad, su función representativa de código moral y las citas de autoridad. La comicidad, concretamente, se produce a través del abuso de refranes de Sancho, que los inserta encadenados unos con otros aun cuando no son pertinentes dentro del contexto en el que los usa, cuestión ante la que se excusa Sancho: «[...] sé más refranes que un libro, y viénenseme todos juntos a la boca cuando hablo, que riñen por salir unos con otros, pero la lengua va arrojando los primeros que encuentra, aunque no vengan a pelo» (Cervantes en Bizzarri, 2003, p. 37).

Por otro lado, los refranes actúan como reguladores morales o éticos a los que acudir como un compendio de leyes de comportamiento⁷⁰: «Los refranes dentro de las comunidades rurales no son meras fórmulas expresivas sino normas de conducta orales establecidas desde antiguo. Con este valor los utiliza con frecuencia Cervantes» (Bizzarri, 2003, p. 40-41).

⁷⁰ Esta es una de las funciones primordiales de los refranes, en cualquiera de los contextos en que se usen.

Por último, Cervantes emplea los refranes también como citas de autoridad y autentificadores del discurso (Bizzarri, 2003). Es comúnmente sabido que los refranes aportan autoridad a todo tipo de discurso y poseen fuerza persuasiva, como ya dijimos anteriormente. Bizzarri nos ofrece un ejemplo del *Quijote* en el que Teresa discute con su marido, Sancho Panza, y utiliza los refranes como cita de autoridad para apoyar sus argumentos⁷¹ y zanjar la discusión; utilizando, por tanto, los refranes con función argumentativa, tal y como exponía Jesenšek (2015).

Volviendo al personaje de Sancho y a su caracterización a través del lenguaje, Romera Pintor establece un paralelismo entre la novela de C.M. Wieland, *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764) y el *Quijote* de Cervantes (1605). Sus similitudes son tan grandes que los coetáneos de Wieland llegaron a calificar su obra de plagio. Aprovecharemos este análisis contrastivo para que, examinando al personaje de Pedrillo, su homólogo alemán, podamos profundizar en la caracterización de Sancho.

Al igual que sucede con la obra de Cervantes, los diálogos que se establecen entre Don Sylvio (Quijote) y Pedrillo (Sancho) sirven de herramienta caracterizadora de ambos personajes, no solamente para «perfilar la psicología de uno y otro, sino también para reflejar su distinta condición social y opuesta concepción de la vida, tal y como hiciera Cervantes con el hidalgo manchego y su escudero» (Romera Pintor, 1999, p. 457). Así, existen tres rasgos definitorios en el habla de Sancho que Romera Pintor (ídem) observa repetidos en el discurso de Pedrillo: la abundancia de pleonasmos, la incorrección en el uso de las palabras y el empleo de expresiones idiomáticas y paremiológicas, especialmente, el abuso de refranes. Nos centraremos en el último rasgo, el uso de UF, en el que se pueden observar también los dos anteriores, como bien puntualiza Romera Pintor: el uso pleonástico de ellas y las frecuentes interferencias e incorrecciones con las que aparecen. Por un lado, el abuso de los refranes que hace Sancho y, por tanto, Pedrillo, es tan significativo que llega a ser el rasgo lingüístico que representa a Sancho. Por otro lado, los errores de enunciación al integrar esos refranes en el discurso son tan recurrentes que crean una dinámica humorística que también recrea Wieland (Romera Pintor, 1999).

Además, el uso del lenguaje que hacen ambos, Pedrillo y Sancho, permite su caracterización socio-psicológica: la ingenuidad y simpleza de ambos se traduce en locuacidad y pleonismo, la metátesis determina un nivel cultural bajo y una condición

⁷¹ En el apartado 6.5.2. veremos que Carmen, la protagonista de *Delibes*, utiliza los refranes de una forma muy parecida.

humilde, mientras que el abuso de refranes refleja un sustrato popular que, conjugado con su uso incorrecto de estos, enfatiza el nivel sociocultural bajo (ídem). La maestría de Cervantes es tan grande que, con la progresión psicológica de Sancho y Quijote, podemos observar en la novela también un cambio lingüístico, de manera que Sancho habla cada vez de forma más discreta, medida y enunciando menos refranes, al tiempo que Quijote es más locuaz y se incrementa la utilización de refranes en su discurso. Esto, sin embargo, no podemos observarlo en la obra de Wieland, apunta Romera Pintor.

Se observa, por tanto, que Sancho está claramente caracterizado por el lenguaje, tanto es así que Wieland, queriendo emular a Cervantes, empleó los mismos recursos lingüísticos que Cervantes para conferirle a su Pedrillo los mismos rasgos estilísticos. Sirva, pues, el estudio que Romera Pintor realizó para demostrar que Sancho está caracterizado a través de su discurso con un fin específico:

[...] el lenguaje de Pedrillo se asemeja en todo punto al de Sancho, desde el momento en que persigue la misma función. Y en ese sentido, la variedad del habla de los personajes del *Don Sylvio* no sólo tiene por objeto la caracterización de los mismos, sino también la consecución del realismo cómico, tan magistralmente conseguido por Cervantes en su *Don Quijote* (Romera Pintor, 1999, p. 462).

Ozaeta (1997) también investiga el uso que La Fontaine ejerce de las paremias en sus conocidas fábulas y establece una tipología de los enunciados sentenciosos que podemos encontrar en ellas, aunque no parece que se desprenda ninguna función estilístico-literaria de ese empleo particular más allá de la propagación del saber popular. Lo mismo sucede con el análisis de los refranes en la obra de don Juan Valera que realiza Barbadillo (1997), en el que la autora recoge detalladamente todos los refranes españoles contenidos en la obra literaria del anterior, para concluir que el fin último de su uso era el de contribuir «modestamente a la difusión de éstos por vía escrita, dentro del relato o como citas en estilo directo» (Barbadillo, 1997, p. 88).

Por el contrario, Segura (1993) sí refleja en su estudio sobre la novela de Vargas Llosa su intención de recrear la oralidad al utilizar las expresiones idiomáticas (EI) ⁷². Segura comienza su estudio rememorando la forma en que los Hnos. Grimm añadían refranes y expresiones idiomáticas a los cuentos que recopilaban en aras de hacer creer al lector que se trataba de transcripciones fidedignas de la tradición oral alemana. A esos

⁷² Creemos que con «expresiones idiomáticas» Segura se refiere a las locuciones, pero respetaremos su nomenclatura (EI) cuando nos refiramos a su trabajo.

elementos orales que podemos encontrar insertos en el texto escrito se les ha llamado «lenguaje sintético» (Gil en Segura, 1993, p. 164) u «oralidad fingida» (Goetsch, ídem). Lo que pretende el autor al recurrir a esta oralidad fingida es ofrecerle al lector una atmósfera *real*.

El problema surge, como Segura objeta, cuando, frente a la dicotomía que separa el medio oral (fónico) frente al escrito (gráfico), la concepción de oralidad y escrituralidad (Koch y Oesterreicher en Segura, 1993, p. 164) no posee esa dicotomía y debe entenderse como una escala dentro de un mismo medio (el escrito) que se encuentra limitado por dos polos, el hablado y el escrito. Así, se ha optado por la siguiente nomenclatura: «lengua de proximidad o de inmediatez para la concepción hablada» y «lengua de la distancia para la concepción escrita» (Segura, 1993, p. 164).

Siguiendo con el análisis de Segura, Vargas Llosa utiliza las UF dentro de la lengua de proximidad con varios objetivos. En primer lugar, cuando estas UF poseen marcadores dialécticos, sirven para emular el ambiente peruano y trasladar al lector a ese país (es la *función evocadora* a la que se refería Zuluaga [1997]). Además, cuando estas expresiones están marcadas diafásica o diastráticamente sirven para recrear el sociolecto de los personajes: las expresiones vulgares o coloquiales entre determinados personajes implican su grado de confianza y enfatizan el carácter expresivo y de afectividad, al igual que pueden formar parte, como en los ejemplos que nos presenta Segura (1993), de la jerga juvenil: «Hemos visto las funciones de las EI [expresiones idiomáticas] en la oralidad fingida [...] con una marcación diafásica (fam., pop., vulg.) y diastrática (jerga juvenil y replana), usadas para caracterizar el lecto de un grupo social definido». Esas UF de registro vulgar o coloquial acentúan asimismo la oralidad fingida, puesto que son registros que encontramos fundamentalmente en el medio oral.

De las marcas diafásicas y diastráticas del lenguaje podemos deducir que la lengua es un reflejo de la sociedad que lo habla⁷³, pues la lengua no existe como un fenómeno aislado que tiene lugar en un vacío, sino que se encuentra influida y contaminada de manera constante por el contexto en el que sucede, el ámbito social y su ideología (Rodríguez Martín, 2011). Precisamente por ello, «porque la lengua opera dentro de una dimensión social, refleja necesariamente y construye, aunque algunos no estarán de

⁷³ Y, al contrario, la forma en que un individuo entiende la sociedad que lo rodea, de acuerdo con Sapir y Whorf, viene determinada por la lengua que este habla. No nos interesa realmente establecer un debate sino puntualizar que lenguaje y sociedad son elementos que se encuentran íntimamente ligados.

acuerdo, la ideología» ([mi traducción] Simpson en Rodríguez Martín, 2011, p. 182). Por ello, tal y como decíamos al principio de este epígrafe, el lenguaje es un instrumento que puede servirnos para muchos propósitos. Rodríguez Martín (2011) opina que, si las personas utilizamos el lenguaje de formas muy diferentes en situaciones distintas y podemos recoger información de esas diferencias en el uso lingüístico, sucede lo mismo con la variación lingüística dentro de la ficción, especialmente si la ficción refleja una versión distorsionada de la realidad, como es el caso de las distopías. En *Un mundo feliz*, Huxley recurre a la manipulación del lenguaje para crear un mundo verosímil en su distopía y desvela, de esta forma, la función del lenguaje como instrumento de poder. La lengua es un arma en lo que a manipulación y modificación del estado mental del individuo se refiere.

Así, Huxley despliega toda su maestría en la (re)creación de una lengua que represente y se acople a su sociedad distópica y, para ello, recurre a la modificación de refranes que inserta dentro del discurso de sus personajes y que vienen a legitimar el poder establecido de la distopía. Rodríguez Martín (2011) nos facilita las razones que hacen de los refranes un instrumento perfecto para simbolizar o representar una ideología: estos son parte del folklore y, como tal, parte del constructo social. Por eso, son entendidos como imperativos morales o categóricos y transmiten, por tanto, ideología. Además, son fácilmente memorizables, lo que los convierte en elementos perfectos para transmitir determinada propaganda. Sin embargo, continúa Rodríguez Martín, los refranes en su forma canónica pertenecen a una sociedad cultural en particular inserta dentro de un período histórico concreto. Por ello, si los autores crean una sociedad ficticia situada en un futuro remoto, necesitan igualmente crear refranes particulares que se adapten a esa sociedad creada. Con ese fin, Huxley modificó los refranes para adaptarlos a su sociedad distópica, de manera que actuasen a modo de conexión con la sociedad real de la que provenían. Uniendo ambas sociedades con algunas puntadas conseguía activar la crítica satírica de la novela. Algunos de los ejemplos de estos refranes utilizados como estilemas, tal y como recoge el estudio de Rodríguez Martín (2011, pp. 186-188), son «A doctor a day keeps the jim-jams away» (el refrán inglés original es «An apple a day, keeps the doctor away»⁷⁴), o «cleanliness is next to fordliness» (frente a la versión canónica:

⁷⁴ El refrán original recomienda una manzana al día para mantener al médico alejado, de donde se deduce que una dieta sana evitará que caigas enfermo. Sin embargo, el refrán *distópico* recomienda una prescripción constante de medicamentos («A doctor a day [...]») para evitar los cambios de humor constantes.

«cleanliness is next to godliness»⁷⁵). En resumen, mediante la modificación e inserción de estos refranes en su novela, Huxley aportaba veracidad y credibilidad a su sociedad distópica haciendo evidente, de la misma forma, la estrecha relación que existe entre el lenguaje y el poder, y enfatizando el carácter moralizador de ambos: los propios refranes y su novela distópica.

En la misma línea en que Huxley utilizó la desautomatización de determinados refranes en la ficción por ser considerados, precisamente, imperativos morales y verdades universales, también Hitler, tal y como demuestra Mieder (1994) utilizó en la realidad los refranes para transmitir y respaldar su propia propaganda ideológica. Así, Hitler insertó los refranes (originales y desautomatizados) tanto en sus discursos, como en su obra autobiográfica *Mein Kampf*, con tres objetivos: acercar su discurso al pueblo mediante la inserción de elementos populares como los refranes⁷⁶, conferirle a su propaganda e ideología el carácter de imperativo moral y verdad universal que poseen los refranes y aportarle carácter didáctico y adoctrinador, dada la consideración de los refranes como sabiduría popular. Así, Mieder (1994) analiza algunas de las más de 500 paremias que contiene la obra *Mein Kampf* y demuestra cómo, lejos de ser verdades universales, si los refranes se utilizan de forma parcial y se insertan en el momento y contexto adecuados pueden adquirir valor ideológico y propagandístico, y servir a unos propósitos determinados. En el caso concreto de Hitler, para defender la aniquilación del marxismo y de la raza judía. Con su estudio, Mieder (1994) hace al lector consciente de lo afilada que puede ser un arma como el refrán si se sabe cómo utilizarla.

Por último, tras el repaso que se ha ofrecido sobre el uso de las UF en diferentes textos literarios, nos centraremos en el estudio fraseológico de algunos de los autores que nos ocupan. Como ya han constatado estudios anteriores, como el de Alvar (2006), Delibes despliega un estilo discursivo que le es muy propio en sus novelas. El famoso «escribo como hablo» (Delibes, en Alvar, 2006, párr. 50) convierte a sus personajes en personas de carne y hueso. Este particular «escribo como hablo» está conseguido, especialmente, con la integración de una rica fraseología en el discurso, tal y como ya

⁷⁵ El refrán canónico afirma que la pulcritud es signo de divinidad, mientras que el refrán modificado afirma que la pulcritud es signo de *fordidad* (recordemos que, en la novela, Henry Ford, precursor del sistema económico basado en el consumismo, es considerado como un dios).

⁷⁶ «Debemos hablar la lengua que entienda el pueblo. Quien quiera dirigirse al pueblo, como dice Luther, debe prestar atención al discurso del pueblo» ([mi traducción] Goebbels, en Mieder, 1994).

probaron Manero y Prieto (2011), Serrano y Solano (2011), Ugarte (2011), M. Sevilla (2013), Gálvez Vidal y Navarro Coy (2015), y otros muchos⁷⁷.

Concretamente, Manero y Prieto realizaron un análisis de las UF utilizadas en la obra de Delibes *Las ratas*, con el fin de comprobar si «el empleo de la fraseología pudiera constituir uno más de los elementos lingüísticos al servicio de la caracterización de los personajes» (Manero y Prieto, 2011, p. 66). Así pues, analizaron detalladamente el uso de las UF que Delibes introducía en el discurso de sus personajes, habitantes del medio rural, y del narrador. El estudio concluye que, efectivamente, las UF tienen un importante valor caracterizador. La caracterización de los personajes se produce a través del uso de UF de registro neutro-coloquial y sociolecto medio-bajo frente a la fraseología utilizada por el narrador, locuciones en su mayoría, adscritas al registro neutro o formal y a un sociolecto medio-culto. Además, a través del estudio diafásico y diastrático de estas UF, llegaron a establecer diferencias pragmáticas en el uso de la fraseología entre el narrador y los personajes, siendo estos últimos los que utilizaban un mayor número de unidades tendentes a lo coloquial. También constataron que el empleo de las UF variaba de unos personajes a otros, llegando incluso a estar algunos de ellos caracterizados por el uso de determinadas UF, como si se tratase de muletillas.

También Pennisi (2009) analizó el discurso de Cela en *La colmena* y dedicó más de un párrafo a las UF:

El objetivo de Cela es precisamente el de describir una realidad social caracterizada por una manera de hablar concreta y directa. Elige por [para] ellos UFS que aporten una mayor expresividad a la lengua, y a lo largo de toda la novela podemos encontrar también otros recursos de la lengua hablada en su registro informal (párr. 17).

La autora argumenta que con esas UF expresivas que otorga a sus personajes, consigue crear un efecto más espontáneo en el diálogo y «de esta manera, el lector se acerca al contexto de la obra puesto que la conversación diaria usa y abusa de recursos como la intensificación» (Pennisi, 2009, párr. 26).

Se ha visto a lo largo del último apartado que muchos autores utilizan las UF con fines estético-literarios en su discurso y es esto lo que pretendemos comprobar en las novelas que nos ocupan. Antes de pasar a la parte metodológica de nuestro estudio,

⁷⁷ En el número 20 de la revista *Paremia* (2011) muchos de los artículos publicados estuvieron dedicados, precisamente, al estudio del discurso fraseológico de Delibes.

pretendemos ofrecer a continuación una humilde propuesta de clasificación fraseológica de la que nos serviremos más adelante para desarrollar nuestro análisis.

3

Propuesta de clasificación fraseológica

Ofreceremos a continuación una propuesta de clasificación fraseológica que, citando a J. Sevilla (1993, p. 15): «no pretende en modo alguno ser la única posible y [...] de hecho ha sufrido –y está sufriendo– cambios a la luz de las investigaciones que sobre este aspecto realizamos [...]». Martí (2012, p. 29) sostiene que «el universo fraseológico está [...] constituido por un conjunto indefinido de muestras bastante heterogéneas, que pueden ordenarse con la ayuda de diversos criterios distinguidores que se entrecruzan entre sí». Es, por ello, bastante complicado establecer una taxonomía tajante que cubra todas las posibilidades fraseológicas que existen en nuestro amplio repertorio lingüístico. La clasificación que ofrecemos a continuación no pretende ser, por tanto, una clasificación definitiva, sino que parte de las clasificaciones anteriores, que modificamos como resultado de la observación del corpus fraseológico elaborado (a partir de las novelas analizadas). Un corpus que, como veremos en el epígrafe 5, asciende a 10.684 UF.

Para nuestra clasificación suscribimos en buena parte la taxonomía fraseológica propuesta por Solano (2012), que parte a su vez de la de Corpas (1996), y la taxonomía paremiológica de J. Sevilla y Crida (2013), ambas expuestas en los epígrafes 2.4.1. y 2.4.2. respectivamente. Partimos de una concepción amplia de la fraseología (Corpas, 1996), por lo que incluimos en nuestra clasificación algunas unidades léxicas que, a menudo, se consideran en la periferia de la fraseología. Además, frente a otras clasificaciones anteriores en las que prevalece el criterio formal para establecer categorías fraseológicas, en nuestra taxonomía ha imperado el criterio funcional –atendiendo a la función que realizan las UF dentro del discurso– para distinguir las tipologías. Este

criterio funcional se aplica a todas aquellas UF que no constituyen actos de habla completos en sí mismos.

En primer lugar, dividimos las UF en dos grandes grupos, tal y como ya hacía Corpas (1996), a saber: actos de habla incompletos y actos de habla completos. Los actos de habla incompletos han de combinarse con otros signos lingüísticos para crear un sentido, mientras que los actos de habla completos son, pragmáticamente, enunciados que comunican en sí mismos y no necesitan combinación con otros elementos para significar.

Dentro del primer grupo (acto de habla incompleto) distinguimos, tal y como también hacía Solano (2012), los sintagmas, que poseen funciones gramaticales dentro de la oración que los engloba, y los esquemas sintácticos (Zamora, 1999). Asimismo, dentro de nuestra clasificación, incluimos los compuestos sintagmáticos, las locuciones y las colocaciones en el grupo de los sintagmas.

Por otro lado, en el grupo de los actos de habla completos distinguimos en nuestra propuesta los enunciados y los textos completos, de forma parecida a como lo hacían Zuluaga (1980, en Corpas, 1996: «frases y textos») o Corpas (1996: «fórmulas y paremias»). Los enunciados, a pesar de constituir actos de habla completos, necesitan de un contexto lingüístico en el que insertarse y actualizar algunos de sus actantes o, incluso, su significado. Por otro lado, los textos completos pueden funcionar de manera totalmente independiente. Dentro de los enunciados, coincidimos con Solano (2012) en distinguir cuatro tipos diferentes: discursivos, pragmáticos, rutinarios y proverbiales. Por otra parte, y dentro del grupo de textos, concretamente dentro de las paremias, distinguimos cinco tipos (refrán, frase proverbial, dialogismo, proverbio y aforismo), a diferencia de J. Sevilla y Crida (2013), que recogían seis tipos diferentes en su última clasificación de las paremias más comunes (refrán, frase proverbial, locución proverbial, dialogismo, proverbio y aforismo).

3.1. Compuestos sintagmáticos

Solano (2012) ya hablaba en su clasificación de los «compuestos disociados⁷⁸» como parte de la fraseología, aunque los consideraba dentro del grupo de las locuciones. Coincidimos con Solano (2012), Pamies (2006), Gálvez Vidal y Navarro (2015) y M.

⁷⁸ «Siguiendo el mismo criterio, tampoco son UF los compuestos aglutinados (*cariacotecido*, *madame*), que en su diacronía fueron fraseológicos, pero sí en cambio los compuestos disociados, con o sin guión (*coche cama*, *haut-parleur*)» (Solano, 2012, p. 119).

Sevilla (2015) en que debería replantearse la inclusión de los compuestos sintagmáticos, tradicionalmente objeto de estudio de la terminología, dentro del grupo de la fraseología. La revisión que lleva a cabo Pamies (2006) con respecto al concepto de multilexicalidad y la reconsideración de los otros dos rasgos determinantes de la fraseología, como son la idiomatidad y la fijación, conducen a una concepción fraseológica en la que se incluyan los compuestos sintagmáticos.

Bustos Gisbert (1986) definía este tipo de unidades léxicas como «unidades biomonemáticas o bilexemáticas» cuya formación, a diferencia de otras formas de creación léxica, se debe a que son unidades que han sufrido desplazamiento semántico, pero no morfofuncional. Por su parte, Clavería y Torruella (1993, p. 327) los definían como «construcciones sintagmáticas que equivalen a un solo concepto, por lo que funcionan como una unidad de sentido» y explicaban su formación de la siguiente manera: «[...] se han originado a partir de una lexicalización de lo que inicialmente era una combinación ocasional de elementos léxicos». Por último, la RAE (2009, p. 736) habla de unidades léxicas que «se forman yuxtaponiendo palabras que mantienen su propia independencia gráfica y acentual, unas veces separadas con algún guion intermedio [...] y otras sin él [...] tienen propiedades morfológicas y fonológicas comunes». En lo que todos parecen coincidir es en que son unidades multiléxicas cuyos componentes mantienen la independencia acentual y gráfica y que funcionan como un único elemento con sentido dentro de la oración. Siguiendo estas definiciones, en tanto que son unidades multiléxicas, podemos afirmar que los compuestos sintagmáticos cumplen el primero de los rasgos fundamentales de las UF, esto es, la multilexicalidad.

En relación con el segundo rasgo fraseológico, la fijación, podemos afirmar también que los compuestos sintagmáticos lo cumplen, dado que son sintagmas que poseen un sentido único y funcionan como una única palabra cuando están insertos en una oración, están fijados sintácticamente, son inmodificables y sus elementos constitutivos, insustituibles. Además, de acuerdo con Bustos Gisbert (1986, p. 64), son sintagmas que no se pueden descomponer en unidades menores, tal y como explicaba con el ejemplo de *caballito del Diablo*, en que «no podemos eliminar el sufijo diminutivo sin que el compuesto pierda su carácter de tal». Los compuestos sintagmáticos, por tanto, cumplen el rasgo fraseológico de la fijación.

Por su parte, si recuperamos la definición que ya facilitamos con anterioridad de *idiomaticidad*, podemos afirmar que existen compuestos que son idiomáticos, es decir,

cuyo significado no es deducible de la suma de los significados de sus componentes léxicos (por ej. cuatro gatos), y compuestos que son literales (por ej. arroz con leche). No obstante, no creemos que este rasgo suponga un obstáculo para la inclusión de los compuestos sintagmáticos en el ámbito fraseológico, dado que, como se verá más adelante, tampoco las colocaciones son naturalmente idiomáticas y, sin embargo, están integradas en la fraseología.

Así, se ha comprobado que los compuestos sintagmáticos cumplen las tres características fundamentales de las UF: multilexicalidad, fijación e idiomatidad. Por ello, consideramos, al igual que Solano (2012), Pamies (2006), Gálvez Vidal y Navarro (2015) y M. Sevilla (2015), que los compuestos sintagmáticos deberían ser considerados unidades fraseológicas.

En nuestra clasificación, integramos los compuestos sintagmáticos dentro del grupo de los sintagmas, dado que, tal y como sucede con las locuciones y las colocaciones, son actos de habla incompletos que necesitan combinarse con otros signos lingüísticos para crear un sentido completo y son sintagmas que desempeñan una función gramatical dentro de la oración (la de sustantivo, generalmente).

Una vez tratada la pertenencia de los compuestos sintagmáticos a la fraseología y su inclusión en el grupo de los sintagmas, la siguiente cuestión a debatir sería si estas unidades léxicas se incorporarían dentro de uno de los subtipos ya existentes (colocaciones y locuciones) o si, por el contrario, mantendrían una tipología propia, cuestión por la que nos inclinamos dadas sus diferentes características.

Si nos fijamos en las características fraseológicas (multilexicalidad, fijación e idiomatidad), observamos que las colocaciones, los compuestos sintagmáticos y las locuciones cumplen cada una de ellas en diferente grado. Los tres tipos fraseológicos cumplen la característica de la multilexicalidad. Sin embargo, aunque las locuciones y los compuestos sintagmáticos poseen un alto grado de fijación, pues son inmodificables y sus elementos constitutivos, insustituibles; no ocurre así con las colocaciones, que poseen un grado bastante menor de fijación, siendo más «combinaciones preferentes» que fijadas. Por otro lado, la idiomatidad, bastante alta también en el caso de las locuciones, varía según el caso en los compuestos sintagmáticos y es del todo inexistente en las colocaciones. Coincidimos, por tanto, con Gómez Molina (2004, p. 16) en que: «[...] los compuestos se encuentran entre las colocaciones y las locuciones, ya que presentan mayor

grado de fijación e idiomatidad que las primeras pero menos que las segundas». La Tabla 7, presentada a continuación, ilustra la variación en el cumplimiento de los rasgos fraseológicos de las locuciones nominales, los compuestos sintagmáticos y las colocaciones nominales.

Características fraseológicas	Locución nominal	Compuesto sintagmático	Colocación nominal
Multilexicalidad	XXX	XXX	XXX
Fijación	XXX	XXX	XX
Idiomatidad	XXX	X/-	-

Tabla 7. Características fraseológicas en las locuciones, compuestos sintagmáticos y colocaciones. Fuente: Elaboración propia.

Además de estas diferencias que estriban en el grado de cumplimiento de los rasgos definitorios de las unidades fraseológicas, también podemos encontrar diferencias en el proceso de formación y fijación de estas unidades. De acuerdo con Ferrando (en Osorio Olave y Serra Sepúlveda, 2012, p. 113) la formación de los compuestos sintagmáticos «responde a una necesidad de dar nombre, [esto es], de cubrir una laguna denominativa». Es decir, los compuestos sintagmáticos se sitúan en el eje sincrónico de la lengua, frente a las locuciones que son el resultado de la repetición diacrónica y, por tanto, la fijación en el sistema; y a las colocaciones, que se fijan en la norma. En resumen, Osorio y Serra defienden que los compuestos sintagmáticos son creaciones artificiales de los hablantes de una lengua que se han visto en la necesidad de nombrar algo para lo cual no existía previamente una denominación. Dadas las diferencias que aquí recogemos, apostamos por conservar una tipología propia para los compuestos sintagmáticos dentro de nuestra taxonomía fraseológica.

Sin embargo, a pesar de que las características de cada tipo parecen claras, la confusión entre estos tres tipos de UF (locuciones nominales, compuestos sintagmáticos y colocaciones nominales) es todavía evidente, pues podemos encontrar actualmente algunas unidades léxicas que se encuentran documentadas simultáneamente como colocación, locución y compuesto sintagmático⁷⁹ en diferentes obras fraseográficas y lexicográficas. Para tratar de establecer un criterio diferenciador, Osorio y Serra (2012) proponen la prueba de intentar encontrar un equivalente univocal que pueda sustituir al

⁷⁹ Es el caso, por ejemplo, de *mano dura*, unidad documentada como locución nominal (Seco, Andrés y Ramos, 2004, p. 617), como colocación (Bosque, 2005, p. 1301) y como compuesto sintagmático (RAE, 2014), entre otros casos.

compuesto inserto dentro de un texto. Si existe algún equivalente, probablemente estemos ante una locución; mientras que, si no existe y, por tanto, el término se utiliza para designar algo que no puede nombrarse de otra forma, estaremos ante un compuesto.

Sin embargo, la prueba que proponen para localizar los compuestos no es siempre fiable dado que algunas locuciones no pueden ser sustituidas por un equivalente univocal (por ej. mala uva, el cuento de nunca acabar, vieja guardia, el más allá,...) y, al contrario, existen compuestos que pueden ser sustituidos por un equivalente univocal o por un equivalente con el mismo número de elementos léxicos, como sucede con *cabeza de chorlito (lelo)*, *coche de línea (autobús)*, o *pata de gallo (arruga)*, por ejemplo. De hecho, el ejemplo que ofrecen las autoras como locución nominal, *mosquita muerta*, (que podría sustituirse por *hipócrita* y, por tanto, sería locución) está documentado por el diccionario de la RAE como compuesto sintagmático, aunque, por el contrario, Seco (2004) lo recoge como locución nominal en su propio diccionario. Esto es solo una muestra de que los límites entre compuesto sintagmático y locución nominal aún no están claros.

A pesar de que la prueba que proponen no supone un criterio decisivo, en lo que sí coincidimos con Osorio y Serra es en que los compuestos son unidades que surgieron no fijadas en la norma, como las colocaciones; ni fijadas en el sistema, como las locuciones; sino de forma artificial por una necesidad imperiosa de nombrar algo que, hasta el momento de su creación neológica, no poseía nombre. Nos atrevemos, por tanto, a ofrecer una definición tentativa de lo que son los compuestos sintagmáticos: unidades multiléxicas (y multigráficas ya sea con guion o sin él) que mantienen independencia acentual, cuya fijación ha ocurrido por motivos artificiales de necesidad neológica –lo que provoca que funcionen como un único elemento léxico dentro del enunciado– y que pueden ser idiomáticas o no.

En nuestra opinión, se pueden tener en cuenta otros criterios para la distinción entre locuciones nominales y compuestos sintagmáticos. Uno de ellos es la motivación⁸⁰, que suele ir bastante ligada a la idiomatidad. Existen unidades cuyo origen es evidente y cuya motivación es transparente como en el caso de *efecto invernadero*, *cambio climático*,

⁸⁰ La motivación es, precisamente, la razón o el *motivo* por el que surgió la UF. La UF es opaca cuando se desconoce el motivo o el referente por el que se creó. De la misma forma, la UF es transparente cuando el referente, motivo u origen por la que la UF se creó es fácilmente deducible de los componentes de esta.

llave de memoria. Estas unidades multiléxicas son, claramente, compuestos⁸¹, dado que se generaron de forma artificial para bautizar un fenómeno o artefacto de nueva creación. Al no existir el fenómeno, es lógico que, por tanto, la combinación léxica que lo denomina no exista. Estos compuestos tienen valor referencial y un referente relativamente nuevo. Sin embargo, unidades multiléxicas como pueden ser *Año nuevo*, *mala pata* o *media naranja* (recogidos como compuestos sintagmáticos en el diccionario de la RAE) no cumplen este criterio, pues no designan algo que se haya creado y no tuviese nombre. Habría que rastrear el origen etimológico de estas expresiones para comprobar si cumplen el criterio de nombrar algo que hasta entonces no existía.

Otro criterio que se debe tener en cuenta para distinguir compuestos de locuciones sería el del género textual o el registro lingüístico. Parece bastante claro que las unidades multiléxicas que han surgido de forma artificial por la necesidad de nombrar un nuevo evento, invento o descubrimiento no presentan dudas en cuanto a su pertenencia al grupo de los compuestos sintagmáticos, por ejemplo, *cambio climático*, *efecto invernadero*, *tornillo de Arquímedes*, *llave inglesa*, etc. Estas unidades suelen aparecer en géneros textuales más científicos y de registro culto. Son estas mismas unidades las que sí cumplen a la perfección el criterio propuesto por Osorio y Serra (2012) pues son insustituibles en el discurso por equivalentes univerbales, dada la inexistencia de un término diferente que las designe. Por otro lado, aquellas otras unidades que, por su contenido idiomático y su registro estándar, parecen formalmente más cercanas a las locuciones son las que más problemas ofrecen a la hora de ser clasificadas, por ejemplo, *media naranja*, *mosquita muerta*, *cabeza de chorlito* o *pata de gallo*. Para estos casos se haría necesario un estudio etimológico para analizar su recorrido dentro del sistema lingüístico y si se fijaron en el sistema o, por el contrario, se acuñaron de forma artificial.

Por todo ello, creemos que esta cuestión merece un estudio más profundo y extenso que el que aquí podemos dedicarle. Para nuestro estudio, integraremos los compuestos sintagmáticos en nuestra propuesta de clasificación fraseológica, puesto que cumplen las características definitorias de las UF, y nos limitaremos a documentarlos como locuciones nominales o compuestos sintagmáticos atendiendo al criterio de las fuentes fraseográficas consultadas. Tomaremos como primera fuente de referencia el *Diccionario fraseológico*

⁸¹ A este respecto, la RAE (2009, p. 743) afirma: «Los compuestos sintagmáticos suelen ser transparentes (ciudad dormitorio, decreto ley, relación madre-hija), si bien algunos lo son parcialmente (hombre rana, tren bala)».

documentado del español actual. Locuciones y modismos españoles de Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos (2004) y documentaremos todas las unidades léxicas que en él aparezcan como locuciones. Por otro lado, aquellos casos que no aparezcan recogidos en este serán documentados como locuciones o como compuestos sintagmáticos atendiendo al *Diccionario de la Lengua Española de la RAE* (2014).

3.2. Locuciones

Las locuciones son sintagmas fijados en el sistema que funcionan gramatical y semánticamente como un único elemento univocal (a saber: un sustantivo, un adjetivo, un verbo, etc.) y son altamente idiomáticas. La clasificación que proponemos para los subtipos de locuciones atiende a la función gramatical que estos desempeñan dentro de una oración, tal y como ya hacía Solano (2012), aunque nuestra propuesta se aleja algo de aquella. Creemos que, efectivamente, podemos hablar de locuciones nominales, que son aquellas que funcionan como un sustantivo dentro de la oración (por ej. *el más allá*) pero, a diferencia de Solano, creemos que el grupo de las locuciones pronominales, aquellas que actúan como un pronombre dentro de la oración, deben desligarse de las nominales, dado que su función gramatical es diferente a la de las nominales, pues poseen función referencial y sustitutiva de un nombre (por ejemplo: *todo el mundo, quien más y quien menos*, etc.).

Por otro lado, tal y como opinaba Solano (2012), que no las consideraba en su taxonomía, las locuciones interjectivas que distingue la RAE (2009, p. 2484) son actos de habla completos y, como tales, deben ser consideradas como enunciados (como, por ejemplo, *por Dios, no veas, Dios mío, ni hablar*, etc.), no como sintagmas. Por ello, las integramos dentro del grupo de Enunciados Fraseológicos Pragmáticos, explicado más adelante.

Las locuciones conjuntivas y preposicionales, que autores anteriores, como Solano (2012) y Corpas Pastor (1996), incluían dentro de este grupo de sintagmas, se encuentran, en nuestra opinión, más cercanas formalmente a los esquemas sintácticos (denominación propuesta por Zamora, 1999), a pesar de que cumplen las características definitorias de las locuciones. Por tanto, no las trataremos en este epígrafe, sino más adelante.

Sí consideramos, por último, además de las locuciones nominales y pronominales, las adjetivas, las verbales y las adverbiales, que reciben el nombre de la categoría gramatical que desempeñan.

3.3. Colocaciones

Las colocaciones son, de acuerdo con la RAE (2009, p. 745) «combinaciones léxicas restringidas frecuentes y preferentes» que se han fijado en la norma. No poseen un alto grado de fijación, al contrario que las locuciones y los compuestos sintagmáticos, dado que son modificables y sus elementos constitutivos son a menudo sustituibles. Además, suelen poseer un bajo nivel de idiomatización, lo que también las distancia de las locuciones.

Las colocaciones, como sintagmas que son, pueden desempeñar funciones gramaticales dentro de la oración, igual que sucedía con las locuciones. Así, frente a la taxonomía de carácter formal que proponía Corpas Pastor (1996) para las colocaciones, ofrecemos una clasificación coherente con el resto de nuestra propuesta, que establece funciones oracionales similares a las de las locuciones y que sigue la línea de lo observado por Solano (2012). De esta manera, podemos encontrar colocaciones de tipo verbal, como *tener ganas*, *pedir perdón*, *tener culpa*, y *dar pena*; nominales (*cuenta pendiente*, *plazo de admisión*), adjetivas (*bueno en su oficio*, *de pronóstico grave*) y adverbiales (*hace tiempo*, *con frecuencia*). En el desarrollo de nuestro estudio no hemos encontrado colocaciones que desempeñen otras funciones gramaticales, por lo que solamente establecemos estas cuatro tipologías, pero no podemos asegurar que sean las únicas.

3.4. Esquemas sintácticos

Los esquemas sintácticos son construcciones que, igual que las colocaciones, se encuentran en los límites periféricos de la fraseología, pues están a medio camino entre el «discurso repetido» y el «discurso libre» (Coseriu, en Corpas Pastor, 1996, p. 36). Sin embargo, por sus características discursivas y moduladoras, son de uso muy común en el habla coloquial. Zamora (1999, p. 743) los define así: «[...] se trata de estructuras sintácticas que se componen de una parte fija, lexicalizada, y otra móvil, con elementos no fijos, casillas vacías que el hablante rellena libremente». En efecto, los esquemas sintácticos son estructuras dentro del ámbito fraseológico que, al modo de ecuaciones con variables, el hablante puede rellenar con un catálogo amplísimo de posibilidades, posibilidades que, de acuerdo con Zamora (2003, p. 826), son no inventariables. Esto

provoca que, a veces, un mismo esquema pueda tener diferentes funciones pragmático-discursivas⁸², atendiendo al contexto en el que se inserta y con qué objetivo se enuncia.

Este tipo de unidades conforma un grupo aparte y diferenciado por el rasgo que ya se ha comentado: se componen de una parte fija, inventariable y clasificable y de una *incógnita* o «casilla vacía» (Zamora, 1999, p. 743) que puede ser *rellenada* o *completada* por multitud de variables no inventariables. Además, estas estructuras no pueden significar de manera autónoma, como sí hacen los enunciados, y tampoco son sintagmas completos, como ocurre con las locuciones, las colocaciones y los compuestos sintagmáticos; sino que necesitan ser *completados* para significar. Asimismo, una característica particular de estas UF es que la parte fija o armazón del esquema posee cierta fijación vinculante que rige la forma en que la *incógnita* ha de ser *completada*. Es decir, el esquema posee una estructura interna que impone la forma gramatical que ha de adoptar la variable que lo completa, a saber: una oración subordinada sustantivada, un verbo en infinitivo, un sustantivo, una repetición de la estructura, etc.

Como bien recoge Zamora (2003), autores anteriores ya sentaron las bases para hablar de esquemas sintácticos⁸³, pero es cierto que es una tipología que no se ha investigado mucho hasta el momento. Mura (2012) realiza en su tesis doctoral una propuesta de clasificación de los esquemas sintácticos atendiendo casi exclusivamente al criterio formal de la estructura sintáctica, es decir, a las partes constituyentes y al orden de estas. Si bien es cierto que entra, en algunos casos, a analizar la función pragmática de algunos esquemas, se limita a esclarecer si los esquemas analizados transmiten valores negativos o positivos y no se aventura a ofrecer una propuesta de clasificación funcional. Zamora (2003, 2014, 2015), que sí propone una tipología de criterio funcional para los esquemas sintácticos, habla únicamente de esquemas sintácticos estratégico-discursivos y esquemas fraseológico-pragmáticos. Define los primeros como «esquemas-réplicas que poseen un armazón sintáctico fijo con casillas vacías que son cubiertas con constituyentes libres, generalmente ecoicos» (Zamora, 2014, p. 221). Además, los describe como estructuras «que poseen regularidades gramaticales de carácter idiosincrásico que se

⁸² Martí (2012, p. 11) recurre a la distinción propuesta por C. Bazzanella y llama a este fenómeno «polifuncionalidad paradigmática».

⁸³ Zamora (2003, p. 828) recoge las opiniones de Zuluaga y García-Page que sugerían otros subgrupos fraseológicos como los «esquemas fraseológicos», las «expresiones fijas con casillas vacías», las «series fraseológicas» y los «binomios fraseológicos» que vendrían a incluirse, en nuestra opinión, dentro del grupo de esquemas sintácticos.

caracterizan por tener un orden sintáctico fijo y un significado que está en estrecha relación con aspectos pragmático-discursivos y cognitivos» (2014, p. 223). Un ejemplo de estos esquemas podría ser «(x), no, ¿eh?» (Zamora, 2015, p. 29). Por otro lado, Zamora define los esquemas sintácticos fraseológico-pragmáticos como estructuras «que poseen un armazón sintáctico fijo, pero en las que uno o más constituyentes, generalmente ecoicos, son libres. Constituyen actos ilocutivos, cuyo significado pragmático se activa únicamente en el discurso y lleva insertado un buen número de implicaturas fijas» (2015, p. 25). Uno de los ejemplos que facilita Zamora es el caso de las estructuras repetitivas de finalidad enfatizante como «pero qué (trabajo) ni qué (trabajo)» (Bruno, en Zamora, 2015, p. 25). La diferencia que establece entre ambos tipos es que los estratégico-discursivos son más productivos, con una mayor complejidad morfosintáctica y un inventario de constituyentes libres más amplio. Sin embargo, y a pesar de la profundidad de su estudio de los esquemas pragmático-discursivos, creemos que deja fuera del grupo a muchos otros que deberían incluirse.

A través del estudio del corpus fraseológico elaborado ad hoc para esta tesis, hemos acertado a distinguir ocho tipos diferentes de esquemas sintácticos:

- Pragmático-enfatizantes: en una concepción similar a la de Zamora (2014, 2015), los definimos como estructuras que el hablante completa con un amplio catálogo de variables, que tienden a ser actos ilocutivos o perlocutivos y a transmitir al receptor determinadas emociones. Incluimos en esta tipología las estructuras duplicadas bimembres de carácter ecoico del tipo (x), (x); (x) lo que (x); (x) no (x); si no (x), que no (x); lo que (x), (x en futuro); etc. Otros ejemplos son: (x), nada más que (x); no es que (x), pero tampoco (y); ni que (x); ¡también es (x)!; todo, menos (x), etc.
- Discursivos: frente a la concepción algo limitadora de Zamora (2014, 2015), consideramos esquemas discursivos todas aquellas estructuras que desempeñan la función fática jakobsoniana, –interviniendo en el discurso, comprobando que la comunicación sigue establecida– o una función metalingüística en la que el hablante expresa su opinión o prelude lo que sigue después⁸⁴. Creemos que las unidades introductorias de las que hablan Postigo (2001), Ramadori (2010) y

⁸⁴ Martí (2012, p. 24) se refiere a algunas de estas UF como «UF integradas sintácticamente» en los enunciados.

Olza (2013), que se insertan generalmente en el discurso antes de una paremia, deben ser consideradas también como esquemas sintácticos discursivos. Algunos ejemplos son: se conoce que (x); la verdad es que (x); lo peor es que (x); el caso es que (x); ya se sabe (x); como dice (x), (paremia); parece que no, pero (x); si te parece (x): ya verás como (x); etc.

- Rutinarios: de la misma forma que existen enunciados rutinarios que corresponden a normas psicosociales compartidas dentro de un mismo imaginario colectivo, hemos encontrado en el transcurso de nuestro estudio algunas UF que bien podrían ser consideradas esquemas sintácticos rutinarios. Son estructuras que necesitan ser completadas por el hablante y que se insertan como fórmulas de cortesía en la interacción tanto oral como escrita. Algunos ejemplos son: haga el favor de (x); reciba usted (x)⁸⁵; etc.
- Comparativos: estimamos que todas las estructuras de sentido comparativo tienen fijación suficiente como para ser considerados esquemas, pues funcionan como armazones que se rellenan con variables. Algunos de los ejemplos encontrados son: igual que (x); cuanto más (x) peor/mejor; cada vez más (x); cada vez menos (x); lo que más (x); tan (x) que; más/menos (x) que; etc.
- Perifrásticos: De acuerdo con la RAE y la ASALE (2009, p. 2105), una perífrasis verbal es una combinación sintáctica en la que «un verbo auxiliar incide sobre un verbo auxiliado, llamado a veces principal o pleno, construido en forma no personal [...] sin dar lugar a dos predicaciones distintas». Son construcciones verbales que, como armazones sintácticos, han de ser rellenos con otros elementos libres, como sucede con el resto de los esquemas. De hecho, la Nueva Gramática de la Lengua Española que citamos anteriormente (2009) utiliza estos términos para hablar de ellas:

Las perífrasis verbales responden a esquemas fijos. Cada uno de ellos se establece en función del verbo auxiliar [...] y de la forma no personal del verbo principal o pleno con la que se combina. En el caso del infinitivo, el esquema sintáctico de la perífrasis verbal contiene a veces otro elemento gramatical, casi siempre prepositivo [...] (p. 2106).

Creemos, por tanto, que las estructuras fijas que necesitan ser completadas con otros elementos para significar (no solamente las consideradas como perífrasis

⁸⁵ Algunas variables podrían ser: mis mejores deseos, un cordial saludo, el beso de cariño de su hijo, etc.

en la Nueva Gramática) y cuya forma final (una vez completadas) podría ser la de una locución verbal, deberían ser consideradas como esquemas sintácticos perifrásticos. Algunos ejemplos son: no (x) más que⁸⁶; hay que (x); haber de (x)⁸⁷; (no) dejar de (x); ser capaz de (x); venir a (x)⁸⁸; no estar para (x); llegar a (x)⁸⁹; hacer como que (x); etc.

- **Adverbiales:** García-Page (2007) recoge muchos de los esquemas que incluimos en este grupo, aunque no los trata como UF propias, sino como estructuras transitorias hacia la locución adverbial; es decir, como formas que pueden tomar las locuciones adverbiales antes de llegar a su forma canónica. Sin embargo, si estamos hablando de estructuras que el hablante completa, aunque su función final una vez completados por el hablante fuese de locución adverbial, ¿no estaríamos hablando de esquemas sintácticos adverbiales en su forma original? De la misma forma, consideramos esquemas sintácticos adverbiales aquellas locuciones adverbiales que, mediante la intercesión de una preposición fija que siempre viene regida por la construcción, pueden completarse con variables libres o, incluso, oraciones completas. Algunos ejemplos de esquemas sintácticos adverbiales serían: de (x) en (x); después de (x); antes de (x); a (x) limpio; en cuanto (x); (x) tras (x); hace (x)⁹⁰; por qué (x); para qué (x); a principios de (x); la mar de (x); al (x)⁹¹; por poco (x); de vuelta de (x); en busca de (x); al tiempo que (x); etc.

La tradición fraseológica (Casares, 1992; Zuluaga en Corpas, 1996; Corpas, 1996; Solano, 2012; entre muchos otros) ha considerado siempre que las construcciones fijas cuya función sintáctica era la de una conjunción o una preposición debían ser consideradas como locuciones. Sin embargo, ya Casares (1992, p. 170-171) advirtió que existía una diferencia entre las locuciones «significantes» (nominales, pronominales, adjetivas, adverbiales, verbales, etc.) y las «conexivas», a las que definía de la siguiente manera: «sólo sirven de enlace para poner en relación oraciones o vocablos significantes. Las locuciones de este tipo, como son las conjuntivas y prepositivas, las agruparemos

⁸⁶ No hacer más que, no decir más que, no tener más que, etc.

⁸⁷ He de decir, ha de ir, hemos de hacer, etc.

⁸⁸ Venir a ser, venir a decir, venir a significar, etc.

⁸⁹ Llegar a conocer, llegar a decir, llegar a conseguir, etc.

⁹⁰ Hace días, hace meses, hace un año, hace un rato, etc. Consideramos que la estructura «hace tiempo» tiene la suficiente fijación por sí misma como para ser considerada locución.

⁹¹ Al llegar, al salir, al entrar, al venir, etc.

bajo la denominación de conexivas porque su humilde oficio se reduce a establecer un nexo sintáctico». De la misma forma, Zamora (1999, p. 741) afirmaba: «Las llamadas locuciones conexivas prepositivas [...] y conjuntivas [...] quedarían fuera del grupo de estructura X⁹² al considerar que su significado es prevalentemente gramatical y no léxico y su función primordial es la de conector o marcador discursivo argumentativo». Por estos motivos, –su función meramente conexiva, su significado gramatical y no idiomático, y el hecho de que tengan que ir siempre insertas entre sintagmas o completadas por variables– consideramos que las locuciones conjuntivas y las preposicionales no deberían formar parte del grupo de las locuciones, sino del de los esquemas. Ya Zamora en 1999 (p. 741) se planteaba el mismo problema que nosotros: «Quizás, y en contra de la tradición existente, sería más conveniente asignarles otra etiqueta, para delimitar el término locución que engloba, ya de por sí, una vasta gama de expresiones con rasgos lingüísticos muy dispares y heterogéneos». Ofrecemos algunos ejemplos a continuación:

- Conjuntivos: para que (x); con tal de (x); por más que (x); si no (x); de modo que (x); tal como (x); menos mal que (x); así como (x); cada vez que (x); o bien (x); ni siquiera (x); etc.
- Preposicionales: al pie de (x); debajo de (x); encima de (x); al lado de (x); por debajo de (x); a cambio de (x); delante de (x); a través de (x); en medio de (x); a la luz de (x); dentro de (x); al cabo de (x); etc.

3.5. Enunciados fraseológicos

Solano (2012) recuperaba en su propuesta de clasificación la definición de los enunciados de Zuluaga:

Los enunciados corresponden generalmente a una oración simple o compuesta pero también pueden constar de un sintagma o de una mera palabra. Su rasgo definitorio es el funcionar como unidades comunicativas mínimas con sentido propio, enunciadas –por un hablante– entre dos pausas y en unidades de entonación distintas (p. 122).

Así, como decíamos al principio de esta propuesta, los enunciados son actos de habla completos que necesitan de un contexto lingüístico en el que insertarse para actualizar algunos de sus actantes o, incluso, su significado. A esta característica, Solano (2012) añadía que suelen ser actos ilocutivos o perlocutivos, por lo que son especialmente

⁹² Con la denominación de «grupo de unidades de estructura X», Zamora se refiere a las locuciones y a las expresiones idiomáticas (1999, p. 739).

comunes en el discurso oral, y facilitan mucho la interacción social dado que construyen su significado sobre la base de implicaturas que se generan por el principio de economía del lenguaje. Sin embargo, lo que diferencia los enunciados fraseológicos de las paremias es que, a pesar de poder funcionar como actos de habla completos, no son tan independientes como cabría pensar en un principio, porque necesitan de un contexto para actualizar su significado o algunos de sus actantes. Zamora (2003) afirmaba que:

[...] las unidades fraseológicas presentan restricciones léxicas, morfológicas y sintácticas, pero también [...] estas unidades se reproducen y se insertan en el discurso libre y, por consiguiente, están sujetas a ciertas adaptaciones –por ejemplo, variaciones de tiempo y modo verbal y en ocasiones variantes léxicas– (p. 825).

Teniendo en cuenta esta puntualización, suscribimos los cuatro tipos de enunciados fraseológicos propuestos por Solano (2012):

- Enunciados fraseológicos rutinarios: son actos de habla que dependen de las convenciones adquiridas por un mismo colectivo lingüístico y cultural y que están muy relacionados con la cortesía. Le acompaño en el sentimiento, muchas gracias, buenos días y por favor, son algunos ejemplos que podemos encontrar.
- Enunciados fraseológicos discursivos: de la misma forma que los esquemas discursivos, son actos de habla que cumplen una función fática o de marcador discursivo. Ejemplos: ya verás, ya sabes, ¿sabes lo que te digo?, esa es la verdad, pues nada, en fin, pues nada, ¿me entiendes?, etc.
- Enunciados fraseológicos pragmáticos: son enunciados que suelen ser actos ilocutivos o perlocutivos y transmiten determinadas emociones al receptor. De acuerdo con Solano (2012, p. 123): «se basan en imágenes conceptuales y conservan su significado semántico, pero su característica principal es su alto grado de expresividad y la estrecha relación de su significado con el contexto situacional». Algunos ejemplos que podemos encontrar son: por amor de Dios, allá tú, qué cosas se te ocurren, la noche es larga, no lo sabes tú bien, y en paz, como quien oye llover, etc.
- Enunciados fraseológicos proverbiales: son enunciados de contenido sentencioso, aunque, como decíamos, necesitan de un contexto para poder actualizar su significado. La diferencia definitoria de estos enunciados con respecto a las frases proverbiales propuestas por J. Sevilla y Crida (2013) es el nivel de fijación (menor) y la categoría de verdad universal, como veremos más

adelante. Algunos ejemplos: no fue lo que pudo haber sido, vivir para ver, todos hemos sido jóvenes, así es la vida, el corazón es muy traicionero, etc.

De la misma forma que los esquemas, los enunciados pueden llevar a cabo funciones diferentes (la llamada «polifuncionalidad paradigmática», [Bazzanella en Martí, 2012]), lo que alteraría su clasificación, atendiendo al contexto. Veamos, por ejemplo, el caso de «a ver» que, seguido de una oración subordinada haría función de esquema sintáctico discursivo y, sin embargo, pronunciado de manera independiente podría ser enunciado pragmático (con el sentido de «a ver si no») o discursivo (como acto ilocutivo, interpelando al receptor para que este le muestre o le cuente algo). De hecho, puede incluso que algunos de los enunciados que recogemos en nuestro estudio no posean condición de UF dependiendo del contexto que las rodee, así lo afirma también Martí (2012):

Si estamos en lo cierto, para reconocer una UF y, en consecuencia, usarse como tal, tiene que haberse producido en la polipalabra que la soporta una reinterpretación en el sentido de las restricciones mencionadas que solo se da en ciertos contextos (cfr. Gibbs y Colston 2007: 823). Fuera de ellos y aun en ellos, la condición de UF puede cancelarse, pues la interpretación que la reconoce no es obligatoria, sino preferida (p. 34).

De acuerdo con Levinson, a quien cita el propio Martí (ídem), la concepción de una UF como tal puede variar mucho dependiendo de las interpretaciones: «las interpretaciones por defecto o presumibles se establecen en términos de implicaturas conversacionales generalizadas generadas por los principios generales comunicativos (de Cantidad, de Informatividad y de Manera)». Sin embargo, no creemos que esto suponga problema alguno en la clasificación que proponemos pues, siendo la fraseología algo inestable cuando es categorizada, la pragmática parece una disciplina idónea en la que apoyarse, una disciplina que la estabiliza y sirve de guía clasificatoria.

3.6. Paremias

Para la clasificación del subgrupo fraseológico de las paremias, suscribimos casi en su totalidad la clasificación propuesta por J. Sevilla y Crida (2013) que presentamos anteriormente. Sin embargo, no coincidimos con los autores en la inclusión de una de las tipologías: las locuciones proverbiales.

J. Sevilla y Crida (2013) consideran que las locuciones proverbiales son paremias por su sentido sentencioso, porque presentan estructura oracional y valor de verdad

universal. Si bien es cierto que este tipo de locuciones posee valor sentencioso, no coincidimos en que presenten estructura oracional, dado que todas ellas pueden conjugarse y son, en realidad, locuciones verbales. Creemos más bien que son locuciones verbales que se pueden lexicalizar en forma de enunciados, tal y como aparecen recogidas, por ejemplo, en el *Refranero Multilingüe del Instituto Cervantes* (J. Sevilla y Zurdo, 2009). Veamos, por ejemplo, «ir por lana y volver trasquilado» que, a pesar de tener carácter sentencioso, es un sintagma verbal que necesita insertarse dentro de una oración para adquirir todo su valor pragmático. De la misma forma, «es la gota que colma el vaso» puede conjugarse como un verbo (de hecho, el *Diccionario de la Lengua Española* (2014) lo documenta como locución verbal) y suele tener sentido déictico, refiriéndose a algo en concreto dentro del contexto en el que se inserta (aquello que está colmando el vaso), por lo que tampoco es un texto completo independiente, como lo sería en caso de ser una paremia.

Por otra parte, en lo que respecta al valor de verdad universal que J. Sevilla y Crida (2013) les confieren a las locuciones proverbiales, podemos aplicar la prueba propuesta por Arnaud (en Corpas Pastor, 1996, p. 138) para comprobar si una construcción posee valor de verdad universal. La prueba consiste en añadir el enunciado «es una verdad universal: ...» delante de las unidades y comprobar si la oración completa tiene sentido. En este caso, se puede observar que las locuciones proverbiales no la cumplen, por ejemplo: «es una verdad universal: es la gota que colma el vaso». Al aplicar la prueba comprobamos que «es la gota que colma el vaso» –igual que ocurre con el ejemplo anterior: «ir por lana y volver trasquilado»–, no es una verdad universal que pueda ser válida y aplicable en todo momento y en cualquier situación, sino que depende del contexto en el que está inserta para convertirse en una verdad puntual aplicable a una situación concreta.

Por estos motivos –el hecho de que no poseen valor de verdad universal y que son sintagmas verbales que se conjugan, aunque también puedan lexicalizarse en forma de enunciado–, consideramos que las locuciones proverbiales deberían integrarse dentro del grupo de las locuciones verbales, pues no creemos que su carácter sentencioso sea criterio suficiente para incluirlos en el grupo de las paremias.

El resto de tipologías paremiológicas propuestas por J. Sevilla y Crida (2013) –proverbio, aforismo, refrán, frase proverbial y dialogismo– quedarían tal y como aparecen en su taxonomía, englobadas dentro del grupo de las paremias.

Cabe hacer a continuación un pequeño apunte en relación con la diferencia entre los enunciados fraseológicos proverbiales que proponía Solano (2012) y las frases proverbiales que proponen J. Sevilla y Crida (2013). Si bien ambos subtipos se caracterizan por su carácter sentencioso y su funcionamiento sintáctico-pragmático como enunciado completo, hemos de puntualizar que existen dos cuestiones que debemos tener en cuenta para distinguirlos. La primera es la fijación. Frente a los enunciados fraseológicos proverbiales que poseen un menor grado de fijación dado que, a menudo, sus elementos han de *adaptarse* (Zamora, 2003) al contexto sintáctico que los rodea, las frases proverbiales no suelen conjugar o *adaptar* ninguno de sus elementos, su fijación es completa, al igual que la de los refranes o los proverbios.

Por otro lado, una de las características definitorias de las frases proverbiales es su carácter de verdad universal. Este carácter de verdad universal que sí se cumple en las frases proverbiales («es una verdad universal»: a nadie le amarga un dulce, al final todo se sabe, etc.) no se cumple en muchos de los enunciados fraseológicos proverbiales («se mueren los buenos y quedamos los malos», «somos humanos», etc.). La diferencia, como se puede ver, es ciertamente sutil, por lo que nos limitaremos en nuestra clasificación a proceder como en el caso de los compuestos sintagmáticos. Tomaremos como fuente de referencia el *Refranero Multilingüe del Instituto Cervantes* coordinado por J. Sevilla y Zurdo (2009) para documentar como frases proverbiales aquellas que aparezcan en él. El resto de enunciados de contenido sentencioso que no aparezcan y recojamos en nuestro estudio serán clasificados como enunciados fraseológicos proverbiales.

En nuestro estudio aparecen algunas paremias, como se verá más adelante, que no corresponden a ninguno de estos cinco tipos (proverbio, aforismo, refrán, frase proverbial y dialogismo), pues la clasificación que propusieron J. Sevilla y Crida (2013) recogía solamente las clases de paremias más comunes en la actualidad. Para la clasificación de estas otras acudiremos a la taxonomía propuesta por J. Sevilla en 2008 que sí recoge todos los subtipos de paremias especificados (adagio, apotegma, máxima, sentencia, principio, etc.).

3.7. Cuadro resumen

Tratados todos los aspectos con anterioridad, ofrecemos a continuación una tabla ilustrativa de la clasificación que proponemos.

PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN FRASEOLÓGICA

Acto de habla incompleto				Acto de habla completo	
Sintagmas			Esquemas sintácticos	Enunciados	Textos
Compuestos sintagmáticos	Locuciones	Colocaciones	Esquemas sintácticos	Enunciados fraseológicos	Paremias
	• Nominales • Pronominales • Adjetivas • Verbales • Adverbiales	• Nominales • Adjetivas • Verbales • Adverbiales	• Pragmático-enfatizantes • Discursivos • Rutinarios • Comparativos • Perifrásticos • Adverbiales • Conjuntivos • Preposicionales	• Discursivos • Rutinarios • Proverbiales • Pragmáticos	• Proverbio • Aforismo • Refrán • Dialogismo • Frase proverbial

Tabla 8. Propuesta de clasificación fraseológica. Fuente: Elaboración propia.

4

Hipótesis y objetivos

Este estudio surge del interés por y la observación de las novelas de la posguerra española, tan denostadas por la crítica literaria. Estas novelas comparten ciertas características estéticas y formales, como ya se vio en el apartado 2.3.1., que no son sino el fruto del contexto sociocultural de una época muy concreta, la de la dictadura franquista, y de unas limitaciones creativas específicas, como son la censura y la falta de libertad de expresión que se derivan de un régimen totalitario. Como ya se expuso, es especialmente característico de estas obras narrativas la pretensión de recrear una oralidad cuasi real con el objetivo de acercar esas realidades ficcionales al lector que terminaba por, al sentirse identificado con ellas, despertar a su propia realidad miserable en la dictadura de posguerra. En esta oralidad fingida es especialmente llamativo el uso que se hace de la fraseología, mucho más rico y habitual que en otras obras y otros períodos estéticos. Descubrir si, efectivamente, existe un uso particular de esa fraseología y averiguar el porqué de ese uso es la cuestión que nos ha interpelado de forma directa para desarrollar esta tesis. Para ello, se hacía necesario encontrar o diseñar una metodología en la que las UF no fuesen únicamente el objeto de estudio, sino también, precisamente, la herramienta de análisis textual a partir de la cual se pudiese interpretar la obra literaria. De toda esta reflexión se desprenden unas hipótesis, que han iluminado el largo camino de esta tesis doctoral, y unos objetivos, que nos han ayudado a construir el sendero.

Las hipótesis direccionales que planteamos al comienzo de este estudio son las siguientes:

1. La fraseología se utiliza de forma intencional como recurso estilístico en las novelas españolas de posguerra escogidas.
2. El uso intencional de la fraseología en estas novelas esconde un objetivo íntimamente relacionado con el principio poiético de la novela.

3. El uso particular de la fraseología es común en las obras estudiadas y tentativamente extrapolable al resto de obras narrativas de la posguerra española.
4. Se puede aprehender el principio poiético de estas novelas a partir del estudio fraseológico-hermenéutico del texto.

De estas hipótesis se desprenden, de manera lógica, los siguientes objetivos, necesarios a todas luces para confirmar o desmentir las hipótesis que planteábamos:

1. Comprobar si la fraseología se utiliza de forma intencional como recurso estilístico en las novelas españolas de posguerra escogidas.
2. Comprobar si existe un propósito determinado tras el uso intencional de la fraseología, relacionado con el principio poiético de las novelas.
3. Constatar si las obras literarias de este período poseen unos rasgos comunes derivados de la situación sociológica del momento (la dictadura y la censura) en relación con este uso particular de las UF que refleja la intención del autor al escribir la obra.
4. Demostrar que las UF se pueden utilizar como herramienta hermenéutica para interpretar el significado profundo del texto literario.

A continuación, pasaremos a exponer la metodología que hemos desarrollado para llevar a cabo este estudio.

5

Metodología

Esta tesis pretende llevar a cabo un estudio hermenéutico de la novela de posguerra española desde la perspectiva fraseológica. Para ello, recurriremos tanto a técnicas cuantitativas, como son el uso de corpus lingüísticos y la estadística descriptiva, como a técnicas cualitativas, como el estudio de casos particulares y la proyección hermenéutica, que permitirán una mayor interpretación y profundización en la calidad de los datos para fundamentar el estudio de las novelas. Tal y como se explicará más adelante, se llevará a cabo un total de siete estudios: tres de carácter cuantitativo, uno de carácter mixto y tres de carácter cualitativo.

Como ya afirmamos en apartados anteriores, las novelas de la posguerra española se caracterizan por intentar plasmar por escrito un discurso oral *real* para dotar de un mayor realismo a la ficción. Esto, muy a menudo, desemboca en un uso rico y significativo de las UF como estilema. Así, lo que pretendemos con esta tesis es analizar de qué forma han utilizado las UF estos autores y si ese uso particular se hace en aras de alcanzar un objetivo ligado al principio poético de la novelística realista de posguerra: denunciar el franquismo de una forma velada.

El primero de nuestros objetivos es comprobar si la fraseología se utiliza de forma intencional como recurso estilístico en las novelas españolas de posguerra escogidas. En el epígrafe 5.1. se justifica la elección de las novelas que conforman el corpus literario del cual surgirá nuestro corpus fraseológico. Para localizar todas las UF existentes en las obras trabajadas y elaborar nuestro corpus fraseológico se hizo necesario establecer las características fundamentales de las UF, como ya se hizo en el apartado 2.4. Además, la riqueza, cantidad y variedad de UF encontradas en las novelas es tan amplia que exigía, de alguna forma, una taxonomía fraseológica que se adaptase a nuestras necesidades y recogiese todas las posibilidades fraseológicas observadas, tal y como se propuso en el

epígrafe 3. Todo ello, una vez extraído el corpus fraseológico, permitirá observar si existen determinadas tendencias de uso fraseológico en las novelas que desvelen una intencionalidad estilística por parte de los autores.

El segundo objetivo de esta tesis es comprobar si existe un propósito determinado tras el uso intencional de la fraseología, relacionado con el principio poiético de las novelas. Para ello, es necesario conocer y estudiar en profundidad las inquietudes de los autores de la época, así como contextualizar histórica, social y culturalmente las novelas para poder analizar hermenéuticamente esa fraseología inserta en el texto. La información necesaria para *rellenar* los huecos interpretativos del texto literario se revisó críticamente en los epígrafes 2.2. y 2.3. Ese conocimiento servirá de base para desarrollar la interpretación fraseológico-hermenéutica de las novelas escogidas.

El tercer objetivo de este estudio es constatar si las obras literarias de este período poseen unos rasgos comunes derivados de la situación sociológica del momento (la dictadura y la censura) en relación con este uso particular de las UF que refleja la intención del autor al escribir la obra. Así, tras haber establecido la intención de los escritores de la época en relación con los principios poiéticos de sus obras, esto es, ejercer de movimiento de resistencia al régimen a través del uso del realismo estético, compararemos el uso fraseológico que realizaron estos autores, una vez interpretado el uso individual en cada novela, y comprobaremos si existe un uso parecido de las UF entre las novelas.

Por último, nuestro cuarto objetivo es demostrar que las UF se pueden utilizar como herramienta hermenéutica para interpretar el significado profundo del texto literario. De esta forma, la confirmación de las hipótesis de esta tesis y la consecución de los tres primeros objetivos desembocará en la conquista del último de ellos, pues se probará que la fraseología puede utilizarse como herramienta hermenéutica para desarrollar una interpretación del texto más empírica.

Pasamos a continuación a explicar más detalladamente el proceso que se llevará a cabo.

5.1. Justificación del corpus de novelas

Para realizar el estudio escogimos, en primer lugar, tres novelas que sirviesen a nuestro propósito: *La colmena* de Camilo José Cela, *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité y *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes.

El corpus está compuesto por una novela de cada uno de los períodos del realismo de posguerra, de manera que haya un ejemplo significativo de cada etapa y el conjunto sea ilustrativo del amplio panorama narrativo de posguerra. En primer lugar, *La colmena* representa el realismo más prematuro de la primera generación de posguerra, aquel que aún bebe del tremendismo de los años 40 y se inaugura con *Nada* de Carmen Laforet. La novela *Entre visillos* pertenece ya a la generación de los años 50 o del medio siglo, es una novela femenina escrita por una mujer, lo cual amplía el foco de estudio y nos proporciona una visión diferente de la narrativa dentro del corpus. Además, encarna el realismo social de esa década, concretamente, el neorrealismo del que hablábamos en el epígrafe 2.3.1.3. Por último, *Cinco horas con Mario* se enmarca en la novela de los 60, aunque recoge la tradición del realismo crítico de finales de los 50, como ya se dijo.

A nivel estilístico, el corpus seleccionado también es representativo de las tendencias narrativas de la posguerra. *La colmena* es la novela colectiva de posguerra por excelencia, aquella que, mediante la puesta en práctica de la estructura *pars pro toto*, consigue significar la realidad completa de un país mostrando la vida de unos cientos de personajes. Al ser tan numeroso el elenco, es difícil que los personajes estén caracterizados de forma consistente e individual, pero precisamente el objetivo es ese, que todos formen parte de una única entidad, *la colmena*, en la que ningún personaje destaca sobre los demás, ni siquiera el narrador, que parece ser un observador, una abeja más del panal.

Por otro lado, *Entre visillos* encarna ya la novela a mitad de camino entre la obra coral y la intimista, pues, aunque encontramos también multitud de personajes y, de nuevo, el motivo *pars pro toto* en el que la ciudad de Salamanca y sus habitantes ponen en escena una realidad representativa del colectivo español en su conjunto, se incluye también la prosa intimista de Natalia, que redacta sus reflexiones en su diario personal, y el discurso interior de Pablo, que retrata una perspectiva diferente de la realidad que ambos habitan.

Por último, *Cinco horas con Mario* ilustra a la perfección el nuevo discurso narrativo de los años 60 que, aunque conjugado con la tendencia del realismo crítico, resulta fresca e innovadora. Buena parte de la novela consiste en el monólogo interior que Carmen lleva a cabo frente al cadáver de su marido, por lo que el lector asiste en todo momento al fluir de la conciencia de Carmen, que habla de forma atropellada, repitiendo los temas, saltando de uno a otro, etc. como si pudiésemos escuchar sus pensamientos. En esta novela destacan dos personajes protagonistas, Carmen y Mario. Algunos otros intervienen en la primera y última parte de la novela, los únicos extractos que no constituyen parte del monólogo interior, pero de forma casi anecdótica. La mayoría de personajes, incluido el propio Mario, no llegan a intervenir, pues, en realidad, cuando los escuchamos están hablando por boca de Carmen.

Así, las tres novelas representan tanto diacrónicamente como estilísticamente un corpus que servirá a nuestro propósito de estudiar la novela española de posguerra.

5.2. Localización de UF en las novelas y clasificación

Para desarrollar el estudio, en primer lugar, se ha llevado a cabo una revisión del contexto histórico y sociocultural de las novelas, así como un repaso de lo que la crítica literaria ha observado sobre la significación poiética de estas obras, como ya se ofrecía en los apartados 2.2. y 2.3. A continuación, han sido necesarias varias lecturas exhaustivas de las obras escogidas para localizar todas las UF existentes en ellas. Si bien es cierto que la búsqueda y localización de las UF ha sido exhaustiva y reiterada, dado que la elaboración del corpus se ha llevado a cabo de forma manual, no podemos asegurar que haya sido infalible, aunque sí creemos que está cerca de serlo. En total, entre las tres novelas, se han localizado 10.686 UF.

Tras la localización y recolección de las UF, se procederá a clasificarlas, siguiendo la propuesta de taxonomía fraseológica expuesta en el epígrafe 3, documentarlas y elaborar un listado.

5.3. Documentación

Dada que la localización de UF se lleva a cabo poniendo en práctica la competencia fraseológica, se hace necesaria una documentación de las UF recogidas para demostrar que, efectivamente, todas ellas son UF inventariables. Para ello, se recurrirá a las siguientes fuentes:

- *Diccionario fraseológico documentado del español actual. Locuciones y modismos españoles* de Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos (2004) para documentar las locuciones, algunos esquemas sintácticos y gran parte de los enunciados fraseológicos.
- *Diccionario combinatorio del español contemporáneo (Redes)* dirigido por Ignacio Bosque (2005) para documentar las colocaciones.
- El *DRAE* disponible online en su 23ª edición (2014) para locuciones, colocaciones y enunciados fraseológicos que no se encuentren en las fuentes anteriores.
- El *Refranero Multilingüe* del Instituto Cervantes coordinado por J. Sevilla y Zurdo (2009) para documentar las paremias.
- Internet como corpus de textos, atendiendo al número de ocurrencias de la UF, para otros enunciados fraseológicos, esquemas sintácticos o unidades que no aparezcan en los anteriores.

5.4. Listado

Una vez localizadas y clasificadas todas las UF se realizará un listado con todas ellas en una tabla para su posterior interpretación. Con el objetivo de analizar todas las UF recogidas, en la tabla se plasmarán también otros aspectos importantes que, a modo de ejemplo, se encuentran reflejados en las Tablas 9, 10 y 11. En primer lugar, se recogerá la unidad fraseológica tal y como aparece en la novela; en segundo lugar, el personaje que la enuncia; en tercer lugar, la situación comunicativa en que se ha utilizado; la tipología de la UF de acuerdo con la clasificación que se propuso en el epígrafe 3⁹³ y la página en la que aparece, para facilitar una posterior localización. En la columna de «Tipo de UF» incorporaremos información extra en los casos en que se hace necesario explicar cómo se construye determinada unidad o de qué manera funciona. Además, se incluirá con posterioridad una columna llamada *Etiqueta* en la que se recogerá información adicional como, por ejemplo, si la UF que recogemos en la novela es la variante de una

⁹³ Existen casos en los que hemos identificado construcciones que, por sus características, nos llevaban a pensar que estábamos ante una UF, pero que no hemos podido documentar. Los casos en los que bien por un error en la oralidad fingida, bien porque la UF pertenezca al eje dialectal o diacrónico de la lengua del propio autor y no podamos demostrarlo por haber fallecido los tres escritores, o bien por formar parte del propio idiolecto ficticio del personaje o real del autor se han codificado en la tabla como «Fraseología idiolectal».

UF canónica (en cuyo caso la especificaremos entre paréntesis) o, algunas veces, etiquetas del tipo *religión* o *unidad introductoria* que nos facilitarán el procesamiento e interpretación de los datos en la fase posterior de resultados. El número de columnas de la tabla puede variar de una novela a otra, tal y como se especificará a continuación en cada caso.

5.4.1. *La colmena*

El listado completo de UF encontradas en la novela *La colmena* de Camilo José Cela asciende a un total de 3.975 registros (el listado completo puede consultarse en el Anexo I incluido en el CD al final de esta tesis). La tabla realizada para analizar esta novela incluye, como mostramos a continuación, la UF localizada en el texto tal y como se enuncia, el personaje que la enuncia, el capítulo en el que se incluye, la situación discursiva, el tipo de UF de acuerdo con nuestra taxonomía, la página de acuerdo con la edición utilizada⁹⁴ y la columna de *Etiqueta*. Además, con respecto a la tabla genérica, en este caso se ha incorporado una columna más en la que se ha recogido en algunos casos el registro en el que se sitúa la unidad utilizada (vulgar, coloquial o formal). Las situaciones discursivas han sido codificadas de la siguiente forma: se ha utilizado «D» para todas aquellas situaciones comunicativas en las que los personajes intervienen de forma directa mediante el diálogo introducido por guion y «N» para las situaciones comunicativas en las que o bien interviene el narrador o bien intervienen los personajes a través del discurso del narrador.

Ofrecemos a continuación un ejemplo de la tabla elaborada.

UF en el texto	Personaje	Capítulo	Situación	Tipo de UF	Página	Registro	Etiqueta
sin más ni más	Don Roberto González	Final	D	Locución adverbial	286	coloquial	
muchas gracias	Don Roberto González	Final	D	Enunciado fraseológico rutinario	286		
Que Dios te lo pague	Don Roberto González	Final	D	Enunciado fraseológico rutinario	286		religión
arregle su problema	Don José	Final	D	Colocación verbal	286		
muchas gracias	Don Roberto González	Final	D	Enunciado fraseológico rutinario	286		

Tabla 9. Ejemplo de tabla elaborada para análisis fraseológico de *La colmena*. Fuente: Elaboración propia.

⁹⁴ Cela, C. J. (1979). *La colmena* (34ª Ed.). Barcelona, España: Editorial Noguer.

5.4.2. *Entre visillos*

El total de UF encontradas en la novela *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité es de 2.456 registros (el listado completo puede consultarse en el Anexo II incluido en el CD al final de esta tesis). La tabla posee siete columnas, a saber: UF recogida de la novela, personaje que la enuncia, capítulo de la novela, situación comunicativa, tipo de UF de acuerdo con nuestra propuesta, número de página atendiendo a la edición utilizada⁹⁵ y etiqueta.

La novela nos ofrece un variado panorama discursivo. El lector puede distinguir hasta tres situaciones comunicativas diferentes. Los pasajes en los que el narrador habla han sido codificados con «N». Los pasajes en los que los personajes intervienen de manera directa mediante el diálogo introducido por guion han sido codificadas de la siguiente forma: «D». Por último, recordemos que esta novela está a medio camino entre la novela colectiva y la intimista, por tanto, hay capítulos enteros que se basan en el monólogo interior de Natalia, cuando escribe su diario, o de Pablo. En esos casos, la situación comunicativa se ha codificado con «MI». También hemos especificado en cada caso el narrador del capítulo en la columna correspondiente: «(narrador)» para los capítulos en que la acción es introducida por el narrador, «(Natalia)» para los capítulos en los que es la propia Natalia quien cuenta las cosas y «(Pablo)» para los capítulos en los que es Pablo el narrador.

Ofrecemos a continuación un ejemplo de la tabla elaborada.

UF en el texto	Personaje	Capítulo	Situación	Tipo de UF	Página	Etiqueta
Buenos días	Natalia	1 (Natalia)	D	Enunciado fraseológico rutinario	15	
De lejos	Isabel	1 (Natalia)	D	Locución adverbial	16	
Sin quitarle ojo	Narrador	1 (Natalia)	N	Locución verbal	16	
Por Dios	Isabel	1 (Natalia)	D	Enunciado fraseológico pragmático	16	religión
Lo pones todo perdido	Mercedes	1 (Natalia)	D	Locución verbal	16	

Tabla 10. Ejemplo de tabla elaborada para análisis fraseológico de *Entre visillos*. Fuente: Elaboración propia.

⁹⁵ Martín Gaité, C. (1992). *Entre visillos*. Barcelona: Ediciones Destino.

5.4.3. *Cinco horas con Mario*

Por último, el listado de UF encontradas en la novela de Delibes *Cinco horas con Mario* recoge un total de 4.251 registros (el listado completo puede consultarse en el Anexo III incluido en el CD al final de esta tesis). La tabla se compone de seis columnas: UF recogida, personaje que la enuncia, situación comunicativa, tipo de UF, número de página de acuerdo con la edición utilizada⁹⁶ y etiqueta.

Con respecto a la situación en que se utilizan las UF, es necesario puntualizar que se han diferenciado tres a lo largo de la obra. El soliloquio de Carmen está flanqueado por dos narraciones. Dejemos que Alfonso Rey nos explique con sus propias palabras:

La primera, con la que se abre la novela, presenta el ambiente de la casa mortuoria horas después de fallecido Mario y muestra en composición contrapuntística los sentimientos de Carmen y las conversaciones que se desarrollan a su alrededor. La parte conclusiva, más ambiciosa que la anterior, enlaza con el grito final de súplica de Carmen, cuando el hijo mayor del matrimonio irrumpe en la habitación y aleja de ella a la viuda. Comprende un diálogo entre el hijo y la madre y ciertas conversaciones que tienen lugar cuando retiran el cadáver de Mario (1981, pp. 451-452).

Así pues, hemos distinguido dos situaciones, una en la que Carmen es la locutora, es decir, su soliloquio, frente a las otras dos en que la acción viene descrita por un narrador omnisciente y los personajes intervienen de forma directa siendo introducidos por guiones. De este modo, para referirnos a las dos situaciones del principio y final de la novela se ha utilizado la abreviatura «N», en los casos en los que habla el narrador, y «D» en los casos en los que los personajes participan de la conversación de forma directa. Por otro lado, la segunda situación, que se corresponde con el monólogo interior de Carmen, se ha codificado con «MI», tal y como se ha hecho con la novela *Entre visillos*.

La existencia de diferentes situaciones dentro de la narración nos ha llevado a indicar en la tabla consecuentemente los diferentes casos en que aparecen los personajes. Así, cuando la situación es la del narrador omnisciente y los personajes intervienen de forma directa hemos indicado únicamente sus nombres (ej. Valentina) en la columna de *Personaje*. Por otro lado, cuando lo que dice el personaje es enunciado a través de Carmen en su soliloquio, se ha reflejado en la tabla escribiendo el nombre del personaje y entre paréntesis el de Carmen [ej. Valentina (Carmen)].

Ofrecemos a continuación un ejemplo de la tabla elaborada.

⁹⁶ Delibes, M. (1978). *Cinco horas con Mario*. Barcelona, España: Ediciones Destino.

UF en el texto	Personaje	Situación	Tipo de UF	Página	Etiqueta
hacerme a la idea	Carmen	D	Locución verbal	9	
oponga resistencia	Narrador	N	Colocación verbal	9	
de manera que (x)	Narrador	N	Esquema sintáctico conjuntivo	9	
Tanto (x) como	Narrador	N	Esquema sintáctico comparativo	10	
Dios mío	Carmen	D	Enunciado fraseológico pragmático	10	religión

Tabla 11. Ejemplo de tabla elaborada para análisis fraseológico de Cinco horas con Mario. Fuente: Elaboración propia.

5.5. Procesamiento y estudio

Para el análisis e interpretación de las UF se analizarán los corpus creando diferentes filtros en cada una de las columnas para permitir su estudio desde diferentes perspectivas, así como la interpretación cultural (propuesta por Piirainen, 2008) o pragmática de las UF dentro del texto literario. En total, se llevarán a cabo siete estudios, tres de corte cuantitativo, tres de corte cualitativo y uno mixto.

En los estudios de corte cuantitativo, el análisis se realizará a través de la estadística descriptiva estableciendo comparaciones y utilizando porcentajes relativos que reflejan la frecuencia del uso fraseológico. Es necesario aclarar que, para referirnos a los grandes grupos fraseológicos (colocaciones, locuciones, enunciados, esquemas, etc.), se utilizará la nomenclatura: tipo o tipología fraseológico/a, mientras que para hablar de los subgrupos (locución nominal, adverbial, adjetiva, etc.) usaremos el término subtipo fraseológico. Además, en los casos en los que se desglosan los subtipos fraseológicos, se especifican todos y cada uno de ellos en las tablas, existan ocurrencias o no. En el caso de que no existan ejemplos de una tipología o subtipo fraseológico se expresará con el valor «0». Únicamente en el caso de las paremias, por ser una tipología que se subdivide en numerosos subtipos, encontrándose además la mayoría de ellos ausentes en las novelas, se ofrecerán exclusivamente los nombres y ocurrencias de los subtipos de los que existan ejemplos, para evitar que la extensión de la tabla sea mayor de lo necesario.

Por su parte, para los tres estudios de carácter cualitativo se desarrollará un estudio de casos, para los que se han seleccionado los ejemplos más significativos de usos fraseológicos que permitirán, desde el enfoque hermenéutico y teniendo en cuenta la revisión bibliográfica de las tres novelas que se llevó a cabo en el epígrafe 2.3., una interpretación más profunda y detallada del significado de las obras.

Para el estudio de carácter mixto se combinarán ambas metodologías, la cuantitativa, a través de la estadística descriptiva, y la cualitativa, llevando a cabo un estudio de casos desde la perspectiva hermenéutica.

5.5.1. Estudios LC-1, EV-1 y CHCM-1: Análisis contrastivo del discurso del narrador y de los personajes

En primer lugar, se llevará a cabo en cada una de las tres novelas un análisis contrastivo de carácter cuantitativo entre el discurso fraseológico del narrador y el de los personajes. El estudio se titula *Discurso fraseológico del narrador y de los personajes* y sus resultados para cada una de las novelas se podrán encontrar recogidos en el primer epígrafe de los resultados de cada obra (6.1.1.; 6.2.1. y 6.3.1.). Para encontrarlos con mayor facilidad, este estudio se ha codificado como LC-1, en la novela de *La colmena*; como EV-1 en la novela de *Entre visillos*, y como CHCM-1 en *Cinco horas con Mario*.

El objetivo de dicho estudio es comprobar si existen usos fraseológicos diferentes entre ambos grupos (narrador vs. personajes), lo que confirmaría o refutaría la primera hipótesis de esta tesis, es decir, que la utilización de la fraseología como recurso estilístico en la novela es intencional, distanciando el discurso del narrador y de los personajes. Para ello, se contabilizarán las UF utilizadas por el narrador y por los personajes por separado y se ofrecerá una tabla en cada caso que recogerá los porcentajes relativos de uso de cada tipo fraseológico (locuciones, colocaciones, enunciados, etc.) y la distribución por subtipos dentro de cada tipo (locución nominal, adjetiva, verbal, etc.).

A continuación de cada tabla, se ofrecerá también un gráfico ilustrativo que facilite la visualización de los datos. Tras las dos primeras tablas, se elaborará una tercera tabla comparativa entre ambos grupos (narrador vs. personajes) que recoge el desglose por subtipos y su porcentaje relativo de uso sobre el total de UF enunciadas por cada grupo. Gracias a esta última tabla y a los datos recogidos en las anteriores, se llevará a cabo un análisis contrastivo de tipo cuantitativo que permitirá la comparación de los usos fraseológicos de cada grupo y facilitará el establecimiento de las diferencias entre ellos, de manera que pueda corroborarse o refutarse el uso intencional de la fraseología en la novela.

5.5.2. *La colmena*. Estudio LC-2: Discurso fraseológico de Doña Rosa y Martín Marco

Además del primer estudio que analiza y compara de forma cuantitativa el discurso del narrador y de los personajes, se desarrollará un segundo estudio de carácter cualitativo con la novela *La colmena*. El objetivo de este segundo estudio, codificado como LC-2, es el de refutar o confirmar nuestra segunda hipótesis, es decir, comprobar si existe un fin determinado, relacionado con el principio poiético de la novela, tras ese uso intencional de la fraseología. Concretamente, si las UF contribuyen a la caracterización de los personajes de determinada forma, o si, de alguna manera, la fraseología colabora en la función político-social de *La colmena*.

Para ello, se escogerán los personajes más significativos por su función simbólica en la obra. En este caso, y como ya se explicaba en el epígrafe 2.3.2., sobre el fondo desdibujado de los más de 300 personajes destacan dos por su alto número de intervenciones y por su papel de símbolo: Doña Rosa y Martín Marco. De acuerdo con Urrutia (2016), Doña Rosa, ejerciendo su poder totalitario en su café y con la admiración que profesa hacia Hitler y su ejército alemán se erige como símbolo de la España ganadora de la posguerra, es la personificación del régimen franquista. Por su parte, Martín Marco, el pobre poeta que vive en la miseria, amedrentado por el régimen, representa a la España perdedora, aquella de inquietudes críticas e intelectuales, que vive sometida, sin derechos ni libertades. A continuación, se llevará a cabo un estudio de casos de todas y cada una de las UF enunciadas por los dos personajes escogidos con el fin de encontrar algún patrón de uso que permita, combinándose con la teoría hermenéutica, hacer una interpretación del texto más profunda, con más matices y que posibilite la demostración de que existía un objetivo combativo en la novela, más allá del mero objetivo estético. Los ejemplos más significativos serán extraídos y recogidos en tablas que facilitarán la interpretación de estos en contexto y la extracción de conclusiones.

5.5.3. *Entre visillos*. EV-2: Discurso fraseológico de los personajes femeninos y masculinos, y EV-3: Discurso fraseológico de los protagonistas

Al igual que en *La colmena*, además del primer estudio que analiza y compara de forma cuantitativa el discurso del narrador y de los personajes, se desarrollarán dos estudios más que sirven al propósito de refutar o confirmar nuestra segunda hipótesis. Como ya se dijo en el epígrafe 2.3.3., el objetivo de Carmen Martín Gaité al escribir *Entre*

visillos era evidenciar la situación de la mujer en la sociedad española de posguerra. Para ello, no solamente se sirvió del argumento novelístico, sino también de otros recursos como, por primera vez, la creación de un lenguaje específico representativo del colectivo femenino. Así, el segundo estudio llevado a cabo en la novela *Entre visillos*, codificado como EV-2, es de naturaleza mixta y pretende descubrir si existe un uso diferenciador de la fraseología en el discurso femenino y en el masculino. Para ello, se procederá de la misma forma que con el primer estudio de la fraseología del narrador y los personajes: se contabilizarán las UF utilizadas por cada grupo, personajes femeninos por un lado y personajes masculinos por el otro, y se recogerán los porcentajes relativos de uso para cada tipo fraseológico (locuciones, colocaciones, enunciados, etc.), así como la distribución por subtipos dentro de cada tipo (locución nominal, adjetiva, verbal, etc.). A continuación de cada tabla, se ofrecerá también un gráfico ilustrativo que facilite la visualización de los datos. Tras las dos primeras tablas, se presentará una tercera tabla que recoge el desglose por subtipos y su porcentaje relativo de uso sobre el total de UF enunciadas por cada grupo para comparar ambos discursos fraseológicos. Esta tabla facilitará el establecimiento de las diferencias entre ellos, de manera que pueda corroborarse o refutarse el uso intencional de la fraseología en la novela. Además, para profundizar más en los diferentes usos fraseológicos, no solo a nivel cuantitativo, sino también a nivel cualitativo, se llevará a cabo un estudio de los casos más significativos en contexto dentro de cada tipología fraseológica, de manera que se puedan establecer también diferencias a nivel pragmático.

El tercer estudio que se realizará con la novela *Entre visillos*, codificado como EV-3, responde a la necesidad de observar los usos fraseológicos individuales de los personajes, más allá de las diferencias que puedan haberse encontrado a nivel colectivo en el estudio anterior. Este último estudio es de carácter cualitativo y pretende seguir profundizando en las diferencias existentes en los discursos fraseológicos de los personajes más importantes de la novela. *Entre visillos* es una novela a mitad de camino entre la obra coral, como lo era *La colmena*, y la introspectiva propia de la novela posterior de los años 60. Por ello, existen algunos personajes que destacan por encima de la marea de jóvenes retratada por Martín Gaité. Son, por ejemplo, Pablo, el profesor de alemán recién llegado a la ciudad, y Natalia, la muchacha que se siente asfixiada por la existencia a la que está relegada y que posee ansias de libertad e inquietudes por seguir estudiando. Estos dos son personajes que no se sienten adaptados al medio, al igual que

sucede con Elvira, joven con inquietudes creativas y sociales muy por encima de lo que se esperaba de una muchacha en esa época. Por otra parte, Gertru y Ángel son personajes que encarnan a la perfección la adaptación al medio y al paradigma franquista. Gertru, por su sumisión a su futuro marido que la lleva, incluso, a abandonar los estudios; y Ángel por su bravuconería, su machismo y su visión particular de las cosas. Por último, existen personajes, como Julia y Emilio, que se debaten entre una posición y la otra, que comulgan con algunos de los convencionalismos sociales de la época, pero se rebelan contra muchos otros, como cuando Julia se va a vivir a Madrid al final de la novela, aun a pesar de contradecir a su padre; o como cuando Emilio lucha y se preocupa por los derechos y libertades de las mujeres. Así, el objetivo de este último estudio es analizar los discursos de estos personajes en busca de ocurrencias fraseológicas que contribuyan a crear esos roles simbólicos, en cada uno de ellos. Con ese fin, se llevará a cabo un estudio de casos con los discursos fraseológicos de cada uno de estos siete personajes aportando el contexto de uso en la novela. Estos contextos de uso permitirán que, no solamente se identifiquen los diferentes usos de cada personaje, sino el contexto pragmático en el que se insertan y de qué manera los caracterizan.

5.5.4. *Cinco horas con Mario*. CHCM-2: Discurso fraseológico del personaje de Carmen

En la novela *Cinco horas con Mario*, se llevarán a cabo dos estudios. El primero, tal y como se ha hecho con las otras obras, es aquel codificado como CHCM-1 que contrasta el discurso fraseológico del narrador y de los personajes. El segundo, codificado como CHCM-2, de carácter cualitativo, persigue el mismo objetivo que en el 2º estudio de *La colmena* y de *Entre visillos*: comprobar si existe un fin determinado, relacionado con el principio poético de la novela, tras ese uso intencional de la fraseología.

Tal y como ya se dijo en el epígrafe 2.3.4., el propio Delibes confesaba haber escrito esta novela con un fin concreto: el de criticar a un tipo de persona simbolizada en la figura de Carmen, el paradigma franquista. Por tanto, el objetivo de este estudio CHCM-2 es el de estudiar la fraseología utilizada por el personaje de Carmen para descubrir de qué manera la caracteriza como símbolo del ideal franquista. Para ello, se llevará a cabo un estudio de casos de toda la fraseología utilizada por Carmen para seleccionar los ejemplos más representativos y agruparlos en rasgos definitorios del personaje. Estos ejemplos se recogerán en diversas tablas que permitirán, combinándose con la teoría hermenéutica,

extraer un significado más profundo y detallado de las intervenciones de Carmen y del mensaje oculto tras ellas.

5.5.5. Resumen

Ofrecemos a continuación una tabla ilustrativa de cada uno de los estudios llevados a cabo en las novelas y su enfoque.

Novela	Estudio	Título	Carácter
La colmena	LC-1	Discurso fraseológico del narrador y de los personajes	Cuantitativo
	LC-2	Discurso fraseológico de Doña Rosa y Martín Marco	Cualitativo
Entre visillos	EV-1	Discurso fraseológico del narrador y de los personajes	Cuantitativo
	EV-2	Discurso fraseológico de los personajes femeninos y masculinos	Mixto
	EV-3	Discurso fraseológico de los protagonistas	Cualitativo
Cinco horas con Mario	CHCM-1	Discurso fraseológico del narrador y de los personajes	Cuantitativo
	CHCM-2	Discurso fraseológico del personaje de Carmen	Cualitativo

Tabla 12. Resumen de los estudios realizados. Fuente: Elaboración propia

En el siguiente epígrafe ofreceremos los resultados de los estudios llevados a cabo y su consecuente discusión, de lo más general a lo más particular. Dentro de cada novela, se ofrecerán los resultados estableciendo primero los análisis cuantitativos, como ya se ha dicho, implementando la estadística descriptiva mediante porcentajes relativos y frecuencias, para pasar a continuación al análisis cualitativo y detallado de los datos en el mismo orden, de lo general a lo particular.

6

Resultados y discusión

Como adelantábamos en el epígrafe anterior, procederemos a continuación a presentar los datos que nos ofrecen los corpus fraseológicos elaborados en base a las novelas escogidas.

En el epígrafe 6.1. se presentan los resultados de los dos estudios llevados a cabo con la novela *La colmena*: LC-1, que analiza el discurso fraseológico del narrador y de los personajes de forma cuantitativa a través de la estadística descriptiva, y LC-2, de carácter cualitativo, que desarrolla un estudio de casos sobre el discurso de dos personajes escogidos por su carácter simbólico: Doña Rosa y Martín Marco. El estudio LC-1 pretende confirmar o refutar la primera hipótesis de esta tesis (La fraseología se utiliza de forma intencional como recurso estilístico en las novelas españolas de posguerra escogidas), mientras que el estudio LC-2 hace lo propio con la segunda hipótesis (Tras ese uso intencional de la fraseología en estas novelas, existe un objetivo íntimamente relacionado con el principio poiético de la novela).

A continuación, el epígrafe 6.2. recoge los resultados de los tres estudios desarrollados con la novela *Entre visillos*. El estudio EV-1, de carácter cuantitativo, analiza el discurso fraseológico del narrador y de los personajes a través de la estadística descriptiva y pretende confirmar o refutar la primera hipótesis de esta tesis. Por su parte, el objetivo de los estudios EV-2, de naturaleza mixta, y EV-3, de carácter cualitativo, es confirmar o refutar la segunda hipótesis de esta tesis. El estudio EV-2 establece un análisis contrastivo entre los discursos fraseológicos de los personajes masculinos y los femeninos, primero de carácter cuantitativo mediante estadística descriptiva, y, posteriormente, de carácter cualitativo, seleccionado algunos casos para su estudio pragmático. El estudio EV-3 desarrolla un estudio de casos con el fin de analizar el

discurso fraseológico de algunos personajes escogidos por su simbolismo: Gertru, Julia, Elvira, Natalia, Ángel, Emilio y Pablo.

El epígrafe 6.3. expone los resultados de los dos estudios realizados con la novela *Cinco horas con Mario*. El estudio CHCM-1 pretende confirmar o refutar la primera hipótesis de esta tesis. Es un estudio de carácter cuantitativo que analiza, mediante la estadística descriptiva, el discurso fraseológico del narrador y de los personajes. Por su parte, el estudio CHCM-2 es de carácter cualitativo y desarrolla un estudio de casos en contexto del uso fraseológico de Carmen, símbolo del régimen franquista. Este estudio persigue la confirmación o refutación de la segunda hipótesis de esta tesis.

El epígrafe 6.4. desarrolla una comparativa general entre los estudios llevados a cabo con las tres novelas para confirmar o refutar la tercera y cuarta hipótesis de esta tesis (El uso particular de la fraseología es común en las obras estudiadas y tentativamente extrapolable al resto de obras narrativas de la posguerra española.// Se puede aprehender el principio poético de estas novelas a partir del estudio fraseológico-hermenéutico del texto). Además, retoma todos los objetivos e hipótesis de esta tesis y extrae unas conclusiones generales en torno a los resultados obtenidos.

6.1. *La colmena*

Una vez elaborada la tabla que recoge el corpus fraseológico, se interpretarán los datos a través de un enfoque fraseológico-hermenéutico, es decir, mediante una combinación de la revisión bibliográfica que ofrecíamos en el apartado 2.3.2. y un análisis, primero de tipo cuantitativo, aplicando la estadística descriptiva, y, en segundo lugar, cualitativo mediante el desarrollo de un estudio de casos de usos fraseológicos concretos. El total de UF localizadas y clasificadas en la novela asciende a 3.974, que presentamos en la siguiente tabla agrupadas por tipos de UF:

Tipología	Cantidad	% respecto al total de UF
Colocaciones	811	20,4
Compuestos sintagmáticos	58	1,5
Enunciados fraseológicos	650	16,4
Esquemas sintácticos	819	20,6
Fraseología idiolectal	57	1,4
Locuciones	1.551	39
Parecias	28	0,7

Tabla 13. Cuantificación de tipologías fraseológicas en la novela *La colmena*. Fuente: Elaboración propia

Como se observa en la Tabla 13, el tipo fraseológico más abundante, con casi un 40% de las UF totales, es el de las locuciones. Tras estas, los tipos con más importancia son los esquemas sintácticos y las colocaciones, con valores relativos sobre el 20%, y los enunciados fraseológicos, con una frecuencia de uso del 16,4%. Los tipos restantes, compuestos sintagmáticos, fraseología idiolectal y paremias, ostentan una frecuencia de uso bastante menor, con valores relativos en torno al 1,5% o inferiores. Esta primera tabla proporciona un primer acercamiento a la interpretación de los datos y adelanta lo que encontraremos en los estudios.

Antes de proceder con los estudios, conviene recordar cuál era el objetivo, el principio de construcción de la novela en época de posguerra. El principio poético de la narrativa de posguerra es, dada la desaparición de la prensa como elemento crítico con el sistema y su conversión en cuerpo propagandístico del régimen, presentar una realidad al lector que no estaba a su alcance, una realidad veraz, que actuase como crítica y denuncia de la situación de España. En este caso, *La colmena* le presenta al lector todo un catálogo de miserias naturalistas provocadas por la situación de pobreza tras la guerra civil, una situación que no se podía leer en ningún periódico y cuya existencia era negada por la España ortodoxa, ganadora. Una España en la que coexistían un bando que se sabía ganador, bravucón y prepotente en su riqueza, y un bando que subsiste, resignado a su destino miserable, sabiéndose perdedor. Tal vez, las preguntas que cabría hacerse en este caso son: ¿se puede aprehender esa dualidad en el discurso fraseológico utilizado?, ¿existe una intencionalidad tras el uso fraseológico de los personajes?

Para dar respuesta a ellas, de acuerdo con nuestra primera hipótesis (La fraseología se utiliza de forma intencional como recurso estilístico en las novelas españolas de posguerra escogidas), se llevará a cabo un primer análisis contrastivo para comparar el discurso fraseológico del narrador, por un lado, y el de los personajes, por otro. El fin de este estudio es establecer los rasgos diferenciadores, si los hay, entre ambos grupos (narrador vs. personajes), pues en el caso de haberlos, se confirmaría nuestra primera hipótesis: la fraseología se habría utilizado como recurso estilístico con un fin concreto.

Después se llevará a cabo un segundo estudio, cuyo objetivo es comparar el discurso fraseológico de dos de los personajes más relevantes de la novela: Doña Rosa, la dueña del café, y Martín Marco, el escritor que vive en la miseria. Con este estudio se pretende comprobar si existe un uso fraseológico que sea propio de alguno de los personajes, es decir, si Cela trató de caracterizarlos de algún modo a través de su discurso fraseológico.

6.1.1. LC-1: Discurso fraseológico del narrador y los personajes

Para estudiar los diferentes usos fraseológicos dentro de la novela, procedimos a implementar determinados filtros en el corpus fraseológico de *La colmena* con el fin de establecer dos grupos de análisis: el narrador, por un lado, y los personajes por otro. El objetivo de comparar los discursos fraseológicos de ambos grupos es el de encontrar algunos rasgos fraseológicos diferenciadores que permitan reconocer la intención del autor de hacer un uso particular de la fraseología. A continuación, ofreceremos, en primer lugar, dos tablas descriptivas del discurso fraseológico de cada grupo estudiado, a saber, el narrador y los personajes. En estas primeras tablas recogemos el número total de UF de cada tipo general y la distribución en ellos de cada subtipo.

Tras esto, ofreceremos otra tabla donde exponemos la distribución de los subtipos fraseológicos sobre el total de UF enunciadas por cada grupo. Esta tabla servirá para establecer una comparación más en profundidad de ambos discursos fraseológicos y la importancia que en ellos adquiere cada subtipo.

El número de UF utilizadas por el narrador en la novela asciende a un total de 1.834 (46,1% de las UF totales de la novela). En la Tabla 14 se ofrece un desglose detallado de los tipos y subtipos fraseológicos recogidos. En la primera columna se ofrecen las tipologías fraseológicas generales. En la segunda columna se refleja el número total de los grandes tipos de UF (colocaciones, compuestos, enunciados, esquemas, etc.) junto al porcentaje que suponen respecto al total de UF enunciadas por el narrador (1.834). Por último, en la tercera columna, se recoge el cómputo de UF por subtipos (colocación adjetiva, adverbial, etc., dentro del tipo de las colocaciones) junto al porcentaje que estos suponen sobre su propio tipo fraseológico (por ej. porcentaje de colocaciones nominales respecto al número total de colocaciones enunciadas por el narrador).

Tipo fraseológico	Tipo fraseológico utilizado por el narrador y tanto por ciento en base al total de UF enunciadas por el narrador (1.834)	Distribución de subtipos fraseológicos utilizados por el narrador y tanto por ciento en base a su tipo general ⁹⁷
Colocaciones	453 (24,7%)	Colocación adjetiva: 7 (1,5%)
		Colocación adverbial: 18 (4%)
		Colocación nominal: 43 (9,5%)
		Colocación verbal: 385 (85%)
Compuestos sintagmáticos	46 (2,5%)	-

⁹⁷ Tal y como se expuso en el epígrafe 3, los compuestos sintagmáticos y la fraseología idiolectal no poseen subtipos.

Tipo fraseológico	Tipo fraseológico utilizado por el narrador y tanto por ciento en base al total de UF enunciadas por el narrador (1.834)	Distribución de subtipos fraseológicos utilizados por el narrador y tanto por ciento en base a su tipo general ⁹⁷
Enunciados fraseológicos	64 (3,5%)	E. fraseológico discursivo: 22 (34,4%)
		E. fraseológico pragmático: 32 (50%)
		E. fraseológico proverbial: 3 (4,7%)
		E. fraseológico rutinario: 7 (10,9%)
Esquemas sintácticos	382 (20,8%)	Esq. sintáctico adverbial: 113 (29,6%)
		Esq. sintáctico comparativo: 33 (8,6%)
		Esq. sintáctico conjuntivo: 15 (3,9%)
		Esq. sintáctico discursivo: 45 (11,8%)
		Esq. sintáctico perifrástico: 33 (8,6%)
		Esq. sintáctico pragmático-enf.: 33 (8,6%)
		Esq. sintáctico preposicional: 110 (28,8%)
		Esq. sintáctico rutinario: 0
Fraseología idiolectal	16 (0,9%)	-
Locuciones	867 (47,3%)	Locución adjetiva: 65 (7,5%)
		Locución adverbial: 539 (62,2%)
		Locución nominal: 37 (4,3%)
		Locución pronominal: 21 (2,4%)
		Locución verbal: 205 (23,6%)
Parecias	6 (0,3%)	Aforismo: 2 (33,3%)
		Frase proverbial: 1 (16,7%)
		Refrán: 3 (50%)

Tabla 14. Distribución de UF utilizadas por el narrador en la novela *La colmena* en tipos fraseológicos y subtipos. Fuente: Elaboración propia.

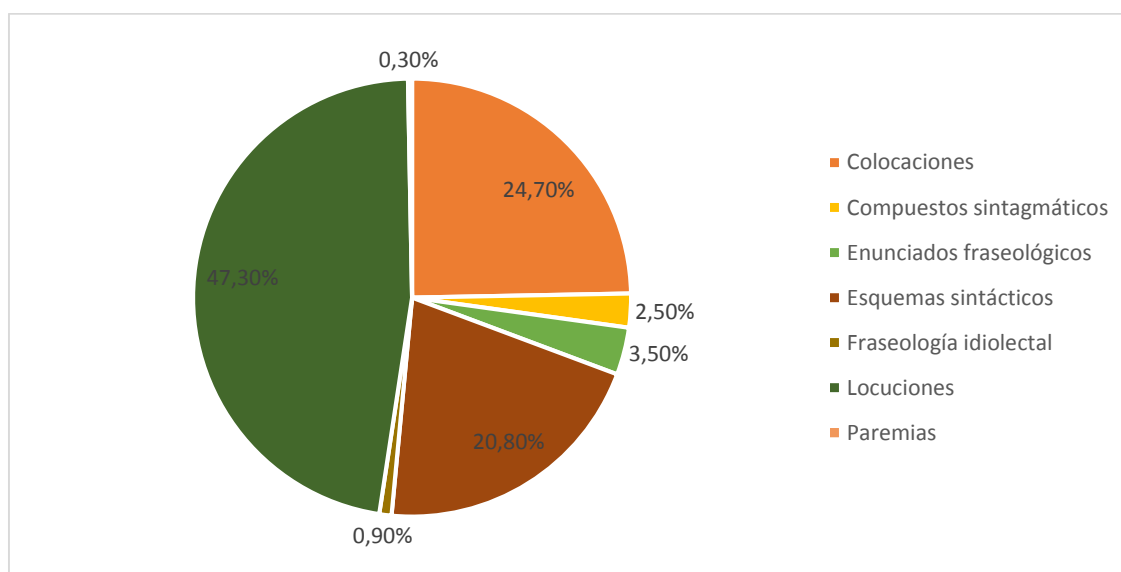


Gráfico 1. Distribución fraseológica por tipos en el discurso del narrador de *La colmena*. Fuente: Elaboración propia

Como se observa en la tabla y en el subsecuente gráfico representativo, el tipo fraseológico más frecuente es el de las locuciones, con un porcentaje relativo de uso del 47,3% sobre el total de UF de la novela. Las colocaciones, con un 24,7%, ostentan el segundo puesto en cuanto a frecuencia de uso se refiere, y los esquemas sintácticos son la tercera tipología más utilizada, con un 20,8% sobre el total de UF de la novela. Los enunciados fraseológicos suponen un 3,5% sobre el total y los compuestos sintagmáticos un 2,5%. Los tipos restantes (fraseología idiolectal y paremias) no superan el 1% de frecuencia de uso sobre el total de UF.

Al profundizar en el estudio de los datos, concretamente en la distribución de las UF por subtipos dentro de sus propias tipologías, se observan algunas cifras relevantes. Dentro de la tipología de las locuciones, las adverbiales copan un 62,2% del total, seguidas de lejos por las verbales, con un 23,6%. Asimismo, las colocaciones verbales presentan una frecuencia del 85% sobre el total de colocaciones enunciadas por el narrador, mientras que los esquemas sintácticos adverbiales (29,6%) y preposicionales (28,8%) son los más frecuentes dentro del tipo de los esquemas sintácticos. Así pues, locuciones adverbiales, verbales, colocaciones verbales, y esquemas adverbiales y preposicionales son los subtipos más habituales dentro del discurso del narrador. Esta distribución parece bastante lógica, dado que el discurso del narrador posee una función esencialmente descriptiva y expositiva, por lo que parece propio de tal discurso ser abundante en UF adverbiales, verbales y prepositivas.

Ofrecemos a continuación el mismo desglose por tipos y subtipos fraseológicos de las UF enunciadas por los personajes de la novela. Los personajes (que ascienden a un total de 149⁹⁸) enuncian 2.140 UF (53,9% de las UF totales de la novela). De la misma forma en que se hizo anteriormente, se ofrecen las nomenclaturas de los tipos generales en la primera columna, el cómputo de UF dividido por tipos y sus porcentajes sobre el total de UF enunciadas por los personajes (2.140) en la segunda columna y el total de cada subtipo, junto al porcentaje sobre su propio tipo fraseológico, en la tercera columna.

Tipo fraseológico	Tipo fraseológico utilizado por los personajes y tanto por ciento en base al total de UF enunciadas por los personajes (2.140)	Distribución de subtipos fraseológicos utilizados por los personajes y tanto por ciento en base a su tipo general
Colocaciones	358 (16,7%)	Colocación adjetiva: 1 (0,3%)

⁹⁸ Como ya se ha dicho anteriormente, el total de personajes que aparecen en la novela asciende a más de 300. Sin embargo, contabilizamos solamente 149 personajes que intervienen enunciando alguna UF.

Tipo fraseológico	Tipo fraseológico utilizado por los personajes y tanto por ciento en base al total de UF enunciadas por los personajes (2.140)	Distribución de subtipos fraseológicos utilizados por los personajes y tanto por ciento en base a su tipo general
		Colocación adverbial: 4 (1,1%)
		Colocación nominal: 26 (7,3%)
		Colocación verbal: 327 (91,3%)
Compuestos sintagmáticos	12 (0,6%)	-
Enunciados fraseológicos	586 (27,4%)	E. fraseológico discursivo: 200 (34,1%)
		E. fraseológico pragmático: 241 (41,1%)
		E. fraseológico proverbial: 9 (1,5%)
		E. fraseológico rutinario: 136 (23,2%)
Esquemas sintácticos	437 (20,4%)	Esq. sintáctico adverbial: 68 (15,6%)
		Esq. sintáctico comparativo: 25 (5,7%)
		Esq. sintáctico conjuntivo: 13 (3%)
		Esq. sintáctico discursivo: 131 (30%)
		Esq. sintáctico perifrástico: 49 (11,2%)
		Esq. sintáctico pragmático-enf.: 110 (25,2%)
		Esq. sintáctico preposicional: 39 (8,9%)
		Esq. sintáctico rutinario: 2 (0,5%)
Fraseología idiolectal	41 (1,9%)	-
Locuciones	684 (32%)	Locución adjetiva: 39 (5,7%)
		Locución adverbial: 325 (47,5%)
		Locución nominal: 30 (4,4%)
		Locución pronominal: 20 (2,9%)
		Locución verbal: 270 (39,5%)
Parecias	22 (1%)	Refrán: 22 (100%)

Tabla 15. Distribución de UF utilizadas por los personajes en la novela *La colmena* en tipos fraseológicos y subtipos. Fuente: Elaboración propia.

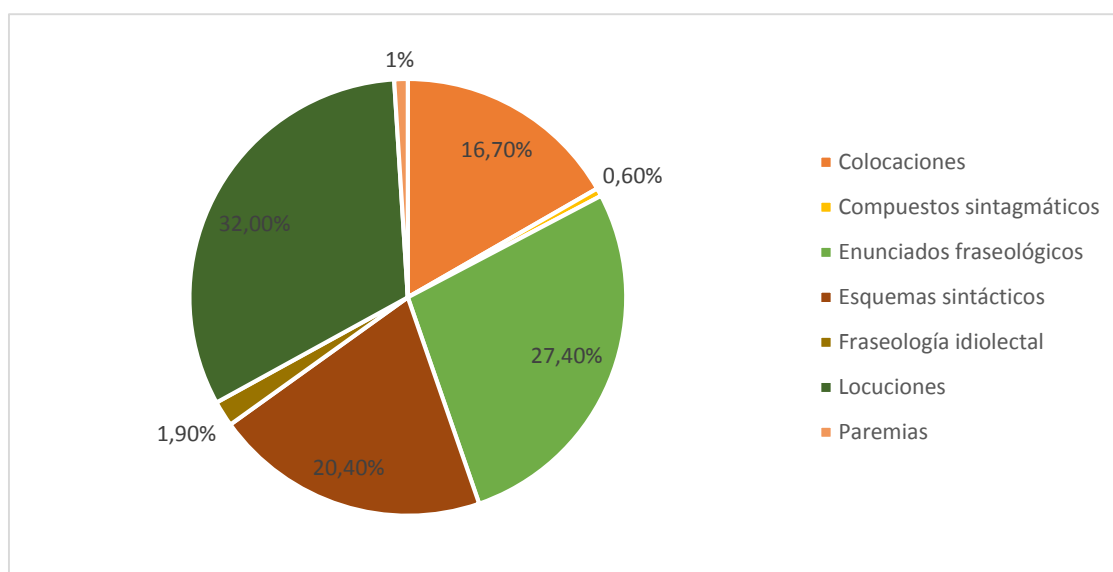


Gráfico 2. Distribución fraseológica por tipos en el discurso de los personajes de *La colmena*. Fuente: Elaboración propia

La tabla y el gráfico recogen una clara predominancia de la frecuencia de uso de las locuciones con un porcentaje del 32%, seguido por los enunciados fraseológicos con un 27,4% sobre el total de UF utilizadas por los personajes, los esquemas sintácticos, que ostentan un 20,4%, y las colocaciones, con un 16,7%. Tras estas tipologías, se sitúa bastante lejos la fraseología idiolectal, con un 1,9%, y las pemiias y los compuestos sintagmáticos, que presentan porcentajes iguales o menores al 1%.

Dentro de las tipologías más abundantes, la distribución por subtipos muestra que las locuciones más habituales son las adverbiales, seguidas de las verbales, tal y como ocurría con el discurso del narrador. En segundo lugar, encontramos que los enunciados más comunes son los pragmáticos, seguidos de cerca por los discursivos y los rutinarios. Los esquemas sintácticos discursivos y pragmático-enfatizantes son también los más abundantes dentro de la tipología de los esquemas, a diferencia de lo que sucedía en el discurso del narrador, donde los adverbiales y los preposicionales ocupaban los primeros puestos. Por último, coincidiendo con lo que ocurría en el discurso del narrador, las colocaciones verbales son el subtipo más abundante dentro de las colocaciones.

Esta lectura general de los datos ya permite anticipar algunos resultados. Si bien hay puntos de confluencia entre ambos discursos, como el hecho de que las locuciones sean la tipología más frecuente y, dentro de ella, las adverbiales y las verbales las que tienen más peso; también hay diferencias importantes. El segundo tipo más frecuente en el discurso del narrador es el de las colocaciones y, después, el de los esquemas sintácticos, donde destacan los esquemas adverbiales y preposicionales, como se comentaba anteriormente. En el discurso de los personajes, por el contrario, el grupo más abundante tras las locuciones es el de los enunciados fraseológicos, donde destacan especialmente los pragmáticos y los discursivos, mientras que el tercer grupo más frecuente es el de los esquemas sintácticos, especialmente los discursivos y los pragmático-enfatizantes, siguiendo la tendencia de los enunciados.

Para establecer una comparación más evidente entre ambos discursos, se ofrece a continuación una tabla donde se recoge el cómputo de UF para cada subtipo utilizado por cada grupo (narrador/personajes) y el porcentaje con respecto al total de UF enunciadas por cada grupo. También incluimos los tipos generales «compuesto sintagmático» y «fraseología idiolectal» que, por no tener subtipos, se quedarían fuera de la tabla.

Tipo/Subtipo fraseológico	Subtipos fraseológicos utilizados por el narrador calculados sobre el total de UF que pronuncia (1.834)	Subtipos fraseológicos utilizados por los personajes calculados sobre el total de UF que pronuncian (2.140)
Aforismo	2 (0,1%)	0
Colocación adjetiva	7 (0,4%)	1 (0,05%)
Colocación adverbial	18 (1%)	4 (0,2%)
Colocación nominal	43 (2,3%)	26 (1,2%)
Colocación verbal	385 (21%)	327 (15,3%)
Compuestos sintagmáticos	46 (2,5%)	12 (0,6%)
E. fraseológico discursivo	22 (1,2%)	200 (9,3%)
E. fraseológico pragmático	32 (1,7%)	241 (11,3%)
E. fraseológico proverbial	3 (0,2%)	9 (0,4%)
E. fraseológico rutinario	7 (0,4%)	136 (6,4%)
Esq. sintáctico adverbial	113 (6,2%)	68 (3,2%)
Esq. sintáctico comparativo	33 (1,8%)	25 (1,2%)
Esq. sintáctico conjuntivo	15 (0,8%)	13 (0,6%)
Esq. sintáctico discursivo	45 (2,5%)	131 (6,1%)
Esq. sintáctico perifrástico	33 (1,8%)	49 (2,3%)
Esq. sintáctico pragmático-enfatizante	33 (1,8%)	110 (5,1%)
Esq. sintáctico preposicional	110 (6%)	39 (1,8%)
Esq. sintáctico rutinario	0	2 (0,1%)
Frase proverbial	1 (0,1%)	0
Fraseología idiolectal	16 (0,9%)	41 (1,9%)
Locución adjetiva	65 (3,5%)	39 (1,8%)
Locución adverbial	539 (29,4%)	325 (15,2%)
Locución nominal	37 (2%)	30 (1,4%)
Locución pronominal	21 (1,1%)	20 (0,9%)
Locución verbal	205 (11, 2%)	270 (12,6%)
Refrán	3 (0,2%)	22 (1%)

Tabla 16. Comparación de UF distribuidas por subtipos sobre el total de UF pronunciadas por cada grupo en La colmena. Fuente: Elaboración propia.

Procederemos a interpretar los datos de la Tabla 16 por orden de aparición, empezando por la tipología de las paremias, pues el primer subtipo es el aforismo y resulta conveniente interpretar los subtipos de forma conjunta. La tipología de las paremias copaba un 0,3% de las UF enunciadas por el narrador y un 1% en el discurso fraseológico

de los personajes. La diferencia no es especialmente grande, lo que resulta llamativo, pues, dado el carácter sentencioso de las paremias cabría esperar que solamente los personajes las enunciasen referidas a otros personajes. Las paremias enunciadas por los personajes son exclusivamente refranes; las paremias pronunciadas por el narrador, en cambio, son también aforismos y frases proverbiales. Este uso de paremias por parte del narrador podría explicarse por el tipo de narrador que encontramos en la novela, un narrador tan omnisciente que, a veces, sus reflexiones o pensamientos se confunden con los de algunos personajes.

El tipo fraseológico de las colocaciones ocupaba el segundo puesto en importancia tras las locuciones en el discurso del narrador (24,7%) y el cuarto puesto en el de los narradores (16,7%). La distribución interna de los subtipos parecía coincidir otorgándole más peso en ambos casos a las colocaciones verbales. Si observamos el desglose presentado en la Tabla 16, se comprueba que, efectivamente, las colocaciones verbales son las más frecuentes en ambos casos, aunque con casi 6 puntos de diferencia, siendo superior la frecuencia de uso en el narrador (21%) que en los personajes (15,3%). Esto nos inclina a pensar que si bien el narrador acude a menudo a las colocaciones verbales para hablar de acción, los personajes parecen preferir otro tipo de UF para ello, como comentaremos más adelante. Se observa también algo más de un punto porcentual de diferencia (1,1) entre la frecuencia de uso de las colocaciones nominales por parte del narrador sobre la de los personajes, lo que puede llevarnos a pensar que el discurso del narrador posee quizás un carácter más sustantivado que el de los personajes. Por otro lado, las diferencias de uso de colocaciones adjetivas y adverbiales son inferiores a un punto porcentual, por lo que no creemos que sean excesivamente representativas.

En la línea de lo que afirmábamos con respecto a la sustantivación del discurso del narrador, se observa también un uso más recurrente de los compuestos sintagmáticos (2,5%), de casi 2 puntos porcentuales, con respecto al discurso de los personajes (0,6%); por lo que la hipótesis podría cobrar mayor sentido. Este hecho podría explicarse teniendo en cuenta que el discurso del narrador, como ya se adelantó, suele ser más descriptivo-expositivo, lo que motivaría un uso de un mayor número de sustantivos por la necesidad de nombrar y describir los sucesos.

La tipología de los enunciados fraseológicos era la segunda más frecuente en el discurso de los personajes con un 27,4%, frente al 3,5% que ocupa el cuarto lugar en importancia en el discurso del narrador. Esta es una de las grandes diferencias entre los

usos fraseológicos de ambos grupos. Es lógico que, siendo los enunciados fraseológicos un tipo especialmente pragmático, creativo y que se presta más a la oralidad, pues su significado se actualiza en contexto, los personajes enuncien una cantidad mayor que el narrador. Además, al observar los subtipos, las diferencias son más evidentes. Los personajes presentan una frecuencia de uso de los enunciados discursivos del 9,3%, 8 puntos porcentuales por encima de la frecuencia de uso del narrador (1,2%). También existe una importante diferencia de uso, de 9,6 puntos porcentuales, en los enunciados fraseológicos pragmáticos, que copan un 11,3% en el discurso fraseológico de los personajes frente al 1,7% del narrador. Por último, se observa una diferencia de 6 puntos porcentuales también en la frecuencia de uso de los enunciados fraseológicos rutinarios que ascienden a un 6,4% sobre el total de UF enunciadas por los personajes y a un modesto 0,4% en el caso del narrador. La frecuencia de uso en ambos casos está bastante igualada y es inferior al 0,5% sobre el total de UF.

La tipología general de los esquemas sintácticos ofrece un porcentaje relativo sobre el total de UF enunciadas por cada grupo bastante parecido, siendo de un 20,8% en el discurso del narrador y de un 20,4% en el de los personajes. En ambos casos, además, ocupa el tercer lugar en importancia. Así pues, la diferencia estriba en la distribución por subtipos. En los subtipos comparativo y conjuntivo, la frecuencia de uso es bastante parecida y, en ambos casos, inferior al 2%. Sin embargo, la frecuencia de uso de los esquemas sintácticos adverbiales es casi el doble (3 puntos porcentuales) en el discurso del narrador (6,2%) frente al de los personajes (3,2%); igual que sucede con los esquemas sintácticos preposicionales, cuya frecuencia de uso es 4,2 puntos porcentuales superior en el discurso del narrador (6%) que en el de los personajes (1,8%). Por su parte, el discurso de los personajes ofrece una frecuencia de uso mayor en los esquemas sintácticos discursivos (6,1% vs. 2,5%), los pragmático-enfatizantes (5,1% vs. 1,8%) y los perifrásticos (2,3 vs. 1,8%). Estos porcentajes de uso, como ya se adelantaba, explican el propósito comunicativo de ambos discursos. Por su parte, el discurso del narrador es más rico en esquemas sintácticos adverbiales y preposicionales, dada la calidad de texto descriptivo-expositivo que posee. Por otro lado, el discurso de los personajes, que intenta aparentar una oralidad veraz, pretende ser más espontáneo y pragmático, de ahí que sea más profuso en esquemas sintácticos discursivos, pragmático-enfatizantes e, incluso, perifrásticos, lo que explicaría en parte que los personajes recurran menos a las colocaciones verbales en comparación con el narrador para hablar de acción.

La frecuencia de uso de la fraseología idiolectal, que, recordemos, es la etiqueta que han recibido todas aquellas UF que no han podido ser documentadas, ya sea por contener un error en la oralidad fingida, porque la UF pertenezca al eje dialectal o diacrónico de la lengua del propio autor, o porque forme parte del propio idiolecto ficticio del personaje o real del autor, es mayor en el discurso de los personajes (1,9%) que en el del narrador (0,9%). Este dato viene a subrayar lo que se decía en el párrafo anterior: el discurso de los personajes tiende a ser más espontáneo, dado que emula una oralidad real, por lo que es lógico que sea más rico en fraseología idiolectal que el discurso del narrador.

Por último, la tipología de las locuciones ocupa el primer lugar en frecuencia de uso en ambos discursos con un 47,3% en el del narrador y un 32% en el de los personajes. Es notable que las locuciones supongan casi la mitad de las UF que componen el discurso fraseológico del narrador, mientras que en el discurso de los personajes la frecuencia de uso se encuentra mucho más repartida. Los porcentajes relativos de todos los subtipos, exceptuando el de locución verbal, son superiores en el discurso del narrador en mayor o menor medida con respecto al discurso de los personajes. La frecuencia de uso más alta se concentra en ambos casos en las locuciones adverbiales, con un 29,4% en el caso del narrador que casi duplica la frecuencia de uso existente en el discurso de los personajes (15,2%). De la misma forma, los porcentajes relativos son mayores en el discurso del narrador en los casos de locuciones adjetivas (3,5% vs. 1,8%), nominales (2% vs. 1,4%) y pronominales (1,1% vs. 0,9%). Solamente en el subtipo de las locuciones verbales, los personajes parecen ser más productivos que el narrador con un 12,6% frente a 11,2%, lo que, de nuevo, explicaría por qué los personajes no recurren tanto a las colocaciones verbales, en comparación con el porcentaje alcanzado por el narrador, pues parecen tender más hacia las expresiones idiomáticas, como las locuciones, y hacia los esquemas sintácticos perifrásticos.

A la luz de estos datos, parece confirmarse lo que se venía observando desde el principio de este estudio. El discurso del narrador posee unos rasgos fraseológicos especiales que concuerdan con su función textual: la de describir la acción. Por eso su discurso parece ser más productivo que el de los personajes: acude más a las locuciones adverbiales y verbales, a las colocaciones verbales y a los esquemas sintácticos adverbiales y preposicionales. De la misma forma, la frecuencia de uso de las UF que funcionan como sintagma nominal, ya sean locuciones, colocaciones o compuestos sintagmáticos, es también mayor en el discurso del narrador que en el de los personajes.

Por otro lado, el discurso de los personajes parece tener un carácter más expresivo y espontáneo, dada su profusión en el uso de enunciados y esquemas sintácticos discursivos y pragmáticos.

Aunque es cierto que existe una diferencia entre los discursos fraseológicos de cada grupo, también es cierto que se pueden encontrar cifras relativas similares en 11 de los 26 subtipos fraseológicos descritos. Además, si se observan los primeros puestos en cada discurso, se llega a la conclusión de que la diferencia tal vez no sea tan significativa. En el discurso del narrador, los subtipos más importantes ordenados por su porcentaje, son las locuciones adverbiales (29,4%), las colocaciones verbales (21%), las locuciones verbales (11,2%) y los esquemas adverbiales (6,2%) y preposicionales (6%). Por otro lado, en el discurso de los personajes, el primer puesto lo ostentan las colocaciones verbales (15,3%), seguidas de las locuciones adverbiales (15,2%), las locuciones verbales (12,7%) y los enunciados fraseológicos pragmáticos (11,3%) y discursivos (9,3%). Así pues, se observan, como decíamos, puntos de confluencia entre ambos discursos. Este hecho es fácilmente explicable si retomamos lo dicho en el epígrafe 2.3.2., donde se explicaba que *La colmena* es una novela coral. Como tal, es lógico que el narrador forme parte también de ese coro, como si fuese uno más de los personajes, y, a pesar de ejercer su función narrativo-expositiva, como claramente se puede apreciar a través del estudio de los datos, no termina de constituir un ente totalmente distanciado del discurso de los personajes. En relación a nuestra primera hipótesis (La fraseología se utiliza de forma intencional como recurso estilístico en las novelas españolas de posguerra escogidas) podemos afirmar, tentativamente, que sí existe una intencionalidad en el hecho de colocar determinadas UF en boca de los personajes (como los enunciados y los esquemas discursivos y pragmáticos) y dejar de hacerlo en el caso del narrador; por lo que las UF en este caso sí se utilizan como recurso estilístico dentro de la narración para aportar más veracidad, espontaneidad y expresividad al discurso de los personajes, contribuyendo a hacer más creíble el principio de construcción de la novela.

A continuación, se recogen los resultados del segundo estudio llevado a cabo con el corpus fraseológico de la novela *La colmena* en el que se compara el discurso fraseológico de dos personajes concretos.

6.1.2. LC-2: Discurso fraseológico de Doña Rosa y Martín Marco

Para analizar de forma cualitativa el corpus fraseológico, como ya se dijo en el epígrafe 5.5.2., se han escogido dos personajes representativos por su función simbólica en la novela y se han analizado todas las UF que enunciaban cada uno de ellos buscando algún patrón de uso que les sea característico. Si bien la novela, como su propio nombre indica, nos presenta toda una *colmena* de personajes zumbando en sus quehaceres madrileños, sí existen, como se explicaba en el epígrafe 2.3.2., unos «personajes de primer plano» (Arquier, 1987, p. 104) entre los que destacan especialmente, por sus numerosas apariciones (21 y 31 veces respectivamente), Doña Rosa y Martín Marco. Convendría recordar ahora la teoría de Urrutia (2016) que defendía que Cela quería construir un entorno humano lo suficientemente borroso para que sobre él destacasen dos personajes que ostentan una categoría de símbolo. Recordemos que, en la novela, la acción parte del Café de Doña Rosa, donde ella ejerce su tiranía totalitaria sobre todo aquel que atreviese las puertas de su establecimiento, ya sean camareros o clientes. Además, Doña Rosa alardea de su ideología de derechas, admira a Hitler y a Primo de Rivera y compara el destino de su Café con el de las fuerzas armadas de la Alemania nazi. Todo esto, junto al hecho de que las mesas de mármol de su café son, en realidad, lápidas, le permite al lector de la novela identificar el Café y a la propia Doña Rosa con el régimen franquista, como sugería Urrutia (2016).

Así, la novela se va desarrollando desde el ambiente carcelario y asfixiante del Café a lo largo de seis capítulos hacia la calle y el campo donde finalmente se centra en la persona de Martín Marco, que representa todo lo contrario a Doña Rosa: la libertad, el pensamiento crítico, la intelectualidad y, especialmente, la solidaridad (la de buena parte de los personajes hacia Martín Marco, sobre el cual el régimen ha puesto su foco de atención). Este movimiento espacial e ideológico que se produce en la novela se traduce también para el lector como un movimiento real hacia la esperanza, personificada en Martín.

Teniendo todo esto en mente, pasamos, pues, a desarrollar el análisis hermenéutico del uso fraseológico de Doña Rosa, que pronuncia un total de 249 UF (11,6% sobre el total de UF enunciados por los personajes) en la novela. Los rasgos que se han encontrado en Doña Rosa son la ideología de derechas y el carácter autoritario, especialmente cuando se trata de sus trabajadores y de gastar dinero; el sentimiento religioso y la sabiduría

popular. Además, se han encontrado algunas UF que caracterizan también su lenguaje a modo de muletillas o frases repetitivas.

La tabla 17 recoge a continuación algunos ejemplos de uso fraseológico en los que se aprecia la tendencia de Doña Rosa hacia el totalitarismo tanto ideológico como práctico, aplicado en su propio Café.

UF ⁹⁹	Contexto de uso en la novela (Cela, 1979)	Lo que nos dice sobre ella como personaje
• tenía un corazón de oro	«El padre de Navarrete, que era amigo del general don Miguel Primo de Rivera, lo fue a ver, se plantó de rodillas y le dijo: “Mi general, indulte usted a mi hijo, por amor de Dios”; y don Miguel, que tenía un corazón de oro, le respondió: “Me es imposible, amigo Navarrete; su hijo tiene que expiar sus culpas en el garrote”» (pp. 21-22).	Doña Rosa utiliza una locución verbal de implicatura ¹⁰⁰ claramente positiva para hablar de Primo de Rivera ¹⁰¹ , lo cual evidencia su posicionamiento ideológico. Además, en este extracto, y mediante el uso de esa locución, Doña Rosa está alabando que el propio Primo de Rivera condenase a muerte a un preso, lo cual establece un curioso juego de contrastes, pues no es algo que se esperaría de alguien que tiene un corazón de oro.
• qué miras • igual que (x) • no hay Dios que (x) • el pelo de la dehesa • tengamos la fiesta en paz • si fueras más hombre (x) • te había puesto de patas en la calle • ¡pues nos ha merengao!	«¡Qué miras! ¡Qué miras! ¡Bobo! ¡Estás igual que el día que llegaste! ¡A vosotros no hay Dios que os quite el pelo de la dehesa! ¿Anda, espabila y tengamos la fiesta en paz, que si fueras más hombre ya te había puesto de patas en la calle! ¿Me entiendes? ¡Pues nos ha merengao!» (p. 30).	En este extracto, Doña Rosa utiliza una sucesión de UF (esquemas sintácticos, enunciados fraseológicos, locución nominal y locución verbal) dirigidos a modo de improperios hacia uno de sus camareros que se encontraba tranquilamente en la barra observando el Café. No existe motivo alguno para que Doña Rosa trate de esta forma al camarero, pues no ha habido ningún conflicto ni este estaba dejando de hacer su trabajo, es la forma tirana habitual en la que Doña Rosa habla a sus camareros, menospreciándolos, insultándolos y tratándolos como si fuesen esclavos, en la línea totalitaria de su ideología.
• ¿lo ves? • ¡lo ves! • ¡así no hay quien pueda! • y que si la Virgen • no te dije (x) • no os da la gana	«¿Lo ves? ¡Lo ves! ¡Así no hay quién pueda! ¡Y después, que si bases de trabajo, y que si la Virgen! ¿No te dije bien claro que no echases más que onza y media? Con vosotros no vale hablar en español, no os da la gana de entender» (p. 36).	El uso pragmático en este caso es el mismo que en el extracto anterior. Se observa una sucesión de UF expresivas (enunciados, esquema y locución verbal) dirigida como riña hacia el cocinero del Café, que ha utilizado dos onzas para hacer el chocolate caliente de la merienda, en lugar de una y media como Doña Rosa le dijo. Doña Rosa es una

⁹⁹ Aunque en el extracto de la obra aparezcan más UF (que se encontrarán recogidas en el corpus fraseológico correspondiente), en la columna de la izquierda de la tabla solamente se recogerán aquellas que se van a comentar en la columna de la derecha por contribuir al principio poético de la obra. Se procederá así en todas las tablas de aquí en adelante.

¹⁰⁰ «[...] información que el emisor de un mensaje trata de hacer manifiesta a su interlocutor sin expresarla explícitamente. [...] es un tipo de implicación pragmática [...]» (Instituto Cervantes, 2018, párr. 1).

¹⁰¹ Dictador militar español entre 1923 y 1930.

UF ⁹⁹	Contexto de uso en la novela (Cela, 1979)	Lo que nos dice sobre ella como personaje
		persona tacaña y miserable que siempre piensa que sus trabajadores quieren robarle.
• ¡pues estaría bueno! • ¡habráse visto! • gracias a Dios • ¿te enteras? • si no le gusta, que se vaya • eso saldremos ganando	«Y si a don Pablo le parece que está muy claro, que se vaya con su señora a donde se lo den mejor. ¡Pues estaría bueno! ¡habráse visto! Lo que no sabe ese piernas desgraciado es que lo que aquí sobran, gracias a Dios, son clientes. ¿Te enteras? Si no le gusta, que se vaya; eso saldremos ganando. ¡Pues ni que fueran reyes! Su señora es una víbora, que me tiene muy harta. ¡Muy harta es lo que estoy yo de la doña Pura!» (p. 36).	En este extracto, Doña Rosa vuelve a utilizar una serie de UF muy expresivas como son, por ejemplo, los enunciados, para criticar a uno de los clientes. Se observa entonces que sus maneras despóticas no se dirigen únicamente a sus trabajadores, sino a cualquier incauto que entre en su Café.
• tú sabrás • esté en sus cabales • lo que te conviene	«Tú sabrás lo que tiene que hacer un hombre honrado, un hombre que esté en sus cabales y no sea un ladrón. ¡Tú, cuando quieres, muy bien sabes lo que te conviene!» (p. 37).	Un ejemplo más del despotismo de Doña Rosa que utiliza este enunciado fraseológico pragmático, esta locución verbal y esta locución pronominal a modo de amenaza encubierta dirigida al cocinero de su Café.
• que se las arregle como pueda • sacarle los cuartos • se le pegan al bolsillo • y en paz • ¡hasta ahí podíamos llegar!	«Pues que se las arregle como pueda para sacarle los cuartos; eso es cosa suya; si no se los saca, dile que se le pegan al bolsillo y en paz. ¡Hasta ahí podíamos llegar!» (p. 41).	Otro ejemplo del autoritarismo de Doña Rosa. En este caso utiliza tres enunciados fraseológicos pragmáticos, una colocación verbal y una locución verbal para imponer su voluntad en tono amenazante.
• tiene gracia • ¿y por qué regla de tres (x)? • ¡pues sí, lo que faltaba para el duro! • si te he visto no me acuerdo • ¡ni hablar! • ¡cría cuervos y te sacarán los ojos! • a la calle • donde se tercie • ¡pues nos ha merengao!	«¡Anda, qué tío, pues esto sí que tiene gracia! ¡Con esa cara! Oye, ¿y por qué regla de tres no quiere pagar? [...] ¡pues sí, lo que faltaba para el duro! Lo que sobran en este país son pícaros. [...] Eso dicen todos y después, para uno que vuelve, cien se largan, y si te he visto no me acuerdo. ¡Ni hablar! ¡Cría cuervos y te sacarán los ojos! Dile a Pepe que ya sabe: a la calle con suavidad, y en la acera, dos patadas bien dadas donde se tercie. ¡Pues nos ha merengao!» (p. 41).	Con dos locuciones, una colocación, un refrán y cinco enunciados fraseológicos pragmáticos, Doña Rosa ejerce de autoridad en su café cuando un cliente dice que no tiene dinero para pagar. Además, con estos enunciados fraseológicos, Doña Rosa muestra también su falta de clemencia y empatía, algo característico de su personaje.
• bien hecho • para que aprenda	«Bien hecho. ¡Para que aprenda! ¡Así otra vez no querrá robarle el dinero a las gentes honradas!» (p. 48).	Doña Rosa utiliza aquí dos enunciados fraseológicos pragmáticos aprobando el comportamiento de su camarero que ha echado a un cliente que no quería pagar y le ha pegado una patada al salir. Una

UF ⁹⁹	Contexto de uso en la novela (Cela, 1979)	Lo que nos dice sobre ella como personaje
		muestra más de su carácter tiránico para con los clientes.
• no estoy para (x) • meterme en gastos • no me da la gana • ¡pues anda con (x)!	¡Pues que beban de otro! Ahora no estoy para meterme en gastos, no me da la gana. ¿Pues anda con las exigencias! [...]» (p. 52).	En este extracto Doña Rosa utiliza dos esquemas sintácticos pragmático-enfatizantes y dos locuciones verbales de implicatura negativa para despreciar a los clientes. Una muestra más de su tacañería y actitud tiránica, no solo con sus camareros, sino también con los clientes que entran en su Café.
• por qué (x) • estoy a matar • anda de flete • las veinticuatro horas del día • comerse la sopa boba • por su cara bonita • todo el día • sería bueno • arrimara el hombro • otra cosa sería • pegarse la gran vida • sin dar golpe	«¿Por qué cree usted que yo estoy a matar con mi cuñado? Pues porque es un golfante, que anda por ahí de flete las veinticuatro horas del día y luego se viene a casa para comerse la sopa boba. Mi hermana, que es tonta y se lo aguanta, la pobre fue siempre así. ¡Anda que si da conmigo! Por su cara bonita le iba a pasar yo que anduviese todo el día por ahí calentándose con las marmotas. ¡Sería bueno! Si mi cuñado trabajara, como trabajo yo, y arrimara el hombro y trajera algo para casa, otra cosa sería; pero el hombre prefiere camelar a la simple de la Visi y pegarse la gran vida sin dar golpe» (pp. 62-63).	Doña Rosa utiliza en este extracto multitud de UF de implicatura negativa para referirse a su cuñado, como colocaciones verbales (estoy a matar, pegarse la gran vida), locuciones verbales y adverbiales (las veinticuatro horas del día, por su cara bonita, comerse la sopa boba, arrimara el hombro, sin dar el golpe, etc.). Este extracto ofrece otro ejemplo de su despotismo y tiranía, que no se limita a maltratar a camareros y clientes, sino también a sus propios familiares.
• por quién nos ha tomado • muerto de hambre	«¿por quién nos ha tomado ese muerto de hambre?» (p. 63).	Su forma despótica de hablar es imparcial. En este caso, Doña Rosa se refiere a su cuñado utilizando un enunciado fraseológico pragmático que induce a pensar que su cuñado se aprovecha de ella y de su hermana (aunque por la trama el lector sabe que no es así en realidad, y que es la misma forma de hablar que Doña Rosa utiliza con todas las personas). Enuncia también una locución adjetiva a modo de insulto.
• para qué (x) • para que (x) • se cumpla la ley • todo el mundo	«¿Para qué están los desahucios – decía–, para que no se cumpla la ley? Lo que a mí se me ocurre es que si hay una ley es para que la respete todo el mundo; yo la primera. Lo otro es la revolución» (p. 65).	En este extracto se evidencia el alineamiento de Doña Rosa con el régimen franquista. Si bien las UF no están relacionadas directamente con esa idea, sí se utilizan los esquemas sintácticos, la colocación verbal y la locución pronominal para remarcar y enfatizar la idea de respetar la ley impuesta.
• lo que hay es que (x) • como Dios manda • tienen miedo	«Lo que hay es que los alemanes, que son unos caballeros como Dios manda, se fiaron demasiado de los italianos, que tienen más miedo que ovejas. ¡No es más!» (p. 67).	De este ejemplo se deduce en buena parte la ideología de Doña Rosa que reconoce que los alemanes son unos caballeros <i>como Dios manda</i>, es decir, como deben ser; mientras que tilda a los italianos de

UF ⁹⁹	Contexto de uso en la novela (Cela, 1979)	Lo que nos dice sobre ella como personaje
• más (x) que • ¡no es más!		Mussolini de cobardes utilizando la colocación verbal <i>tener miedo</i> y el esquema sintáctico comparativo <i>más (x) que</i> .
• tienen un miedo • delante de (x) • levantar la voz	«Si yo hubiera visto a Hitler, le hubiera dicho: “No se fíe, no sea usted bobo, que éstos tienen un miedo que ni ven!” [...] ¡Qué tonta soy! Delante de Hitler, no me hubiera atrevido ni a levantar la voz...» (p. 67).	Este extracto reitera la ideología de Doña Rosa, que continúa acusando a los italianos de cobardes y expresa su admiración por Hitler, ante el cual no se habría atrevido a <i>levantar la voz</i> . En este caso las UF (colocaciones verbales y esquema sintáctico preposicional) sirven para remarcar la idea de su admiración por Hitler.
• delante de (x) • más (azorada) que una mona • como un tigre	«Delante de Hitler me quedaría más azorada que una mona; debe ser un hombre que azore mucho; tiene una mirada como un tigre» (p. 68).	En este extracto, Doña Rosa utiliza un esquema sintáctico preposicional (delante de) y dos locuciones adjetivas para expresar cómo se encontraría delante de Hitler y cómo es la mirada de Hitler, haciendo obvia su admiración por el dictador.
• sí que estaría bueno • se me pegasen a mí al bolsillo • iguales que (x)	«¿Anda, pues naturalmente! ¡Eso sí que estaría bueno, que encima se me pegasen a mí al bolsillo! [...] ¡Bestia! ¡Que lo que eres es un bestia, y un rojo indecente, y un chulo! ¡La culpa la tengo yo por no denunciaros a todos! ¡Di que una es buena! ¿Dónde tienes los ojos? ¿En qué furcia estabas pensando? ¡Sois igual que bueyes! ¡Tú y todos! ¡No sabéis donde pisáis!» (pp. 149-150).	Un ejemplo más del despotismo de Doña Rosa. En este caso, Doña Rosa utiliza un enunciado fraseológico pragmático, una locución verbal y un esquema sintáctico comparativo para comparar a sus camareros con animales de carga a modo de insulto.
• lo que faltaba es que (x) • sido aposta • en mis propias narices • porque sí • le daba la gana • eso ya lo sé yo • detrás de (x) • no eres más que (x) • tuviera mala sangre	«¡Hombre, claro! ¡Lo que faltaba es que hubiera sido aposta! ¡Sería lo último! ¡Que en mi Café y en mis propias narices, un mierda de encargado que es lo que eres tú, me rompiese las cosas porque sí, porque le daba la gana! ¡No, si a todo llegaremos! ¡Eso ya lo sé yo! ¡Pero vosotros no lo vais a ver! ¡El día que me harte vais todos a la cárcel, uno detrás de otro! ¡Tú el primero, que no eres más que un golfo! ¡Di que una no quiere, que si tuviera mala sangre como la tenéis vosotros...!» (p. 150).	Este extracto ofrece otro ejemplo del despotismo de Doña Rosa que se enfrenta y amenaza a un camarero al que, por torpeza, se le acaban de caer unos platos al suelo. En este caso, enuncia una serie de UF que pasamos a enumerar: un esquema sintáctico pragmático-enfatizante, una colocación verbal, una locución adverbial, un enunciado fraseológico pragmático, una locución verbal, un enunciado fraseológico discursivo, un esquema sintáctico preposicional, un esquema sintáctico pragmático-enfatizante y una colocación verbal. Todos ellos contribuyen a hacer despótico y violento el discurso de Doña Rosa.
• ¡mal que os pese! • dar cuenta • me da la gana • echo el cierre • ni a Dios	«Pero quien manda aquí soy yo, ¡mal que os pese! Si quiero me echo otra copa y no tengo que dar cuenta a nadie. Y si me da la gana, tiro la botella contra un espejo. No lo hago porque no quiero. Y si quiero, echo el cierre para	En este caso, Doña Rosa utiliza un enunciado fraseológico pragmático, dos locuciones verbales, una pronominal y dos colocaciones verbales para mostrar su autoritarismo frente a los camareros,

UF ⁹⁹	Contexto de uso en la novela (Cela, 1979)	Lo que nos dice sobre ella como personaje
• mi trabajo me costó	siempre y aquí no se despacha un café ni a Dios. Todo esto es mío, mi trabajo me costó levantarlo» (pp. 274-275).	amenazarlos y demostrarles que es ella quien tiene el poder.
• me da la gana • mato a palos	«El Café es como el gato, sólo que más grande. Como el gato es mío, si me da la gana le doy morcilla o lo mato a palos» (p. 275).	De nuevo, una exhibición del despotismo de Doña Rosa que exige poder hacer lo que <i>le dé la gana</i> con su propiedad, incluso sin son seres vivos. Es bastante revelador y explica también la actitud que toma con respecto a sus trabajadores, a los que (mal)trata como si fuesen de su propiedad.

Tabla 17. Ejemplos de uso fraseológico que revelan la personalidad autoritaria de Doña Rosa. Fuente: Elaboración propia.

Como se observa en la tabla, Doña Rosa posee una ideología que coincide con la de la dictadura contemporánea a la novela y al autor de esta. Muestra una gran admiración por Hitler, ante el cual no se cree capaz de hablar, e, incluso, califica de cobardes a los fascistas de Mussolini. Por otro lado, esa misma ideología totalitaria es la que aplica para gobernar su Café con mano de hierro, maltratando y despreciando tanto a camareros como a clientes, sobre todo mediante el uso de enunciados fraseológicos pragmáticos que suelen expresar su ira y su despotismo.

A continuación, se ofrece una tabla con todos los ejemplos en los que Doña Rosa recurre a una expresión de contenido semántico religioso para expresar alguna emoción. Si bien es cierto que hay muchos otros personajes que también las utilizan dentro de la novela, es llamativo que de las 71 UF de contenido semántico religioso, el 11,3% sean enunciadas por Doña Rosa, teniendo en cuenta que existe un censo de más de 300 personajes en la novela. En esto se intuye cierta intención del autor por caracterizar con estas UF a Doña Rosa. Este rasgo de religiosidad contribuye a la vinculación de Doña Rosa con la ideología del régimen, pues, como se exponía en el epígrafe 2.2.1., la identificación del catolicismo con el Estado (es decir, el nacionalcatolicismo) era uno de los *leit motiv* del régimen franquista.

Además, Doña Rosa hace un uso particular de estas UF de contenido semántico religioso. Exceptuando dos, en la p. 21 y en la p. 68 de la novela, que utiliza para contar una anécdota y expresar algo de abatimiento respectivamente; el resto de las UF enfatizan y subrayan el carácter autoritario de su discurso. Cinco de las nueve UF son utilizadas como elemento enfático al reprimir a sus camareros (p. 30, 36, 52, 62 y 275), una de ellas

es utilizada con desdén y prepotencia para presumir sobre el Café, maltratando a un cliente (p. 36), y otra de ellas, para elogiar a los soldados alemanes de Hitler (p. 67).

UF en el texto	Personaje	Capítulo	Situación	Tipo de UF	Página
por amor de Dios	Padre de Navarrete (Doña Rosa)	1	D	Enunciado fraseológico pragmático	21
no hay Dios que (x)	Doña Rosa	1	D	Esquema sintáctico pragmático-enfatizante	30
gracias a Dios	Doña Rosa	1	D	Enunciado fraseológico pragmático	36
y que si la Virgen	Doña Rosa	1	D	Enunciado fraseológico pragmático	36
ni Dios	Doña Rosa	1	D	Locución pronominal	52
como Dios manda	Doña Rosa	1	D	Locución adverbial	62
como Dios manda	Doña Rosa	1	D	Locución adverbial	67
¡Vaya por Dios!	Doña Rosa	1	D	Enunciado fraseológico pragmático	68
ni a Dios	Doña Rosa	6	D	Locución pronominal	275

Tabla 18. Ejemplos que caracterizan a Doña Rosa como un personaje religioso. Fuente: Elaboración propia.

Doña Rosa se caracteriza también por introducir paremias y enunciados fraseológicos proverbiales en su discurso como argumentos de autoridad sobre los que apoyar su punto de vista, generalmente para defender sus intereses o los de su café (exceptuando el caso del último refrán). Este uso totalitario de las paremias y los enunciados proverbiales en su beneficio se acerca al modo en que Hitler utilizaba los refranes en su propio beneficio (Mieder, 1994), del cual ya se habló en el epígrafe 2.5. Esta tendencia de uso es lógica partiendo del rasgo fraseológico que se observaba en la Tabla 17, pues si su discurso es, por lo general, autoritario y despótico, la utilización que hace de las paremias y los enunciados proverbiales se inclina también en esa línea. Además, dos de estas UF se enuncian acompañadas previamente por sendas unidades introductorias («como decía mi madre», «ya dice la gente»). La función de estas unidades introductorias, de acuerdo con Postigo (2001) y Ramadori (2011), es la de conferir un argumento de autoridad a las unidades que se insertan posteriormente y que ya, por su naturaleza, son argumentos de autoridad al ser consideradas fuentes de sabiduría popular. De esta forma, al acompañar las UF por unidades introductorias, su argumento se vuelve

más inapelable aún, dado que, a la autoridad de la paremia o el enunciado, se le añade la autoridad de *la gente* o de *la madre de Doña Rosa*.

UF en el texto	Personaje	Capítulo	Situación	Tipo de UF	Página
(como decía mi madre, que en paz descanse:) ¡vivir para ver!	Doña Rosa	1	D	Enunciado fraseológico proverbial	37
¡cría cuervos y te sacarán los ojos!	Doña Rosa	1	D	Refrán	41
ésa es la vida	Doña Rosa	1	D	Enunciado fraseológico proverbial	60
las cuentas claras	Doña Rosa	1	D	Refrán	65
las cuentas claras	Doña Rosa	1	D	Refrán	65
(Ya dice la gente,) de grandes cenas están las sepulturas llenas	Doña Rosa	5	D	Refrán	236

Tabla 19. Ejemplos que evidencian el uso autoritario de las paremias y enunciados fraseológicos proverbiales. Fuente: Elaboración propia.

Por último, se ofrece una tabla en la que se reproducen ejemplos de UF utilizados como coletillas por Doña Rosa en, al menos, más de una ocasión y que, claramente, desvelan un objetivo estilístico por parte de Cela: caracterizar intencionadamente el discurso de Doña Rosa para dotarlo de expresividad y, sobre todo, de verosimilitud, lo que contribuye a convertir a Doña Rosa en un personaje vivo.

UF en el texto	Personaje	Capítulo	Situación	Tipo de UF	Página
No perdamos la perspectiva	Doña Rosa	1	D	Colocación verbal	21
No perdamos ninguno la perspectiva	Doña Rosa	1	D	Colocación verbal	31
nos ha merengao	Doña Rosa (narrador)	1	N	Enunciado fraseológico pragmático	21
¡Pues nos ha merengao!	Doña Rosa	1	D	Enunciado fraseológico pragmático	30
¡Nos ha merengao!	Doña Rosa	1	D	Enunciado fraseológico pragmático	32
¡Nos ha merengao!	Doña Rosa	1	D	Enunciado fraseológico pragmático	40
¡pues nos ha merengao!	Doña Rosa	1	D	Enunciado fraseológico pragmático	41
¡caray con (x)!	Doña Rosa	1	D	Esquema sintáctico pragmático-enfatizante	57
¡caray con (x)!	Doña Rosa	1	D	Esquema sintáctico pragmático-enfatizante	66
y lo que le digo	Doña Rosa	1	D	Enunciado fraseológico discursivo	30

UF en el texto	Personaje	Capítulo	Situación	Tipo de UF	Página
lo que yo le digo a usted	Doña Rosa	1	D	Enunciado fraseológico discursivo	32
digo yo	Doña Rosa	1	D	Enunciado fraseológico pragmático	40
digo yo	Doña Rosa	1	D	Enunciado fraseológico pragmático	40
digo yo	Doña Rosa	1	D	Enunciado fraseológico discursivo	57
lo que les digo es que (x)	Doña Rosa	1	D	Esquema sintáctico discursivo	66

Tabla 20. Ejemplos de coletillas fraseológicas que caracterizan el discurso de Doña Rosa. Fuente: Elaboración propia.

A continuación, se reproduce el mismo desglose para el personaje de Martín Marco. Este es el personaje que más interviene de forma directa en la novela y representa, en cierto modo, a la España intelectual, heterodoxa, que vive en la miseria tras la guerra y sometida por el miedo al nuevo régimen, que los tiene en el punto de mira. De hecho, recordemos, la novela termina con una amenaza cerniéndose sobre Martín Marco, una amenaza que es, si cabe, más aterradora porque el lector de la novela nunca llega a saber qué es exactamente lo que se puede leer en el periódico (se lo imagina, por la reacción del resto de personajes que quieren ocultarlo durante un tiempo) ni de qué se acusa al propio Marco. Martín Marco enuncia un total de 243 UF en la novela (11,3% sobre el total de UF enunciados por los personajes).

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre él como personaje
- la vida es todo - a gusto - está bueno - a gusto - un poco - lo malo es qué (x) - haciendo nuestras cosas ¡vaya por Dios!	«–La vida –piensa– es todo. Con lo que unos se gastan para hacer sus necesidades a gusto, otros tendríamos para comer un año. ¡Está bueno! Las guerras deberían hacerse para que haya menos gentes que hagan sus necesidades a gusto y pueda comer el resto un poco mejor. Lo malo es que, cualquiera sabe por qué, los intelectuales seguimos comiendo mal y haciendo nuestras cosas en los Cafés. ¡Vaya por Dios!» (pp. 76-77).	Martín Marco es un personaje conformista, resignado, casi existencialista, en su entendimiento de la vida. En este ejemplo utiliza varias UF (dos enunciados pragmáticos, un enunciado proverbial, una locución verbal, tres adverbiales y un esquema sintáctico) para enfatizar su punto de vista. Se queja de la desigualdad y de la miseria, aunque no lo expresa de modo revolucionario, sino, más bien, aceptando su destino de manera derrotista. Este es un rasgo muy característico de su personalidad que también se evidencia a través de su discurso.
- es mejor que (x) - término medio	«–Eso de que haya pobres y ricos –dice a veces– está mal; es mejor que seamos todos iguales, ni muy pobres ni muy ricos, todos un término medio. A la Humanidad hay que reformarla» (p. 77).	En este extracto, Marco sigue criticando la sociedad y utiliza concretamente una locución nominal (término medio) para expresar lo que, bajo su punto de vista, debería ser la sociedad: todos iguales, ni muy ricos ni muy pobres. La elección de esta locución nominal para describir su punto de vista deja ya entrever su postura

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre él como personaje
		ideológica, más de «izquierdas», opuesta a la que analizábamos anteriormente en Doña Rosa.
• ¡qué le vamos a hacer! • ¡no (x) ni Dios!	«Un poco caritativo me parece todo esto, bastante emparentado con los suburbios y la fiesta de la banderita. ¡Qué le vamos a hacer! Pero no hay quien los mueva, ¡ahí están! ¡No los mueve ni Dios!» (p. 80).	En este extracto, Marco se encuentra criticando el teatro de los Hermanos Álvarez Quintero, un teatro que recibió mucho reconocimiento, pero al que Martín no le encuentra más valor que el de exaltar el costumbrismo andaluz, algo que le parece muy cercano al régimen. De nuevo, con este enunciado fraseológico pragmático y este esquema sintáctico pragmático-enfatizante, lo que expresa el personaje es su frustración desde un punto de vista derrotista y conformista, como si no se pudiese hacer nada por cambiarlo («qué le vamos a hacer»).
• tengo yo miedo • no me meto en nada • por qué (x) • no gana uno para sustos • no tengo papeles • no (x) ni Dios • no seas (x) • darás cuenta • ¡esto es para volverse uno loco! • ¡éste es un mundo de locos! • de locos de atar • ¿está claro? • hablo en chino • todo el mundo • este mundo es una mierda • todo Dios • anda a lo suyo • en cuanto (x) • dan ganas • mandar todo al cuerno • ¡qué coño!	«¿De qué tengo yo miedo? ¡Je, je! ¿De qué tengo yo miedo? ¿De qué, de qué? [...] ¿De qué puedo tener yo miedo? ¿De qué, de qué? [...] Yo no me meto en nada! ¡En nada! ¿Qué me pueden hacer a mí si yo no me meto en nada? [...] ¿Por qué tengo yo miedo? ¡No gana uno para sustos! [...] Yo no tengo papeles. ¡Je, je! Tampoco tengo un diente de oro. ¡Je, je! En este país, a los escritores no nos conoce ni Dios. [...] “Sí, colabora, colabora, no seas bobo, ya darás cuenta, ya...” ¡Qué risa! ¡Je, je! ¡Esto es para volverse uno loco! ¡Éste es un mundo de locos! ¡De locos de atar! ¡De locos peligrosos! ¡Je, je! [...] ¿Está claro? ¡Lo que yo quiero es comer! ¡Comer! ¿Es que hablo en latín? ¡Je, je! ¿O en chino? [...] Todo el mundo lo entiende. ¡Je, je! Todo el mundo. ¡Comer! ¿Eh? ¡Comer! [...] ¡Este mundo es una mierda! ¡Aquí todo Dios anda a lo suyo! ¿Eh? ¡Todos! ¡Los que más gritan, se callan en cuanto les dan mil pesetas al mes! O un diente de oro. ¡Je, je! ¡Y los que andamos por ahí tirados y malcomidos, a dar la cara y a pringar la marrana! ¡Muy bien! ¡Pero que muy bien! Lo que dan ganas es de mandar todo al cuerno, ¡qué coño!» (pp. 211-212).	En este extracto, Martín Marco está intentando quitarse el miedo y convencerse de que no pasa nada porque un policía le haya pedido la documentación. Mediante la repetición de determinadas colocaciones verbales (tener miedo), locuciones, colocaciones, esquemas y enunciados, el lector puede percibir que el personaje está verdaderamente aterrado por el hecho de que un policía se haya fijado en él y le haya pedido los «papeles» (que no tiene), cuando, en realidad, él no ha hecho nada y lo único que quiere es comer. Este extracto refleja muy bien la represión del régimen franquista y el miedo que las fuerzas del orden público inspiraban a los ciudadanos. Especialmente a ciudadanos intelectuales, como Marco, que, por su ideología, podían ser considerados como opuestos al régimen.
• ésa es la verdad • pidió la documentación	«El policía era un hombre bien amable. Ésa es la verdad. Me pidió la documentación debajo de un farol, se conoce que para que no me asustase.	En este extracto, Martín Marco sigue intentando autoconvencerse de que el policía era un hombre amable que no tenía nada contra él al pedirle la

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre él como personaje
• debajo de (x) • se conoce que (x) • en seguida • tengo aire de • meterme en nada • meterme en donde no me llaman • no hay duda que (x)	Además me dejó marchar en seguida. Seguramente habrá visto que yo no tengo aire de meterme en nada, que yo soy un hombre poco amigo de meterme en donde no me llaman; esta gente está muy acostumbrada a distinguir. Tenía un diente de oro y llevaba un abrigo magnífico. Sí, no hay duda que debía ser un gran muchacho, un hombre bien amable...» (p. 214).	documentación, que él es inocente de todo y que tiene cara de no meterse en nada. Para convencerse utiliza enunciados y esquemas sintácticos discursivos (ésta es la verdad, se conoce que, no hay duda que, etc.) que repite y reitera para tranquilizarse, al igual que repeticiones del discurso («meterse en», «hombre bien amable»,...). Estas repeticiones y afirmaciones subrayan el nerviosismo de Marco y su insistencia en convencerse de que no hay ningún problema.
• allá ella • muerto de hambre	«—Allá ella. Tome usted un duro y tráigame un café. Una veinte de ayer y una veinte de hoy, dos cuarenta; quédese con la vuelta; yo no soy ningún muerto de hambre» (p. 247).	Este uso de la locución adjetiva «muerto de hambre» contrasta con el uso que hace Doña Rosa. Si Doña Rosa lo utilizaba como insulto, aquí Martín Marco lo utiliza en autodefensa, lo que evidencia su situación vital.
• lo que (x), (x)	«Voy a leerme las noticias; lo que sea, será» (p. 291).	Con este uso del esquema sintáctico pragmático-enfatizante, Marco vuelve a demostrar su postura derrotista y resignada, como si cambiar su destino estuviese fuera de su alcance. En este caso concreto, Martín ha decidido buscar un trabajo, para salir de la miseria en la que se encuentra y, por ello, va a leer el periódico, pero con la premisa de que «lo que tenga que ser, será».

Tabla 21. Ejemplos que evidencian la actitud derrotista y sometida de Martín Marco. Fuente: Elaboración propia.

A continuación, se ofrece una tabla que recoge todos los ejemplos fraseológicos que evidencian la cortesía de Martín Marco, frente a la falta de ella y al autoritarismo de Doña Rosa. Por poner un ejemplo, Doña Rosa no llega a pronunciar el enunciado fraseológico rutinario «muchas gracias» ni una sola vez en toda la novela, mientras que Martín Marco llega a agradecerle sus servicios incluso al camarero que lo expulsa del Café por no llevar dinero (p. 71). Estos ejemplos constatan el carácter afable, cordial e incluso tierno del personaje de Martín Marco, que contrasta enormemente con el de Doña Rosa, y producen ternura y empatía en el lector de la novela.

UF en el texto	Personaje	Capítulo	Situación	Tipo de UF	Página
muchas gracias	Martín Marco	2	D	Enunciado fraseológico rutinario	71
es usted muy amable	Martín Marco	2	D	Enunciado fraseológico rutinario	71
muchas gracias	Martín Marco	2	D	Enunciado fraseológico rutinario	71

UF en el texto	Personaje	Capítulo	Situación	Tipo de UF	Página
es usted muy amable	Martín Marco	2	D	Enunciado fraseológico rutinario	71
muchas gracias	Martín Marco	2	D	Enunciado fraseológico rutinario	91
Muchas gracias	Martín Marco	3	D	Enunciado fraseológico rutinario	130
por favor	Martín Marco	3	D	Enunciado fraseológico rutinario	130
¿Cómo estás?	Martín Marco	3	D	Enunciado fraseológico rutinario	154
mucho gusto	Martín Marco	4	D	Enunciado fraseológico rutinario	182
¿cómo está usted?	Martín Marco	4	D	Enunciado fraseológico rutinario	182
muchas gracias	Martín Marco	4	D	Enunciado fraseológico rutinario	183
usted perdone	Martín Marco	4	D	Enunciado fraseológico rutinario	208
¿cómo está usted?	Martín Marco	4	D	Enunciado fraseológico rutinario	216
muchas gracias	Martín Marco	4	D	Enunciado fraseológico rutinario	217
quédese con la vuelta	Martín Marco	5	D	Enunciado fraseológico rutinario	247
muchas gracias	Martín Marco	Final	D	Enunciado fraseológico rutinario	291

Tabla 22. Ejemplos que evidencian la cortesía y afabilidad de Martín Marco. Fuente: Elaboración propia.

Al igual que Doña Rosa, Martín Marco también utiliza UF de contenido semántico religioso, aunque en menos cantidad, a pesar de que sus intervenciones en la novela son más numerosas que las de Doña Rosa. Por otro lado, el uso que hace de ellas es diferente al de Doña Rosa. En este caso, el primer ejemplo se utiliza con sentido derrotista y resignación, como es habitual en el discurso de Marco. El segundo ejemplo es parte de una queja (cuando critica el teatro de los Hermanos Álvarez Quintero), los dos ejemplos siguientes forman parte del extracto en el que expresa su miedo porque un policía le ha pedido la documentación y los dos últimos son utilizados al final de la novela, cuando, al llegar al cementerio a visitar a su madre, quiere pedir a Dios por ella, pero no recuerda cómo rezar. Por su parte, recordemos que las UF de contenido religioso utilizadas por Doña Rosa enfatizaban el carácter autoritario de su discurso.

UF en el texto	Personaje	Capítulo	Situación	Tipo de UF	Página
¡Vaya por Dios!	Martín Marco (narrador)	2	N	Enunciado fraseológico pragmático	77
¡no (x) ni Dios!	Martín Marco	2	D	Esquema sintáctico pragmático-enfatizante	80
no (x) ni Dios	Martín Marco	4	D	Esquema sintáctico pragmático-enfatizante	211
todo Dios	Martín Marco	4	D	Locución pronominal	212

UF en el texto	Personaje	Capítulo	Situación	Tipo de UF	Página
pido a Dios	Martín Marco	Final	D	Colocación verbal	289
pido a Dios	Martín Marco	Final	D	Colocación verbal	289

Tabla 23. Ejemplos de usos fraseológicos de contenido religioso en el discurso de Martín Marco. Fuente: Elaboración propia.

Por último, en la siguiente tabla se recogen los tres únicos ejemplos paremiológicos que utiliza Martín Marco en la novela. Es significativo que, a pesar de intervenir en diez ocasiones más que Doña Rosa en la novela, utilice menos paremias en su discurso. Este hecho evidencia, de nuevo, la introducción intencional de las paremias en ambos discursos. Además, el uso paremiológico es diferente. Frente a la utilización interesada de las paremias que hacía Doña Rosa para respaldar su discurso autoritario, Martín Marco utiliza las paremias en dos ocasiones y de manera conformista y resignada. Martín parece aceptar su sino en todo momento y de buen grado, casi como si se hubiese abandonado a la vida:

UF en el texto	Personaje	Capítulo	Situación	Tipo de UF	Página
a lo hecho, pecho	Martín Marco	4	D	Refrán	215
agua pasada no corre molino	Martín Marco	4	D	Refrán	215
(ya se sabe), no por mucho madrugar se amanece más temprano	Martín Marco	Final	D	Refrán	291

Tabla 24. Ejemplos que evidencian el uso resignado y conformista que hace Martín Marco de las paremias. Fuente: Elaboración propia.

Tal y como se puede extraer de los datos, existe un uso particular de las UF en cada uno de los personajes analizados. Si Doña Rosa, por su parte, está caracterizada como un personaje autoritario que ejerce su propia dictadura en el Café a través de su discurso; Martín Marco, por el contrario, es un personaje resiliente, que se ha adaptado a su existencia en la miseria y que, aunque es consciente de la injusticia y la crítica, acepta de buen grado su sino. Es además un personaje afable cuyos intentos de labrarse una dignidad y su mala suerte enternecen al lector.

Recordemos también que, en el realismo, corriente estilística en que se enmarcan las novelas que nos ocupan, los personajes suelen tener consideración de símbolo o representación de un colectivo. Así, aun a pesar de ser *La colmena* una novela coral, Doña Rosa y Martín Marco poseen carácter de símbolos. La novela, como se explicaba en el epígrafe 2.3.2., comienza en el ambiente tóxico, cerrado y represivo del Café de Doña Rosa, donde ella ejerce su poder totalitario y maltratador sobre los camareros y los clientes, y cuyo destino compara con el de Hitler y su guerra. Las mesas del Café, además,

son lápidas de mármol. Todos estos datos apuntan a la identificación de Doña Rosa y su Café con el régimen franquista. También su discurso, como se ha podido observar, contribuye a esa caracterización totalitarista del personaje tanto en forma como en contenido. Se han analizado una serie de ejemplos fraseológicos que ponen de manifiesto el carácter autoritario y maltratador de Doña Rosa. Asimismo, se han recogido los ejemplos de UF de contenido semántico religioso que evidencian la religiosidad hipócrita de Doña Rosa, que solamente se acuerda de Dios para amenazar y reñir a sus camareros. De la misma forma, la dueña del Café utiliza también paremias para sustentar sus argumentos en su propio beneficio. Todos estos rasgos de uso fraseológico acentúan su carácter despótico, prepotente y totalitario, es un personaje que se sabe ganador e inapelable, tal y como lo era el bando franquista durante el régimen.

Por otro lado, conforme va transcurriendo la novela, la acción se va alejando del Café de Doña Rosa y ampliando sus horizontes hacia ambientes más abiertos, como la calle y los exteriores, más relacionados con la libertad. En estos ambientes es donde malvive Martín Marco, personaje intelectual, disconforme con la realidad que le ha tocado vivir, pero resignado a aceptar su sino. Martín es un personaje consciente de la injusticia social y que ve en el «término medio», la igualdad, el equilibrio social perfecto. Como se ha comprobado, también los usos fraseológicos de este personaje contribuyen a caracterizarlo como símbolo del bando represaliado, confinado a vivir bajo el miedo al poder autoritario. En este caso, se puede apreciar en el uso fraseológico de Martín Marco su disconformidad con la realidad social, a pesar de que es un personaje de marcado carácter resignado, con un derrotismo característico de aquellos que se saben perdedores aun antes de empezar a luchar, desencantado. No sabemos si porque, como afirma Urrutia (2016), Marco luchó efectivamente en el bando republicano, o porque su carácter afable y bonachón le impide la confrontación. El uso de paremias y de otras UF de carácter religioso viene a subrayar el conformismo y la resignación de Martín Marco, que se erige como abanderado de esa supervivencia pragmática de la que hablábamos en el epígrafe 2.3.2., esa desilusión generalizada que se ha convertido en la postura comúnmente aceptada por la España que vive en la miseria. La utilización de UF de contenido religioso es también diferente, como se ha visto, a la de Doña Rosa, pues en ningún caso vienen a enfatizar el enfado, la amenaza o la riña, como en el caso anterior, sino, por el contrario, la aceptación del destino, e, incluso, el amor de un hijo que, aun sin ser creyente, quiere rezar por su madre. Es una religiosidad, por tanto, aunque menor que la de Doña Rosa,

más sincera, menos hipócrita. Cabe destacar también, por el uso similar que se verá más adelante en la novela *Entre visillos*, la utilización repetitiva de la colocación *tener miedo* en el extracto en que Martín Marco se encuentra con un guardia y expresa su nerviosismo y terror. Terror infundado, como se verá al final de la novela, cuando todos los personajes quieran esconder a Marco, que está siendo buscado por el régimen.

La fraseología, en definitiva, contribuye a matizar los discursos de estos dos personajes, poniendo el broche de oro a una novela cuyo objetivo es también crítico, y dándoles vida propia a Doña Rosa y Martín Marco.

6.1.3. Conclusiones

Como se reflejó en el primer estudio (LC-1) sobre la novela *La Colmena*, el discurso del narrador posee ciertos rasgos característicos que encajan con su función descriptiva en la novela: abundancia de locuciones adverbiales y verbales, colocaciones verbales, y esquemas sintácticos adverbiales y preposicionales. Por su parte, el discurso de los personajes parecía poseer un carácter más expresivo y espontáneo, dada su riqueza en enunciados y esquemas sintácticos discursivos y pragmáticos. Sin embargo, también se observaba que la distancia discursiva no era tan determinante entre ambos grupos, pues existen ciertos rasgos que tienden a acercar discursivamente al narrador y a los personajes, como, por ejemplo, el hecho de que colocaciones verbales, locuciones verbales y locuciones adverbiales sean los subtipos más abundantes en ambos discursos, aunque con diferencias en su frecuencia. Este hecho se explicaba teniendo en cuenta el carácter coral de la novela que nos ocupa, que hace que el propio narrador se confunda a menudo con un personaje más. No obstante, y aun observando que esa diferencia entre narrador y personajes se hace difusa en algunos puntos, sí se percibe cierta intencionalidad en Cela al poner determinadas UF, como los enunciados y esquemas sintácticos discursivos y pragmáticos, en boca de los personajes y dejar de hacerlo en el caso del narrador. Por ello, consideramos que en el caso de *La Colmena* sí se utiliza la fraseología como recurso estilístico, como un elemento importante en la construcción de la obra.

Por otra parte, en el segundo estudio (LC-2) se ha analizado la fraseología utilizada por los dos personajes que más intervenciones hacen en la novela: Doña Rosa y Martín Marco. A través de ese análisis se ha puesto de manifiesto que los personajes tienen carácter simbólico y que ese carácter se consigue evidenciar, además, a través de su discurso y de las UF que utilizan.

Doña Rosa está caracterizada simbólicamente como un personaje afín al régimen franquista, por su carácter autoritario, religioso (aunque hipócrita) y bravucón, amedrentando a todo aquel que se atreva a pasar por su café. Así lo atestiguan la gran cantidad de enunciados fraseológicos, esquemas sintácticos y locuciones que utiliza para enfatizar su discurso despótico dirigido a todo aquel que esté a su alrededor (camareros, clientes e, incluso, familiares). De la misma forma, se ha visto cómo utiliza las paremias, los enunciados fraseológicos proverbiales y las UF con sentido religioso para argumentar y defender sus intereses de forma tiránica. En definitiva, se ha demostrado que el discurso fraseológico de Doña Rosa es totalitario y contribuye a caracterizarla e identificarla con el régimen franquista.

Por su parte, Martín Marco personifica el miedo del bando «perdedor», el de los intelectuales perseguidos, que, conscientes de no poder cambiar la situación, se someten dócilmente. Su discurso fraseológico refleja mediante enunciados fraseológicos pragmáticos, esquemas sintácticos y locuciones esa injusticia social de la que es consciente y ante la que, sin embargo, es incapaz de actuar. Los enunciados y algunas colocaciones también le sirven para expresar el miedo que le asfixia, especialmente en el episodio del guardia. Por otra parte, su actitud dócil y afable, resignada, sometida incluso, se aprehende del gran número de enunciados fraseológicos rutinarios que utiliza, incluso en ocasiones en las que está siendo maltratado. Su resignación derrotista se evidencia también a través de las paremias que enuncia, que parecen estar especialmente escogidas para describir su conformismo frente a la situación que le ha tocado vivir. En conjunto, su discurso fraseológico contribuye a caracterizarlo e identificarlo con el bando *perdedor* de la guerra, aquel que subsiste rodeado de miseria y resignado dócilmente a su destino.

Al principio de este epígrafe nos preguntábamos con respecto a la primera y segunda hipótesis de esta tesis (expuestas en el epígrafe 4) si existía una intencionalidad en el uso de la fraseología en esta novela y si esa intencionalidad estaba relacionada con el principio poiético de la obra; es decir, si la dualidad de la España de posguerra (vencedores vs. vencidos) se podría aprehender de los usos fraseológicos de los personajes. Tras haber llevado a cabo los estudios LC-1 y LC-2 podemos afirmar, en primer lugar, que sí existe un uso intencional de la fraseología como recurso estilístico, tal y como evidencian las diferencias encontradas entre el discurso fraseológico del narrador y el de los personajes en el estudio LC-1.

En segundo lugar, y confirmando la segunda hipótesis de esta tesis, sí se observa un uso intencional de la fraseología relacionado con el principio poiético de la novela. Recordemos que el principio poiético de esta novela era presentar todo un catálogo de miserias humanas en una grotesca España de posguerra dividida entre vencedores *abusones* (Doña Rosa) y vencidos resignados (Martín Marco). Así, el uso intencionado de la fraseología permite dotar de credibilidad a los personajes, haciendo que el lector se identifique con la realidad de estos y activando la crítica encubierta al régimen y a la situación de España. Además, la fraseología caracteriza de una determinada forma a los personajes a través de su discurso, tal y como se ha visto, contribuyendo a su identificación con determinados colectivos, a saber: el régimen franquista, o bando ganador, en Doña Rosa y el colectivo intelectual y de izquierdas, perdedor, en Martín Marco.

En el siguiente epígrafe, se llevará a cabo el estudio y análisis de la novela *Entre visillos*.

6.2. *Entre visillos*

Como ya hemos hecho con *La colmena*, una vez terminada la tabla que recoge el corpus fraseológico, pasamos a interpretar los datos combinando la revisión bibliográfica, que ofrecíamos en el apartado 2.3.3., con un análisis cuantitativo, aplicando la estadística descriptiva, y cualitativo de los datos extraídos de nuestro corpus. El total de UF localizadas y clasificadas en la novela asciende a un total de 2.456, que presentamos en la siguiente tabla agrupadas por tipos de UF:

Tipología	Cantidad	% respecto al total de UF
Colocaciones	283	11,5
Compuestos sintagmáticos	26	1,1
Enunciados fraseológicos	280	11,4
Esquemas sintácticos	509	20,7
Fraseología idiolectal	21	0,9
Locuciones	1.329	54,1
Parecias	8	0,3

Tabla 25. Cuantificación de tipologías fraseológicas en la novela *Entre visillos*. Fuente: Elaboración propia.

Como podemos observar, el grupo más abundante de UF (algo más de la mitad de UF totales) es el de las locuciones, seguido de lejos por los esquemas sintácticos, los enunciados fraseológicos y las colocaciones (con valores relativos en torno al 20% y el 11%). De forma más minoritaria (con valores que rondan el 1% o inferiores) encontramos

los compuestos sintagmáticos, la fraseología idiolectal y las paremias. Esta primera tabla proporciona algunas pistas sobre lo que podremos encontrar en el análisis en profundidad que desarrollaremos a continuación.

Partiendo del contexto literario que ya establecimos en el epígrafe 2.3.3., haremos una interpretación de los datos. Para ello es necesario recordar que el principio poiético de la narrativa de posguerra es el de presentar una realidad al lector lo suficientemente veraz y fiable como para incomodarlo y que sea capaz de identificar esa *verdad* en su entorno más próximo. En este caso nos encontramos con una novela femenina, un grito apagado que nos muestra la vida de un grupo de muchachas de provincia, sus anhelos de libertad, de cambio y la vida en la que se encuentran atrapadas, esa que transcurre *entre visillos*. Una vida destinada a ejercer de esposas y madres, mujeres subyugadas que han de prescindir de su independencia, de sus estudios, de su creatividad, de su conocimiento, en definitiva, de su libertad. Otra de las características de la novela de posguerra es la de captar o reproducir un lenguaje lo más próximo posible a la oralidad, dado que el objetivo es *fotografiar* y reproducir el ambiente contemporáneo a los autores. En este caso, la proeza de la autora es haber encontrado un espacio lingüístico para la mujer. La novela supone un catálogo de los tradicionales estereotipos femeninos (la madre, la chica rara, etc.) y nos ofrece también una muestra del habla femenina que, hasta entonces, no había tenido su espacio ni se había recogido en la narrativa de forma tan magistral¹⁰².

Así, movidos por nuestra primera hipótesis (La fraseología se utiliza de forma intencional como recurso estilístico en las novelas españolas de posguerra escogidas), estableceremos en primer lugar un análisis contrastivo entre el discurso fraseológico del narrador y el de los personajes como un grupo completo. De esta forma, si existen rasgos caracterizadores y un uso fraseológico diferente en cada grupo (narrador vs. personajes), podremos afirmar que existía una intencionalidad en el uso de la fraseología por parte de la autora. Es decir, que la autora introdujo esa fraseología en el discurso narrativo (bien del narrador o bien de los personajes) de forma consciente y atendiendo a quién estaba hablando en cada momento y qué quería transmitir.

En segundo lugar, con el fin de confirmar o refutar la segunda hipótesis de esta tesis (Tras ese uso intencional de la fraseología en estas novelas, existe un objetivo

¹⁰² Recordemos que Mayoral (2013, p. 19), además de muchos otros, destacaba el lenguaje utilizado por Martín Gaité en esta novela: «Carmen Martín Gaité es maestra en el arte de hacer hablar a sus personajes como seres reales y *Entre visillos* es uno de los mejores ejemplos de esa maestría».

íntimamente relacionado con el principio poiético de la novela), se llevará a cabo un estudio de carácter mixto estableciendo una comparativa entre el uso fraseológico de los personajes masculinos y de los femeninos para, de la misma forma, averiguar si existe un uso particular de la fraseología en cada grupo y si cada género está caracterizado por el uso concreto de determinadas UF o por la manera en que las usan. De ser positiva la respuesta, los resultados no solamente confirmarían una intencionalidad en el uso de la fraseología como recurso estilístico (nuestra primera hipótesis), sino que, además evidenciarían que la autora buscó un lenguaje que fuese representativo de la mujer para situarla y ponerla bajo el foco en la narrativa de posguerra, reivindicando un lugar para ella.

Por último, y en relación también a nuestra segunda hipótesis, se desarrollará un estudio de casos de los rasgos más significativos del discurso fraseológico individual de los protagonistas con el mismo fin: comprobar si existe un uso fraseológico que sea propio de alguno de los personajes, es decir, averiguar si la autora caracterizó a sus personajes a través de la fraseología con un fin concreto (buscar un lugar femenino dentro de la novela, etc.).

6.2.1. EV-1: Discurso fraseológico del narrador y los personajes

Para estudiar los diferentes usos fraseológicos dentro de la novela, procedimos a implementar determinados filtros en el corpus fraseológico de la novela *Entre visillos* con el fin de establecer dos grupos de análisis: el narrador, por un lado, y los personajes por otro. El objetivo de comparar los discursos fraseológicos de ambos grupos es el de encontrar algunos rasgos fraseológicos diferenciadores que permitan reconocer la intención del autor de hacer un uso particular de la fraseología. A continuación, ofreceremos, en primer lugar, dos tablas descriptivas del discurso fraseológico de cada grupo estudiado, a saber, el narrador y los personajes. En estas primeras tablas recogemos el número total de UF de cada tipo general y la distribución en ellos de cada subtipo.

Tras esto, ofreceremos otra tabla donde exponemos la distribución de los subtipos fraseológicos sobre el total de UF enunciadas por cada grupo. Esta tabla servirá para establecer una comparación más en profundidad de ambos discursos fraseológicos y la importancia que en ellos adquiere cada subtipo.

El número de UF utilizadas por el narrador en la novela asciende a un total de 414 (16,8% de las UF totales de la novela). Presentamos una tabla detallada con el tipo de UF

recogidas. En la primera columna ofrecemos las tipologías fraseológicas generales. En la segunda columna, reflejamos el número total de los grandes tipos de UF (colocaciones, compuestos, enunciados, esquemas, etc.) junto al porcentaje que suponen respecto al total de UF enunciadas por el narrador (414). Por último, en la tercera columna, recogemos el cómputo de UF por subtipos (por ej. colocación adjetiva, adverbial, etc., dentro del tipo de las colocaciones) junto al porcentaje que estos suponen sobre su propio tipo fraseológico (por ej. porcentaje de colocaciones nominales respecto al número total de colocaciones enunciadas por el narrador).

Tipo fraseológico	Tipo fraseológico utilizado por el narrador y tanto por ciento en base al total de UF enunciadas por el narrador (414)	Distribución de subtipos fraseológicos utilizados por el narrador y tanto por ciento en base a su tipo general ¹⁰³
Colocaciones	40 (9,6%)	Colocación adjetiva: 0
		Colocación adverbial: 2 (5%)
		Colocación nominal: 1 (2,5%)
		Colocación verbal: 37 (92,5%)
Compuestos sintagmáticos	8 (1,9%)	-
Enunciados fraseológicos	2 (0,5%)	E. fraseológico discursivo: 0
		E. fraseológico pragmático: 2 (100%)
		E. fraseológico proverbial: 0
		E. fraseológico rutinario: 0
Esquemas sintácticos	106 (25,6%)	Esq. sintáctico adverbial: 14 (13,2%)
		Esq. sintáctico comparativo: 5 (4,7%)
		Esq. sintáctico conjuntivo: 7 (6,6%)
		Esq. sintáctico discursivo: 6 (5,7%)
		Esq. sintáctico perifrástico: 5 (4,7%)
		Esq. sintáctico pragmático-enf.: 4 (3,8%)
		Esq. sintáctico preposicional: 65 (61,3%)
		Esq. sintáctico rutinario: 0
Fraseología idiolectal	5 (1,2%)	-
Locuciones	253 (61,1%)	Locución adjetiva: 6 (2,4%)
		Locución adverbial: 200 (79,1%)
		Locución nominal: 2 (0,8%)
		Locución pronominal: 2 (0,8%)
		Locución verbal: 43 (17%)
Parecias	0	-

Tabla 26. Distribución de UF utilizadas por el narrador en la novela *Entre visillos* en tipos fraseológicos y subtipos. Fuente: Elaboración propia.

¹⁰³ Tal y como se expuso en el epígrafe 3, los compuestos sintagmáticos y la fraseología idiolectal no poseen subtipos.

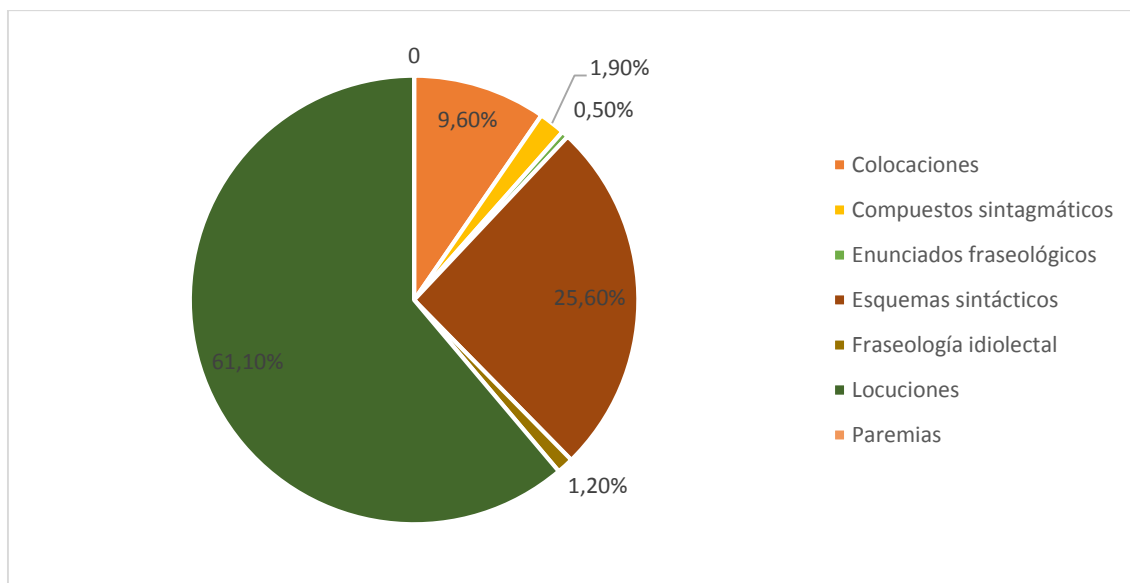


Gráfico 3. Distribución fraseológica por tipos en el discurso del narrador de *Entre visillos*. Fuente: Elaboración propia

Si observamos la tabla y el gráfico representativo que la acompaña, advertimos que el grupo de UF más numeroso, como ocurre en el resto de la novela, es el de las locuciones, ostentando un 61,1% del total. Tras el grupo de las locuciones, los siguientes tipos en cuanto a número de UF utilizadas son el de los esquemas sintácticos y el de las colocaciones, con un 25,6% y un 9,6% respectivamente. Por último, encontramos los compuestos sintagmáticos, enunciados fraseológicos, fraseología idiolectal y paremias, todos ellos inferiores al 2% respecto al total de UF enunciadas por el narrador.

Al utilizar la lupa de ampliación sobre la muestra que suponen los datos de los subtipos fraseológicos, logramos extraer una distribución más detallada de las UF dentro de los tres grupos más significativos (locuciones, esquemas sintácticos y colocaciones). Así, dentro del grupo de las locuciones, la agrupación más relevante es la de las locuciones adverbiales, que representa un 79,1%, junto a la de las locuciones verbales que le sigue de lejos (17%). El grupo de esquemas sintácticos se subdivide en ocho subtipos siendo los más abundantes los esquemas sintácticos preposicionales, que copan más de la mitad del grupo (61,3%), y los adverbiales, con un 13,2%. Por último, el subtipo más representativo, con diferencia, dentro del grupo de colocaciones es el de las colocaciones verbales, pues supone el 92,5% del total de colocaciones utilizadas por el narrador, casi el total de colocaciones. En resumen, los subtipos más numerosos en relación con su propio tipo fraseológico dentro del discurso del narrador son las locuciones adverbiales y las verbales, los esquemas sintácticos preposicionales y los

adverbiales y las colocaciones verbales. Esta distribución fraseológica nos acerca y nos explica la función esencial del narrador en la novela que nos ocupa, una función descriptiva y expositiva, de ahí que las unidades más utilizadas sean las verbales, adverbiales y prepositivas, propias de un discurso explicativo, a veces con función estructuradora o metadiscursiva dentro de la propia novela.

Ofrecemos a continuación la distribución por tipos y subtipos del discurso fraseológico de los 61 personajes tomados como un grupo completo. Las UF enunciadas por los personajes ascienden a un total de 2.042 (83,1% de las UF totales). Tal y como hacíamos en la tabla anterior, en la primera columna ofrecemos las tipologías fraseológicas generales y, en la segunda columna, reflejamos el número total de esos grandes tipos de UF (colocaciones, compuestos, enunciados, esquemas, etc.) junto al porcentaje que suponen en relación con el número total de UF enunciadas por los personajes (2.042). En la tercera columna, recogemos el cómputo de UF por subtipos (por ej. colocación adjetiva, adverbial, etc., dentro del tipo de las colocaciones) junto al porcentaje que estos suponen sobre su propio tipo fraseológico (por ej. porcentaje de colocaciones nominales respecto al total de colocaciones enunciadas por los personajes).

Tipo fraseológico	Tipo fraseológico utilizado por los personajes y tanto por ciento en base al total de UF enunciadas por los personajes (2.042)	Distribución de subtipos fraseológicos utilizados por los personajes y tanto por ciento en base a su tipo general
Colocaciones	243 (11,9%)	Colocación adjetiva: 0
		Colocación adverbial: 6 (2,5%)
		Colocación nominal: 11 (4,5%)
		Colocación verbal: 226 (93%)
Compuestos sintagmáticos	18 (0,8%)	-
Enunciados fraseológicos	278 (13,6%)	E. fraseológico discursivo: 62 (22,3%)
		E. fraseológico pragmático: 153 (55%)
		E. fraseológico proverbial: 0
		E. fraseológico rutinario: 63 (22,7%)
Esquemas sintácticos	403 (19,7%)	Esq. sintáctico adverbial: 111 (27,5%)
		Esq. sintáctico comparativo: 32 (7,9%)
		Esq. sintáctico conjuntivo: 39 (9,7%)
		Esq. sintáctico discursivo: 78 (19,4%)
		Esq. sintáctico perifrástico: 24 (6%)
		Esq. sintáctico pragmático-enf.: 22 (5,5%)
		Esq. sintáctico preposicional: 96 (23,8%)
		Esq. sintáctico rutinario: 1 (0,2%)
Fraseología idiolectal	16 (0,8%)	-
Locuciones	1.076 (52,7%)	Locución adjetiva: 35 (3,3%)

Tipo fraseológico	Tipo fraseológico utilizado por los personajes y tanto por ciento en base al total de UF enunciadas por los personajes (2.042)	Distribución de subtipos fraseológicos utilizados por los personajes y tanto por ciento en base a su tipo general
		Locución adverbial: 700 (65,1%)
		Locución nominal: 17 (1,6%)
		Locución pronominal: 10 (0,9%)
		Locución verbal: 314 (29,2%)
Parecias	8 (0,4%)	Aforismo: 3 (37,5%)
		Frase proverbial: 1 (12,5%)
		Máxima: 1 (12,5%)
		Refrán: 3 (37,5%)

Tabla 27. Distribución de UF utilizadas por los personajes en la novela *Entre visillos* en tipos fraseológicos y subtipos. Fuente: Elaboración propia.

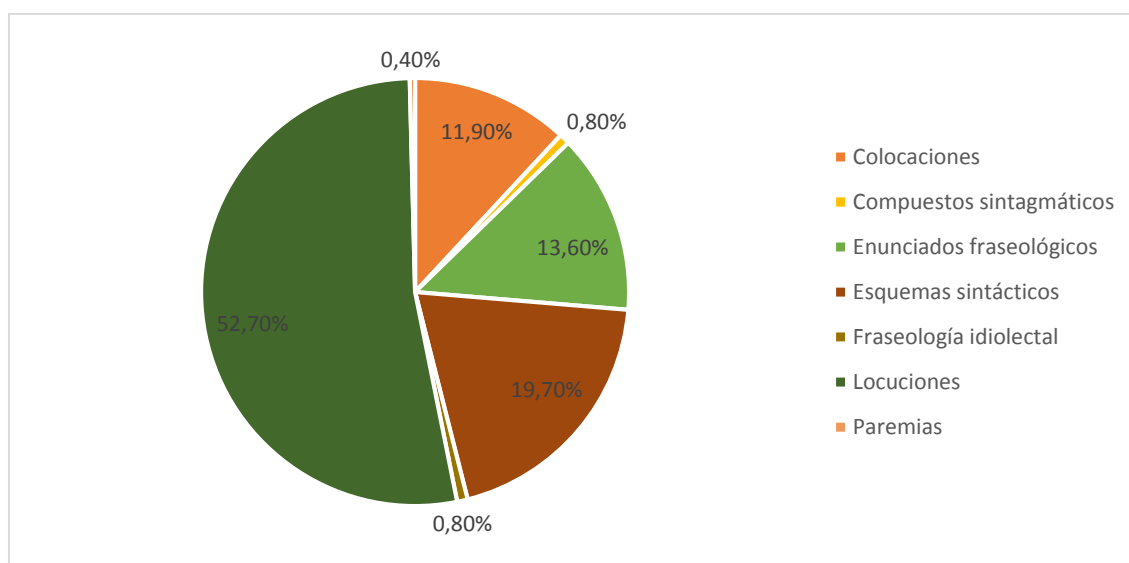


Gráfico 4. Distribución fraseológica por tipos en el discurso de los personajes de *Entre visillos*. Fuente: Elaboración propia.

Como se puede observar, la diferencia de distribución de los subtipos dentro de los tipos fraseológicos con respecto a la distribución en el discurso del narrador no es muy grande. Como ocurría en la tabla anterior, el grupo más numeroso es el compuesto por las locuciones con un peso del 52,7% sobre el total de UF. Dentro de esta tipología, las locuciones adverbiales y las verbales son las más comunes con un 65,1% y un 29,2% respectivamente respecto al total de locuciones. De la misma forma, el segundo grupo más abundante es el de los esquemas sintácticos, que supone un 19,7% de las UF pronunciadas por los personajes. Asimismo, el subtipo de esquemas sintácticos que más utilizan los personajes es el adverbial (27,5%), seguido del preposicional (23,8%), el discursivo (19,4%) y el conjuntivo (9,7%). Algo que sí diferencia de manera remarcable el discurso fraseológico de los personajes frente al del narrador es que el tercer tipo

fraseológico más numeroso es el de los enunciados fraseológicos, que suponen un 13,6% del total de las UF utilizadas por los personajes frente al poco representativo 0,5% que encontramos en el discurso del narrador. Dentro del grupo de los enunciados, los pragmáticos (55%), los rutinarios (22,7%) y los discursivos (22,3%) son los más frecuentes, cuestión lógica dado que el discurso de los personajes presenta los rasgos propios de la oralidad, aunque sea fingida, y, por ello, un nivel de expresividad y espontaneidad mayor que el discurso expositivo del narrador. Por último, las colocaciones (11,9%) representan el cuarto mayor grupo dentro del discurso de los personajes, en el cual, las colocaciones verbales copan prácticamente todo el protagonismo con un 93% sobre el total de colocaciones.

A continuación, presentamos una tabla donde recogemos el número de UF de cada subtipo que ha utilizado cada grupo (narrador/personajes) y ofrecemos un porcentaje sobre el total de UF pronunciadas por cada grupo. También incluimos los tipos generales «compuesto sintagmático» y «fraseología idiolectal» que, por no tener subtipos, se quedarían fuera de la tabla.

Tipo/subtipo fraseológico	Subtipos fraseológicos utilizados por el narrador calculados sobre el total de UF que pronuncia (414)	Subtipos fraseológicos utilizados por los personajes calculados sobre el total de UF que pronuncian (2.042)
Aforismo	0	3 (0,1%)
Colocación adjetiva	0	0
Colocación adverbial	2 (0,5%)	6 (0,3%)
Colocación nominal	1 (0,2%)	11 (0,5%)
Colocación verbal	37 (8,9%)	226 (11,1%)
Compuestos sintagmáticos	8 (1,9%)	18 (0,9%)
E. fraseológico discursivo	0	62 (3%)
E. fraseológico pragmático	2 (0,5%)	153 (7,5%)
E. fraseológico proverbial	0	0
E. fraseológico rutinario	0	63 (3,1%)
Esq. sintáctico adverbial	14 (3,4%)	111 (5,4%)
Esq. sintáctico comparativo	5 (1,2%)	32 (1,6%)
Esq. sintáctico conjuntivo	7 (1,7%)	39 (1,9%)
Esq. sintáctico discursivo	6 (1,4%)	78 (3,8%)
Esq. sintáctico perifrástico	5 (1,2%)	24 (1,2%)
Esq. sintáctico pragmático-enfatizante	4 (1%)	22 (1,1%)

Tipo/subtipo fraseológico	Subtipos fraseológicos utilizados por el narrador calculados sobre el total de UF que pronuncia (414)	Subtipos fraseológicos utilizados por los personajes calculados sobre el total de UF que pronuncian (2.042)
Esq. sintáctico preposicional	65 (15,7%)	96 (4,7%)
Esq. sintáctico rutinario	0	1 (0,05%)
Frase proverbial	0	1 (0,05%)
Fraseología idiolectal	5 (1,2%)	16 (0,8%)
Locución adjetiva	6 (1,4%)	35 (1,7%)
Locución adverbial	200 (48,3%)	700 (34,3%)
Locución nominal	2 (0,5%)	17 (0,8)
Locución pronominal	2 (0,5%)	10 (0,5%)
Locución verbal	43 (10,4%)	314 (15,4%)
Máxima	0	1 (0,05%)
Refrán	0	3 (0,1%)

Tabla 28. Comparación de UF distribuidas por subtipos sobre el total de UF pronunciadas por cada grupo en *Entre visillos*. Fuente: Elaboración propia.

Procederemos a continuación a interpretar los datos que refleja la tabla en orden de aparición. Comenzaremos por las paremias, que comentaremos en bloque, dado que el primer subtipo que nos encontramos es el del aforismo.

Como ya se mostraba en la Tabla 26 que ofrecíamos en este mismo epígrafe, la tipología de las paremias es inexistente en el discurso del narrador, pues no se ha recogido ni un solo caso. Sin embargo, sí existe un pequeño porcentaje de paremias en el discurso de los personajes que desglosamos aquí en cuatro subtipos: aforismos (0,1%), frases proverbiales (0,05%), máximas (0,05%) y refranes (0,1%). Si bien no representan porcentajes muy reveladores en el discurso de los personajes, el solo hecho de que existan dentro de su discurso y no lo hagan en el del narrador ya es un dato elocuente de la diferencia existente entre ambos discursos. Las paremias se caracterizan especialmente, como ya se comentó en el apartado 2.4.2.1., por su carácter sentencioso. Por tanto, y a menos que el narrador quisiese utilizarlas como una forma directa de adoctrinar al lector e interpelarlo desde el texto escrito, necesitan de alguien que las escuche. Por esta razón, únicamente existen en la novela en boca de algunos personajes y dirigidas hacia otros personajes, de la manera natural en que funcionarían en una oralidad real. Este es un recurso fraseológico, por tanto, que caracteriza el discurso de los personajes frente al del narrador.

El tipo fraseológico de las colocaciones tiene una frecuencia de uso del 9,6% sobre el total de UF del narrador y del 11,9% de UF totales pronunciadas por los personajes. Estos datos nos ofrecen una diferencia de 2,3 puntos porcentuales de los personajes sobre el narrador, lo que implica que, en proporción, los personajes enuncian un mayor número de colocaciones en su discurso que el narrador. Los porcentajes correspondientes a las colocaciones adjetivas, adverbiales y nominales en ambos grupos de estudio son bastante similares. Los porcentajes de las colocaciones verbales, sin embargo, sí distan unos dos puntos entre sí (8,9% - 11,1%), siendo mayor el número de colocaciones verbales que utilizan los personajes. De la misma forma, el porcentaje más representativo de las locuciones (que veremos en profundidad más adelante), corresponde a las locuciones verbales y difiere unos cinco puntos porcentuales entre ambos grupos, siendo en el narrador de 10,4% y en los personajes de 15,4%. Estos datos nos hacen pensar que los personajes, inmersos en la acción de la novela, hablan más de acciones que el narrador. Además, es remarcable que, dentro de las expresiones que refieren acción, los personajes utilicen preferentemente locuciones. Este hecho podría deberse también a una manera intencionada de representar la oralidad fingida de los personajes, un discurso que, tal vez por su carácter espontáneo y coloquial, admita mejor la idiomatidad que el del narrador.

El siguiente ítem es el de los compuestos sintagmáticos. A pesar de que existe una diferencia de un punto entre la frecuencia de uso del narrador sobre la de los personajes, no consideramos que sea suficientemente importante como para aportar matices a la interpretación fraseológica-hermenéutica del texto.

Por otro lado, el grupo total de enunciados fraseológicos sí arroja una diferencia importante, de más de 13 puntos porcentuales (13,1), entre ambos grupos, siendo el porcentaje de enunciados utilizados por el narrador un 0,5% sobre el total de UF y el porcentaje de los personajes de un 13,6% tal y como se recoge en las Tablas 26 y 27. Sin entrar todavía en el análisis exhaustivo de los subtipos, este dato muestra ya que, efectivamente existe una intencionalidad, por pequeña que sea, en el tratamiento fraseológico que hizo la autora de cada grupo estudiado. Los enunciados fraseológicos tienen una gran carga pragmática y, por su naturaleza, necesitan de un contexto lingüístico-pragmático en el que actualizar su significado. Por eso, es lógico que sean casi inexistentes en el discurso del narrador y más significativos en el de los personajes. A pesar de su limitado número, podría sorprender el hecho de que el narrador utilice algunos enunciados fraseológicos (concretamente dos, de tipo pragmático) que, como hemos

explicado, resultan más propios de la interacción social, del discurso de los personajes. Sin embargo, si buscamos los ejemplos concretos de enunciados a los que nos remitimos, la sorpresa no es tanta, dado que aparecen insertos en pasajes en los que el narrador habla de una forma subjetiva y omnisciente, como si se encontrase transcribiendo los propios pensamientos de alguno de los personajes. Los dos ejemplos que aparecen en el discurso del narrador son: «bajo ningún concepto» y «qué más daba» (Martín Gaité, 1992, p. 140). En ambos casos narra, desde la perspectiva de Julia, lo que está observando que sucede ante ella e introduce hipotéticos comentarios mentales de Julia. Por ello, ni siquiera estos dos casos podrían tomarse como representativos en el discurso del narrador, pues corresponden a un discurso figurado de uno de los personajes. Por otro lado, dentro del discurso de los personajes, cabe destacar que el subtipo de enunciados fraseológicos pragmáticos es el más abundante (55%), seguido del rutinario (22,7%) y, muy de cerca, del discursivo (22,3%)¹⁰⁴, lo que enfatiza la sensación de oralidad real en la novela, pues dota al discurso entre los propios personajes de elementos espontáneos de gran carga pragmática que permiten revivir los diálogos como si fuesen reales.

Si observamos los porcentajes correspondientes al uso de esquemas sintácticos del narrador y del conjunto de personajes en relación con el total de UF de cada uno de estos dos grupos, sorprende que el porcentaje del narrador sea superior al de los personajes. Del total de UF que dice el narrador, un 25,6% son esquemas sintácticos, frente al 19,7% de los personajes. Sin embargo, si analizamos el desglose por subtipos que ofrecemos en la Tabla 28, observamos que, exceptuando los discursivos y los preposicionales, las frecuencias de uso son bastante similares. El porcentaje de uso de los esquemas sintácticos discursivos en el grupo de personajes (3,8%) casi triplica el porcentaje del narrador (1,4%), elemento que se puede explicar, precisamente, por el carácter oral del discurso de los personajes, lo que facilita la inserción de este tipo de unidades de función fática y metadiscursiva. Por otro lado, es llamativa la diferencia de uso de esquemas sintácticos preposicionales que existe entre ambos grupos, pues el uso que hace el narrador de estas UF (15,7%) supera en más de 11 puntos al de los personajes (4,7%). Este factor puede deberse a que los esquemas preposicionales, como las preposiciones en sí mismas, tienen una función estructuradora del discurso y el narrador, a su vez, tiene una función estructuradora y aclaratoria de la acción y de la novela en general, por ello,

¹⁰⁴Aportamos el porcentaje con respecto al total de enunciados fraseológicos pronunciados por los personajes, tal y como lo reflejábamos en la Tabla 27, para que se vea más clara la proporción.

no es de extrañar que exista esta diferencia entre ambos discursos. Por otro lado, es llamativo que existan casos de esquemas sintácticos pragmático-enfatizantes o discursivos en la voz del narrador, elementos que acercan su discurso al de los personajes. Esto lleva a considerar que la diferenciación entre el discurso fraseológico de los personajes y el del narrador no es tan grande como cabría pensar en un principio.

También es remarcable el hecho de que existan algunos casos de fraseología idiolectal dentro del discurso del narrador («hizo un resorte», «puso escalofrío», etc.). De hecho, los casos de fraseología idiolectal tienen un peso mayor en el discurso del narrador (1,2%) que en el de los personajes (0,8%). Esto nos inclina a pensar que la fraseología idiolectal utilizada en el discurso de los personajes, que podía deberse a la intención de la autora por caracterizarlos, se debe más al propio idiolecto o, posiblemente, dialecto de la autora. Esta cuestión, como ya especificamos anteriormente, presenta un problema de investigación, pues habiendo fallecido la autora, no es fácilmente demostrable.

Por último, las locuciones suponen un 61,1% de las UF en el discurso del narrador, una cifra 8,4 puntos mayor que la del discurso de los personajes (52,7% de acuerdo con la Tabla 27). La frecuencia de uso de locuciones adjetivas, nominales y pronominales en ambos grupos es muy similar, tal y como sucedía con las colocaciones nominales, adverbiales y adjetivas, por lo que ambos discursos son parecidos en este aspecto. Ya comentamos anteriormente que el porcentaje de uso de las locuciones verbales es mayor en el grupo de los personajes, lo que puede indicar una mayor referencia discursiva a la acción en términos de idiomatización. Por otro lado, la frecuencia de uso de locuciones adverbiales es 14 puntos mayor en el discurso fraseológico del narrador (48,3%) que en el discurso de los personajes (34,3%). Estos datos pueden llevarnos a pensar que el narrador utiliza más los recursos descriptivos como son, en este caso, las locuciones adverbiales, frente a los personajes que, como partícipes de la acción que son, utilizan más las locuciones verbales que otro tipo de locuciones.

Hemos analizado detalladamente el discurso fraseológico en ambos grupos, el narrador y los personajes, con el fin de determinar si existe una diferencia consistente en el uso fraseológico que la autora utilizó para cada grupo y se aprehende una intencionalidad tras este. Como resumen de este análisis, podríamos decir que, dentro del discurso del narrador, los subtipos de UF más importantes ordenados en función de la cantidad de veces que se han utilizado son: las locuciones adverbiales (48,3%), los esquemas sintácticos preposicionales (15,7%), las locuciones verbales (10,4%) y las

colocaciones verbales (8,9%). Exceptuando los esquemas sintácticos adverbiales, cuyo porcentaje relativo es de 3,4%, el porcentaje de uso del resto de subtipos es poco representativo, dado que ninguno sobrepasa el 2% sobre el total de UF pronunciadas por el narrador.

Por otro lado, en el discurso de los personajes, las locuciones adverbiales ocupan también el primer puesto (34,3%), seguido de las locuciones verbales (15,4%), las colocaciones verbales (11,1%) y, por último, los enunciados fraseológicos pragmáticos (7,5%). Otros porcentajes menores, aunque todavía ciertamente representativos son los esquemas sintácticos adverbiales (5,4%), los esquemas sintácticos preposicionales (4,7%) y los discursivos (3,8%). El resto de subtipos oscilan entre el 3% y el 0,05%.

Viendo estos resultados, la conclusión a la que llegamos de forma tentativa es que el narrador está a mitad de camino entre ser un personaje y ser una figura meramente observadora y distanciada de la acción. Existen rasgos que sí distinguen ambos discursos y nos hacen pensar en un uso fraseológico intencional, como la profusa utilización de los enunciados fraseológicos por parte de los personajes, especialmente de los pragmáticos y discursivos, y la inexistencia de estos en el discurso del narrador. También es llamativo el uso de determinados subtipos de esquemas sintácticos, como los preposicionales por parte del narrador, el uso preferente de locuciones verbales por parte de los personajes, como sucedía en *La colmena*, o la existencia de paremias únicamente en el discurso de los personajes. Sin embargo, se observa que el subtipo más importante dentro de ambos grupos es el de las locuciones adverbiales y encontramos hasta 11 subtipos (de 26) cuyos porcentajes de uso no distan mucho entre sí, de forma similar a lo que sucedía en *La colmena*.

Esta conclusión es hasta cierto punto lógica si consideramos que *Entre visillos* bebe todavía de la tradición anterior, de la novela coral en la que el narrador está integrado en la acción como si fuera un personaje más. Recordemos que, tal y como se comentó en el apartado 2.3.3., Martín Gaité alterna en su novela los capítulos narrados en primera persona de manera subjetiva y mediante monólogos interiores –precursores de las nuevas tendencias–, con los capítulos en los que la acción es filtrada por el narrador. Por tanto, en esta novela híbrida, se puede constatar una diferencia relativa entre el discurso fraseológico del narrador y el de los personajes. Si retomamos nuestra primera hipótesis (La fraseología se utiliza de forma intencional como recurso estilístico en las novelas españolas de posguerra escogidas), podemos afirmar de manera tentativa, igual que lo

hacíamos anteriormente con *La colmena*, que existe una intencionalidad tras el uso de la fraseología y que, por tanto, las UF se utilizan como recurso estilístico en esta novela con el propósito de aportar veracidad al discurso de los personajes.

A continuación, pasaremos a analizar el discurso fraseológico de los personajes intentando establecer rasgos diferenciadores entre el discurso femenino y el masculino.

6.2.2. EV-2: Discurso fraseológico de los personajes femeninos y masculinos

Al principio, cuando analizamos en el epígrafe 2.3.3. la novela *Entre visillos*, afirmábamos que es una novela feminista, cuyo objetivo final era mostrar a la sociedad española contemporánea cuál era la situación de la mujer en el contexto franquista. Sosteníamos entonces que el valor de las obras de Martín Gaité reside en la búsqueda de la autenticidad de sus personajes y concluíamos que esa veracidad se conseguía en buena parte, tal y como hace Delibes, a través del lenguaje que estos utilizan. Mayoral (2013, p. 14) constataba que esta era una novela femenina porque la mujer tenía un lenguaje particular que le es propio y representativo y que refuerza la autenticidad de los personajes: «Por la misma razón que los personajes de mujer de Delibes resultan tan convincentes: por el registro lingüístico que utilizan. La lengua de las mujeres [...] es diferente a la de los hombres».

En este apartado pretendemos descubrir si, efectivamente, el lenguaje femenino es diferente al masculino en la novela *Entre visillos* analizando la fraseología empleada por los personajes. Si existe un lenguaje particular femenino en la novela, esto nos indicará dos cosas: que se confirma nuestra primera hipótesis, ya parcialmente confirmada en el epígrafe anterior, y que, además, Martín Gaité buscó un lenguaje que fuese representativo de la mujer para reivindicar un sitio para ella en la narrativa de posguerra. Para ello bucearemos de nuevo en los datos fraseológicos extraídos de la novela con el fin de establecer un análisis contrastivo entre los dos grupos de personajes: los femeninos y los masculinos. Exceptuando al narrador y unos 5 casos del tipo «persona anónima», «familia de» o «padres de» que no podemos catalogar como masculinos o femeninos, los 58 personajes restantes enuncian un total de 2.037 UF. De ellas, 1.125 UF son pronunciadas por un total de 33 personajes femeninos (55,2% del total de UF pronunciadas por los personajes) y 912 UF son enunciadas por 25 personajes masculinos (44, 7% de las UF totales pronunciadas por los personajes).

Procederemos de la misma forma que en el apartado anterior. En primer lugar, ofreceremos dos tablas en las que se desglosa la distribución por subtipos de las UF dentro de cada grupo (femenino y masculino). A continuación, incluiremos una tabla con los porcentajes de los distintos subtipos de UF de cada grupo con respecto al total de UF pronunciadas por cada uno de los grupos (masculino y femenino). Por último, comentaremos algunos ejemplos concretos que son significativos a la hora de interpretar ambos discursos.

Tipo fraseológico	Tipo fraseológico utilizado por el colectivo femenino y tanto por ciento en base al total de UF enunciadas por el mismo grupo (1.125)	Distribución de subtipos fraseológicos utilizados por el colectivo femenino y tanto por ciento en base a su tipo general
Colocaciones	127 (11,3%)	Colocación adjetiva: 0
		Colocación adverbial: 4 (3,1%)
		Colocación nominal: 3 (2,4%)
		Colocación verbal: 120 (94,5%)
Compuestos sintagmáticos	14 (1,2%)	-
Enunciados fraseológicos	179 (15,9%)	E. fraseológico discursivo: 34 (19%)
		E. fraseológico pragmático: 104 (58,1%)
		E. fraseológico proverbial: 0
		E. fraseológico rutinario: 41 (22,9%)
Esquemas sintácticos	219 (19,5%)	Esq. sintáctico adverbial: 62 (28,3%)
		Esq. sintáctico comparativo: 20 (9,1%)
		Esq. sintáctico conjuntivo: 24 (11%)
		Esq. sintáctico discursivo: 49 (22,4%)
		Esq. sintáctico perifrástico: 12 (5,5%)
		Esq. sintáctico pragmático-enf.: 15 (6,8%)
		Esq. sintáctico preposicional: 36 (16,4%)
		Esq. sintáctico rutinario: 1 (0,5%)
Fraseología idiolectal	13 (1,2%)	-
Locuciones	569 (50,6 %)	Locución adjetiva: 15 (2,6%)
		Locución adverbial: 355 (62,4%)
		Locución nominal: 10 (1,8%)
		Locución pronominal: 7 (1,2%)
		Locución verbal: 182 (32%)
Parecias	4 (0,4 %)	Aforismo: 1 (25%)
		Máxima: 1 (25%)
		Refrán: 2 (50%)

Tabla 29. Distribución de UF utilizadas por los personajes femeninos en la novela *Entre visillos* en tipos fraseológicos y subtipos. Fuente: Elaboración propia.

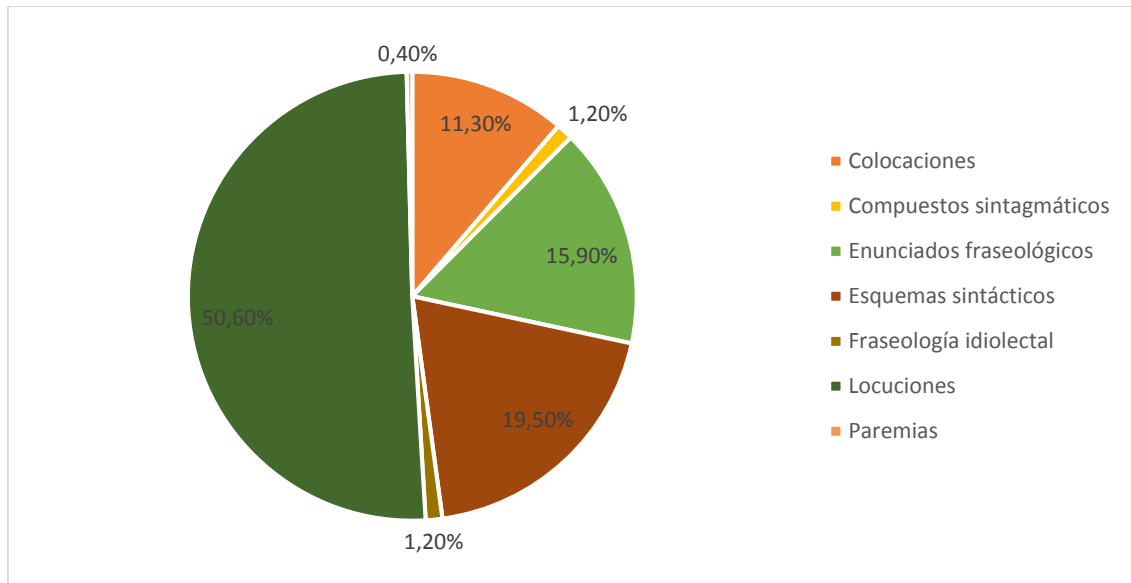


Gráfico 5. Distribución fraseológica por tipos en el discurso de los personajes femeninos de *Entre visillos*. Fuente: Elaboración propia.

Tal y como podemos observar en la tabla y en el gráfico que le sigue, el tipo de UF más numeroso en el discurso fraseológico de los personajes femeninos es el de las locuciones, con un 50,6% respecto al total de UF pronunciadas por el colectivo femenino. En la línea de los resultados anteriores, dentro del tipo de las locuciones, los subtipos adverbial (62,4%) y verbal (32%) son los más abundantes.

Tras las locuciones, los esquemas sintácticos (19,5%) y los enunciados fraseológicos (15,9%) son los tipos con más peso dentro de las UF pronunciadas por los personajes femeninos. La distribución por subtipos dentro de los esquemas sintácticos se concentra, sobre todo, en los adverbiales (28,3%), los discursivos (22,4%) y los preposicionales (16,4%). Por otro lado, el peso de los enunciados fraseológicos recae sobre el subtipo pragmático, que copa más de la mitad de los enunciados (58,1%), seguido por los rutinarios (22,9%) y por los discursivos (19%). En este sentido, podemos afirmar tentativamente que el discurso femenino es especialmente expresivo en cuanto a enunciados se refiere, pues más de la mitad de los enunciados son pragmáticos.

El cuarto tipo más significativo dentro del discurso fraseológico femenino es el de las colocaciones (11,3%), en el que las verbales representan casi el 100% (94,5%). La frecuencia de uso del resto de tipos (compuestos sintagmáticos, fraseología idiolectal y paremias) se encuentra por debajo del 0,5% con respecto al total de UF pronunciadas por el colectivo femenino.

A continuación, ofrecemos un desglose de los mismos datos para el grupo de personajes masculinos. Recordemos que el colectivo masculino enunciaba un total de 912 UF en la novela.

Tipo fraseológico	Tipo fraseológico utilizado por el colectivo masculino y tanto por ciento en base al total de UF enunciadas por el mismo grupo (912)	Distribución de subtipos fraseológicos utilizados por el colectivo masculino y tanto por ciento en base a su tipo general
Colocaciones	116 (12,7%)	Colocación adjetiva: 0
		Colocación adverbial: 2 (1,7%)
		Colocación nominal: 8 (6,9%)
		Colocación verbal: 106 (91,4%)
Compuestos sintagmáticos	4 (0,4%)	-
Enunciados fraseológicos	98 (10,7%)	E. fraseológico discursivo: 28 (28,6%)
		E. fraseológico pragmático: 48 (49%)
		E. fraseológico proverbial: 0
		E. fraseológico rutinario: 22 (22,4%)
Esquemas sintácticos	182 (20%)	Esq. sintáctico adverbial: 48 (26,4%)
		Esq. sintáctico comparativo: 11 (6%)
		Esq. sintáctico conjuntivo: 15 (8,2%)
		Esq. sintáctico discursivo: 29 (15,9%)
		Esq. sintáctico perifrástico: 12 (6,6%)
		Esq. sintáctico prag.-enf.: 7 (3,8%)
		Esq. sintáctico preposicional: 60 (33%)
		Esq. sintáctico rutinario: 0
Fraseología idiolectal	3 (0,3%)	
Locuciones	505 (55,4 %)	Locución adjetiva: 20 (4 %)
		Locución adverbial: 343 (67,9 %)
		Locución nominal: 7 (1,4%)
		Locución pronominal: 3 (0,6%)
		Locución verbal: 132 (26,1%)
Parecias	4 (0,4%)	Aforismo: 2 (50%)
		Frase proverbial: 1 (25%)
		Máxima: 0
		Refrán: 1 (25%)

Tabla 30. Distribución de UF utilizadas por los personajes masculinos en la novela *Entre visillos* en tipos fraseológicos y subtipos. Fuente: Elaboración propia.

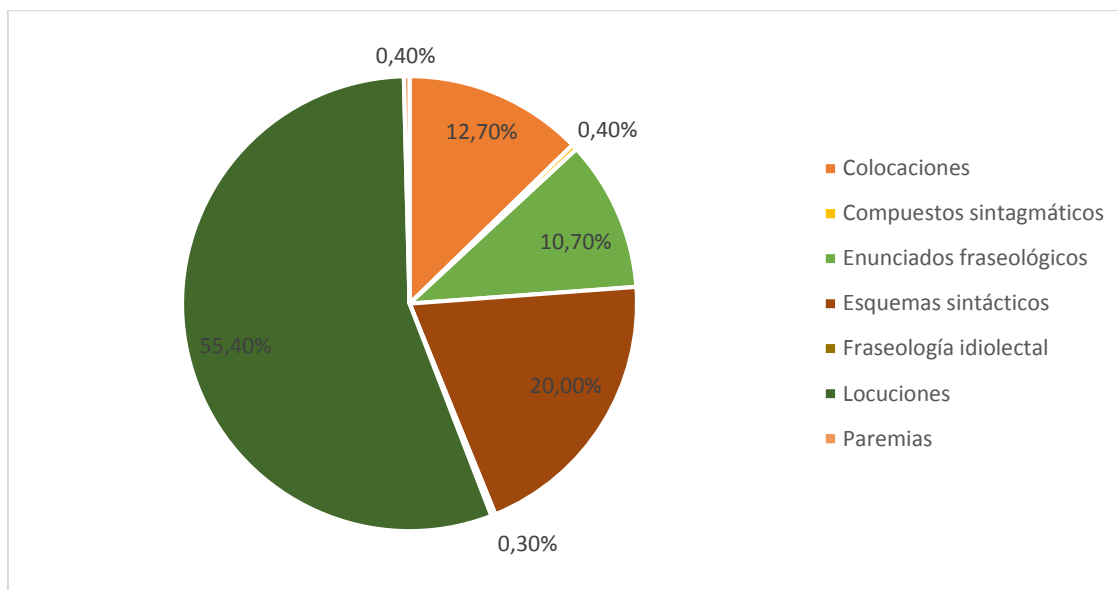


Gráfico 6. Distribución fraseológica por tipos en el discurso de los personajes masculinos de *Entre visillos*.
Fuente: Elaboración propia.

Dentro del discurso fraseológico masculino, las locuciones representan más de la mitad del total de UF con un 55,4%. Dentro del tipo locucional, las adverbiales, con un 67,9%, y las verbales, con 26,1%, son las más frecuentes, igual que sucede en el discurso femenino, aunque con algunos puntos porcentuales de diferencia.

El segundo tipo más numeroso dentro del discurso masculino es el de los esquemas sintácticos (20%), dentro del cual, los preposicionales (33%) y los adverbiales (26,4%) ostentan los puestos más importantes, justamente a la inversa de lo que ocurría en el discurso femenino.

Con un 12,7%, las colocaciones son el tercer tipo más frecuente dentro del total de UF pronunciados por los personajes masculinos de la novela. A su vez, las colocaciones verbales, de forma similar a como ocurre en el discurso femenino, copan casi el 100% de las colocaciones (91,4%).

Por último, con un 10,7%, cinco puntos porcentuales por debajo de lo que ocurre en el discurso femenino, los enunciados fraseológicos son el cuarto tipo más importante del discurso masculino. Los subtipos de los enunciados fraseológicos se distribuyen de forma parecida a como lo hacen en el discurso femenino, siendo el más importante el pragmático (49%), seguido del discursivo (28,6%) y, por último, el rutinario (22,4%).

Con el fin de obtener una comparación más clara de los datos, ofrecemos a continuación una tabla contrastiva en la que se reflejan los porcentajes que ocupa cada

subtipo con respecto al total de UF enunciadas por cada grupo. Incluiremos, como ya hicimos en el apartado anterior, los compuestos sintagmáticos y la fraseología idiolectal como tipos generales, dado que, por no tener subtipos, se quedarían excluidos de la tabla y su porcentaje está calculado sobre la misma base que el de los subtipos.

Tipo/ subtipo fraseológico	Subtipos fraseológicos utilizados por los personajes femeninos calculados sobre el total de UF que pronuncian (1.125)	Subtipos fraseológicos utilizados por los personajes masculinos calculados sobre el total de UF que pronuncian (912)
Aforismo	1 (0,1%)	2 (0,2%)
Colocación adjetiva	0	0
Colocación adverbial	4 (0,4%)	2 (0,2%)
Colocación nominal	3 (0,3%)	8 (0,9%)
Colocación verbal	120 (10,7%)	106 (11,6%)
Compuestos sintagmáticos	14 (1,2%)	4 (0,4%)
E. fraseológico discursivo	34 (3%)	28 (3,1%)
E. fraseológico pragmático	104 (9,2%)	48 (5,3%)
E. fraseológico proverbial	0	0
E. fraseológico rutinario	41 (3,6%)	22 (2,4%)
Esq. sintáctico adverbial	62 (5,5%)	48 (5,3%)
Esq. sintáctico comparativo	20 (1,8%)	11 (1,2%)
Esq. sintáctico conjuntivo	24 (2,1%)	15 (1,6%)
Esq. sintáctico discursivo	49 (4,4%)	29 (3,2%)
Esq. sintáctico perifrástico	12 (1,1%)	12 (1,3%)
Esq. sintáctico pragmático-enfatizante	15 (1,3%)	7 (0,8%)
Esq. sintáctico preposicional	36 (3,2%)	60 (6,6%)
Esq. sintáctico rutinario	1 (0,1%)	0
Frase proverbial	0	1 (0,1%)
Fraseología idiolectal	13 (1,2%)	3 (0,3%)
Locución adjetiva	15 (1,3%)	20 (2,2%)
Locución adverbial	355 (31,6%)	343 (37,6%)
Locución nominal	10 (0,9%)	7 (0,8%)
Locución pronominal	7 (0,6%)	3 (0,3%)
Locución verbal	182 (16,2%)	132 (14,5%)
Máxima	1 (0,1%)	0
Refrán	2 (0,2%)	1 (0,1%)

Tabla 31. Comparación de UF distribuidas por subtipos sobre el total de UF pronunciadas por cada grupo (femenino/masculino) en *Entre visillos*. Fuente: Elaboración propia.

Compararemos a continuación las dos columnas de la izquierda teniendo también en cuenta las tablas anteriormente presentadas en este mismo apartado. En los siguientes epígrafes (del 6.2.2.1. al 6.2.2.8.) compararemos los datos del colectivo femenino y del colectivo masculino para cada tipo de UF (paremias, colocaciones, compuestos sintagmáticos, enunciados fraseológicos, esquemas sintácticos y locuciones) y sus respectivos subtipos. Para ello, contrastaremos las dos columnas de la derecha que aparecen en la Tabla 31 y tendremos en cuenta también la distribución de los tipos fraseológicos dentro de cada discurso (femenino o masculino) tal y como se presentan en las Tablas 29 y 30.

6.2.2.1. *Uso de las paremias*

Las paremias suponían en el discurso de ambos colectivos un 0,4% del total de las UF enunciadas por cada grupo; la diferencia, por tanto, estriba en cómo se distribuyen los subtipos. Observamos que el colectivo masculino (0,2%) utiliza algo más de aforismos que el femenino (0,1%), que prefiere los refranes (0,2%) frente al masculino (0,1%). Asimismo, el masculino no enuncia ninguna máxima, frente al femenino que sí lo hace (0,1%) y, por el contrario, el masculino enuncia una frase proverbial (0,1%), frente al femenino, que no lo hace. Sin embargo, las cifras de las paremias utilizadas no son excesivamente representativas, por lo que resulta más interesante analizar de forma cualitativa en qué casos y con qué fin se han utilizado estas paremias.

Dentro del colectivo femenino, Julia, la hermana de Natalia, enuncia un aforismo para sí misma, con el fin de consolarse. Hace tiempo que no sabe mucho de su novio Miguel, pues piensa que anda enfadado con ella por no querer irse a vivir a Madrid:

Si estuviera Miguel diría que eran millonarios de tiempo y que la noche no tiene pared, se la llevaría hacia el río muy apretada contra sus costillas. La ciudad sería distinta, sólo se conocerían el uno al otro, a las puertas del largo invierno. [...] Se metió en el portal. Mañana iría a comulgar tempranito. Santa Teresa de Jesús decía: «Quien a Dios tiene, nada le falta» (Martín Gaité, 1992, p. 96).

Así pues, el fin del aforismo es calmar su dolor buscando el único consuelo que le parece disponible, Dios. Es, además, un aforismo de tipo religioso, cuestión que también parece estar relacionada con el discurso femenino de la novela, como explicaremos más adelante.

Por otro lado, dentro del discurso masculino existen dos aforismos más. Teo, el hermano de Elvira, lee en un libro de su hermana un aforismo que, si bien también le sirve para consolarse, no es de contenido religioso:

«Si lloras porque has perdido el sol, las lágrimas no te dejarán ver las estrellas», había leído Teo en un libro de pensamientos sobre la resignación y el dolor que tenía su hermana en la mesilla de noche. Dijo a su madre que comprara café bueno y se metió en su cuarto a preparar oposiciones a Notarías (Martín Gaité, 1992, p. 154).

En el libro, el lector puede percibir que Teo no es feliz, aunque no se sabe muy bien el motivo. Parece un personaje muy encerrado en sí mismo, centrado en sus oposiciones, sin ningún tipo de distracción. Queda incluso la duda de si hay razones mayores para su infelicidad, como si su relación de amistad con Emilio no fuese todo lo íntima que a él le gustaría o si la situación en la que vive no le permitiese ser él mismo. El narrador lo describe así:

Teo era serio y poco sociable. Nunca había ido al Casino ni se le había conocido novia. A las meriendas que alguna vez había dado su hermana no salía, ni llamaba a las chicas por su nombre, aunque las conociera bastante (Martín Gaité, 1992, p. 155).

El tercer aforismo lo pronuncia un hombre con respecto a una mujer («Juventud, divino tesoro»), pero la situación comunicativa nos inclina más a pensar que el actante es un hombre y no una mujer, pues el comentario (aprovechar la juventud para divertirse) no parece encajar del todo en la situación femenina que se desprende del resto de la novela. Sin embargo, esto podría explicarse porque la conversación se está manteniendo entre dos hombres, Goyita solo asiste como mera espectadora, aunque se esté hablando de ella, y el hombre que lo pronuncia parece estar refiriéndose más bien a su hijo, del que habla a continuación, que a ella. Reproducimos a continuación el extracto:

«Goyita, este señor es don Luis, el del almacén de curtidos.» «Encantada.» Sonreía al decir *can*, con los labios estirados. «Vaya, y qué ahora a hacer estragos en las fiestas del Casino, ¿eh?, ¿o ya tienes novio tú?» [...] «Hace bien, ya lo creo, en divertirse todo lo que pueda. Juventud, divino tesoro. A ti te tengo que presentar yo a mi hijo el mayor, el que estudia Derecho. Menudo elemento también para eso del baile [...]» (Martín Gaité, 1992, p. 19).

Por otro lado, un personaje masculino enuncia la única frase proverbial existente en la novela. En este caso, Pablo se ha encontrado con Yoni y Elvira en el casino y Yoni los invita a tomar una copa en su ático del hotel. Así, yendo por la calle los tres, Yoni le hace notar a Elvira que la gente la iba a criticar al verla acompañada de dos hombres (que no son Emilio, su prometido) en pleno luto. Elvira dice a continuación:

–Que digan misa –exclamó ella con voz alegre, moviendo el pelo hacia atrás –. ¿Tú quieres que les dé más que hablar todavía? ¿Que me coja de vuestro brazo?¹⁰⁵
 –Hombre, claro que quiero –dijo Yoni–. ¿Tú, Pablo?
 Traté de sacar el tono frívolo que ellos empleaban.
 –A nadie le amarga un dulce –dijo. (Martín Gaité, 1992, p. 202)

Como podemos apreciar, Pablo utiliza la frase proverbial de una forma más banal, más superficial, con respecto al uso más *trascendental* que le confieren las mujeres a las paremias, como se verá a continuación. Además, en este caso, se desprende de su comentario un toque condescendiente, peyorativo, concordante con la tendencia en que discurre el discurso masculino referido a la mujer. El *dulce* que no *amarga* al que se refiere de forma condescendiente es Elvira, que lo está cogiendo del brazo; pues, como él mismo dice, intenta ser frívolo y despreciativo en su tono. Esta forma de expresarse *sobre* o *ante* las mujeres entra en conflicto con su habitual comportamiento en el resto de la novela, dado que, por lo general, las trata como iguales y con respeto. Es posible que, en este caso, su conducta se deba, bien a que es Elvira con quien está tratando y, dada su historia anterior, quiera ser distante con ella, o bien a que quiera integrarse en el colectivo masculino y en su forma de interactuar con las mujeres.

El caso de la máxima que encontramos en el discurso femenino («querer es poder», p. 154) no aporta mucha información. Pasaremos a continuación a analizar los ejemplos de refranes. En el discurso femenino, ambos refranes se utilizan para describir las condiciones de vida en las que habitan los dos personajes que los enuncian y, a pesar de ser únicamente dos ejemplos, son muy elocuentes en lo que a pragmática se refiere. En el primer caso, Pablo está conversando con Rosa, la animadora del Casino a la que toda la juventud considera una *fresca* y una *vulgar*. Ella le pregunta por los planes de vida que tiene Pablo y él le contesta que se deja llevar, que no tienen ningún plan. Rosa entonces le reprocha que la vida no puede ser así, yendo de un lado para otro y él le pregunta:

–¿Pues no vives tú también de esa manera?
 –Ay, pero no te creas que es por gusto, a la fuerza ahorcan. Si tú ganaras cuatro mil pesetas y te casaras conmigo, verías cómo echaba raíces para toda la vida, y de cantar mambos, ni esto (Martín Gaité, 1992, p. 84).

Observamos, pues, que Rosa justifica su forma de vida como animadora de Casinos, siempre de aquí para allá, con un refrán: *a la fuerza ahorcan*. Su modo de vida, como ya

¹⁰⁵ Recordemos que, como se exponía en el epígrafe 2.2.1.: «Las mujeres jóvenes no debían salir solas ni ir acompañadas de hombres que no fueran de la familia [...]» (Nicolás, 2005, p. 149).

comentamos en el apartado 2.3.3., se sale de los estándares de la época y es prejuizado por todos los que la rodean, especialmente por las otras mujeres. Ella misma, que es consciente de que su forma de vida es criticada y posee incluso una opinión negativa de su propio trabajo¹⁰⁶, justifica su vida explicando que se ha visto forzada a hacerlo, no sabemos si la razón fue que nadie la pretendió cuando aún estaba en edad de merecer o porque nadie ha querido sacarla de esa *mala vida*.

El segundo refrán está enunciado por la protagonista, Natalia. Pablo, el profesor de alemán la ha alentado para que hable con su padre y le permita seguir estudiando, como ella quiere. De la misma forma que Rosa, Natalia utiliza un refrán para, al hablar con su padre, ilustrar cómo pretende su tía que sea su vida, algo que la hace muy infeliz:

Qué difícil era: era difícilísimo. Me arrodillé en la alfombra y allí, sin verle la cara, rascando arriba y abajo, arriba y abajo, he arrancado a hablar no sé cómo y le he dicho todo de un tirón. Que nos volvemos mayores y él no quiere ver, que la tía Concha nos quiere convertir en unas estúpidas, que sólo nos educa para tener un novio rico, y que seamos lo más retrasadas posible en todo, que no sepamos nada ni nos alegremos con nada, encerradas como el buen paño que se vende en el arca y esas cosas que dice ella a cada momento (Martín Gaité, 1992, p. 185).

Además de ser un refrán que sirve de ejemplo de lo que no quiere que sea su vida, plasma muy bien el pensamiento de su tía Concha, que es quien en realidad lo enuncia. La tía Concha quiere que sean mujeres objetivizadas («como el buen paño»), sin opinión propia ni conocimiento, preparadas para encontrar un buen marido, objetivo último de su existencia.

Por otro lado, el colectivo masculino solamente pronuncia un refrán y lo hace en clave de humor. Pablo se ha encontrado con Yoni y con Elvira en la exposición del primero en el Casino. Al terminar de ver la exposición, Yoni los invita a ambos a subir a su estudio en el Gran Hotel a tomar una copa, pero Pablo declina la invitación diciendo que está enfermo y quiere irse a casa. Elvira le insiste para que se quede y Yoni le dice: «—Al catarro con el jarro —dijo Yoni—. Tengo coñac francés. —Bueno —acepté sonriendo—, para celebrar lo de tu exposición. Un brindis y me voy» (Martín Gaité, 1992, p. 202).

¹⁰⁶«—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 igual, cosa perdida» (Martín Gaité, 1992, p. 63) dice Rosa cuando Pablo se sienta con ella a cenar. Más tarde, cuando Pablo la acompaña a su habitación y la deja acostada, parece preocupada por lo que puedan pensar de Pablo el resto de inquilinos de la pensión: «—Por Dios, cuando te vayas que no te vean salir. Haz poco ruido, no sabes cómo son, que no te oiga nadie, tú de puntillas» (Martín Gaité, 1992, p. 64).

Comprobamos, pues, que el uso de las paremias en el colectivo masculino es más banal que el que hacen las mujeres. En este caso concreto, Yoni utiliza el refrán «al catarro con el jarro» en clave de humor para convencer a Pablo de que se quede a tomar unas copas. Aunque tiene también un objetivo argumentativo, el fin último (que se quede a beber) no es de forma alguna tan *trascendental* como puede ser el de los refranes del discurso femenino.

A pesar de que la muestra paremiológica en la novela es muy parca y resultaría arriesgado extrapolar las tendencias que hemos encontrado, resumiremos a modo de recordatorio la información expuesta. En los ejemplos encontrados, las mujeres utilizan las paremias con el objetivo de argumentar, con un trasfondo muy significativo y para explicar o evidenciar su relación con respecto a los hombres. En el caso del aforismo que enuncia Julia, le sirve para consolarse de la desaparición o la falta de noticias de su novio y en los casos de los refranes sirven para reivindicar su situación social: bien a la que se han visto forzadas (en el caso de Rosa) o la que se ven empujadas (en el caso de Natalia). Ambos refranes se utilizan en diálogos con hombres.

Por otro lado, el refrán y uno de los aforismos que pronuncian los personajes masculinos están enunciados en clave de humor y en conversación entre hombres. En los cuatro casos (dos aforismos, una frase proverbial y un refrán), la utilización de las paremias tiene un fin banal o superficial, de conversación fútil e intrascendente. El ejemplo del aforismo leído por Teo, si bien tiene el mismo objetivo de búsqueda de consuelo que el de Julia, difiere en dos elementos: primero, no es de contenido religioso, algo más característico del lenguaje femenino en esta novela, y, segundo, en realidad no es él quien lo enuncia, dado que no pertenece a su propia competencia paremiológica, como en el caso de Julia, sino que lo extrae de un libro de su hermana. Tal vez, cabe pensar, viendo los ejemplos y su uso pragmático, que las mujeres se toman más en serio el contenido sentencioso de las paremias que los hombres, dado que las utilizan para reflexiones de tipo ontológico y en función argumentativa (una de las funciones que establecía Jesenšek [2015] para las paremias); aunque como hemos comentado, la muestra es demasiado pequeña como para establecer conclusiones significativas.

6.2.2.2. Uso de las colocaciones

El siguiente tipo fraseológico que comentaremos es el de las colocaciones. Observando los gráficos y tablas que presentábamos al principio de este epígrafe 6.2.2.,

se puede apreciar que existe más de un punto porcentual de diferencia (1,4) de los hombres sobre las mujeres con respecto a la frecuencia de uso de las colocaciones. Si analizamos la distribución por subtipos con respecto al total de UF utilizadas por cada colectivo, apreciamos que la diferencia de uso entre ambos grupos no varía mucho en los casos de colocaciones adjetivas y adverbiales. Sí que encontramos una mínima diferencia en el uso de colocaciones nominales, que es algo superior en el caso de los personajes masculinos (0,9%) frente al de los personajes femeninos (0,3%). Esto nos lleva a pensar, como veremos más adelante, que el colectivo femenino prefiere otro tipo de construcciones (más idiomáticos) como los compuestos sintagmáticos o las locuciones nominales para referirse a un actante nominal. Por otro lado, sí encontramos una diferencia de casi un punto (0,9) en la frecuencia de uso de las colocaciones verbales, que es mayor en el colectivo masculino (11,6%) que en el femenino (10,7%). En general, la diferencia cuantitativa entre ambos colectivos no es excesivamente representativa. Sin embargo, si acudimos al estudio cualitativo de algunos de los casos, comprobaremos que sí existe una desigualdad caracterizadora en el discurso.

Tomemos como ejemplo las colocaciones verbales *tener miedo* y *dar miedo* y veamos de qué manera las utiliza cada colectivo. El colectivo femenino enuncia hasta diez veces esta colocación verbal, frente a los 7 casos del colectivo masculino. Pasaremos a ver algunos de los casos en contexto. En el primer ejemplo, Julia y su hermana, Natalia, están paseando por las calles de la ciudad, hablando de los asuntos de Julia, de cómo quiere irse a Madrid con permiso o sin permiso de su padre, para vivir más cerca de su novio y casarse con él en algún momento. De pronto, se dan cuenta de que están andando por el «barrio chino¹⁰⁷» y a Julia parece darle miedo, por ser un lugar en el que siempre les han dicho que no debían entrar:

- ¿No te da un poco de miedo? —dijo, y echó a andar más vivo.
- A mí no. No vayas tan de prisa.
- Si es que tengo frío. A mí tampoco me da miedo, no te creas.
- Pero, ¿por qué te iba a dar miedo? (Martín Gaité, 1992, p. 181)

Las mujeres de la novela viven en un sistema de sometimiento que coarta sus libertades doblemente: primero, por estar viviendo bajo un régimen totalitario y, segundo, por ser mujeres viviendo en una sociedad patriarcal. Por ello, no es raro que sientan miedo

¹⁰⁷ «En algunas poblaciones, barrio en que se concentran los locales destinados a la prostitución y otras actividades de malvivir» (RAE, 2014).

ante muchas cosas, dado que buena parte de lo que hagan o digan puede ser juzgado y se sienten constantemente vigiladas (recordemos que el propio título es una referencia a la teoría del panóptico de Foucault [1982] y a cómo transcurre su propia vida, tras los «barrotes», *entre visillos*). En el epígrafe 2.3.3. comentamos cómo Elvira y Natalia forman parte del estereotipo literario de «chicas raras». Son ellas, por tanto, las que se desligan tal vez del uso común, canónico diríamos, de estas expresiones relacionadas con el miedo que vamos a explicar.

Bueno, pues otros lo han dicho. Lo sé. Me complico la vida, me hago preguntas y me meto en líos. Digo lo que pienso y lo que siento; no tengo miedo de lo que piensen de mí. Y estoy contenta a pesar de todo, siendo como soy (Martín Gaité, 1992, p. 111).

Así, Elvira repite una y otra vez que *no tiene miedo* de lo que los demás puedan pensar de ella, de ser como quiere ser, de comportarse con libertad y sin prejuicios. Sin embargo, en el fondo incluso ella tiene ese miedo que es el que finalmente la hace retroceder y decidir casarse con Emilio, en lugar de hacer frente al deseo que siente por Pablo. En el siguiente ejemplo, el propio Pablo es consciente de ese miedo que, en el fondo, siente Elvira, pues, después de besarla, ella le insta a no contar lo que ha pasado:

Se hacia la desenvuelta, pero vi que tenía miedo de que la besara. [...]

—Sí. No sé. Vete. Si no te importa, no digas que has estado aquí.

—¿A quién se lo iba a decir?

—No sé. —Estaba muy colorada—. A mi hermano, a Emilio, a tus amigos de ahora. Además es una bobada, díselo si quieres.

—No se lo diré, no te preocupes. A tu hermano y a Emilio nunca los veo. ¿Tanto miedo tienes?

—No —se revolvió—. Ya te he dicho que es una bobada. No tengo miedo de nadie. Pregónalo si quieres (Martín Gaité, 1992, p. 115).

El miedo de Elvira es, claramente, a que los hombres de su casa se pudiesen enterar de algo de lo que ha pasado; es, por tanto, un miedo al poder patriarcal que la rodea (su hermano, que fallecido el padre ejerce de figura paterna, el amigo de su hermano con el que termina prometiéndose, etc.). Por otro lado, podemos observar que en el discurso masculino no suele utilizarse esta UF en primera persona, sino que se utiliza para hablar de otros, especialmente de las mujeres. En este caso, además, parece que Pablo sea incapaz de entender el miedo de Elvira, dado que es un observador externo que, además, no ha crecido en el ambiente represor de la España de posguerra. Así se lo decía la propia Elvira cuando se conocen:

–Si usted no vive aquí –dijo–, no puede entender ciertas cosas. Hace poco que está aquí, ¿no? [...] Solamente uno que vive aquí metido puede llegar a resignarse con las cosas que pasan aquí, y hasta puede llegar a creer que vive y que respira (Martín Gaité, 1992, p. 43).

En un caso parecido vemos, también en una escena con Pablo, cómo el profesor invita a Natalia a tomar un café y hablar, pero ella, por miedo a hacer algo que no se espera de una chica de su edad, no se siente capaz de decirle que sí. Veremos más adelante que finalmente se decide por volver a salir de casa para tomar ese café con el profesor y empieza a buscarlo por todos sitios infructuosamente. En este pasaje Natalia desvela, en realidad, cuál es su miedo: que su padre o alguno de sus amigos pudiese verla con él. Por tanto, vuelve a ser un miedo al sistema patriarcal en su vertiente más *paternalista*, miedo a la figura paterna que puede juzgar y censurar lo que está haciendo: «Delante de todos los cafés me paraba un poquito y miraba por los cristales; ni siquiera tenía miedo de que me pudiera ver papá o algún amigo suyo» (Martín Gaité, 1992, p. 150).

El propio profesor de alemán, Pablo, lo pone en palabras cuando está hablando con Natalia sobre su continuación de los estudios y sobre la postura del padre de esta: «–Pero, qué es lo que pasa con su padre, ¿le tiene usted miedo? Las cosas hay que hablarlas» (Martín Gaité, 1992, p. 173). En este caso, se vuelve a utilizar la UF para hablar de una mujer y vuelve a ser Pablo el que no entiende la situación en la que viven las mujeres. Más adelante, es Natalia la que confiesa ese miedo a su propio padre tras hablar con él en relación a sus estudios y a la voluntad de su hermana Julia de irse a Madrid: «–Papá –le he dicho–, tú antes no eras así, te vuelves como la tía, te tenemos miedo y nos estás lejos como la tía» (Martín Gaité, 1992, p. 185).

En otro ejemplo, Elvira acompaña a Pablo hasta la puerta de su pensión. Ella se ha prometido ya a Emilio, pero para el lector está claro que sigue enamorada de Pablo, pues lo de prometerse a Emilio es una maniobra causada por el despecho, la inseguridad y lo incierto de su futuro, dado que entiende que su única salida al final va a ser casarse. Al llegar a la puerta de la pensión, Elvira pretende subir, haciéndose la desenvuelta y utilizando la UF que nos ocupa a modo de provocación para Pablo:

–Anda déjame subir. Me fumo un pitillo contigo. Tengo ganas de subir.

–No, Elvira, mejor no.

Se le encendieron los ojos con coquetería.

–Parece que tienes miedo de mí.

La cogí por los hombros, la sacudí hasta que la hice daño.

–Eres una insensata, tú eres la que debía tener miedo. No sé a qué juego quieres jugar conmigo. Vete a casa.

Todavía se reía.

—¿Te crees que no soy capaz de subir a tu cuarto? (Martín Gaité, 1992, p. 205)

En este ejemplo, Pablo ya ha estado el tiempo suficiente en la ciudad (un semestre entero) como para saber cómo funcionan las cosas; por ello, la insta a tener miedo, pues ya comprende el mundo de prejuicios y coacciones en el que viven y piensa que Elvira está siendo temeraria. Frente a la Elvira, que debe tener miedo ante los hombres, encontramos el ejemplo de Emilio, de quien comentábamos en el epígrafe 2.3.3. que es un prototipo de hombre que podría desempeñar más un rol femenino, acorde con los que aparecen en esta novela, que uno masculino. Emilio parece tener un único objetivo en su vida y es el de casarse con Elvira. Una de las claves de la novela es la falta de comunicación real entre hombres y mujeres, problema que existe entre Elvira y Pablo y entre muchos de los personajes. Este es el caso también de Emilio y Elvira, que no parecen ser capaces de comunicarse con sinceridad entre ellos. Elvira incluso tiene la sensación de que Emilio le tiene miedo:

—Algunas veces eres tan raro, ¿qué te pasa?, como si tuvieras miedo de mí. Soy incapaz de decirte nada. 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 (Martín Gaité, 1992, p. 99).

También el propio Emilio es consciente de las habladurías que pueden levantar sus visitas y sus conversaciones con Elvira, especialmente teniendo en cuenta que ella está de luto por su padre y, fuera de ser ella la que teme la situación, es él el que parece tener miedo de que los vean: «—No. Lo decía por ti. Pero además no está bien que estemos aquí asomados, Elvira, puede pasar alguien» (Martín Gaité, 1992, p. 99), y también más adelante: «¿No tienes miedo de que vengan y sospechen algo? ¿De qué podemos estar hablando ahora tú y yo? [...]» (Martín Gaité, 1992, p. 166).

En resumen, las mujeres utilizan la colocación *tener miedo* o *dar miedo* referida a ellas mismas y, generalmente, en situaciones de miedo al patriarcado, es decir, a lo que los hombres vayan a pensar o a hacer. Por otro lado, tenemos a Pablo, que utiliza las mismas colocaciones para referirse a ellas y para animarlas a salir de su zona de confort, y a Emilio, que es un caso de rol cercano a lo femenino, y que, por tanto, utiliza un discurso que concuerda más con el de una mujer dentro de esta novela que con el de un hombre.

Vamos a estudiar también a continuación algunos casos de la colocación verbal *tener ganas* o *entrar ganas*, que también arrojarán algo de luz sobre los diferentes usos fraseológicos de cada grupo. En el colectivo femenino existen 15 casos de este tipo y en el masculino, 8. En el colectivo femenino, es una UF que suele ir ligada a una frase negativa («no tenía ganas de coser», p. 57; «no tenías ganas», p. 70; «si tuviera ganas de pintarme, me pintaría» [Elvira, ante la pregunta de sus amigas de por qué no se pinta], p. 90; «Hábleme si tiene ganas y si no, no diga nada, pero no se vaya» [Elvira a Pablo], p. 108; «nada más aprende el que tiene ganas», p. 147; «Me pesaban los pies, subiendo la cuesta, de las pocas ganas que tenía de volver a casa», p. 151; etc.). Solamente en tres casos parece que las chicas son capaces de verbalizar aquello de lo que de verdad tienen ganas de una forma positiva: Julia, al escribirle una carta a su novio Miguel, dice «tengo ganas de verte» (p. 87); Natalia, tras ser invitada por el profesor a tomar café y declinar la invitación, se dice a sí misma: «Entonces me di cuenta de lo maravilloso que era que me hubiera invitado y me entraron las ganas de marcharme con él» (p. 149); y Elvira, cuando acompaña a Pablo a la puerta de su pensión, le dice: «—Anda, déjame subir. Me fumo un pitillo contigo. Tengo ganas de subir» (p. 204). En los tres casos, las muchachas son capaces de decir o pensar lo que verdaderamente anhelan y, sin embargo, en los tres casos parecen estar sobrepasando, más allá de su recato, la adecuación que de ellas se espera en esas situaciones. Julia sufre con esta carta (que destruye después de escribir) y con la relación, dado que su padre y su tía se oponen; Natalia sale a buscar al profesor para tomar café con él, aunque tiene miedo en el fondo de que alguien la vea; y Elvira es increpada y sacudida por Pablo para que vuelva a su sensatez y no suba con él a la habitación. Vemos, pues, que en los únicos casos en los que son capaces de expresar su voluntad, lo que verdaderamente anhelan no es socialmente aceptable ni es acogido de buen grado.

También en el discurso masculino podemos encontrar este tipo de expresiones negativas («no tenía ganas de buscar», p. 46; «no tenía ganas», p. 70; «no tenía ganas de preguntarle nada, estaba a gusto con la espalda apoyada en un tronco», p. 108, etc.). Sin embargo, cuando encontramos pasajes en los que los hombres expresan verdaderamente lo que quieren hacer (y lo hacen) parece totalmente aceptable, al contrario que sucede con las mujeres. Analicemos algunos ejemplos. Pablo se encuentra por casualidad con Elvira en el río, esta está recostada y él se sienta al lado. Tiene ganas de tocarla y piensa: «A mí me dolía la cabeza. Tenía ganas de pedirle que me dejara apoyarla en su regazo», p. 109.

Si bien es cierto que no lo hace, sí que la toma de la mano algo después y ella parece aceptarlo sin resistirse. Tras el encuentro con Elvira, Pablo afirma: «Cuando me fui de allí, tenía ganas de seguir bebiendo y estuve en varias tabernas de mi barrio», p. 112. Una afirmación como esta, que parece tan inocente e inofensiva, sería impensable en el caso de que Pablo fuese una mujer. En la misma página, Pablo cuenta que al día siguiente telefonea a Elvira para verse a solas («tenía ganas de estar solo contigo», p. 112) y, sorprendentemente, su deseo se ve cumplido, pues Elvira le dice que vaya a verla a su casa, que va a estar sola. Una vez más, una afirmación que transgrede los *límites de lo correcto* no solo no es mal recibida, sino que además se ve satisfecha. El último ejemplo es el de Yoni, el muchacho consentido que vive en el ático del hotel y que se está viendo con una chica francesa alojada en el mismo hotel. La hermana de Yoni ha organizado una fiesta para despedir a la chica, que ya se marcha, y el lector asiste a esta conversación:

—¿Y con qué motivo?

—En honor de la francesa del 315, que se marcha mañana, por fin. He visto que andan haciendo pastelitos y mandangas. Me toman el estudio por el pito del sereno.

—Si te traen a la francesita, no te quejes.

—De eso me quejo, claro. Me la tengo ya muy vista —se reía—. Demasiado. ¿Sabes que me regalaba un pasaje si me iba con ella?

—¿Qué dijiste?

—Que no. Que cuando tenga ganas de pasar una semana en plan, ya le pondré un cable (Martín Gaité, 1992, p. 123).

En este caso, no solamente la frase muestra la libertad con que los hombres pueden expresar lo que desean o dejan de desear, sino que, además, evidencia el derecho a utilizar a las mujeres con el que se sienten los hombres de la novela, sin ningún tipo de consideración¹⁰⁸.

En resumen, vemos que las UF *tener ganas* y *entrar ganas* poseen matices de uso muy diferentes en cada colectivo y que esto constata la situación de la mujer, subyugada no solo al hombre, sino a la sociedad y a la opinión ajena en general, con respecto a la situación privilegiada del hombre que puede hacer y deshacer a su antojo.

Así, como se ha visto, la diferencia en el uso de las colocaciones que hacen ambos colectivos no estriba tanto en la *cantidad* como en la *calidad*, es decir, en la utilización pragmática de estas y en el contexto en el que las insertan.

¹⁰⁸ La mayoría de los hombres en la novela distinguen entre las mujeres para pasar un rato y aquellas que *sirven* para contraer matrimonio. Este es un claro ejemplo del primer tipo.

6.2.2.3. *Uso de los compuestos sintagmáticos*

El tipo fraseológico de los compuestos no nos proporciona excesiva información. En el grupo femenino de personajes la frecuencia de uso de estas UF (1,2%) es mayor que en el colectivo masculino (0,4%). A pesar de que la diferencia no es muy representativa, sí sirve para respaldar nuestra observación sobre las colocaciones nominales, cuya frecuencia de uso era menor en el grupo femenino, lo que nos lleva a pensar que los personajes femeninos utilizan preferiblemente expresiones idiomáticas, como los compuestos sintagmáticos y las locuciones nominales, en lugar de las colocaciones, para hacer referencia a elementos nominales dentro del discurso.

6.2.2.4. *Uso de los enunciados fraseológicos*

Los enunciados fraseológicos son un tipo de UF en cuya frecuencia de uso sí encontramos diferencias importantes y cuya cuantificación, por tanto, caracteriza el discurso de los colectivos estudiados. Frente al 11,6% de frecuencia de uso en el discurso masculino, encontramos el 17,1% en el discurso femenino, una utilización 5,5 puntos mayor. Este dato ya nos proporciona información sobre la expresividad del discurso femenino, que intuimos mayor, dado el uso que hacen de los enunciados, elementos que, por lo general, contienen grandes dosis de pragmatismo y expresividad.

Al entrar a analizar los subtipos de enunciados, apreciamos que existen también diferencias reveladoras. La frecuencia de uso de los enunciados fraseológicos discursivos es mínimamente mayor en el discurso masculino (3,1%) que en el femenino (3%). Sin embargo, la distancia de 3,9 puntos porcentuales entre la frecuencia de uso femenina de los enunciados fraseológicos pragmáticos (9,2%) y la masculina (5,3%) es más evidente, lo que indica, efectivamente, una mayor expresividad en el discurso femenino que en el masculino.

Además, de los 104 enunciados fraseológicos pragmáticos introducidos en el discurso femenino, 23 (22,1%) son de contenido semántico religioso («por Dios», «santas Pascuas», «Dios mío», etc.) frente a los 7 enunciados fraseológicos de contenido semántico religioso (14% sobre el total de enunciados fraseológicos pragmáticos) en el discurso masculino. Esto nos lleva a pensar que el grupo femenino tiende más al uso de expresiones religiosas cuando han de expresar alguna emoción que el colectivo masculino, que las usa con menos frecuencia dentro de su propio discurso. Es posible que

introduciendo UF de contenido semántico religioso más frecuentemente en el discurso de los personajes femeninos Martín Gaité quisiese caracterizar el discurso femenino de una forma particular, haciendo más *laico* el de los hombres. En el epígrafe 2.4.3., recogíamos la teoría de Pennisi (2009) que proponía el estudio de las UF como reflejo cultural de la sociedad en cuyo lenguaje se insertan. Siguiendo este enfoque y el de Piirainen (2008), podríamos clasificar estas UF de contenido religioso como *Fraseología basada conceptualmente en concepciones pre-científicas del mundo* y ofrecer una interpretación más allá de lo meramente lingüístico: es probable que, tal y como sucedía con las UF relativas al mundo taurino, este dato desvele un perfil cultural concreto más religioso en las mujeres que en los hombres en la época de posguerra. Esta teoría encajaría, además, con el desarrollo de la ficción en la novela, pues se observa a las mujeres en numerosas ocasiones asistir a misa y confesarse¹⁰⁹; contextos en los que, por el contrario, no se observa a ningún hombre en toda la novela. En cualquier caso, es difícil establecer esta interpretación sociocultural con firmeza. Lo que sí podemos afirmar con certeza es que el lenguaje femenino es más rico en enunciados fraseológicos pragmáticos de una forma evidente, lo que lo hace más expresivo, y que un 22,1% de esos enunciados fraseológicos pragmáticos contienen matices religiosos. A este respecto, el propio Seco (1973) aseguraba en su análisis de la lengua coloquial de *Entre visillos* que el uso de interjecciones como «por Dios» era un rasgo específico de la lengua media femenina, lo cual viene a confirmar nuestra teoría.

Por último, comentaremos la frecuencia de uso que hacen personajes femeninos y masculinos de los enunciados fraseológicos rutinarios. Es llamativo que las mujeres hagan un uso mayor con respecto al total de UF de estas unidades, con un 3,7%, que los hombres, con un 2,4%. Esto puede indicar varias cosas. En primer lugar, podríamos interpretarlo como la existencia de un lenguaje más cortés por parte de las mujeres que de los hombres. Es decir, que, en su interacción social, las mujeres tienden a ser más correctas que los hombres y a utilizar un número más alto de fórmulas de cortesía. Esta cuestión tendría sentido si recordamos que en esta época –como en casi todas– la presión social sobre las mujeres es mucho mayor que sobre los hombres, debían *aparentar* ser educadas y exquisitas, como un buen objeto de decoración, como *el buen paño que se*

¹⁰⁹ De hecho, Miguel, el novio de Julia, le echa en cara esto mismo cuando va a verla por sorpresa: «Ay Dios, cuánto velo, cuánta confesión. ¿Pero qué pecados tienes tú, si debes tener la conciencia como una patena de tanto limpiarla y relimpiarla?» (Martín Gaité, 1992, p. 67).

vende en el arca, como decía Natalia. Por tanto, no es de extrañar que utilicen más fórmulas de cortesía que los hombres, que, por su privilegio, tienen más libertad para hablar o tratar al resto como iguales y que no recurren a tanto miramiento a la hora de entablar conversaciones o relaciones. Por otro lado, este dato podría interpretarse también como que las mujeres poseen o mantienen un mayor número de relaciones corteses o de compromiso que los hombres en la novela. En cualquiera de los dos casos, la cuestión se reduce a que el colectivo femenino debe mantener más la *pose* protocolaria de elegancia, finura y distinción que los personajes masculinos, una cuestión de apariencia.

6.2.2.5. *Uso de los esquemas sintácticos*

La frecuencia de uso de los esquemas sintácticos en ambos grupos está bastante equilibrada. El colectivo femenino lo utiliza en un 19,5%, medio punto porcentual por debajo del colectivo masculino, que ostenta una frecuencia del 20%. Si bien esta diferencia no puede ofrecernos mucha información, pasaremos a analizar pormenorizadamente cada subtipo.

El primero de los subtipos fraseológicos es el de esquema sintáctico adverbial que representa un 5,5% del discurso fraseológico de los personajes femeninos y un 5,3% en el discurso masculino. La diferencia, como se puede apreciar, no es excesivamente grande y el análisis particular desde el enfoque cualitativo tampoco nos permite hacer ninguna interpretación. Sí es llamativo que esta tipología sea una de las más abundantes en ambos casos, de hecho, es el tipo fraseológico más representativo dentro del discurso femenino. Este dato, sin embargo, tiene cierta lógica, pues recordemos que los esquemas son UF que sirven al propósito general de estructurar el discurso, por lo que es lógico que los esquemas adverbiales sean de los más abundantes, dado que permiten especificar de qué manera, cuándo, cómo, etc. ocurren las cosas.

Tampoco en el caso de los esquemas comparativos encontramos una diferencia importante, siendo el porcentaje de uso de 1,8% en el discurso femenino y de un 1,2% en el masculino. De la misma forma, observamos una pequeña diferencia de medio punto porcentual en la frecuencia de uso de los esquemas sintácticos conjuntivos a favor del colectivo femenino (2,1% frente a 1,6%), cuestión que tampoco resulta remarcable.

Al observar los porcentajes de uso de los esquemas sintácticos discursivos vemos que sí existe una diferencia algo mayor, de más de un punto porcentual. Los esquemas sintácticos discursivos suponen un 4,4% en el discurso femenino, mientras que en el

discurso masculino solo llegan al 3,2%. Esto indica, tentativamente, que las mujeres son más reflexivas con su discurso, más metadiscursivas, proporcionan de una forma más común su opinión sobre lo que dicen y *preparan* al receptor para escuchar lo que van a decir («qué manía de (x)», «la verdad es que (x)», «ya sabes que (x)», «no cabe duda de que (x)», «no ves que (x)», «verdad que (x)», etc.).

El subtipo de los esquemas sintácticos perifrásticos está bastante igualado con 1,1% en el discurso fraseológico femenino frente al 1,3% del discurso masculino. Sin embargo, en este caso sí encontramos casos interesantes que podemos interpretar desde la perspectiva cualitativa con ayuda de la hermenéutica. De los 12 casos de esquemas perifrásticos que enuncian los personajes femeninos, 8 son, concretamente, el esquema «ser capaz de». También en el discurso masculino tenemos 2 casos de este mismo esquema perifrástico pero los usos pragmáticos son diferentes, como veremos a continuación.

En el primero de los ejemplos es Julia, la hermana de Natalia, la que habla a través de una carta a su novio Miguel:

Lo de que no sería capaz de vivir en una buhardilla lo dije por decir, seguramente viviría si llegara el caso, pero aunque no fuera capaz no es para que te enfades, no voy a poder decir nada (Martín Gaité, 1992, p. 86).

En este ejemplo, Julia pone de manifiesto cuál es el verdadero problema entre ella y su novio. Su novio, Miguel, vive en Madrid y le ha pedido reiteradamente a Julia que se case con él y se vayan a vivir allí. Sin embargo, Julia parece estar muy influida por los prejuicios que tiene su familia sobre su novio. Ni su padre ni su tía ven con buenos ojos ese noviazgo, pues Miguel trabaja para el cine como guionista. Este trabajo parece no reportarle los suficientes ingresos como para vivir cómodamente, que es lo que Julia pregunta cuando se pelean («No creo que sea un pecado que prefiera vivir cómodamente y que te pregunte lo que ganas y esas cosas que saben todas las novias del mundo» [p. 86]).

En cualquier caso, el verdadero problema entre Julia y Miguel, y entre hombres y mujeres en general, es el de la comunicación¹¹⁰, como ya comentamos en el epígrafe 2.3.3. La novela nos desvela una situación comunicativa forzada y enrarecida entre hombres y

¹¹⁰ A este respecto, recordemos que Martín Gaité señalaba (en Cajade, 2010, p. 517) que más que la represión sexual, la represión más importante y aquella que limitaba verdaderamente la comunicación entre ambos géneros era la «represión de la sinceridad».

mujeres, dado que, por las expectativas creadas, los prejuicios sociales y por mantener las apariencias, ninguno de los dos colectivos puede expresar realmente lo que siente. En este caso, Julia *no se siente capaz* de vivir en una buhardilla, como le propone Miguel, puesto que su familia aspira a que ella consiga un matrimonio bien establecido y con posibles. Después se desdice de ello, pero afirma que, aunque *no fuese capaz*, no es razón para que Miguel se enfade. Por su parte, Miguel recibe el comentario como una ofensa para su orgullo masculino, pues, de acuerdo con los estándares patriarcales reproducidos en la novela, mantener a su futura mujer y proporcionarle una vida estable, rodeada de lujos, es su responsabilidad. Sin embargo, se da cuenta de que no puede cumplir las expectativas de Julia y, en lugar de decirle cómo se siente, se enfada, deja de hablarle, se va de Salamanca al día siguiente y deja de escribirle cartas. En resumen, ese *no sentirse capaz* que utiliza Julia muestra pragmáticamente mucho más de lo que en un principio pudiésemos creer, nos ofrece un vistazo rápido al rígido sistema social en el que está la mujer integrada y desvela que Julia, en el fondo, *no se siente capaz* de desafiar a su padre para irse a Madrid.

En esta misma tendencia, encontramos un ejemplo en el que Elvira le reprocha a Emilio que no puede («es incapaz de») hablar con él honestamente, remarcando la falta de fluidez comunicativa entre ambos colectivos de la que hablábamos:

—Algunas veces eres tan raro, ¿qué te pasa?, como si tuvieras miedo de mí. Soy incapaz de decirte nada. 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 (Martín Gaité, 1992, p. 99).

Otro ejemplo de este esquema perifrástico es el de Mercedes, hermana mayor de Julia y Natalia, que ya está empezando a ser considerada *demasiado* mayor como para ser una muchacha casadera¹¹¹. Mercedes está intentando que Federico, uno de los amigos de Emilio, y su hermana Julia inicien una relación amorosa, pues ella tampoco ve con buenos ojos a Miguel. Sin embargo, en el fondo, a quien de verdad le gusta Federico es a Mercedes. Así, Mercedes ha convencido a Julia para ir al estudio de Yoni, y su objetivo es hablarle a Federico de su hermana. Por ello, empiezan a bailar juntos:

Federico bailaba muy apretado, apretadísimo. Mercedes, entre el coñac que había bebido y aquella especie de pacto de confidencias que le ataba a él, no era capaz de protestar. Echó

¹¹¹ De hecho, su hermana Julia le espeta al discutir: «Cásate con él, si tanto te gusta, que estás por él que te matas, hija, que eso es lo que te pasa. Cásate con él, si puedes» (p. 140). Ese *si puedes* hace referencia a la situación de Mercedes, mayor que ella y con menos posibilidades de casarse.

la cabeza hacia atrás para seguir bailando, y así, mientras hablaba, le era más fácil hacer fuerza disimuladamente para separarse un poco (Martín Gaité, 1992, pp. 133-134).

Mercedes está bailando con Federico, pero no quiere que este se sobrepase con ella. Sin embargo, no se *siente capaz* de protestar contra la actitud abusiva de Federico que, incluso, le reitera que se deje llevar: «No. No es que bailes mal. Pero haces fuerza. Tú deja que yo te lleve» (Martín Gaité, 1992, p. 134). El uso pragmático de este esquema desvela bastante información. En primer lugar, la *incapacidad* de Mercedes de expresar lo que verdaderamente siente ante un hombre, por esa falta de comunicación fluida que se observa en toda la novela entre ambos colectivos y, en este caso, agravada por su situación. Mercedes es una mujer que ya no se considera en *edad de merecer*, por lo que puede que sienta que está ante una de sus últimas oportunidades de noviazgo. Además, el muchacho con el que baila le gusta y su queja podría provocar el rechazo por parte de Federico al *hacerse la estrecha* (Yoni comenta al respecto mientras observa la situación: «Gente estrecha, yo no sé, Federico. A una de estas hermanitas le das un beso y te has hundido. Te tienes que casar con ella» [Martín Gaité, 1992, p. 134]).

En segundo lugar, este esquema sintáctico muestra también el debate interior que mantiene Mercedes. Ella sabe que lo que está ocurriendo no está socialmente aceptado y que su fama se va a poner en entredicho, pero aun así *no es capaz de* protestar y poner a Federico en su sitio. Este esquema es, por tanto, la expresión gramatical de buena parte de la situación femenina en la novela: *no ser capaz*, a pesar de anhelar.

A continuación, presentamos otro ejemplo. Pablo, el profesor de alemán, ha invitado de forma espontánea a Natalia a tomar café. Ella, sabiendo lo que implica que la puedan ver acompañada de un hombre tomando café, le pone una excusa. Sin embargo, en cuanto se separan y Natalia empieza a subir las escaleras de su casa se debate entre lo que *debe* hacer y lo que *quiere* hacer:

Dije que era tarde, la primera cosa que se me pasó por la cabeza, de puro azaro de que me invitara, de pura prisa que me entró por meterme y dejarle de ver. Pero en cuanto me vi dentro de la escalera, en el primer rellano, subido aquel tramo de escalones de dos en dos, me quedé quieta como si se me hubiera acabado la cuerda y sentí que me ahogaba en lo oscuro, que no era capaz de subir a casa a encerrarme; ni un escalón más podía subir (Martín Gaité, 1992, p. 149).

En este ejemplo, el esquema sintáctico perifrástico nos muestra el otro lado, el de *no ser capaz* de someterse a la voluntad general, al prejuicio social, al totalitarismo de su tía, a lo que se espera de ella, en definitiva. Todo eso representa para ella su casa, en la

que no *se siente capaz* de volver a encerrarse. En esta misma línea discurre el siguiente ejemplo que tiene por protagonistas a Elvira y a Pablo. Elvira representa, como Natalia, el estereotipo literario de la *chica rara*. Por tanto, ella posee las mismas ansias de libertad que Natalia. En este extracto le explica a Pablo cómo se siente:

—No sé cómo explicarle —se defendió ella—. Yo, por ejemplo, hoy aquí, lejos de la gente y de las circunstancias que me atan, me olvido del cuerpo, no me pesa, sería capaz de volar; pero en cuanto me ponga de pie y eche a andar hacia casa se me vendrá todo el recuerdo de mi limitación, eso quiero decir, ¿lo entiende? (Martín Gaité, 1992, p. 110).

Se puede observar que el uso de este esquema sintáctico transmite el mismo contenido pragmático que en el caso de Natalia. Ambas son mujeres que se sienten oprimidas por el sistema, pero no se resignan a dejar de soñar o a intentar salir del lugar en el que la sociedad y el sistema las ha colocado. En este caso el uso del condicional (*sería capaz de volar*) enfatiza aún más si cabe el hecho de que no puede hacerlo porque hay algo o alguien que le impide *volar*. Cuando está sola, se siente capaz de todo; sin embargo, cuando vuelve hacia casa (de nuevo la casa representa el totalitarismo, los prejuicios, la opresión) se da cuenta de su limitación.

En general, se observa en los ejemplos ofrecidos la existencia de un sentido negativo que revela la restricción opresiva sobre la mujer en el uso femenino de este esquema sintáctico *ser capaz de*.

Por otro lado, el uso de este mismo esquema sintáctico perifrástico en el discurso masculino se distancia del uso que hace el colectivo femenino, aunque es difícil sacar conclusiones dado que únicamente se recogen dos ejemplos.

En el primero, escuchamos los pensamientos de Pablo, el profesor de alemán. Elvira, tras conocer a Pablo, le manda una carta en la que le expresa sus sentimientos en un momento de crisis:

Se quedó abatida y silenciosa. Luego, de golpe, se puso a hablarme de su carta, a justificarse de haberla escrito, a llamarse ridícula a sí misma; y de vez en cuando me miraba como esperando que la contradijese. Yo no fui capaz de decirle que no la había recibido porque sabía que me iba a conocer la mentira en los ojos (Martín Gaité, 1992, p. 110).

Frente a la tendencia femenina de ocultar sus sentimientos o pensamientos respecto a los hombres, en este caso Pablo decide ser honesto con Elvira, a pesar de que esto parece dolerle a la chica, y no ocultarle que, efectivamente, recibió la carta. Si bien el colectivo masculino tampoco suele compartir sus sentimientos, desvelos o ilusiones con el

femenino, sí es cierto que poseen algo más de libertad para ser honestos. Aunque tal vez solo se trate del caso de Pablo, pues ha llegado recientemente a España y no conoce las convenciones comunicativas establecidas. Esta teoría tendría sentido porque se aprecia una transformación del personaje a lo largo de la novela y, al final de esta, se comunica con Elvira de la misma forma que otros hombres, dejando de lado la honestidad (nunca le confiesa que está enamorado de ella) y siendo condescendiente (recordemos la frase proverbial mencionada en el epígrafe 6.2.2.1: «a nadie le amarga un dulce»).

Por otro lado, encontramos el ejemplo de Emilio. Emilio está perdidamente enamorado de Elvira. A pesar de supeditar el sentido de su vida al hecho de que esta quiera casarse con él, perspectiva que sería más propia de un personaje femenino en esta novela, enuncia el esquema sintáctico de una forma positiva y en posesión de la libertad que le confiere ser un hombre. No existe nada más allá del amor de Elvira que le impida *dirigir el mundo*, no existe en este caso una restricción oculta o un sentido negativo bajo esa afirmación. Además, la adoración es el concepto que, probablemente, mejor describa la declaración de Emilio, la adoración que este siente por Elvira. Es uno de los pocos casos en toda la novela en que se observa un sentimiento tan puro y positivo dirigido por parte de un hombre hacia una mujer, pues la tendencia general, como veremos más adelante, es la de hablar de ellas de forma peyorativa, condescendiente.

—Ahora siempre estoy tranquilo y tengo esperanzas. Sé que vivo, que tengo algo dentro que es mío, algo que me impulsa. A veces hasta me parece que yo solo sería capaz de dirigir el mundo con mi amor por Elvira. Y eso me basta (Martín Gaité, 1992, p. 199).

Apreciamos, pues, que en ninguno de los dos casos aparece el sentido negativo restrictivo de *ser capaz* de hacer algo, sino, al contrario, ambos están en plena posesión de sus derechos y libertades para decir o dejar de decir, hacer o dejar de hacer lo que quieran.

En conclusión, tal y como sucedía con las colocaciones, la diferencia entre ambos discursos no reside tanto en el número de esquemas que utiliza cada colectivo, sino en la forma en que los utilizan, es decir, en el uso pragmático que se hace de estos esquemas.

Proseguimos el análisis del resto de esquemas sintácticos. La diferencia de uso de los esquemas sintácticos pragmático-enfatizantes no es excesivamente importante. Aun así, existe una pequeña diferencia, siendo la frecuencia en el discurso femenino mayor (1,3%) que en el masculino (0,8%), lo que de nuevo lleva a pensar que el discurso

femenino es más expresivo que el masculino, como ya vimos con el caso más evidente de los enunciados fraseológicos pragmáticos, en el epígrafe anterior.

Por otro lado, es llamativa la diferencia de uso que existe en los esquemas sintácticos preposicionales entre cada colectivo. En el discurso femenino, estos esquemas suponen un 3,2% sobre el total de UF pronunciadas, mientras que en el discurso masculino copan un 6,6%. Estos 3,4 puntos porcentuales de diferencia indican que el discurso masculino es más descriptivo y eficiente gramaticalmente, parecido al del narrador, frente al discurso femenino que es más expresivo, como hemos ido comprobando.

Por último, el porcentaje de uso de los esquemas sintácticos rutinarios es ínfimo en el caso del colectivo femenino (0,1%) e inexistente (0%) en el masculino, por lo que no aporta ninguna información.

6.2.2.6. *Uso de la fraseología idiolectal*

La frecuencia de uso de la fraseología idiolectal es superior en el discurso femenino (1,2%) que en el masculino (0,3%). Como ya explicamos en el epígrafe 5.4., los casos que hemos catalogado como fraseología idiolectal se deben a que son construcciones que por sus características llevan a pensar que son UF, pero no son documentables. Esta imposibilidad es debida, normalmente, a que la UF refleja un error de habla introducido en la oralidad fingida, un rasgo particular del eje dialectal o diacrónico de la propia autora o forman parte del idiolecto propio de los personajes (o incluso de la autora, recogido en sus personajes). En este caso, la coincidencia de una UF concreta en el discurso de ambos colectivos (*dé una broma* [p. 119]; *daba bromas* [p. 200]) lleva a pensar que la fraseología idiolectal se corresponde con el propio dialecto o idiolecto de la autora y que el objetivo no era el de caracterizar a los personajes a través de este uso particular de las UF, aunque no es posible demostrarlo, dado el fallecimiento de la autora.

Sí es curioso, en cualquier caso, el mayor número de UF de este tipo en el discurso femenino que, tal vez, podría tratarse de otro recurso más a la hora de incrementar la expresividad de las mujeres en la novela. Pues, al introducir este tipo de errores del habla en la oralidad femenina, se dota su discurso de una mayor espontaneidad (también fingida), característica del discurso femenino. Sin embargo, como decimos, solamente podemos hacer estimaciones hipotéticas con este tipo fraseológico.

6.2.2.7. *Uso de las locuciones*

El último tipo fraseológico que analizaremos es el de las locuciones. La frecuencia de uso de las locuciones por parte del colectivo masculino es de un 55,4%, 4,8 puntos porcentuales superior a la frecuencia en el discurso femenino (50,6%), que, como se ha mostrado anteriormente, acude preferentemente a otras UF para expresarse, como, por ejemplo, los enunciados fraseológicos. Esto nos lleva a pensar que el lenguaje femenino no solo es más expresivo sino, tal vez, menos efectivo o funcional que el masculino, dado que recurre con menor frecuencia a los elementos más gramaticales de la fraseología (colocaciones y locuciones que desempeñan funciones gramaticales en la frase) al contrario que ocurre con el discurso masculino. Analizaremos a continuación los subtipos locucionales para un estudio en profundidad de los datos.

En primer lugar, observamos que el discurso masculino parece ser algo más descriptivo que el femenino pues los porcentajes de uso de las locuciones adjetivas y adverbiales son mayores en él. La frecuencia de uso de las locuciones adjetivas por parte del colectivo masculino es de 2,2% frente al 1,3% que ocupa en el discurso femenino. De igual manera, el porcentaje relativo de las locuciones adverbiales en el discurso masculino es de 37,6%, 5 puntos porcentuales por encima del porcentaje de uso en el discurso femenino (31,6%). Además de la diferencia cuantitativa en el uso de estas UF, podemos analizar también algunos ejemplos para comprobar que la diferencia también reside en su uso pragmático.

Al estudiar los casos individuales de locuciones adjetivas, las mujeres parecen insertarlas en su discurso sin ningún objetivo particular, para hablar de cualquier tema o persona, por ello no se puede extraer patrón de uso alguno. Sin embargo, sí podemos encontrar cierta tendencia en los hombres y su uso de las locuciones adjetivas. Muchas de las locuciones adjetivas utilizadas por el colectivo masculino se utilizan para describir a las mujeres. Sin embargo, no son locuciones dirigidas a ellas de forma directa, sino que se utilizan dentro del propio colectivo masculino para referirse a las mujeres. Analizaremos a continuación algunos ejemplos:

- Vete tú. Para mí las niñas esta noche están de más. Ya me doy por cumplido. Hay que hacerse desear.
- Sí, oye, se empalaga uno un poco. Vienen demasiado bien puestas, te dan complejo de que las vas a arrugar.
- Niñas de celofán.

–Niñas de las narices. Para su padre. Las que están de miedo este año son las casadas. ¿Te has fijado, Ernesto? (Martín Gaité, 1992, p. 79).

En este extracto encontramos hasta tres locuciones adjetivas: *de más*, *de las narices* y *de miedo*. El primer caso, *de más*, es una locución que significa que algo o alguien *sobra* de acuerdo con Seco, Andrés y Ramos (2004, p. 629). Es importante puntualizar que la concepción masculina sobre las mujeres en esta novela abarca solamente la posibilidad de verlas como conquistas, novias, esposas, etc. nunca como amigas (exceptuando el caso de Pablo y Rosa, la animadora del casino). Esto explica en parte que para uno de los amigos de Emilio las chicas *sobren*, pues si no son posibles conquistas, y ese es su objetivo *haciéndose desear*, para él no suscitan más interés o divertimento. Esto ilustra bastante elocuentemente la concepción heteropatriarcal de la mujer promovida por la política franquista de la época. Tal y como se exponía en el epígrafe 2.2.1., la mujer debía ser hija, madre o esposa y, en estos dos últimos casos, representar un rol de *ángel del hogar*. De ahí que la posibilidad de una amistad con mujeres ni siquiera se contemple entre los hombres de la novela.

Por otro lado, la locución *de las narices* refleja también la detestación del joven que habla. Uno de los chicos protesta porque las jóvenes vienen muy puestas y no se las puede ni tocar, que parece ser el objetivo de los hombres que escuchamos hablar. Ante la negativa de poder *tocarlas*, que, recordemos, parece ser la única utilidad plausible a la que están destinadas, el joven que habla en cuarto lugar se altera, utilizando la locución adjetiva *de las narices*, que expresa su disconformidad con el hecho de que las chicas vayan tan *puestas* y no se las pueda ni tocar. A continuación, añade que las que están *de miedo* son las casadas, por contraposición a las *niñas de las narices*, que son las muchachas casaderas que no se dejan tocar. La locución adjetiva *de miedo* hace referencia a cómo están físicamente las mujeres casadas, calificación que enfatiza la concepción masculina de las mujeres como objeto sexual.

En los tres casos, las locuciones adjetivas utilizadas para hablar de las mujeres contienen una carga pragmática negativa desde la perspectiva femenina, pues reflejan el convencimiento masculino de que la única *utilidad* de estas muchachas es la de ser objeto sexual. Tenemos otro ejemplo algo más adelante en la novela, cuando los amigos de Ángel lo contemplan desde lejos reñir con su futura mujer, Gertru. Mientras que Ángel reprende a Gertru por haberle dejado un bocadillo para merendar en el Casino y haberlo puesto en evidencia frente a sus amigos; los amigos hablan de la posible razón de la riña.

Uno de ellos sugiere que puede ser porque la noche anterior se fueron *de mujeres*, pero otro de ellos dice: «¿Lo de anoche? No seas tonto. Pues sí, como si lo de anoche fuera algo especial. Ni lo sabrá ella» (Martín Gaité, 1992, p. 120). Así, frente a la inocencia pura de Gertru a quien su prometido le está reprochando algo que ella ha hecho de buena voluntad, escuchamos a los amigos hablar sobre la noche que ha pasado Ángel con otras mujeres y lo admirable que es por ello:

–Es un león, desde luego, para las mujeres. ¿Os fijasteis Angelita? Se le dan de miedo – dijo Luis Colina con admiración (Martín Gaité, 1992, p. 121)

Podemos observar que, aunque la locución *de miedo* está referida a Ángel, en realidad están hablando de las mujeres, conquistas por conseguir, que a Ángel parecen dársele especialmente bien. De nuevo, la locución subraya la misma concepción masculina sobre la mujer. Un último ejemplo de este uso de las locuciones adjetivas vuelve a ser con la locución *de miedo*, nuevamente referida a una mujer:

La francesa le miró sonriente, los ojos interrogativos. Se dieron la mano.
–Oye, aunque esté en plan contigo, ¿me dejas decirle que está de miedo?
–Díselo, no te va a entender.
–Entonces, mejor. Estás para comerte, preciosa. Para co-mer-te (Martín Gaité, 1992, p. 132).

En este caso, la chica francesa a la que despiden en la fiesta ha estado viéndose de una forma *especial* con Yoni, aunque sabemos por este que, en realidad, la ha estado utilizando, porque no tiene ningún tipo de interés en ella. Ángel, que a pesar de estar prometido con Gertru parece sentirse muy atraído por la muchacha, le pide permiso (como si ella fuese de la propiedad de Yoni) para decirle lo que le hace sentir (estás *de miedo*, *para comerte*). De este extracto y del uso de la locución adjetiva *de miedo* vuelve a desprenderse la concepción heteropatriarcal de las mujeres como objetos sexuales a los que hay que hacerles saber, aun cuando ni siquiera entiendan el idioma, que son deseados.

En todos los casos observamos que las locuciones adjetivas se utilizan para describir a las mujeres superficialmente o cómo los hombres se sienten con respecto a ellas (*se le dan de miedo*, *está de miedo*), por lo que estas locuciones se utilizan desde una perspectiva de supremacía ventajosa, que juzga con derecho a alguien que está en un nivel *inferior*, convirtiendo a las mujeres en sujetos pasivos. Estos sujetos pasivos se pueden juzgar y se pueden conquistar (*se le dan de miedo*), y parecen no ser dueñas de su destino, sino que se limitan a ser espectadoras de lo que los hombres quieran hacer o consideren

sobre ellas. Podemos encontrar, eso sí, un ejemplo fuera de esta tendencia de juicio superficial masculino. El ejemplo está enunciado por Emilio, que habla sobre Elvira: «—Tienes razón, no sé. Hace cosas tan fuera de lo corriente. Me tiene loco. Lo mío con ella es de novela, te lo juro, de novela de Dostoyevski» (Martín Gaité, 1992, p. 80). En este caso Emilio emite un juicio sobre Elvira, pero no es un juicio superficial sobre su apariencia, como el resto de ejemplos analizados, sino que utiliza dos locuciones (*fuera de lo corriente, de novela*) para describir lo interesante que es Elvira por su manera de comportarse y por el tipo de relación que tienen establecida. De esta forma, convierte a Elvira en sujeto activo y participativo de la acción, dado que lo que tienen entre ambos es *de novela*.

En la misma línea, podemos analizar algunas de las locuciones adverbiales utilizadas por el colectivo masculino. Si bien la gran mayoría de locuciones adverbiales no tienen un sentido pragmático más allá de expresar cuándo, dónde o cómo ocurre algo, sí existen algunas que se utilizan también para describir a las mujeres o para referirse a ellas como objetos pasivos de conquista. Por ejemplo:

- Pues a la chiquita esta yo no le veo nada. Tiene unos bracines que parecen palos.
- Hombre, no; es mona. Muy crío, eso es lo que pasa. Ya se pondrá en su punto. Es de las que se ponen en su punto después del segundo hijo. [...]
- Y dice que se casa, eh, que no quiere esperar ni dos meses. Le ha dado fuerte. (Martín Gaité, 1992, p. 121)

En este caso, los amigos de Ángel hablan de Gertru, la amiga de Natalia que ha dejado los estudios y se va a casar. Por los comentarios de los amigos se observa que la única razón que aparentemente valoran los hombres es la apariencia. Los amigos están valorando si Gertru merece la pena de verdad, dado que ahora mismo no parece ser lo suficientemente buena físicamente. Sin embargo, uno de los amigos, Federico, utiliza una locución adverbial (*en su punto*), habitualmente utilizada para describir el grado de cocción de un alimento, para justificar la decisión de Ángel. Así los amigos están juzgando desde su postura privilegiada cómo es Gertru, la elegida por Ángel, volviendo a situarla en una posición de sujeto pasivo. Además, hacen referencia a otra de las funciones de la mujer de acuerdo con la moral nacionalcatólica: la de ser madre, hecho que le va a reportar un cuerpo *en condiciones*. El uso pragmático de esta locución sigue teniendo un tinte negativo, en la línea de las locuciones adjetivas. Encontramos otro ejemplo más adelante en la novela:

- Oye, ¿esa chica está en plan con Federico?
 –No, su hermana. No es que esté en plan, es que a él le divierte deshacer noviazgos.
 –Oye, pues la que se le da como el agua es ésta. Mira, mira ahora. Si va bailando con los ojos cerrados, se le desmaya viva encima. Mira, hombre, no te lo pierdas (Martín Gaité, 1992, p. 134).

En este extracto encontramos tres locuciones adverbiales: *en plan*, *en plan* y *como el agua*. Las dos primeras no tienen más significado que el propio que se desprende de su contenido semántico, descrito por Seco, Andrés y Ramos (2004, p. 807): «En disposición de iniciar una relación amorosa». De quien están hablando es de Mercedes, la hermana mayor y *solterona* de Julia y Natalia, cuya versión de los hechos escuchábamos anteriormente (epígrafe 6.2.2.5.). Si recordamos, Mercedes está intentando que su hermana Julia, que ya tiene un novio llamado Miguel, inicie una relación amorosa con Federico; aunque, en realidad, a quien le gusta Federico es a ella. En el epígrafe anterior escuchábamos los pensamientos de Mercedes y cómo ella está intentando zafarse del apretado abrazo de Federico, con quien está bailando, pero *se siente incapaz de protestar*. Sin embargo, aquí lo que se observa es una versión ajena a los pensamientos de Mercedes, la opinión de un chico que dice que a Federico se le da *como el agua* lo de conquistar a Mercedes. Nuevamente lo que se ofrece es una opinión de admiración hacia el hombre, Federico, que desde su situación privilegiada ha elegido conquistar a Mercedes. En este caso, Mercedes es un sujeto femenino pasivo, que no tiene voz ni voto (como de hecho sabemos, gracias a los pensamientos de Mercedes) sobre la decisión de Federico, sino que se deja *querer* por este.

Tras analizar las locuciones adjetivas y adverbiales, fijaremos el foco sobre las nominales y pronominales cuya frecuencia de uso es bastante similar y, a la vez, poco representativa. En el caso de las locuciones nominales, nos encontramos con un porcentaje de uso del 0,9% en el discurso femenino y del 0,8% en el discurso masculino. Por su parte, los porcentajes relativos de uso de locuciones pronominales ascienden a 0,6% y 0,3% en el discurso femenino y masculino respectivamente.

Sin embargo, sí encontramos porcentajes importantes en las locuciones verbales. En el discurso femenino, el porcentaje de uso de este tipo de locuciones copa un 16,2% sobre el total de UF enunciadas; mientras que en el discurso masculino ocupa un 14,5%. La diferencia de 1,7 puntos porcentuales del discurso femenino sobre el masculino, junto con el mayor uso masculino de las colocaciones verbales con respecto al uso femenino (recordemos que era 1 punto porcentual superior), nos inclina a pensar que el colectivo

femenino prefiere el uso de UF idiomáticas al hablar de acciones frente al colectivo masculino que opta con más frecuencia por las colocaciones. Este hecho, aunque la diferencia no sea excesiva, reitera nuestra teoría de que el lenguaje femenino es más expresivo, dado que recurre a la idiomatización más frecuentemente, que el masculino. También podría llevarnos a pensar que el lenguaje femenino es más coloquial, tal vez, que el masculino, tal y como sostenían Mayoral (2013) y Seco (1973) en el epígrafe 2.3.3.

Además de la diferencia cuantitativa, podemos encontrar también algunos ejemplos que muestran un distinto uso pragmático de las locuciones verbales. En el discurso femenino, encontramos algunas locuciones cuyo uso les es más propio a las mujeres que a los hombres como, por ejemplo, «se pone de largo» (p. 7), «la pondréis de largo» (p. 17), «ponen de largo» (p. 17), etc., y locuciones como *hacer ilusión*, que solamente encontramos en el discurso femenino (no existe ni un solo caso en el discurso masculino). Así, podemos analizar el uso de la locución *hacer ilusión* para averiguar cuáles son los anhelos e ilusiones de las muchachas en la novela y cómo estas están representadas.

—Qué va. Ya ha cumplido dieciséis. Ella que se descuide y verá. De trece años las ponen de largo ahora. Pero se ha emperrado en que no, y como diga que no... [...]

—Uy, mujer, pues qué pena. ¿Es que no te hace ilusión? (Martín Gaité, 1992, p. 17)

En este caso, Mercedes y una amiga hablan de Natalia y de cuándo la van a poner de largo. A la amiga de las hermanas parece sorprenderle mucho que a Natalia *no* le haga ilusión ponerse de largo, dado que, en la novela, parece ser una de las grandes ilusiones de las muchachas. Sin embargo, Natalia vuelve a desmarcarse aquí del resto de las chicas, haciendo patente el estereotipo femenino de *chica rara* que representa. De la misma forma, Natalia demuestra su falta de interés por ir al Casino, objetivo de todas las jóvenes en la novela, especialmente en las fiestas, para ver a los chicos. Su amiga Gertru le propone ir al Casino para presentarle a su prometido, Ángel. Sin embargo, Natalia se excusa de varias formas para no tener que asistir («Es que a lo mejor os molesto, y además yo al Casino no he ido nunca» [Martín Gaité, 1992, p. 50]). Gertru le insiste: «—Anda, mujer, y te pinto un poco los labios, te pongo bien guapa. ¿No te hace ilusión?» (Martín Gaité, 1992, p. 50).

Algo más avanzada la novela, Miguel, el novio de Julia, va a verla por sorpresa. Ella había quedado con las amigas para ir al cine y se resiste a abandonar el plan: «—¿No quieres que cambiemos la entrada? A mí me hace bastante ilusión esta película. —No, hombre, rómpela de una vez. En el cine nos vamos a meter, para que nos sigan

controlando esas dos» (Martín Gaité, 1992, p. 69). La ilusión de Julia es ir al cine con Miguel, algo tan nimio, pero a la vez tan importante. Miguel vive en Madrid y Julia y él están constantemente separados, de ahí que a Julia le haga ilusión entrar al cine con él. Sin embargo, él obvia sus preferencias y se la lleva a pasear por la ciudad.

Encontramos otro ejemplo en el que Gertru está discutiendo con su prometido, Ángel. Él le ha dicho que lleva dos tardes sin merendar, porque el giro de su madre no le ha llegado y ella, de forma inocente, llevada por la ilusión de ayudar a su prometido, le ha hecho un bocadillo y se lo ha llevado al Casino. Por su parte, Ángel se ha enfadado porque ese gesto le ha hecho quedar en evidencia ante sus amigos:

–Pero de verdad, Ángel –dijo con voz quebrada–. De verdad que era una broma; que yo no quería avergonzarte delante de los amigos ni nada, que te lo has tomado al revés. Con la ilusión que me hizo preparar el paquete... (Martín Gaité, 1992, p. 119)

–Y a mí que me importa, a mí qué me importa. Dijiste que llevabas dos tardes sin merendar, que no te había llegado el giro de tu madre. Me hacía ilusión, no tiene nada de malo, digas lo que quieras no tiene nada de malo (Martín Gaité, 1992, p. 120)

La ilusión de Gertru en estos ejemplos era serle útil a su futuro marido y cuidarlo de una forma casi maternal, que es también lo que se espera por su parte como mujer. Sin embargo, Ángel está muy avergonzado de que haya parecido que depende de Gertru para comer, pues entiende que este gesto puede haber afectado a su hombría (al concepto que él tiene de esta).

Más adelante, se observa otro ejemplo. Mercedes, la hermana de Julia y Natalia, está con Federico en el estudio de Yoni, el ático del hotel, y salen al balcón a tomar el aire. Mercedes, aparentemente, está mediando entre Federico y su hermana Julia para que se hagan novios, aunque, como sabemos, Julia ya tiene novio y no quiere tener nada que ver con Federico y, por su parte, la propia Mercedes parece estar interesada en Federico. Así, estando en el balcón, Mercedes se da cuenta de que están sobre los luminosos del Gran Hotel, cuestión que le hace especial ilusión por estar allí con Federico y porque la gente los ve desde abajo, es decir, por aparentar:

–¿Te das cuenta? Estamos encima de las letras.

–¿De qué letras?

–De esas que se ven desde abajo que dicen «Gran Hotel». Hace ilusión. Pero oye, debíamos meternos. Dirán que dónde estamos (Martín Gaité, 1992, p. 136).

Por otro lado, en una conversación entre Julia y Natalia se confirma que Mercedes estaba muy ilusionada con Federico. Recordemos que Mercedes tiene 30 años y es ya

considerada una *solterona*¹¹². Por ello, cada vez se parece más a la tía que ha criado a las tres hermanas, que está siempre malhumorada y enfadada:

–Nada, un borracho, un idiota. Ha ido con ella por tomarla el pelo. Antes era amigo mío, pero ya no le hablo nunca. Mercedes ha hecho el ridículo con él, le ha estado buscando todo el tiempo, se ha hecho unas ilusiones horribles. Decía que no, pero se lo notaban todas las amigas. Mira que se lo advertí yo, pero nada. Como ha ido tan poco con chicos. Ahora en cambio lo pone verde, dice que de ella no se ha reído ni él ni nadie. Está incapaz, no se le puede hablar. Conmigo sobre todo, es que me tiene verdaderamente manía (Martín Gaité, 1992, p. 179).

Como se puede observar, las ilusiones de Mercedes son, más allá de salir con este chico, encontrar a alguien con quien casarse, algo que para ella parece ya imposible por la lacra de su edad (30 años) y la consideración social de *solterona*.

El último ejemplo es de Natalia. La tía de Natalia está intentando que se haga amiga de Petrita, la sobrina de un comandante, y que deje de lado a Alicia, la chica pobre que estudia con ella en el instituto. Sin embargo, Natalia no está muy por la labor y la primera impresión que tiene sobre Petrita no es muy favorable.

Quieren que cojamos un profesor de dibujo para las dos, porque a ella le gusta dibujar, pero sola no le hace ilusión tomar clase. Como si fuera cosa de hacer ilusión o dejarla de hacer. Además, yo qué tendré que ver con lo que le haga ilusión a ella. Me ha acompañado un buen rato, casi hasta el Instituto. Me aburre esta chica de muerte, estoy con la obsesión de que va a volver otro día (Martín Gaité, 1992, p. 183).

Para Natalia el dibujo, al igual que los estudios, son algo serio y un objetivo en sí mismo, como se desprende de su preocupación constante sobre si su padre la dejará seguir estudiando en la universidad o no. Por ello, la *ilusión* de Petrita por tomar clases acompañada le parece inconcebible y, casi, insultante («Como si fuera cosa de hacer ilusión o dejarla de hacer»). Observamos que, por lo general, las chicas se ilusionan por las pequeñas cosas como ir al cine, ponerse de largo, ir al Casino, etc. Sin embargo, dependiendo del estereotipo de mujer que analicemos (hablamos de los estereotipos femeninos en el epígrafe 2.3.3.) las ilusiones varían. Para Mercedes, considerada ya una *solterona*, las ilusiones suponen la oportunidad de un noviazgo y de que la gente la vea con un chico, su mayor anhelo. Para Natalia, las ilusiones no coinciden con las del resto de muchachas de su edad. Ponerse de largo no es algo que le haga especial ilusión,

¹¹² Algo más adelante, Natalia y Julia dicen: «Me da pena de Mercedes, aunque no la quiero mucho, cada vez más separada de todos y más orgullosa, intransigente como la tía. Hasta la misma cara se le va poniendo [...] –Y es lo malo que ya no se casa, qué se va a casar. Con el carácter que tiene. ¿Tú crees que va a encontrar quien la aguante?» (Martín Gaité, 1992, p. 179-180).

tampoco ir al Casino o pintarse. No entiende cómo Petrita necesita a alguien para tomar clases de dibujo, cuando las clases de dibujo por sí mismas deberían hacerle ilusión. De nuevo, vemos representado el estereotipo femenino de la *chica rara*, la muchacha que se distancia de las preferencias y gustos de la mayoría de chicas, de sus comportamientos estereotipados y de sus expectativas.

Por otro lado, en el discurso masculino encontramos de nuevo el patrón de uso que comentábamos con otras locuciones. Podemos encontrar locuciones verbales utilizadas con un tinte machista o condescendiente. Analizaremos algunos ejemplos a continuación.

Goyita viaja en el tren con su padre, que le acaba de presentar al señor don Luis. Es sorprendente que, acabando de conocer a la muchacha, la primera frase que le dirija sea al respecto de su atractivo (*hacer estragos*) y si ya ha cumplido o no con el objetivo que parecen tener todas las chicas jóvenes de la novela: «Vaya, y qué, ahora a hacer estragos en las fiestas del Casino, ¿eh?, ¿o ya tienes novio tú?» (Martín Gaité, 1992, p. 19).

Más adelante en la novela, Ángel, el prometido de Gertru, afirma lo siguiente: «Yo de meterme en estos líos tiene que ser con una chica así. Para pasar el rato vale cualquiera, pero casarse es otro cantar» (Martín Gaité, 1992, p. 37). En esta intervención se conjugan la colocación verbal *meterse en líos* y las locuciones verbales *pasar el rato* y *ser otro cantar*. Como ya comentamos en el epígrafe 2.3.3., los hombres distinguen entre las mujeres para pasar un rato y aquellas que son *apropiadas* para casarse. Las *apropiadas* para casarse son jóvenes, inocentes y, sobre todo, vírgenes¹¹³, tal y como la mentalidad nacionalcatólica exigía. En el caso de ellos, como sabemos, la cuestión de la virginidad era muy secundaria, se esperaba incluso lo contrario¹¹⁴. Así, para *pasar el rato* vale cualquier otra muchacha, de hecho, sabemos que el propio Ángel ronda de manera habitual a otras mujeres (los amigos en varias ocasiones comentan que las mujeres se le dan *de miedo* y que se han *ido de mujeres* varias veces). De esta intervención se desprende

¹¹³ La intervención completa de Ángel es la siguiente: «Y sobre todo mira, lo más importante, que es una cría. Ya ves, dieciséis años no cumplidos. Más ingenua que un grillo. Qué novio va a haber tenido antes ni qué nada. ¿No te parece?, es una garantía. Yo de meterme en estos líos tiene que ser con una chica así. Para pasar el rato vale cualquiera, pero casarse es otro cantar» (Martín Gaité, 1992, p. 37).

¹¹⁴ En *Cinco horas con Mario*, Carmen parece estar muy molesta con su marido, porque no se cree que este llegase virgen al matrimonio, no era lo que se esperaba de un hombre y cree que le está mintiendo: «(...) pero tú, chitón, reservado hasta con tu mujercita, que es lo que peor llevo, y cuando insistí, con mayúsculas, hijo, como en tus libros: “ERA TAN VIRGEN COMO TÚ, PERO NO ME LO AGRADEZCAS; FUE ANTE TODO POR TIMIDEZ”. ¿Qué te parece? Si hay una cosa que me saque de mis casillas, Mario, es tu desconfianza (...)» (Delibes, 1978, p. 116).

toda la ideología patriarcal de la novela, los hombres, como privilegiados, ostentan el derecho de hacer lo que quieran con quienes deseen. Sin embargo, para *meterse en los líos* de casarse, la chica debe cumplir unas condiciones, no se les concede el mismo derecho que a los hombres de andar con quien quieran, ni mucho menos. Por el contrario, deben ser inocentes y vírgenes, que nadie antes que ellos las haya tocado, pues la virginidad de la futura esposa *les pertenece* por derecho.

El respeto por lo que las mujeres opinan o desean por parte de los hombres es algo bastante relativo en la novela, que pretende ofrecer una realidad fiel a la época. En el apartado 6.2.2.5. analizábamos en uno de los casos cómo Mercedes, la hermana de Natalia, no se *sentía capaz* de protestar cuando Federico la apretaba al bailar. Este ejemplo entraba dentro de una normalidad natural en la que las muchachas no sienten la potestad de decir lo que verdaderamente opinan aun cuando están siendo contrariadas. Natalia, sin embargo, distanciándose una vez más del resto de chicas, es capaz de decir lo que piensa sin dejarse llevar por convenciones sociales o protocolarias, pero se puede observar cómo el hombre afectado en este caso (Manolo) se ve enormemente contrariado porque una mujer haya sido capaz de oponerse a sus deseos. En el pasaje al que nos referimos, Natalia ha asistido finalmente al Casino, convencida por Gertru. Gertru y Ángel se han ido a bailar y Tali se ha quedado con Manolo Torres en la mesa. Manolo le insiste un par de veces a Natalia para sacarla a bailar, pero esta le dice reiteradamente que no, ante lo cual él parece enfadado («Pues te aseguro que es un plan el tuyo, rica, no sé para qué vienes» [Martín Gaité, 1992, p. 55]). Un rato más tarde, al hablar con Marisol, Manolo Torres le cuenta que Natalia lo ha rechazado. En lugar de normalizar el *no* de Natalia, que podría ser algo natural si hubiese sido al contrario, Manolo –que parece no estar acostumbrado a que le digan que no– lo cuenta como algo cercano a una afrenta, utilizando una locución verbal de implicatura negativa: «Me ha dado calabazas» (Martín Gaité, 1992, p. 56).

Por su parte, Miguel, el novio de Julia, parece exasperarse mucho también por la negativa de Julia a irse a vivir a Madrid, influida por su familia. Miguel que, se supone, quiere a Julia, utiliza de forma habitual locuciones de matiz negativo para hablar duramente con ella («meterse donde no les importa» [p. 68]; «me sacan de quicio» [p. 69]; «te hagas la víctima» [p. 70]; «me da igual» [p. 71]; «se mete en sus asuntos» [p. 71]; «tienes arreglo» [p. 71]; «se me quitan las ganas» [p. 73]; etc.). Lejos de entender la situación de Julia y ser empático, Miguel lo único que hace es provocar situaciones

violentas con su familia y chantajearla emocionalmente para conseguir su objetivo: que Julia se vaya a Madrid a vivir con la familia que tienen allí para poder verse más hasta que se casen.

Los amigos de Ángel, en determinado momento, se ponen a hablar de Gertru, su futura esposa y encontramos también una locución verbal peyorativa utilizada al respecto. El juicio que emiten los amigos es meramente superficial, pues lo único que importa aparentemente es que sea virgen y bonita. Uno de los amigos dice que no le ve nada de particular, como ya vimos en ejemplos anteriores, y otro comenta: «—Por ahora es de las que no deben dar ni frío ni calor. —Eso creo, sí. Algo simplona» (Martin Gaité, 1992, p. 121). Así, el juicio queda emitido de la siguiente forma: no es mona, se pondrá *en su punto* tras el segundo hijo, ahora mismo deja indiferente a cualquiera («ni frío ni calor») y algo simplona. Un juicio que, en opinión de sus amigos, no explica por qué Ángel, un chico al que se le dan tan bien las chicas, ha escogido a esta muchacha para casarse (aunque él mismo da la explicación algo antes: *es un crío, más ingenua que un grillo*, etc.).

El último ejemplo que analizaremos del uso de locuciones verbales en el discurso masculino tiene como protagonista a Yoni y ya se ha comentado anteriormente (epígrafe 6.2.2.2.). Yoni ha estado viéndose con una muchacha francesa que se aloja en el hotel en el que él vive. La hermana de Yoni y algunas chicas están preparando una fiesta en el ático de Yoni para despedir a la chica francesa, la conversación es la siguiente:

—¿Y con qué motivo?

—En honor de la francesa del 315, que se marcha mañana, por fin. He visto que andan haciendo pastelitos y mandangas. Me toman el estudio por el pito del sereno.

—Si te traen a la francesita, no te quejes.

—De eso me quejo, claro. Me la tengo ya muy vista —se reía—. Demasiado. ¿Sabes que me regalaba un pasaje si me iba con ella? (Martín Gaité, 1992, p. 123).

Yoni, que ha estado quedando con la chica francesa, habla de una forma muy condescendiente de ella, como si lo estuviese acosando. Él ya tuvo lo que quería (imaginamos que llegaron a tener intimidad entre ellos) y una vez que él obtuvo lo que quería, la muchacha ha perdido todo el interés para él e, incluso, parece sentirse agobiado de verla tanto (expresado en la locución verbal: «la tengo ya muy vista»). También es remarcable la condescendencia con la que habla de su hermana y las chicas que andan cocinando en su piso, como si su piso no fuese para hacer esas cosas *de chicas* («me toman el estudio por el pito del sereno»). Podríamos analizar otros muchos ejemplos que

se integran en esta tendencia, pero creemos que son suficientes para probar que el discurso fraseológico masculino es, por lo general, condescendiente y despreciativo con las mujeres de la novela. Esta tendencia es hasta cierto punto lógica si contextualizamos socioculturalmente la ficción y recordamos la ideología nacionalcatólica imperante en la época franquista. Ideología que relegaba a la mujer al hogar y a las funciones de madre y esposa, siempre dispuesta a cumplir los deseos de su marido, lo que explica la postura abusiva y supremacista de los hombres en la novela.

6.2.2.8. Conclusiones

Hemos observado usos fraseológicos diferentes en cada colectivo. Por una parte, se ha observado que el discurso femenino es, por lo general, más expresivo que el masculino dado que el colectivo femenino utiliza un mayor número de enunciados fraseológicos, concretamente pragmáticos y rutinarios, lo que implica tal vez que las mujeres sean, además, los personajes sujetos a unas reglas más estrictas de cortesía. De la misma forma, el colectivo femenino utiliza también un número superior de esquemas sintácticos (adverbiales, comparativos, conjuntivos, discursivos y pragmático-enfatizantes), así como de fraseología idiolectal y de locuciones verbales.

Por su parte, el discurso masculino es más profuso en colocaciones verbales, esquemas sintácticos preposicionales, locuciones adjetivas y, especialmente, adverbiales. Estos resultados nos llevan a pensar que, frente al discurso femenino, más expresivo, el discurso masculino resulta más productivo o eficiente gramaticalmente hablando, dado que destacan, sobre todo, las locuciones adverbiales y los esquemas sintácticos preposicionales.

La diferencia cuantitativa, sin embargo, no es tan representativa, dado que las cifras se aproximan bastante. La diferencia hallada estriba, sobre todo, en el uso pragmático de estas UF. Por lo general, y extrapolando todos los ejemplos analizados, podemos distinguir algunos patrones de uso. En el colectivo femenino, el discurso es más profundo, más expresivo e, incluso, reivindicativo. Utilizan las paremias para argumentar, las colocaciones y los esquemas para expresar de una forma sutil su situación, y los enunciados, especialmente los de contenido semántico religioso, y las locuciones, UF idiomáticas, enfatizan el carácter expresivo de su discurso.

Por otro lado, el colectivo masculino muestra una tendencia a hablar condescendentemente de las mujeres, lo que se refleja en su uso fraseológico,

especialmente, en las locuciones. El uso de paremias que hace es mucho más fútil que el de las mujeres y el uso de colocaciones tiene un fin también diferente. Mientras que las mujeres expresan una situación de sometimiento, por ejemplo, como vimos con la colocación *tener miedo*; no existe un patrón parecido en el discurso de los hombres. La frecuencia de uso de los enunciados es también menor en el colectivo masculino y en menor medida usan también los enunciados con sentido religioso, que caracterizan más al colectivo femenino. No encontramos ningún patrón de uso específico en el tipo de los esquemas sintácticos, aunque sí era llamativo, como decíamos anteriormente, el gran número de esquemas sintácticos preposicionales que utilizan los hombres. Con todo ello, podemos confirmar que se observa un uso intencional de la fraseología en la novela, haciendo referencia a las hipótesis de esta tesis, y de que Martín Gaité quiso, a través de la fraseología, diferenciar los discursos masculino y femenino, encontrando específicamente una manera propia de hablar para las mujeres que les permitiese reivindicar su sitio y expresarse sobre su situación.

Dentro del colectivo femenino, existen dos claras protagonistas cuyo discurso se desmarca a menudo de la tendencia general femenina. Estas son Elvira y Natalia. Por su parte, encontramos también dos personajes masculinos cuyo discurso se distancia, generalmente, de la línea seguida por el colectivo masculino: Pablo y Emilio. A continuación, se llevará a cabo un último estudio en el que se tratará de averiguar cómo son estos personajes y cómo están caracterizados con respecto al resto del colectivo. Para ello, se establecerá también un análisis contrastivo con personajes representativos de cada colectivo, como son Julia y Gertru en el grupo femenino y Ángel en el grupo masculino.

6.2.3. EV-3: Discurso fraseológico de los protagonistas

Para llevar a cabo este análisis cualitativo de los datos, estableceremos en primer lugar como punto de partida la normalidad u ortodoxia, es decir, las características de los personajes que comulgan con la situación sociocultural impuesta por el régimen franquista, estos son Gertru y Ángel. A continuación, ofreceremos la visión de otros personajes que están a mitad de camino o, directamente, se alejan de esta integración o asimilación sumisa del sistema, como son Julia, Elvira y Natalia en el caso de las chicas, y Emilio y Pablo en el caso de los chicos. Los personajes de Martín Gaité rara vez están descritos en la novela, intentaremos, pues, esbozar un retrato robot a través de la interpretación de su discurso fraseológico.

Gertru es una muchacha de buena familia, bastante joven, pues no ha cumplido los dieciséis. Estudiaba con Natalia en el instituto, pero, a raíz de su compromiso con Ángel, ha dejado de estudiar, pues él no está de acuerdo con que las mujeres estudien. Gertru es, por tanto, una muchacha casadera, joven e ingenua que se somete a lo que decide su futuro marido. Gertru enuncia un total de 51 UF en la novela, analizaremos a continuación algunos ejemplos de su discurso fraseológico y cómo este la define.

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre ella como personaje
• hace ilusión	«Anda, mujer, y te pinto un poco los labios, te pongo bien guapa. ¿No te hace ilusión?» (p. 50).	El objetivo en la vida de Gertru es encontrar un marido, tal y como le han inculcado. Este objetivo pasa, por supuesto, por ponerse de largo, ir al Casino y buscar chicos. Desde su ingenuidad e inocencia, quiere lo mismo para Tali y se siente en cierto modo incrédula de que a Tali no le haga la misma ilusión que a ella todo eso.
• de verdad • de verdad • la ilusión que me hizo	«Pero de verdad, Ángel [...] De verdad que era una broma; que yo no quería avergonzarte delante de los amigos ni nada, que te lo has tomado al revés. Con la ilusión que me hizo preparar el paquete» (p. 119).	En este caso se pone de manifiesto lo solícita que es Gertru con su prometido. Este le cuenta que lleva dos días sin merendar y ella, dejándose llevar por la ilusión de serle útil a su futuro marido, le hace un bocadillo y se lo lleva al Casino. Este gesto le sienta bastante mal a Ángel que riñe a Gertru por lo que ha hecho. Con esta locución verbal (<i>hacer ilusión</i>), lo que hace Gertru es defenderse de la riña de Ángel; en lugar de sentirse tratada injustamente, está justificándose por lo que ha hecho. Además, repitiendo la locución adverbial «de verdad» en función metadiscursiva trata de argumentar y enfatizar su intención para justificarse y convencer a Ángel de que era una broma.
• me salió de dentro • por favor	«Pero por lo menos que entiendas que era una sorpresa, una cosa que me salió de dentro. [...] Tienes que entender esto, por favor. Tienes que saberte reír cuando alguna vez te dé una broma» (p. 119).	Aunque hay otras UF en este extracto, solamente comentaremos las que nos aportan alguna información sobre Gertru. En este extracto sigue justificando lo que hizo, insiste, con la colocación «me salió de dentro», en que es algo que hizo con buena intención, que le salió del corazón. El enunciado fraseológico, más que rutinario, en este caso tiene una carga pragmática importante, pues está utilizado como súplica hacia Ángel. Gertru es, pues, una muchacha de buen corazón, aunque educada para ser tan dócil y someterse tan fácilmente que, ni siquiera cuando está siendo tratada injustamente, es capaz de defenderse.

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre ella como personaje
• a mí qué me importa • hacía ilusión • no tiene nada de malo • no tiene nada de malo	«Y a mí qué me importa, a mí qué me importa. Dijiste que llevabas dos tardes sin merendar, que no te había llegado el giro de tu madre, Me hacía ilusión, no tiene nada de malo, digas lo que quieras no tiene nada de malo» (p. 120).	De nuevo, en la misma escena, Gertru sigue excusándose por algo tan nimio como haberle llevado un bocadillo a Ángel para merendar. En este caso utiliza dos enunciados fraseológicos pragmáticos para justificar su acción y, de nuevo, la locución verbal <i>hacer ilusión</i> .
• por qué no (x)	«Oye, dice ese chico que por qué no termino el bachillerato» (p. 138).	Al utilizar este esquema sintáctico discursivo, Gertru, que ya sabe cuál va a ser la respuesta de su prometido, se adelanta a ella. Toda la enunciación de la frase verbaliza la situación de sometimiento en la que se encuentra: pone su anhelo en boca de otro (ese chico), para que la culpable de tan peregrina idea no sea ella, y se adelanta a la respuesta preguntando ya de forma negativa.
• estoy a tiempo	«No, hombre, digo yo también lo mismo. Es una pena, total un curso que me falta. Estoy a tiempo de matricularme todavía» (p. 138).	En la misma línea que el ejemplo anterior, Gertru insiste de forma pusilánime arguyendo que aún estaría a tiempo de matricularse, y ese es todo su argumento, pues ni siquiera es capaz de expresar su opinión de forma tajante.

Tabla 32. Ejemplos de uso fraseológico utilizados por el personaje de Gertru en la novela *Entre visillos*. Fuente: Elaboración propia.

En resumen, Gertru es una muchacha educada de acuerdo con los valores del nacionalcatolicismo y observando el modelo de mujer impulsado por la Sección Femenina. Es una joven ingenua e inocente cuyas aspiraciones en la vida se ven satisfechas al encontrar un chico que le proporcione un buen matrimonio. Ángel parece ser un buen partido para casarse, pero es vox populi en la ciudad que este se ve con muchas otras chicas, que *se va de mujeres* y que no respeta a Gertru. Sin embargo, ella parece no saber nada de todo esto, pues le ciega el poder adquisitivo de su futuro marido y su familia política, que la agasaja de forma constante. Gertru parece no estar de acuerdo en algunas ocasiones con Ángel, especialmente en lo relativo a dejar los estudios, pero está bien educada para satisfacer los deseos de los hombres y se conforma fácilmente con regalos materiales que la silencian por un tiempo. El hecho de encontrar un matrimonio ventajoso es para ella una cuestión tan esencial que, incluso, llega a pensar que su hermana la envidia por haber conseguido un *arreglo* mejor que el suyo. Por último, a pesar de que, como se observa, quisiese seguir estudiando; los estudios no son para ella algo tan fundamental como lo son para Natalia. Los estudios no representan la posibilidad

de una libertad, de una vida diferente, como sí lo hacen para Natalia, por ello, tal vez, acata fácilmente la imposición de Ángel, pues su opción de vida no pasa por seguir estudiando, sino por casarse y ser madre. Gertru, al igual que lo será Carmen en *Cinco horas con Mario*, representa el ideal de mujer franquista. Para el lector de la novela resulta inevitable sentir compasión por Gertru, pues ya desde antes de la boda se le augura un futuro bastante gris.

En Julia encontramos un patrón de mujer intermedio. No llega a ser Elvira, ni su hermana Natalia; pero tampoco llega al grado de sometimiento al patriarcado y al sistema al que llega Gertru, pues al final de la novela decide ir a vivir a Madrid, contraviniendo lo que su familia le aconseja. Con el gesto de coger el tren camino a Madrid, no solo deja la puerta abierta a Natalia, que observa cómo su hermana se hace dueña de su destino; sino también al lector, pues tal y como afirmaba Spring (2013, p. 65): si Julia y Natalia son capaces de cambiar su situación por su simple voluntad, las normas opresivas de la sociedad en la que viven las muchachas también pueden cambiar. La debilidad de esas normas y el cambio, inevitable, son en parte uno de los legados de Julia. Julia pronuncia un total de 177 UF, de las cuales presentamos algunos ejemplos a continuación.

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre ella como personaje
- vuelve loca - las ventoleras que le dan - se hace cargo	«Que nos entendemos mal, que me vuelve loca en las cartas, con las ventoleras que le dan de que le quiero poco, y siempre pidiéndome imposibles, cosas que yo no puedo hacer. Que no se hace cargo... Fíjate: por ejemplo, se enfada porque no voy a Madrid. Si mi padre no me lleva, ¿qué querrá que haga yo? Pues con eso ya, que no le quiero» (p. 13).	Julia tiene una relación por carta con su novio Miguel. Miguel se desespera mucho porque Julia no le hace frente a su familia y lucha por irse a Madrid y verlo. Utiliza en este caso dos locuciones verbales, <i>volver loco</i> y <i>hacerse cargo</i>, además de una colocación verbal, <i>las ventoleras que le dan</i>, para explicar cómo se siente con respecto a Miguel. La vuelve loca en las cartas, porque le insiste sobre el mismo tema y se enfada (las ventoleras) cuando Julia no es capaz de hacer lo que él le pide. Se queja además de la incompreensión que recibe por su parte (no se hace cargo), pues parece no entender la situación complicada en la que se encuentra Julia con respecto a su familia. Con estas UF, Julia expresa su disconformidad con la situación.
me da igual	«A mí me da igual. Total, está siempre tan ful» (p. 16).	La actitud de Julia se sitúa a mitad de camino entre la de mujer sometida, propia de Gertru por ejemplo, y la mujer que se rebela contra lo establecido, como su hermana Natalia. Por ello, vemos en ella actitudes parecidas a las de Natalia: utiliza esta locución verbal para expresar

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre ella como personaje
		que no le interesa especialmente ir al Casino, al contrario que al resto de muchachas.
• pedir perdón • dar gusto	«Pero yo no le quiero pedir perdón, yo no le tengo que pedir perdón de nada. Me quiero ir a Madrid, me tengo que ir. Si vuelvo a hablar con él es para decirle otra vez lo mismo. Se enfada y no quiere entender; Miguel también está enfadado, no me escribe. Yo no les puedo dar gusto a los dos» (p. 58).	Julia está hablando de su padre, que está enfadado con ella porque quiere irse a Madrid a vivir, donde está su novio. En esta intervención se reafirma en su opinión y se niega a pedirle perdón a su padre. Además, vuelve a hacer evidente su complicada situación con la locución verbal <i>dar gusto</i> , cuestión incompatible y excluyente en los casos de su novio y su padre.
• verdad que (x) • verdad que (x)	«No podemos estar siempre así, separados, riñendo por las cartas, Tali, no se puede. ¿Verdad que no tiene nada de particular que vaya yo? Tengo veintisiete años, Tali. Me voy a casar con él. ¿Verdad que no es tan horrible como me lo quieren poner todos?» (p. 59).	Con este esquema sintáctico discursivo Julia busca el apoyo de su hermana, Natalia, para reafirmarse en lo que ella opina. Como decíamos anteriormente, Julia quiere irse a Madrid, cerca de su novio, pero su familia, que no ve con buenos ojos la relación, se opone. Lo que busca Julia anteponiendo este esquema sintáctico a su discurso es que Natalia se comprometa con su postura y le dé la razón a ella.
• Ave María Purísima	«—Ave María Purísima. —Sin pecado concebida. —Padre, soy Julia. —Ah, Julia, Julita. Vamos a ver, hija» (p. 64).	Julia es una de las muchachas más religiosas de la novela, o, al menos, aparenta serlo. Al igual que se debate entre el sometimiento y la rebelión contra lo establecido, se debate entre el pecado y la pureza. Como vemos en esta escena, va muy a menudo a misa y, especialmente, a confesarse una y otra vez por lo mismo: cuando está con Miguel se deja llevar por los pensamientos <i>impuros</i> y por sus impulsos. Es algo que ha confesado reiteradamente (el propio sacerdote: «Pero, hija de mi alma, eso ya está confesado y perdonado mil veces» [p. 65]), pero parece ser un pecado que la preocupa mucho y que suele tener presente. El rasgo religioso, bien por convencimiento, bien por presión social, es importante en la personalidad de Julia.
• de eso nada • me importa un comino	«Así cómo querrás que me dejen ir a Madrid ni nada. Eres egoísta, egoísta [...] Todo que lo resuelva yo sola, tú nada; tú molestarte, de eso nada, Allí que me las componga, a ti qué te importa; pedir eso sí: que vengas a Madrid, a tu padre le dices lo que sea, a mí me importa un comino, como si fuera tan fácil» (p. 70-71).	Al igual que discute con su padre, Julia también discute con Miguel. Es una de las grandes diferencias que existen entre Julia y Gertru. Mientras que Gertru es dócil y se somete fácilmente a su prometido, Julia no duda en expresar su opinión disconforme frente a Miguel llegando a recurrir, si es necesario, a

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre ella como personaje
		enunciados pragmáticos o locuciones verbales de tinte coloquial.
• déjame en paz	«Te mataba, te mataba [...] No entiendes nada, déjame en paz. Tú sí que no entiendes nada» (p. 71).	En este ejemplo observamos el mismo rasgo anterior.
• por Dios	«Pues que les tiene que extrañar a la fuerza que yo haya dicho que nos vamos a casar para fines de primavera, y que tú no les conozcas [...] ¿No te parece...? Por Dios, no estés así» (p. 72).	Julia recurre a menudo a la mención de Dios en su discurso más pragmático y expresivo. Como vimos en el epígrafe 6.2.2. las UF de contenido semántico religioso son más comunes en el discurso femenino que en el masculino. Estas UF de contenido religioso enfatizan el carácter religioso de Julia.
• sería capaz de (x) • lo dije por decir • fuera capaz de (x)	«Lo de que no sería capaz de vivir en una buhardilla lo dije por decir, seguramente viviría si llegara el caso, pero aunque no fuera capaz no es para que te enfades, no voy a poder decir nada» (p. 86).	De este ejemplo se desprende el sentido más conservador y acomodado del carácter de Julia, que sigue buscando en su fuero interno la posibilidad de obtener un matrimonio ventajoso con Miguel. Ella le confiesa que no <i>sería capaz</i> de vivir en una buhardilla, como él propone, porque es una muchacha de familia bien que está acostumbrada a ciertos estándares. Siendo consciente de su error y del daño que puede haberle causado a Miguel, se desdice (<i>lo dije por decir</i>), pero insiste en el asunto y se queja de no poder decir lo que siente con Miguel. Esto pone de manifiesto el problema de comunicación entre ambos sexos que comentábamos anteriormente.
• te vas a la porra • te vas a la porra	«Ya estoy harta de oírte todo el día lo que es mi bien y lo que es mi mal. Te vas a la porra con tus consejos, te los guardas. Lo que quiero lo sé yo y a nadie le importa. ¡Te vas a la porra!» (p. 89)	En este ejemplo, Julia evidencia su independencia de pensamiento con respecto a la opinión de su familia (concretamente de su hermana Mercedes en este caso). Mercedes le ha estado aconsejando y riñendo por escribirle a Miguel, dado el comportamiento que este ha estado teniendo con ella. Sin embargo, Julia insiste recurriendo a esta colocación verbal de carácter vulgar que ella es la dueña de sus decisiones y su destino y que no necesita del consejo o las riñas de nadie.
• por Dios	«Cuando quieras, por Dios, me encantará» (p. 96).	Julia recurre a menudo a la mención de Dios en su discurso más pragmático y expresivo. Como vimos en el epígrafe 6.2.2. las UF de contenido semántico religioso son más comunes en el discurso femenino que en el masculino. Estas UF de contenido religioso enfatizan el carácter religioso de Julia.

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre ella como personaje
• quien a Dios tiene, nada le falta	«Si estuviera Miguel diría que eran millones de tiempo y que la noche no tiene pared, se la llevaría hacia el río muy apretada contra sus costillas. [...] Se metió en el portal. Mañana iría a comulgar tempranito. Santa Teresa de Jesús decía: «Quien a Dios tiene, nada le falta»» (p. 96).	Este aforismo ya fue comentado en el epígrafe 6.2.2. Con él se vuelve a poner de manifiesto el carácter religioso de Julia que se consuela de la ausencia de Miguel y de sus cartas a través de este aforismo de Santa Teresa de Jesús. Este aforismo resume bastante bien el carácter religioso de Julia, que, ante la tristeza y los problemas, se refugia en Dios.
• por las buenas • dentro de lo posible • a ver si (x) • te lo digo • templando gaitas • todo el día • desde luego • sin falta	«Pero preferiría irme por las buenas, dentro de lo posible. A ver si hablas tú con papá, Tali, guapa, que me lo prometiste. [...] Pero estoy harta, te lo digo. No sabes lo que es tener que estar templando gaitas todo el día. Desde luego me voy a Madrid, me voy sin falta, ¿no te parece?» (p. 180).	De nuevo vemos en este ejemplo cómo Julia se debate entre complacer o no contrariar del todo a su familia (<i>por las buenas, dentro de lo posible</i>) y la disposición que tiene de acabar con la situación de una forma tajante (<i>te lo digo, templando gaitas, todo el día</i>). Además, expone en este ejemplo su firme convencimiento de irse finalmente a Madrid, aunque quiera hacerlo <i>por las buenas dentro de lo posible</i>, lo que ilustra su carácter firme y su actitud independiente frente a lo que su familia espera de ella. Esta actitud, junto con su viaje final hacia Madrid en tren, inspirará a Natalia, que se queda en la estación diciendo adiós a su hermana al final de la novela, llena de deseos futuros y expectativas.

Tabla 33. Ejemplos de uso fraseológico utilizados por el personaje de Julia en la novela *Entre visillos*. Fuente: Elaboración propia.

Se observa que, a pesar de ser una muchacha dócil, la actitud de Julia se distancia bastante de la de Gertru, pues se aprecia un debate constante en su interior. Julia intenta compaginar sus deseos con lo que la sociedad o su familia espera de ella. Así, se encuentra muy influenciada por las convenciones sociales que la hacen esperar un buen matrimonio que la llene de comodidades, ser muy religiosa y mantenerse comedida en su relación con Miguel. Sin embargo, se observa también que está segura de lo que quiere y no dudará, como demuestra al final, en mantenerse firme cuando se trata de tomar una decisión, discutiendo incluso con su hermana. De esta forma, Julia representa un estereotipo de mujer liberada solo en parte, pues sigue acatando las normas sociales, pero es independiente y capaz de tomar decisiones que desavengan a su familia.

En un escalón superior de distanciamiento con las normas establecidas encontramos a Elvira, que, como ya se expuso en el epígrafe 2.3.3., representa junto con Natalia el estereotipo de *chica rara*. Es una muchacha que ha terminado sus estudios y que tiene inquietudes tanto artísticas como sociales. Elvira pinta y dispone de su propia habitación,

al igual que Natalia, cuestión que le facilita desarrollarse como mujer y conseguir algo de independencia. Además, en varios puntos de la novela reivindica su situación: cómo se siente de ahogada y coaccionada, cómo le agobia la red social tejida a su alrededor y la presión de las convenciones sociales. Sin embargo, y a pesar de lo liberada que parece, termina cediendo ante la presión social y se promete con Emilio: el matrimonio parece ser la única salida para desarrollar su futuro. Elvira enuncia un total de 155 UF en la novela, analizaremos a continuación algunos ejemplos que ilustran todo esto.

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre ella como personaje
- de la mañana a la noche - día y noche - día y noche	«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» (p. 43).	Elvira recurre a estas locuciones adverbiales, repetidas en varias ocasiones, para enfatizar su encierro en la casa, el luto riguroso que está soportando, tal y como se acostumbraba, sin salir de casa, con todas las ventanas cerradas, etc. Es un encierro doble, pues recordemos que, metafóricamente, ella ya se siente confinada por la situación social en la que tiene que vivir.
- qué más da - tuviera ganas	«—Además, mujer, no se ha pintado nunca, ¿se va a pintar ahora? Parecería que estaba celebrando algo en vez de estar de luto. [...] —Qué más da. Yo estoy bien. No lo hago por lo que digan. Si tuviera ganas de pintarme, me pintaría» (p. 90).	De la misma forma en que ocurría con Julia, Elvira se debate entre el sometimiento a la mayoría social y sus convenciones, y el desarrollo de su individualidad. En el ejemplo anterior enfatizaba la opresión que sentía día y noche al estar encerrada en casa. Sin embargo, en este ejemplo, pretende dar a entender que las convenciones que rodean el luto no le importan con el enunciado pragmático <i>qué más da</i> y explica que no se pinta porque <i>no tiene ganas</i> , que si así fuera, se pintaría sin importar que la juzgasen.
- qué pasa - a ver si (x) - de luto	«¿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?» (p. 99).	De nuevo, Elvira se rebela contra las convenciones establecidas. Ella se encuentra hablando con Emilio en el balcón y Emilio le dice que deberían entrar para que la gente no los viese, pero ella está harta del luto riguroso y de regirse solamente por el qué dirán. Con este esquema discursivo y estos enunciados pragmáticos Elvira expresa su disconformidad con el comentario de Emilio y con la convención social que encierra.
tuvieras miedo	«Algunas veces eres tan raro, ¿qué te pasa?, como si tuvieras miedo de mí. Soy incapaz de decirte nada. Parece que se corta la confianza contigo, con lo bien que hablamos otras veces en cambio y lo a gusto que estamos;	Este ejemplo ya fue comentado en el epígrafe 6.2.2. En él se muestra que la postura de Emilio no es la postura masculina habitual de la novela y que, de la misma forma, la postura femenina de Elvira tampoco lo es. Vimos en el

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre ella como personaje
	como si no fueras mi amigo de toda la vida» (p. 99).	mencionado epígrafe que el uso habitual de esta colocación verbal se refiere a las mujeres que muestran miedo a los varones de su entorno. En este caso es al contrario, Elvira le dice a Emilio que es como si le tuviese miedo al hablar. Sabemos que Emilio está enamorado de Elvira y que, por ello, está «sometido» de alguna forma a lo que ella diga o sienta, una situación parecida al sometimiento que sufren las muchachas de la novela con respecto al resto de hombres. Esta colocación muestra también la postura de Elvira como mujer que no se somete, que, se sitúa en una situación de superioridad sobre Emilio.
- eches a perder - por favor	«—Elvira, dime, somos novios, ¿Verdad que somos novios? [...] —No lo echas a perder todo, por favor, no digas esa palabra» (p. 101).	A Elvira le agobia y desagrada todo lo que tiene que ver con las normas socialmente establecidas, porque siente que su libertad está siendo cohibida. Por ello, tanto el noviazgo como el matrimonio, al que al final se rinde, le parecen conceptos coercitivos y así se lo hace saber a Emilio utilizando la locución verbal <i>echar a perder</i> y el enunciado fraseológico rutinario <i>por favor</i> como forma de súplica.
- lejos de (x) - sería capaz de (x) - en cuanto - de pie	«No sé cómo explicarle [...] Yo, por ejemplo, hoy aquí, lejos de la gente y de las circunstancias que me atan, me olvido del cuerpo, no me pesa, sería capaz de volar; pero en cuanto me ponga de pie y eche a andar hacia casa se me vendrá todo el recuerdo de mi limitación [...]» (pp. 109-110).	Este ejemplo ya se comentó en el epígrafe 6.2.2. En él podemos leer las ansias de libertad de Elvira, que utiliza un esquema sintáctico perifrástico y un esquema sintáctico preposicional para expresar que es capaz de volar cuando está sola y las circunstancias sociales no la rodean, pero reprimida en cuanto vuelve a la realidad.
- meto en líos - no tengo miedo - a pesar de todo	«Me complico la vida, me hago preguntas y me meto en líos. Digo lo que pienso y lo que siento; no tengo miedo de lo que piensen de mí. Y estoy contenta a pesar de todo, siendo como soy» (p. 111).	En este ejemplo, Elvira insiste, utilizando la colocación <i>tener miedo</i> en que ella está por encima de las convenciones sociales y lo que el resto piense de ella. Utiliza también una locución adverbial (<i>a pesar de todo</i>) para verbalizar que le gusta y está convencida de ser así, aun cuando no encaja en los convencionalismos sociales.
- da la razón (como a un estúpido) - como quien oye llover	«—Diga algo —me pidió—. Que no parezca que me da la razón en todo como a un estúpido, o que me oye como quien oye llover. No puedo sufrirlo. ¿Qué piensa?» (p. 111).	Elvira está hablando con Pablo sobre sí misma, pero Pablo nunca le sigue el discurso ni le hace el juego adulándola. Pablo no se molesta ni siquiera en contestarle cuando ella está hablando de sí misma y esto altera mucho a Elvira, que necesita alimentar su ego. Por ello, increpa a Pablo utilizando esta locución verbal y este enunciado fraseológico

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre ella como personaje
		pragmático para que le conteste. Este extracto nos muestra parte de su carácter impetuoso.
• más que (x) • ya lo ves • me ponen verde	«Tengo bastantes amigos, y entre unos y otros me han hecho pensar que valgo algo más que otras chicas, porque soy así, impulsiva, ya lo ves tú mismo; porque leo y tengo inquietudes que otras chicas de aquí no suelen tener. Ellas me ponen verde, te lo puedes figurar, porque tengo amigos y salgo y voy a los sitios, lo que se puede en un sitio como éste. Porque con las chicas me aburro, lo lógico. Todo esto a ti te parecerá pueril» (p. 113).	Elvira piensa que es diferente al resto de chicas y, en parte, tiene razón. Cree que vale algo <i>más que</i> el resto por ser diferente, esto la hace parecer vanidosa, cuestión que le hace notar Pablo. Ella está explicando por qué es diferente y que, precisamente por ello, por no adaptarse a los convencionalismos, el resto de chicas <i>la critican</i> («me ponen verde»).
• tengo miedo	«–Escucha, antes de que te vayas. [...] Dirás que soy una fresca. Yo no quería que pasara lo que ha pasado. ¿Me crees? No sé cómo se ha enredado todo así. [...] Si no te importa, no digas que has estado aquí. [...] – No se lo diré, no te preocupes. A tu hermano y a Emilio nunca los veo. ¿Tanto miedo tienes? –No –se revolvió–. Ya te he dicho que es una bobada. No tengo miedo a nadie. Pregónalo si quieres» (p. 115).	En este extracto se rebela la realidad de Elvira. Pablo acaba de besarla y ella está azorada. Aunque a lo largo de la novela se hace la desenvuelta, se rebela contra lo establecido y hace creer a todo el mundo que no tiene miedo de nada, en el fondo sí le importa lo que el resto piense de ella. No obstante, vuelve a insistir en que no <i>tiene miedo</i> ante Pablo.
• digan misa • dé más que hablar	«–Que digan misa –exclamó ella con voz alegre, moviendo el pelo hacia atrás–. ¿Tú quieres que les dé más que hablar todavía? ¿Qué me coja de vuestro brazo?» (p. 202).	En este extracto vuelve a hacer evidente que la gente habla de ella por su forma de comportarse sin respetar las convenciones, especialmente, del luto. Ante la probabilidad de que van a hablar de ella («que digan misa»), vuelve a mostrarse segura de sí misma y despreocupada, incluso, osada («dar que hablar»).
• tengo ganas • tienes miedo • soy capaz de (x)	«–Anda, déjame subir. Me fumo un pitillo contigo. Tengo ganas de subir. [...] Parece que tienes miedo de mí. [...] ¿Te crees que no soy capaz de subir a tu cuarto?» (pp. 204 – 205).	En el epígrafe 6.2.2. ya se comentaron los usos pragmáticos de estas UF. En esta última intervención Elvira barre los usos tradicionales de estas colocaciones y esquema perifrástico. Frente al uso habitual femenino de estas UF, Elvira expresa justamente aquello de lo que <i>tiene ganas</i> , cosa que no suele suceder con las otras muchachas; se sitúa nuevamente en una situación de superioridad ante un hombre («tienes miedo») y se muestra <i>capaz</i> de hacer algo que va contra todo lo establecido (subir al cuarto de Pablo).
• qué vergüenza • qué vergüenza	«–Qué vergüenza, qué vergüenza [...] Si lo supiera Emilio esto que me has hecho, tratarme como a una	Cuando Pablo cede entonces y la empuja hacia el portal de la pensión, la dueña de la pensión llega y los ve. Elvira se deja

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre ella como personaje
• pasar esta vergüenza	fulana, hacerme pasar esta vergüenza» (p. 205).	finalmente vencer por su temor a los convencionalismos sociales, que han hecho que vaya a terminar casándose con Emilio, y muestra su arrepentimiento y su vergüenza a través de estos enunciados fraseológicos pragmáticos y esta colocación verbal por lo que estaba intentando hacer (subir a la habitación de Pablo) culpándolo a él de toda la situación.

Tabla 34. Ejemplos de uso fraseológico utilizados por el personaje de Elvira en la novela *Entre visillos*. Fuente: Elaboración propia.

Como se puede apreciar por los ejemplos ofrecidos, Elvira se debate entre actuar conforme a lo establecido, atendiendo a la opinión pública, y actuar según lo que siente o verdaderamente desea. Si bien es una situación parecida a la que se reproducía con Julia, Elvira se distancia bastante de la anterior por su carácter, más enérgico e impetuoso que el de Julia, por su falta de espíritu religioso –lo que la aleja de la intención de representar un paradigma franquista– y porque, por lo general, aunque luego se arrepienta, se deja llevar por su rebelión interna mucho más que Julia.

Se observa un profundo sentimiento de infelicidad en Elvira a lo largo de la novela y deducible de algunos de los ejemplos de la tabla. Se siente oprimida, no solamente por la situación social en la que vive, que parece limitar sus inquietudes y su desarrollo individual, sino también por el riguroso luto al que está sometida que no le permite salir, ir al cine o, simplemente, hablar con un chico que no es su hermano en el balcón de su casa. Esa opresión a la que se resiste durante toda la novela termina por ahogarla cerca del final, cuando –frente a la incapacidad de comunicarse de una forma honesta con Pablo– decide someterse finalmente a lo que se espera de ella y se promete con Emilio. Si en Gertru y, parcialmente en Julia, Martín Gaité quería ofrecer la encarnación de la mujer sometida dócilmente al estado patriarcal; con Elvira, Martín Gaité propone el estereotipo de mujer avanzada a su tiempo, con inquietudes y ansias de libertad que, forzosamente, ha de doblegarse al sistema como último recurso.

A continuación, analizaremos los ejemplos seleccionados para Natalia. Natalia sí representa finalmente el paradigma de mujer dueña de su destino o, al menos, lo representa más que Elvira, que termina por someterse. Natalia personifica, al igual que Elvira, el estereotipo de *chica rara* que no encaja en el sistema establecido, como veremos a continuación. El total de UF enunciadas por Natalia asciende a 371.

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre ella como personaje
- tengo envidia - ya verás cómo (x)	«Me parece maravilloso que te quieras ir. Te tengo envidia. Ya verás cómo se arregla» (p. 59).	Natalia está hablando con su hermana Julia, que le ha contado que quiere irse a Madrid, aunque el padre de ambas no esté de acuerdo. Ella, que anhela lo mismo, pues quiere ir a estudiar una carrera a Madrid, confiesa <i>tenerle envidia</i> y proyecta sus ilusiones sobre su hermana con un esquema sintáctico discursivo (<i>ya verás cómo</i>).
dan ganas	«Le he dicho a Alicia que si ella no encuentra que el profesor de alemán está un poco triste, pero ella dice que no, que le parece muy simpático. Qué tiene que ver la simpatía; si además no es que esté triste tampoco exactamente, es que tiene un aire de estar en otro sitio, algo especial, que dan ganas de saber lo que está pensando» (p. 146).	El uso habitual de la locución <i>dar ganas</i> ya se comentó en el epígrafe 6.2.2. Se observaba una tendencia femenina a no expresar lo que verdaderamente sentían, tendencia que no cumplían Elvira ni Natalia. En este caso, Natalia la utiliza para hablar de una forma velada de la atracción que le produce el profesor de alemán, un comentario osado para una chica de su edad.
- no era capaz de (x) - entraron las ganas	«Dije que era tarde, la primera cosa que se me pasó por la cabeza, de puro azaro de que me invitara, de pura prisa que me entró por meterme y dejarle de ver. Pero en cuanto me vi dentro de la escalera, en el primer rellano, subido aquel tramo de escalones de dos en dos, me quedé quieta como si se me hubiera acabado la cuerda y sentí que me ahogaba en lo oscuro, que no era capaz de subir a casa a encerrarme [...] y me entraron las ganas de marcharme con él» (p. 149).	En este ejemplo se observa cómo Natalia siente la opresión de volver a su casa, donde el sistema totalitario y coercitivo impuesto por su tía la ahoga, por lo que utiliza el esquema perifrástico que ya comentamos en el epígrafe 6.2.2. <i>no era capaz de</i> para expresarlo. Por otro lado, otra colocación verbal relacionada con la expresión del deseo o la voluntad se recoge aquí, <i>me entraron ganas</i> . Natalia es, junto con Elvira, de las pocas muchachas que pueden verbalizar lo que verdaderamente quieren hacer de forma libre, aun cuando el deseo no está socialmente bien aceptado (ir sola a tomar café con el profesor de alemán), lo que muestra su carácter independiente.
- ni siquiera - tenía miedo - no podía (de las ganas)	«Delante de todos los cafés me paraba un poquito y miraba por los cristales; ni siquiera tenía miedo de que me pudiera ver papá o algún amigo suyo. No podía de las ganas de verle; a lo mejor lo tenía cerquísima» (p. 150).	Este ejemplo ya fue comentado en el epígrafe 6.2.2. En él volvemos a ver la colocación <i>tenía miedo</i> utilizada en forma negativa, al contrario de lo que es habitual en el colectivo femenino, verbalizando el atrevimiento de Natalia que se rebela contra lo establecido. Además, vuelve a enfatizar el deseo de ver al profesor con la locución <i>no poder (de las ganas)</i> que verbaliza de nuevo su impulso (in)confesable y es más fuerte que el miedo al sistema patriarcal personalizado en la figura de su padre.
ganas que tenía	«Me pesaban los pies, subiendo la cuesta, de las pocas ganas que tenía de volver a casa» (p. 151).	Aquí, por el contrario, vuelve a aparecer esta colocación, pero con sentido negativo. No ha encontrado al profesor y la vuelta a casa se le antoja, como pasaba con Elvira, una vuelta al sistema que la

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre ella como personaje
		opreme, por lo que no <i>tiene ningunas ganas</i> de volver a casa.
daba miedo	«Era un problema bastante fácil. [...] Me daba miedo que se avergonzara por lo pronto que resolví el problema, pero me dio las gracias sin nada de apuro» (p. 153).	Frente al uso habitual de las colocaciones verbales con el nombre <i>miedo</i> que se produce en el colectivo femenino (miedo a la figura masculina), Natalia demuestra una sensibilidad diferente a la del resto de las chicas. En este extracto ha ido a visitar a Alicia, la chica pobre con la que estudia. A Alicia le cuesta bastante estudiar, por lo que cuenta Natalia, y Natalia la ayuda con unos problemas de matemáticas, pero le <i>da miedo</i> haberlo resuelto demasiado rápido y haber hecho a Alicia sentir mal por ello.
por Dios	«Huy, no, por Dios, si viene no le diga nada. [...] Encima de verme en el café con una persona que él no conoce. Menuda se forma en casa con mis hermanas las mayores, por si van con gente conocida o no conocida» (p. 173).	Natalia recurre, como sucedía con su hermana, a este enunciado fraseológico pragmático cuando se trata de expresar sentimientos o enfatizar algo. En este caso está con Pablo, el profesor de alemán, tomando café y este le dice que, si se encuentran al padre de Natalia, hablará con él para convencerlo de que Natalia siga estudiando. A ella le asusta la idea y reacciona con este enunciado.
me da igual	«Pues me da igual. A ver si vas a dejar de venir por eso» (p. 176).	Al igual que sucedía con Elvira y, al contrario de lo que sucede con el resto de chicas, a Natalia no le importa lo que los demás opinen de ella, de sus intereses o de sus amistades. En este caso, Alicia, la chica pobre, le acaba de decir que cree que no le cae bien a la tía de Natalia. Natalia, consciente de que es cierto y que su tía no ve con buenos ojos su amistad, le hace saber que lo que opine su tía y cualquier otra persona de su entorno <i>le da igual</i> . Ella está convencida de lo que quiere y va a seguir actuando conforme a su opinión.
cada vez (x) más	«Cada vez estoy más decidida a hacer la carrera» (p. 179).	Natalia utiliza este esquema sintáctico comparativo a menudo como forma de expresar sentimientos o ideas que conducen a cambios. También es una forma de expresar su voluntad sin enfrentarse del todo al sistema (estoy <i>cada vez más</i> decidida a hacer la carrera).
- hace ninguna falta - hice ni caso	«Ayer le dije a Mercedes que qué pesadas se están poniendo, y que no me hace ninguna falta tener esa amiga, y se enfadó mucho. Pero como ella y tía Concha se enfadan por tantas cosas al cabo del día, yo no hice ni caso» (p. 179).	En este ejemplo se observan de nuevo UF (dos locuciones verbales) que denotan la poca importancia que Natalia le concede a lo que los demás opinen o decidan sobre ella.

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre ella como personaje
• le hace ilusión • hacer ilusión • haga ilusión	«Quieren que cojamos un profesor de dibujo para las dos, porque a ella le gusta dibujar, pero sola no le hace ilusión tomar clase. Como si fuera cosa de hacer ilusión o dejarla de hacer. Además, yo qué tendré que ver con lo que le haga ilusión a ella» (p. 183).	Para Natalia, estudiar o recibir clases es algo muy serio. El estudio, en sí mismo, es objeto de sus desvelos y fuente de sus ilusiones (cuestión que la diferencia de la mayoría de muchachas de la novela). Por eso no puede entender que a Petrita solamente le haga ilusión la clase si está acompañada y no como fin en sí mismo. Este extracto ya se analizó en el epígrafe 6.2.2. y muestra la incomprensión de Natalia con la actitud de Petrita, algo infantiloides, además del uso particular de esta colocación verbal que hace Natalia, diferente a los usos generales femeninos.
• me importa un comino	«A la salida me he hecho la enconradiza en la puerta, lo había estado decidiendo durante toda la hora que a la salida le iba a hablar. Le he preguntado una duda del libro, para tener pretexto y que se parara conmigo. Ya lo sé que todas las chicas se han quedado mirando, pero me importa un comino» (p. 184).	En este ejemplo se vuelve a demostrar que Natalia está por encima de lo que la gente diga o piense de ella, al igual que Elvira y al contrario que el resto de muchachas, siempre tan pendientes del qué dirán. Su voluntad, sus decisiones y sus deseos (hablar con Pablo, el profesor de alemán) son más importantes que la opinión social y los convencionalismos. Esto muestra su independencia y desarrollo casi masculino (en la novela) como individuo.
• lo más (x) posible • como el buen paño que se vende en el arca	«Que nos volvemos mayores y él no lo quiere ver, que la tía Concha nos quiere convertir en unas estúpidas, que sólo nos educa para tener un novio rico, y que seamos lo más retrasadas posible en todo, que no sepamos nada ni nos alegremos con nada, encerradas como el buen paño que se vende en el arca y esas cosas que ella dice a cada momento» (p. 185).	Natalia está hablando con su padre sobre cómo se siente con respecto al sistema <i>totalitario</i> impuesto por su tía en casa. Habla por ella, que quiere seguir estudiando, y por Julia, que quiere irse a Madrid a vivir, donde está su novio. Para hacerle entender a su padre con qué valores las está educando su tía, Natalia utiliza un esquema comparativo para enfatizar que la tía no quiere que estudien ni sean cultas, como estaba establecido para las mujeres de la época, y que las quiere convertir en objetos pasivos que encuentren un buen marido, expresión que verbaliza con el refrán <i>como el buen paño que se vende en el arca</i>. Este ejemplo ya fue analizado en el epígrafe 6.2.2.
• te tenemos miedo	«—Papá —le he dicho—, tú antes no eras así, te vuelves como la tía, te tenemos miedo y nos estás lejos como la tía» (p. 185).	En este ejemplo, Natalia acude a la colocación verbal <i>tener miedo</i>, que verbaliza el sometimiento en el discurso femenino al mundo masculino, como ya comentamos en el epígrafe 6.2.2. Natalia, que normalmente no <i>tiene miedo</i>, en este caso le hace saber a su padre que tanto sus hermanas como ella lo sienten distante y le tienen miedo, igual que a la tía. Esta UF es una de las más claras al

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre ella como personaje
		verbalizar la subyugación de la mujer al sistema patriarcal en la novela.
• cada vez (x) más	«No, no, si cada vez estoy más decidida» (p. 206).	Natalia utiliza este esquema sintáctico comparativo a menudo como forma de expresar sentimientos o ideas que conducen a cambios. También es una forma de expresar su voluntad sin enfrentarse del todo al sistema (estoy <i>cada vez más</i> decidida a hacer la carrera). En este caso, de nuevo, responde lo mismo cuando Pablo le pregunta por su intención de seguir estudiando.

Tabla 35. Ejemplos de uso fraseológico utilizados por el personaje de Natalia en la novela *Entre visillos*. Fuente: Elaboración propia.

En resumen, tras observar los ejemplos proporcionados, se observa una tendencia cercana al uso de las UF que hace el colectivo femenino en algunos puntos y alejada o diferente, en otros. La utilización de las colocaciones y locuciones verbales combinadas con el sustantivo *ganas* (tener ganas, dar ganas, etc.) verbaliza una mayor libertad del personaje a la hora de hablar de sus anhelos y deseos frente al uso general femenino, mucho más cohibido, como se vio en el epígrafe anterior. Se observa también el uso pragmático de UF que implican un contenido semántico de despreocupación con respecto a lo que opinan o desean los demás (*me da igual, me importa un comino, hice ni caso*, etc.), como sucedía con el caso Elvira visto anteriormente (se observó en ejemplos como *digan misa, no tengo miedo*, etc.). Si bien sí existe en el discurso de Natalia una única ocurrencia del uso habitual femenino de la colocación *tener miedo* (*te tenemos miedo*) referida a su padre como figura patriarcal, también existen otros usos diferentes, como el referido a Alicia y a herir sus sentimientos. Por último, se observa un uso particular del esquema sintáctico *cada vez más* para expresarse de forma tentativa, por ejemplo, sobre su decisión de seguir estudiando. Este esquema sintáctico le permite expresarse con cierta libertad, aunque evitando ser drástica, modulando la expresión de su decisión.

En conclusión, Natalia es una muchacha joven que, para algunas cuestiones, aún entiende el mundo desde el punto de vista que se ha codificado socialmente para el colectivo femenino, aunque se puede observar ya un incipiente distanciamiento de los convencionalismos y se le augura un futuro combativo e independiente, tal vez, estudiando una carrera en Madrid. Natalia representa el foco de esperanza que introdujo Martín Gaité en la novela dirigido a sus lectoras: una chica que tiene en su mano la

posibilidad de cambiar su futuro y que parece que llegará a hacerlo. Además, como ya se comentó en el epígrafe 2.3.3., Natalia tiene un simbolismo entroncado con el objetivo de la novela más allá del mensaje libertario destinado a las mujeres. El personaje de Natalia transmite también un anuncio para la sociedad franquista contemporánea a la autora: la posibilidad de cambiar el régimen dictatorial está en manos del lector y es una posibilidad que existe más allá de la ficción novelística.

A continuación, se analizarán algunos ejemplos del uso masculino particular de las UF. El estudio se centrará en analizar a Ángel, el prometido de Gertru, como ejemplo de hombre integrado en el sistema patriarcal, y a Emilio y a Pablo como paradigmas de hombres diferentes.

Ángel es un hombre que representa todos los valores patriarcales: el dominio de la mujer, la concepción de esta como objeto de disfrute y deseo, la exigencia de que la mujer se repliegue a los deseos del hombre, los prejuicios sobre la adquisición de conocimiento por parte de la mujer, la falta de respeto hacia ellas, etc. Ángel enuncia un total de 32 UF en la novela.

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre él como personaje
• sobre todo • ya ves • más (x) que • ni qué nada • meterme en estos líos • pasar el rato • es otro cantar	«Y sobre todo mira, lo más importante, que es una cría. Ya ves, dieciséis años no cumplidos. Más ingenua que un grillo. Qué novio va a haber tenido antes ni qué nada. ¿No te parece?, es una garantía. Yo de meterme en estos líos tiene que ser con una chica así. Para pasar el rato vale cualquiera, pero casarse es otro cantar» (p. 37).	Esta es la segunda intervención de Ángel en la novela y revela mucho de su entendimiento del mundo. En primer lugar, utiliza la locución adverbial <i>sobre todo</i> para subrayar la cualidad más importante que debe tener una muchacha para ser considerada una buena futura esposa: la ingenuidad y la <i>virtud</i>. Para enfatizar el tema de la ingenuidad en Gertru, Ángel utiliza el esquema sintáctico comparativo <i>más (x) que</i> y el enunciado fraseológico pragmático <i>ni que nada</i>, para asegurar su <i>virtud</i>. El resto de UF utilizadas en este extracto son también bastante reveladoras: para <i>pasar el rato</i> basta con cualquier muchacha, es decir, él tiene la libertad de poder <i>pasar el rato</i> con quien quiera y, para ello, la <i>virtud</i> de la mujer da igual, porque, incluso, esa <i>desvirtud</i> es deseable. Sin embargo, para <i>meterse en esos líos</i> como es el matrimonio, tiene que conseguir una mujer cuya virginidad no pueda ponerse en entredicho, dado que eso afectaría también a la <i>calidad</i> de su matrimonio y a su respetabilidad como hombre, pues su hombría quedaría

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre él como personaje
		dañada si se casara con una mujer que otro hombre ha disfrutado antes.
• por Dios • no sabía que cara poner	«Por Dios, es que se te ocurren unas cosas. Imagínate cuando bajé con los amigos y me dio el paquete el conserje. Vamos, que no sabía qué cara poner» (p. 119).	Ángel adopta siempre una postura especialmente autoritaria cuando trata con Gertru y utiliza los enunciados fraseológicos pragmáticos para aportar vehemencia a su discurso despótico. En este ejemplo, recordemos, está riñendo a Gertru por haberle bajado un bocadillo para merendar al Casino.
• ya basta • basta ya	«Bueno, ya basta. ¿Por qué sigues llorando? No te quiero ver llorar, ¿has oído? [...] Eres un crío tú. Anda, no seas tonta, pero serás crío. [...] Pero vamos, basta ya» (p. 120-121).	Al igual que en el ejemplo anterior, Ángel utiliza los enunciados fraseológicos pragmáticos para aportar vehemencia a su discurso dominante. El extracto es el mismo que el del caso justo anterior, Ángel está riñendo a Gertru por el tema del bocadillo.
• de miedo	«Oye, aunque esté en plan contigo, ¿me dejas decirle que está de miedo?» (p. 132).	Este ejemplo ya fue comentado en el epígrafe 6.2.2. Ángel utiliza la locución adjetiva <i>de miedo</i> para piropear a la muchacha francesa que ha estado viéndose con Yoni, tratándola nuevamente como un objeto meramente pasivo y contemplativo. Esta escena y esta locución adjetiva contrastan especialmente con la intervención de Ángel en que habla de la inocencia y <i>virtud</i> de su prometida, pues, aunque a ella deba presuponersele siempre esa virtud e inocencia para ser casadera, no es así con los hombres, que pueden comportarse con total libertad con el resto de mujeres.
• una mujer de tu casa • basta y sobra • en seguida	«Pues porque no. Está dicho. Para casarte conmigo, no necesitas saber latín ni geometría; con que sepas ser una mujer de tu casa, basta y sobra. Además, nos vamos a casar en seguida» (p. 138).	En este extracto se aprecia otro ejemplo del discurso opresor de Ángel sobre su prometida. Gertru ha vuelto a sacar el tema de seguir estudiando, cuestión con la que Ángel no está de acuerdo. Así, Ángel utiliza la locución nominal <i>mujer de su casa</i> que representa todos los valores nacionalcatólicos que entienden a la mujer como <i>ángel del hogar</i> para mostrarle a Gertru la que debe ser su aspiración y futura dedicación (de hecho, algo después menciona la nueva cocina que les van a regalar por la boda, para indicarle de forma sutil cuál es su sitio). A continuación, utiliza la locución verbal <i>bastar y sobrar</i> de la misma forma autoritaria en que usa los enunciados fraseológicos pragmáticos (<i>basta ya</i>) para cortar la discusión y enfatizar el argumento. Por último, utiliza la locución adverbial <i>en seguida</i> para subrayar lo

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre él como personaje
		próxima que está su boda, motivo, aparentemente, excluyente para que Gertru siga estudiando.
• lo mismo da • lo que más (x)	«Bueno, pues lo mismo da. Te he dicho que lo que más me molesta de una mujer es que sea testaruda, te lo he dicho. No lo resisto» (p. 138).	En el discurso fraseológico de Natalia y Elvira se observaban UF que expresaban su desconsideración con respecto a lo que pensase el resto sobre ellas o sus actuaciones, pues se sentían a menudo libres para actuar de acuerdo con su manera de pensar. Aquí, sin embargo, observamos el mismo tipo de UF, la locución verbal <i>lo mismo da</i> , utilizada en un contexto pragmático totalmente diferente. Gertru insiste en que quiere seguir estudiando y en que ella no estaba convencida de dejar los estudios y su prometido le responde que da igual lo que ella opine, se impone su decisión (que Gertru deje de estudiar) y la enfatiza con el esquema sintáctico comparativo utilizado a continuación (<i>lo que más [x]</i>), que advierte a Gertru de que si no se comporta debidamente (sin ser testaruda) dejará de gustarle a su prometido. En definitiva, una forma más de sometimiento.

Tabla 36. Ejemplos de uso fraseológico utilizados por el personaje de Ángel en la novela *Entre visillos*. Fuente: Elaboración propia.

A través de los ejemplos escogidos se puede hacer una descripción bastante acertada de la forma de ser de Ángel. Es un hombre paternalista y muy autoritario con su futura esposa, el paradigma del sistema patriarcal y de la sociedad franquista. Las UF que utiliza con Gertru marcan fuertemente su posición con respecto a ella (ya basta, ni qué nada, no sabía qué cara poner, una mujer de tu casa, basta y sobra...): la mujer debía estar sometida, relegada al hogar y debía carecer de estudios (recordemos, como se decía en el epígrafe 2.2.1. que la mujer no podía tener opinión crítica, participación política ni estudios, pues esto inspiraba desconfianza). Además, Ángel no concibe a la mujer como un igual, sino como un elemento decorativo, un complemento ideal para un matrimonio o un objeto sexual. Por todo ello, Ángel le sirvió a Martín Gaité para verbalizar el ejemplo perfecto del sistema opresor de la mujer, aquel que la confina a una vida *tras los visillos*. Al igual que en él, podemos observar este discurso fraseológico en muchos de los hombres que aparecen en la novela: padres, amigos de Ángel, Federico, etc. Sin embargo, hay dos hombres que no cumplen este paradigma: Emilio y Pablo. A continuación, analizaremos algunos ejemplos de uso fraseológico en sus discursos.

Emilio, como ya se dijo en el epígrafe 2.3.3., representa un rol cuasi femenino en la novela, pues su único objetivo es casarse, concretamente, con Elvira, de quien está perdidamente enamorado. Además, es un personaje intelectual que tiene inquietudes, que escribe, que opina sobre política y que, no solo considera a las mujeres como iguales, sino que se interesa por su liberación y sus derechos¹¹⁵. Emilio enuncia 121 UF en la novela.

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre él como personaje
- les ha sentado como un rayo - por las buenas - qué me van a conocer	«Claro –decía–, a eso ya no han sabido qué contestarme. Guardé todos los cargos de peso para este segundo artículo, y les ha sentado como un rayo. Se habían creído que podían sofocar así por las buenas la voz de un ciudadano libre. Pero no me conocen, no. Qué me van a conocer» (p. 45).	En este extracto, Emilio está hablando de una polémica que ha creado en el periódico local, donde, al parecer, querían acallar su crítica o reivindicación (no sabemos cuál) <i>por las buenas</i> , pero se jacta de que no lo conocen, que no piensa callar, y que su contestación debe de haberles sentado mal (<i>como un rayo</i>). Estas UF (colocación verbal, locución adverbial y enunciado fraseológico pragmático) verbalizan el carácter contestatario y beligerante de Emilio, que es una persona intelectual y con pensamiento crítico.
se vuelve uno loco	«Porque si quiero a Elvira y sufro por ella, no debía estar aquí haciendo el estúpido con esta gente, y de broma, y bebiendo. Pero es que a veces, chico, de tanto pensar en la misma cosa se vuelve uno loco» (p. 80).	Frente a la dinámica general del colectivo masculino de hacer uso de las UF de manera despótica y desde una posición privilegiada o supremacista sobre el colectivo femenino, Emilio sufre por Elvira y eso se puede deducir también de su uso fraseológico. En este caso utiliza la locución verbal <i>volverse loco</i> para describir cómo se siente con respecto al tema de Elvira, que lo obsesiona.
- fuera de lo corriente - me tiene loco - de novela - te lo juro	«Hace cosas tan fuera de lo corriente. Me tiene loco. Lo mío con ella es de novela, te lo juro, de novela de Dostoyevski» (p. 80).	En este extracto se observa una de las pocas ocasiones en que un hombre hace un comentario agradable sobre una chica y, sobre todo, un comentario que no tiene que ver con su físico. Además, es el único caso en que un hombre reconoce estar enamorado y sufrir por una mujer delante de otro hombre (Pablo). Así, utiliza la locución adjetiva <i>fuera de lo corriente</i> para describir, no cómo es Elvira, sino lo que ella hace, que es lo que le produce admiración. Reconoce que lo <i>tiene loco</i> , que está muy enamorado de ella (sorprendentemente, pues los hombres en la novela no reconocen nunca un sentimiento como este, pues es ponerse en evidencia) y describe la relación que existe entre ambos utilizando la locución

¹¹⁵ Un ejemplo de ello es el comentario de Pablo (Martín Gaité, 1992, p. 200) al respecto de Emilio: «Me hablaba mucho aquellos días de la libertad de la mujer, de su proyección social».

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre él como personaje
		adjetiva <i>de novela</i> , una locución que pareciese más típica del discurso femenino que del masculino. Por último, para enfatizar todo ello utiliza el enunciado fraseológico discursivo <i>te lo juro</i> , que enuncia varias veces en la novela.
• lo siento de verdad • hecho polvo	«Si no es eso, hombre. Si es que lo siento de verdad. Me hubiera gustado que fuésemos todos juntos esta noche. Además, es que antes nos han interrumpido, y necesitaba hablarte. Estoy hecho polvo» (p. 83).	En este extracto, Emilio le confiesa a Pablo que está sufriendo mucho por Elvira, algo que el resto de hombres jamás dirían y tampoco entenderían. Para ello, Emilio utiliza la locución verbal <i>hecho polvo</i> . Además, se disculpa de forma sincera con este enunciado fraseológico rutinario porque las chicas con las que va no quieren que Pablo se les una, dado que Pablo va con Rosa, la animadora del Casino, que está muy mal vista. Emilio es sensible a las injusticias.
• no tienes piedad	«Eres mala, Elvira, conmigo. No tienes piedad» (p. 100).	Que sufre por amor es obvio incluso para la propia Elvira, a la que le expresa de forma reiterada su amor y lo que le hace sufrir. En este caso, lo hace utilizando esta colocación verbal que acusa a Elvira de ser mala con él.
• verdad que (x)	«Elvira, dime, somos novios, ¿verdad que somos novios?» (p. 101).	En esta intervención, Emilio reitera su pregunta y adelanta la deseada respuesta de Elvira con este esquema sintáctico discursivo, casi a modo de súplica. Una situación muy diferente a la del resto de hombres de la novela.
• a nadie (x) más que • echar a perder	«A nadie se lo he dicho más que a ti. Ni siquiera a Teo. No lo comentas con los amigos. Decir novios, y más con ella, es algo que lo echa a perder todo, pero en fin, hemos comprendido que nos tenemos que casar [...]» (p. 117).	En esta intervención, Emilio le confiesa a Pablo que es la única persona con la que habla del tema utilizando el esquema sintáctico perifrástico (x) <i>más que</i> , dado que no podría confesar su amor, sufrimiento y sometimiento a Elvira cómodamente a ningún otro amigo integrado en el sistema patriarcal, pues no lo entendería. Por otro lado, utiliza la colocación verbal <i>echar a perder</i> para hablar de Elvira y de la dificultad de mantener una normalidad con ella.
• ni nada • nunca se sabe	«No puedo dormir ni estudiar, ni nada. Si yo supiera seguro que no me quiere, la dejaría, pero es que con ella nunca se sabe. Dice que sí. Estoy lleno de dudas, quizá ella cree que me quiere pero necesitaría un hombre más seguro de sí mismo, más enérgico. Desde luego tiene mucho más temperamento que yo, nunca la entenderé del todo. ¿A ti que te parece?» (p. 157).	En este ejemplo se puede volver a observar la actitud de Emilio con respecto al amor de Elvira. Es una actitud que sigue la línea de los personajes femeninos de la novela, no de los masculinos. Así, utiliza la locución adverbial <i>ni nada</i> para expresar la intensidad del sentimiento que le profesa a Elvira. También utiliza el enunciado fraseológico pragmático <i>nunca se sabe</i>

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre él como personaje
		para verbalizar la duda sobre si su amor es correspondido o no.
Dios nos perdone a todos	«Ya te dije el otro día lo que es una oposición. Aquí me vengo muchas tardes a estudiar con Teo, que es del gremio también, y Dios nos perdone a todos. ¿verdad, Teo?» (p. 163).	Emilio utiliza también los enunciados fraseológicos pragmáticos de contenido semántico religioso para expresar sus sentimientos. En este caso, con la UF escogida, Emilio se encomienda a Dios, dejándolo todo (el resultado de la oposición, en este caso) a su provisión.
por Dios	«¿Fatuo? –dijo Emilio–. No, por Dios, cómo puedes decir eso» (p. 165).	Utiliza un enunciado fraseológico pragmático de contenido religioso para defender a Pablo.
te lo juro	«En el fondo soy débil, soy débil –decía–. No sé bien cómo soy. Si supiera lo que ella espera de mí, me volvería absolutamente de esa manera aunque tuviera que vivir siempre una vida fingida, diciendo palabras postizas. Me adaptaría a lo que fuera, te lo juro» (p. 198).	Con este enunciado fraseológico discursivo, Emilio enfatiza su sometimiento a Elvira y a su amor por ella, pues reitera que sería capaz de cambiar incluso su forma de ser para que ella lo quisiese.
- tengo esperanzas - sería capaz de (x) - eso me basta	«Ahora siempre estoy tranquilo y tengo esperanzas. Sé que vivo, que tengo algo dentro que es mío, algo que me impulsa. A veces hasta me parece que yo solo sería capaz de dirigir el mundo con mi amor por Elvira. Y eso me basta» (p. 199).	Elvira le ha pedido a Emilio que se casen, y él, tras haber sufrido durante tanto tiempo, le confiesa a Pablo que ahora está tranquilo y <i>tiene esperanzas</i> , lo que le sirve de ayuda para seguir adelante. Además, utiliza el esquema perifrástico <i>ser capaz de</i> para hablar del amor de Elvira. Si Elvira decía que se sentía <i>capaz de</i> volar cuando estaba sola, pero sentía sus limitaciones al volver a casa, la motivación de Emilio es, por el contrario, el amor de Elvira, aquello que lo impulsa a vivir y con lo que se siente capaz de todo. Este uso condicionado del esquema perifrástico se acerca bastante al que hacen las chicas, analizado en el epígrafe 6.2.2.5. Por último, utiliza un enunciado fraseológico pragmático para enfatizar ese sentimiento que dista mucho de los opresores <i>ya basta y basta ya</i> de Ángel.
- tanto como (x) - tiene una vocación	«A Elvira le gusta –me explicó Emilio–. Podrá por fin poner un buen estudio y trabajar. Yo, al principio, me ocuparé del campo, claro, pero seguiré estudiando. Ella pintará mucho allí; a mí me interesa también el trabajo de ella, tanto como el mío. Creo que tiene una vocación y que puede hacer cosas. También viajaremos» (p. 200).	Esta intervención resulta muy reveladora para conocer al personaje de Emilio. Está hablando de Elvira, de respetar sus inquietudes y fomentar su desarrollo artístico como individuo. Utiliza el esquema sintáctico comparativo <i>tanto como</i> para comparar en términos de igualdad su trabajo con el de ella, algo que tiene mucho valor, primero, porque es una mujer y, segundo, porque es artista (en comparación con él que es abogado estudiando para ser notario), una ocupación que en la época tampoco

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre él como personaje
		estaba bien vista para una mujer. Con este esquema Emilio hace toda una declaración de intenciones, pues se equipara a Elvira en derechos y libertades. Además, algo posteriormente utiliza la colocación verbal <i>tener vocación</i> , también bastante reveladora del pensamiento de Emilio, pues considera a Elvira capaz de tener una vocación laboral más allá de aquella a la que todas estaban destinadas: ser esposa y madre.

Tabla 37. Ejemplos de uso fraseológico utilizados por el personaje de Emilio en la novela *Entre visillos*.
Fuente: Elaboración propia.

De los ejemplos analizados se desprende que Emilio es un personaje sensible, no solo al amor de Elvira, sino también a las injusticias y desigualdades sociales que le preocupan. Se mantiene rebelde frente a aquellos que no le permiten expresarse en el periódico y, sin embargo, se somete gustosamente, incluso cambiando su forma de ser, al amor por Elvira que es la razón que mueve su mundo. Su discurso fraseológico dista bastante del visto anteriormente en Ángel. Primero porque no utiliza los enunciados fraseológicos pragmáticos para oprimir o someter sino, al contrario, para expresar sus sentimientos y, casi, subyugarse a Elvira. Las locuciones adjetivas o verbales que utiliza para hablar de Elvira son amables y no la describen por sus condiciones para ser una buena esposa (virginidad) ni por su aspecto, sino que alaban su forma de ser, su independencia y su creatividad. Por su discurso fraseológico, más próximo al femenino que al masculino, se observa, en definitiva, que Martín Gaité hizo de Emilio un muchacho abierto, sensible y alejado de los convencionalismos del patriarcado.

Por último, se analizarán algunos ejemplos del discurso fraseológico de Pablo, el profesor de alemán. Pablo ha crecido fuera de España, así que es de esperar que su discurso fraseológico no encaje con el del colectivo masculino, dado que no ha sido educado en el nacionalcatolicismo y se relaciona de una forma totalmente inocente, incorrupta, tanto con hombres como con mujeres. Por otro lado, este personaje se define en parte por su carácter especialmente reservado y reflexivo, a pesar de ser el narrador de siete capítulos (lo que el lector escucha en todo momento es el monólogo interior de Pablo, pues participa poco en los diálogos). Pablo enuncia un total de 559 UF.

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre él como personaje
dieron ganas	«Me dieron ganas de marcharme, camuflado entre un grupo de personas que se iba en aquel momento, y hasta me separé de la pared para hacerlo, pero luego vi que se estaban despidiendo de una chica de luto en la puerta y que yo también lo tendría que hacer» (p. 41).	Pablo ha llegado a casa de Elvira, donde están velando al padre de esta, antiguo director del instituto donde va a trabajar Pablo. Como adelantábamos, Pablo es una persona tímida y se ha criado fuera de los convencionalismos sociales españoles que establecen los protocolos en estos casos, por ello, siente la necesidad de irse en cuanto entra a la casa, siente la atmósfera y observa toda la gente que hay y que no conoce.
tuve miedo	«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» (p. 43).	En la misma escena anterior, Elvira reconoce a Pablo de una foto de su padre y se pone a llorar y a explicarle a Pablo todo lo que ha perdido ahora que su padre ha fallecido. Pablo, que es muy tímido, <i>tiene miedo</i> de que todo el mundo los vea hablar. El uso de esta colocación se distancia mucho del uso femenino que, como se vio, poseía un sentido mucho más real y profundo, relacionado con el sometimiento al mundo masculino.
- sacaban las cosas de quicio - en seguida	«Se me ocurrió decirle que seguramente sacaban las cosas un poco de quicio bajo el peso de su desgracia, pero en seguida sentí que me había equivocado tratando de consolarla por ese camino» (p. 43).	Con la locución verbal <i>sacar las cosas de quicio</i> , Pablo vuelve a expresar su desconocimiento y comprensión del modelo de convenciones español. A continuación, rectifica rápidamente (<i>en seguida</i>) su manera de pensar al darse cuenta del error cometido.
- no tenía por qué (x) - darme explicaciones	«Me molestaba su tono humilde, de excusa. Le dije que no tenía por qué darme explicaciones de nada, que era muy natural que se quedase con sus amigas, igual que yo me marchaba con la mía» (p. 83).	Pablo está con Rosa, y Emilio, por su parte, con el resto de muchachas que han asistido al baile del Casino. Las chicas no quieren que Pablo y Rosa se les unan, debido a la mala prensa de Rosa. Pablo no entiende todos esos convencionalismos y prejuicios y se molesta con Emilio que <i>no tiene por qué</i> intentar quedar bien con él <i>dándole explicaciones</i> y poniéndole excusas para no hacerlos sentir mal.
hacerles caso	«A las chicas solían hacerles poco caso, y hablaban de ellas con comentarios burlones» (p. 104).	A Pablo le vuelve a llamar la atención un convencionalismo que desconoce y no entiende. Habla de los amigos de Emilio, que ignoran a las chicas por sistema (expresado en la locución verbal <i>hacer caso</i>), a pesar de que ellas van al Casino casi exclusivamente a dejarse ver por ellos.
tenía ganas	«A mí me dolía la cabeza. Tenía ganas de pedirle que me dejara apoyarla en su regazo» (p. 109).	Como ya se dijo en el estudio anterior (epígrafe 6.2.2.), los hombres son libres de confesar lo que verdaderamente desean sin miedo a ser juzgados, malinterpretados o rechazados. A pesar de ser una reflexión interior, no se

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre él como personaje
		observa un uso parecido, ni siquiera reflexivo, en un personaje femenino en toda la novela.
• por Dios • dé vueltas • dar vueltas • darse vueltas	«Se equivoca. No piense, por Dios, no dé vueltas a las cosas sencillas. Déjelas como están. Usted tiene ese vicio. [...]Ya lo he dicho. No tiene nada que explicar. Se complace en dar vueltas a las cosas y en darse vueltas a sí misma. Es un vicio muy frecuente» (p. 110).	Pablo recurre también a los enunciados fraseológicos pragmáticos de contenido semántico religioso para expresar sus propios sentimientos, aunque en este caso su uso se acerque bastante al uso masculino habitual. Pablo está censurando el comportamiento de Elvira, que le parece que siempre está pensando en ella misma, y, para ello, utiliza de forma reiterada la locución verbal <i>dar vueltas</i> y el enunciado <i>por Dios</i> .
• fui capaz de (x)	«Yo no fui capaz de decirle que no la había recibido porque sabía que me iba a conocer la mentira en los ojos» (p. 110).	En este caso, Pablo utiliza el esquema perifrástico <i>ser capaz de</i> de una forma muy diferente a como lo usan los personajes femeninos. En el caso del colectivo femenino, el esquema servía para verbalizar la opresión social que sentían y que les impedía, por lo general, realizar determinadas cosas y ser ellas mismas, mostrar su verdad. En este caso, sin embargo, el uso es totalmente contrario. Pablo está mostrando su verdad y se siente incapaz de mentirle a Elvira, aun a pesar de los convencionalismos.
• tenía ganas	«Habrà mucha gente. Tenía ganas de estar solo contigo» (p. 112).	Como ya se observó en el estudio anterior (epígrafe 6.2.2.), los hombres son libres de expresar lo que verdaderamente desean sin miedo a ser juzgados, malinterpretados o rechazados. Así pues, Pablo utiliza la locución <i>tener ganas</i> con total naturalidad hablando con Elvira.
• tenía miedo	«Se hacía la desenvuelta, pero vi que tenía miedo de que la besara» (p. 115).	El propio Pablo es aquí consciente del miedo que atenaza al colectivo femenino en la figura de Elvira. Miedo a sentirse descubiertas en lo que desean, a ser mal consideradas socialmente, a que su <i>virtud</i> se ponga en duda.
• tiene importancia • miedo tienes	«No tiene importancia, Si tú quieres lo olvidaré. Pero te he besado porque me ha parecido que lo deseabas. [...] No se lo diré, no te preocupes. A tu hermano y a Emilio nunca los veo. ¿Tanto miedo tienes?» (p. 115).	En este ejemplo, Pablo relativiza el hecho de que se hayan besado, pues para él, que no ha recibido la misma educación que Elvira, el hecho no es tan importante. También vuelve a verbalizar el miedo de Elvira a que se sepa lo que acaba de pasar, algo muy grave socialmente hablando. Al utilizar la colocación verbal <i>tener miedo</i> en forma de pregunta, Pablo expresa también la incomprensión que le produce ese miedo que observa en Elvira. Muestra, una vez más, de su

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre él como personaje
		desconocimiento de las convenciones sociales.
• el tiempo lo dirá todo • a su aire	«Quizá sería mejor que no insistieras demasiado, que hicieras lo que ella te pide. Déjala, si se quiere sentir libre. Fíate de lo que te dice. No veo que haya tanto problema, el tiempo dirá todo. Tú déjala a su aire, que decida. Ya te vendrá a buscar» (p. 158).	En este ejemplo se puede observar que Pablo, probablemente por la educación que ha recibido en Alemania, trata a las mujeres de una forma diferente a como lo hacen los hombres de la novela. Dado que desconoce las convenciones, le aconseja a Emilio que deje a Elvira <i>a su aire</i> , locución adverbial que expresa libertad de decisión y movimiento, y que con el tiempo, ella irá a buscarlo desde su independencia, sin necesidad de presionarla.
• hacer carrera • las cosas hay que hablarlas • tiene miedo	«Para que yo le hablara de eso de sus estudios. A ver si me explicaba él los inconvenientes que tiene para dejarla hacer carrera, porque con usted no me entero. [...] Pero, qué es lo que pasa con su padre, ¿le tiene usted miedo? Las cosas hay que hablarlas» (pp. 172-173).	Pablo no entiende cuál es el problema con que Natalia quiera seguir estudiando (<i>hacer carrera</i>), dado que, aunque poco a poco va conociendo el sistema de valores y convenciones, es ajeno a la mala opinión que causaba que una mujer estudiase, en lugar de encontrar un buen marido. Tampoco comprende el problema comunicativo que parece haber entre Natalia y su padre, pero sí puede intuirlo, por eso la incita con el enunciado fraseológico pragmático <i>las cosas hay que hablarlas</i> . Además, al utilizar la colocación verbal <i>tener miedo</i> de forma interrogativa, nuevamente expresa su incompreensión y sorpresa ante el miedo que Natalia tiene de hablar con su padre (sobre los estudios). De nuevo, se hace referencia a ese miedo oculto existente en el colectivo femenino a contrariar o enfrentarse al colectivo masculino.
• de ninguna manera	«No deje que la riñan [...] No deje que la riñan de ninguna manera. No es tarde; hemos estado hablando de cosas que le interesan, ¿no le parece?» (p. 174).	Tras la conversación sobre su futuro, Natalia le dice a Pablo que debe irse porque le van a reñir en casa por no ir directa desde el instituto. Sin embargo, al utilizar la locución adverbial <i>de ninguna manera</i> , Pablo la anima para que se haga de respetar y no deje que la reprendan. De nuevo, Pablo anima a la mujer a empoderarse y ser independiente.
• tomas en serio • más (x) que	«Te lo tomas demasiado en serio. Ella es que tiene sus fantasías, que le gusta inventar complicaciones. No la admires tanto, sé duro con ella, Tú eres más verdadero que ella» (p.198).	Conforme se va acercando el final de la novela, se puede apreciar un cambio en la actitud de Pablo hacia las mujeres. No sabemos si porque está empezando a integrarse en el medio o porque está enamorado de Elvira. Este cambio es, probablemente, una de las causas por las que Pablo decide abandonar Salamanca antes incluso de que acabe el curso. En

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre él como personaje
		este ejemplo, Pablo utiliza la colocación verbal <i>tomar en serio</i> para alentar a Emilio sobre su relación con Elvira. Parece que, donde antes le aconsejaba que le diese libertad y espacio, ahora lo anima a dejar de <i>tomarla en serio</i> y ser duro con ella, utilizando el esquema sintáctico comparativo <i>más (x) que</i> para criticarla.
a nadie le amarga un dulce	«Traté de sacar el tono frívolo que ellos empleaban. –A nadie le amarga un dulce –dije» (p. 202).	Tras pasar casi un año en la ciudad, Pablo empieza a entender cómo funciona la comunicación entre mujeres y hombres y se adueña de la pragmática masculina (despectiva y peyorativa con las mujeres) al enunciar este refrán. El refrán es una contestación dirigida a Yoni, cuando este pregunta si quiere que Elvira los coja del brazo (algo muy mal visto, especialmente estando Elvira de luto). Este refrán ya se comentó en el epígrafe 6.2.2.1.
no (x) más que	«Qué voy a decir, que estás loca, que no dices más que tonterías» (p. 204).	En este ejemplo, de nuevo, Pablo se está comunicando con Elvira dentro de la dinámica masculina de la novela, tratándola con desapego y condescendencia. Para ello, utiliza el esquema perifrástico <i>no (x) más que</i> para enfatizar la histeria de Elvira y subrayar que solamente dice tonterías.
tener miedo	«La cogí por los hombros, la sacudí hasta que la hice daño. –Eres una insensata, tú eres la que debía tener miedo. No sé a qué juego quieres jugar conmigo. Vete a casa» (p. 204).	Pablo, que tras casi un año en la ciudad ya sabe cómo funciona todo, es consciente del riesgo al que se está exponiendo Elvira al seguirlo e intentar subir con él a su dormitorio. Por ello, la hace reaccionar incitándola a <i>tener miedo</i> como deberían tener todo el resto de muchachas cuando ella le confiesa que <i>tiene ganas</i> de subir a su cuarto.
- a ver si (x) - por favor	«Usted ahora [...] a ver si arregla con su padre lo de la carrera, Que se entere su hermana en Madrid de los programas de esa carrera que quiere hacer y lo va usted sabiendo para el año que viene. No se desanime, mujer, por favor» (p. 206).	Pablo ha decidido abandonar la ciudad finalmente. En la estación de tren se encuentra con Natalia, que ha acompañado a su hermana Julia a la estación, y mantiene una última conversación con ella. En este extracto, Pablo vuelve a recuperar la que era su perspectiva original hacia el mundo femenino. Incita a Natalia a hablar con su padre y seguir estudiando adelantando su opinión con el esquema sintáctico <i>a ver si</i> , y enfatiza su consejo con el enunciado rutinario, <i>por favor</i> .
tenga suerte	«Que tenga suerte» (p. 207).	Pablo, como ya se dijo, trata a las mujeres como iguales, con respeto, y las ve capaces de cualquier cosa. Por eso, además de animarla, Pablo le desea

UF	Contexto de uso en la novela (Martín Gaité, 1992)	Lo que nos dice sobre él como personaje
		suerte a Natalia para perseguir su sueño: seguir estudiando.

Tabla 38. Ejemplos de uso fraseológico utilizados por el personaje de Pablo en la novela *Entre visillos*. Fuente: Elaboración propia.

De los ejemplos analizados se puede deducir que Pablo es una persona tímida, reflexiva, que suele medir sus palabras. Dado que ha sido educado en el extranjero, a su llegada a la ciudad le sorprende mucho la forma de comunicarse que tienen hombres y mujeres, los convencionalismos sociales, los prejuicios, etc. (tenía miedo, tiene miedo, no tenía por qué, etc.). Sin embargo, conforme transcurre el tiempo, podemos ver algunos cambios que se obran en él, bien por la incapacidad de poder comunicarse libremente con Elvira y decirle que está enamorado de ella, o bien por la *contaminación* de la atmósfera en la que se mueve, en la que se ve cada vez más integrado. En la última escena con Elvira, por ejemplo, que será el detonante de su marcha final en tren, la trata de manera condescendiente y ha entrado finalmente en el juego dominador-dominado, pues, incluso, induce el miedo en Elvira para que esta no suba a su habitación. No obstante, la última escena con Natalia vuelve a traerle al lector la primera versión de Pablo, animándola de nuevo a luchar por su futuro y a seguir estudiando. A través de Pablo, Martín Gaité ofrece al lector la visión externa, ajena, incorrupta (al menos en un principio) de la realidad que pretende captar. Si bien Pablo posee una forma inocente de relacionarse con los individuos, poco a poco esa forma se ve alterada conforme su asimilación del sistema va creciendo. Cabría preguntarse si, precisamente, es ese cambio de actitud con las mujeres que presenciamos con Elvira lo que pone en alerta a Pablo y provoca su marcha, la evidencia de que está empezando a integrarse en un hábitat que no le resulta positivo ni cómodo.

A modo de conclusiones de este estudio repasaremos algunos resultados. Hemos analizado algunos ejemplos de uso fraseológico en personajes concretos de la novela. En el epígrafe 2.2.3. se distinguían diferentes grados de integración en el medio según qué personajes y hemos seguido algunas de esas distinciones para escoger los que iban a ser analizados, además de tener en cuenta cuáles eran los que más protagonismo tenían. Por un lado, se ha analizado a Gertru y a Ángel, personajes perfectamente integrados en el sistema, paradigmas ambos de la vida de clase media-alta y de la sociedad patriarcal. Él, de vida licenciosa de puertas para fuera, conquistador, paternalista y autoritario y ella,

sometida, naïve, sin estudios, dispuesta a ser madre y esposa ejemplar. En sus discursos fraseológicos se observaban usos pragmáticos que se traducían en estos rasgos: Gertru expresando lo que le *hace ilusión* de forma sumisa, acatando lo que su prometido decide; Ángel sometiéndola a base de enunciados fraseológicos pragmáticos cortantes y UF calificativas y condescendientes.

Por otro lado, se ha analizado a Julia, cuya integración en el sistema es algo forzosa, a medio camino entre Gertru, y Elvira y Natalia. En su discurso fraseológico se observaban por un lado UF que mostraban su sumisión y, por otro, UF que presentaban cierto pragmatismo combativo dirigidas a su padre o a su novio, Miguel.

Por último, se han estudiado también los ejemplos fraseológicos de Elvira, Natalia, Emilio y Pablo. En Elvira y Natalia ya se observaban grosso modo en el epígrafe 6.2.2. algunos usos alejados de los habituales en el colectivo femenino, pero en este estudio más detallado se advierte cómo ambas se debaten entre el *ser capaz* y la incapacidad, el *tener miedo* a la opinión pública, al patriarcado y a los convencionalismos y el no tenerlo y ser libres. Por último, en Emilio encontramos un discurso fraseológico bastante alejado del masculino habitual, casi más cercano a la tendencia femenina dentro de la novela, pues sufre, *tiene miedo* y está subyugado a Elvira y a su amor por ella. Además, es un personaje a través del cual Martín Gaité reivindica la igualdad entre el hombre y la mujer, su valía y su creatividad. También a través de Pablo se reivindica la igualdad, la creatividad de la mujer y su valía para desempeñar las mismas funciones que el hombre, estudiar una carrera y ser dueñas de sus decisiones. Sin embargo, como se comentaba anteriormente, en algunos puntos de la novela se aprecia un acercamiento del uso fraseológico de Pablo al del colectivo masculino, algo que, parece asustarle y lo hace huir de la ciudad para no volver.

A continuación, se llevará a cabo un repaso general de los tres estudios realizados mediante el análisis del corpus fraseológico de la novela *Entre visillos*.

6.2.4. Conclusiones

En el primer estudio (EV-1), se llevó a cabo un análisis contrastivo de tipo cuantitativo de las UF utilizadas por el narrador y las UF utilizadas por los personajes. A través de este análisis se comprobó que, aunque el uso fraseológico del narrador poseía puntos en común con el de los personajes (11 de los 26 subtipos fraseológicos presentaban porcentajes similares de uso), sí existían ciertos rasgos que los distanciaban. Por ejemplo,

la práctica inexistencia de enunciados fraseológicos en el discurso del narrador, frente a la importante abundancia de estos en el discurso de los personajes (recordemos que ocupaban un nada desdeñable tercer lugar en importancia dentro de los tipos fraseológicos). De la misma forma, considerábamos bastante revelador el uso de determinados subtipos fraseológicos como los esquemas sintácticos preposicionales en el discurso del narrador, característicos de una narración descriptiva; la preferencia por las UF idiomáticas como las locuciones verbales por parte de los personajes y la inexistencia de paremias en el discurso del narrador, por pocas que sean las existentes en el discurso de los personajes.

Por otro lado, en el segundo estudio (EV-2) se analizaba el discurso fraseológico de cada grupo de personajes, a saber, hombres por un lado y mujeres por otro, de forma cuantitativa y cualitativa. El análisis cuantitativo mostraba algunas diferencias entre el discurso fraseológico femenino y el masculino. El discurso femenino es, por lo general, más expresivo, dada su abundancia en enunciados fraseológicos, especialmente pragmáticos y rutinarios, esquemas sintácticos, fraseología idiolectal y locuciones verbales. Por su parte, el discurso masculino resultaba más productivo o eficiente narrativamente hablando, pues se prodigaba más en las colocaciones verbales, los esquemas sintácticos preposicionales, las locuciones adjetivas y, especialmente, las adverbiales.

Sin embargo, la diferencia entre ambos discursos fraseológicos era más evidente al realizar el análisis cualitativo de casos concretos. Esta diferencia estriba especialmente en el uso pragmático de las UF, del cual se aprehendían ciertas tendencias de uso. El colectivo femenino exhibe un discurso más cargado de razones, más argumentativo y expresivo: las paremias constituyen un perfecto argumento de peso, esgrimidas siempre con función argumentativa (tal y como exponía Jesenšek [2015]), mientras que las colocaciones y los esquemas traducen en algunos casos su situación oprimida (*tener miedo, ser capaz de, tener ganas*). Por su parte, los enunciados fraseológicos y las locuciones imprimen un carácter altamente expresivo a las intervenciones femeninas. En contraste, en el discurso masculino, las colocaciones o esquemas no verbalizan una situación de opresión, sino más bien opresora, utilizando UF para calificar a las mujeres o para dirigirse a ellas de forma condescendiente.

Por último, el tercer estudio (EV-3) analizaba, de manera cualitativa, individual y mediante un estudio de ejemplos escogidos, el discurso fraseológico de siete de los

personajes con más peso de la novela. En él se podían apreciar distintas tendencias de uso fraseológico atendiendo al simbolismo de los personajes. Por su parte, Ángel y Gertru representan a la España más conservadora de mujeres confinadas en casa y hombres opresores con libertad absoluta. En un escalón más bajo, en un sometimiento forzoso, encontraríamos a Julia, cuyo discurso fraseológico ya desvela aires de cambio, a pesar de que sigue siendo una mujer replegada a los deseos de los hombres que la rodean. En el otro extremo, o en una vertiente más abierta, combativa y con inquietudes de cambio se podrían situar personajes como los de Natalia, Elvira o Emilio, que ofrecen un discurso fraseológico alejado de la línea general de sus grupos (femenino y masculino) y que permiten vislumbrar un futuro diferente para la sociedad plasmada en la novela. En un caso aparte se sitúa Pablo, con un discurso también alejado de la tendencia masculina general, aunque cercano a ella en la última parte de la novela, lo que también permite al lector apreciar una evolución en el personaje y la corrupción que produce el estar en contacto con un ambiente como el representado por los amigos de Emilio.

Tras repasar los resultados de los tres estudios (EV-1, EV-2, EV-3) podemos esbozar una conclusión general. Si bien la caracterización no es profunda y a veces los límites son algo difusos, sí se puede aprehender una intencionalidad del uso fraseológico utilizado por la autora en la novela. Ya en el primer estudio (EV-1) se aprecia un uso particular de las UF que separa al narrador de los personajes, una intención de usar determinadas UF en el discurso de los personajes y dejar de utilizarlas en el discurso narrativo. De la misma forma, en el segundo estudio (EV-2) se han encontrado diferencias cuantitativas y, especialmente cualitativas (en el uso pragmático), entre el discurso fraseológico masculino y el femenino que, si bien pueden parecer exiguas, son prueba patente de que existió un objetivo al introducir un discurso específico para los personajes femeninos: el de buscar un lugar para la mujer, un lenguaje único para ella en la novela. Un lenguaje más expresivo, reivindicativo en ocasiones, aunque de una manera sutil, que pone el foco sobre los personajes femeninos y sus existencias.

El último estudio (EV-3) viene a confirmar que, aunque las diferencias cuantitativas no son tan representativas, sí existe un uso pragmático que le es propio a la mujer y que, incluso, varía de un individuo a otro, pues las UF utilizadas por Gertru no son las mismas ni se utilizan de igual forma en Julia, en Natalia o en Elvira. Las diferencias existen, al igual que lo hacen en el discurso individual de los hombres, y ayudan a Martín Gaité a matizar la caracterización de sus personajes. Personajes que, no solo presentan diferencias

fraseológicas en cuanto a género, sino también en cuanto a, podríamos decir, tendencias políticas, pues se observan también distintas tendencias, como se ha comentado, entre la fraseología utilizada por Ángel y Gertru frente a la utilizada por Elvira, Natalia y Emilio, por ejemplo. Así, pues, aunque *Entre visillos* sigue todavía el tono *colmenar* de novela colectiva, los personajes tienen ya ciertos rasgos que les son propios y, sobre todo, se aprecia la intención de la autora de distinguir el lenguaje masculino del femenino, lo que hace intuir un objetivo más reivindicativo en la novela de lo que pudiese parecer en un principio, como ya adelantábamos en el epígrafe 2.3.3.: el de propiciar un *lugar* para la mujer en la novela, el de reivindicar la figura femenina tan denostada en la sociedad contemporánea de la autora.

En el siguiente epígrafe se desarrollarán los estudios relativos a la novela *Cinco horas con Mario*.

6.3. *Cinco horas con Mario*

Cinco horas con Mario es la última novela que se analizará en esta tesis. Tal y como se ha hecho con *La colmena* y *Entre visillos*, se ofrecen a continuación dos estudios que pretenden analizar e interpretar los datos recogidos. Sin embargo, antes de comenzar, se hace necesario presentar una tabla resumen con el total de UF localizadas y clasificadas en la novela, que asciende a un total de 4.251, agrupadas por tipos de UF de la siguiente manera:

Tipología	Cantidad	% respecto al total de UF
Colocaciones	357	8,4
Compuestos sintagmáticos	30	0,7
Enunciados fraseológicos	1.393	32,8
Esquemas sintácticos	319	7,5
Fraseología idiolectal	73	1,7
Locuciones	2.042	48
Parecias	37	0,9

Tabla 39. Cuantificación de tipologías fraseológicas en la novela *Cinco horas con Mario*. Fuente: Elaboración propia.

Como se observa en la Tabla 39, el tipo fraseológico más abundante, con casi un 50% de las UF totales, es el de las locuciones. Tras este, las tipologías más frecuentes son los enunciados fraseológicos, que copan un 32,8% de las UF totales y las colocaciones y los esquemas sintácticos con un 8,4% y un 7,5 % respectivamente. Los tipos restantes (compuestos sintagmáticos, fraseología idiolectal y parecias) ostentan una frecuencia de uso bastante menor, con valores relativos que oscilan entre el 1,7 y el 0,7%.

Para comenzar con los subsecuentes estudios, se hace necesario recordar, tal y como se recogía en el epígrafe 2.3.4., cuál era el principio poiético o de construcción de la obra que perseguía Delibes al escribir *Cinco horas con Mario*. El propio Delibes lo describía así: «(...) yo hice esa novela para censurar un determinado tipo de personas representado por Menchu, la mujer de Mario» (Delibes en Vilanova, 2010, p. 31). Lo que pretendía, pues, fue representar a las dos Españas en un matrimonio incapaz de comprenderse: la España oscurantista, ortodoxa, anti-intelectual y reaccionaria en la figura de Carmen y la heterodoxa, intelectual y de izquierdas en la figura de Mario, su marido recientemente fallecido. Cabría preguntarse entonces, ¿contribuye la fraseología a esa caracterización maniquea de los personajes?

Tal y como se ha llevado a cabo en casos anteriores, se realizará un primer análisis de corte cuantitativo (estudio CHCM-1) enfocado a confirmar o refutar nuestra primera hipótesis (La fraseología se utiliza de forma intencional como recurso estilístico en las novelas españolas de posguerra escogidas). En ese primer estudio (CHCM-1), se compararán los discursos fraseológicos del narrador y de los personajes, considerándolos como grupos estancos utilizando para ello la estadística descriptiva. El fin de este estudio es establecer los rasgos diferenciadores, si los hubiese, entre ambos grupos (narrador vs. personajes), pues en el caso de haberlos, se confirmaría nuestra primera hipótesis: existiría un uso intencional de la fraseología como recurso estilístico.

Posteriormente, y como ya se explicó en el epígrafe 5.5.4., se llevará a cabo un segundo estudio de carácter cualitativo (CHCM-2) cuyo objetivo es establecer los rasgos característicos del personaje protagonista, Carmen, conferidos a través de su discurso fraseológico. Para ello, es fundamental tener en cuenta a la hora de interpretar los datos que Carmen, igual que lo eran Doña Rosa y Martín Marco en *La colmena*, es un personaje simbólico que representa a la España ortodoxa, reaccionaria e inculta que Delibes pretendía criticar. Se hace necesario, por tanto, buscar en su discurso fraseológico, mucho más abundante y frecuente que el de los personajes en las novelas anteriores, determinados rasgos que la conviertan en el ideal franquista. De ser así, se volvería a confirmar la intencionalidad del autor al dotar a su protagonista de un discurso fraseológico característico, relacionado en este caso con el principio poiético de la novela (criticar al régimen), lo que confirmaría la segunda hipótesis de esta tesis (El uso intencional de la fraseología en estas novelas esconde un objetivo íntimamente relacionado con el principio poiético de la novela).

6.3.1. CHCM-1: Discurso fraseológico del narrador y los personajes

Se presentan, a continuación, dos tablas descriptivas en las que se desglosa el discurso fraseológico de cada grupo estudiado, es decir, del narrador, en primer lugar, y de los personajes, en segundo lugar. En estas primeras tablas se recogen únicamente el número total de ocurrencias de cada tipo general y su distribución por subtipos.

Tras ello, se ofrece una tabla contrastiva donde se muestra la distribución de los subtipos fraseológicos sobre el total de UF enunciadas por cada grupo (narrador vs. personajes). La segunda tabla sirve al propósito de establecer una comparación detallada de ambos discursos fraseológicos y la frecuencia de cada subtipo.

El número de UF utilizadas por el narrador en la novela asciende a un total de 119 (2,8% de las UF totales de la novela). Mostramos a continuación una tabla detallada con el tipo de UF recogidas. En la primera columna se ofrecen las tipologías fraseológicas generales. La segunda columna refleja el número total de los grandes tipos de UF (colocaciones, compuestos, enunciados, esquemas, etc.) junto al porcentaje que suponen respecto al total de UF enunciadas por el narrador (119). Por último, la tercera columna presenta el cómputo de UF por subtipos (por ej. colocación adjetiva, adverbial, etc., dentro del tipo de las colocaciones) junto al porcentaje que estos suponen sobre su propio tipo fraseológico (por ej. porcentaje de colocaciones nominales respecto al número total de colocaciones enunciadas por el narrador).

Tipo fraseológico	Tipo fraseológico utilizado por el narrador y tanto por ciento en base al total de UF enunciadas por el narrador (119 UF)	Distribución de subtipos fraseológicos utilizados por el narrador y tanto por ciento en base a su tipo general
Colocaciones	19 (16%)	Colocación adjetiva: 0
		Colocación adverbial: 1 (5,3%)
		Colocación nominal: 0
		Colocación verbal: 18 (94,7%)
Compuestos sintagmáticos	4 (3,4%)	-
Enunciados fraseológicos	2 (1,7%)	E. fraseológico discursivo: 0
		E. fraseológico pragmático: 0
		E. fraseológico proverbial: 0
		E. fraseológico rutinario: 2 (100%)
Esquemas sintácticos	24 (20,2%)	Esq. sintáctico adverbial: 2 (8,3%)
		Esq. sintáctico comparativo: 5 (20,8%)
		Esq. sintáctico conjuntivo: 13 (54,2%)
		Esq. sintáctico discursivo: 0
		Esq. sintáctico perifrástico: 0

Tipo fraseológico	Tipo fraseológico utilizado por el narrador y tanto por ciento en base al total de UF enunciadas por el narrador (119 UF)	Distribución de subtipos fraseológicos utilizados por el narrador y tanto por ciento en base a su tipo general
		Esq. sintáctico pragmático-enf.: 0
		Esq. sintáctico preposicional: 3 (12,5%)
		Esq. sintáctico rutinario: 1 (4,2%)
Fraseología idiolectal	0	-
Locuciones	70 (58,8%)	Locución adjetiva: 0
		Locución adverbial: 55 (78,6%)
		Locución nominal: 0
		Locución pronominal: 1 (1,4%)
		Locución verbal: 14 (20%)
Parecias	0	Refrán: 0

Tabla 40. Distribución de UF utilizadas por el narrador en la novela *Cinco horas con Mario* en tipos fraseológicos y subtipos. Fuente: Elaboración propia.

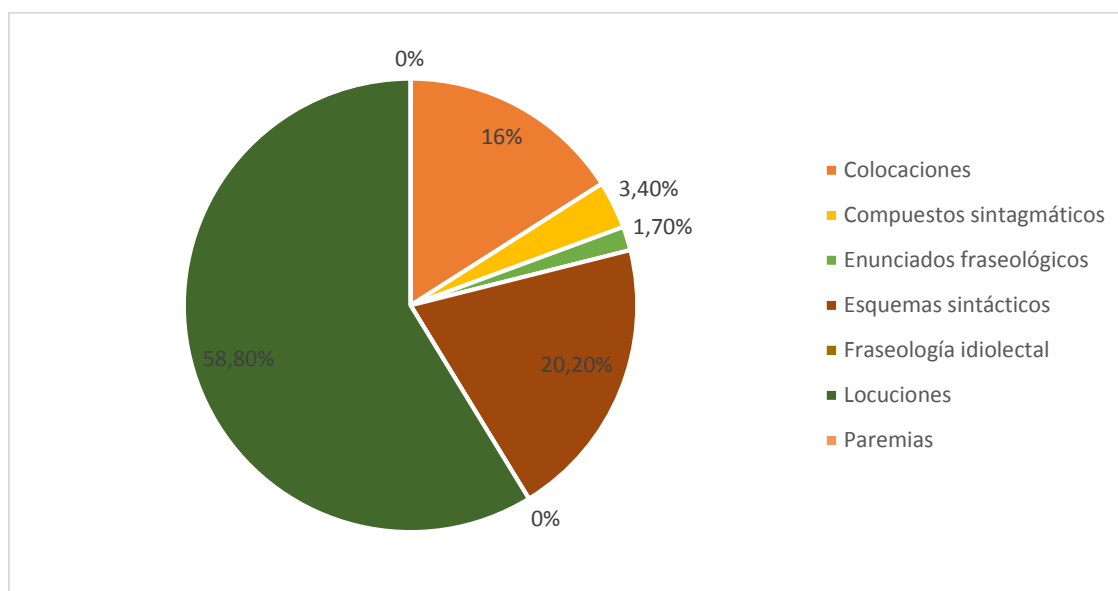


Gráfico 7. Distribución fraseológica por tipos en el discurso del narrador de *Cinco horas con Mario*. Fuente: Elaboración propia

Al observar la Tabla 40 y el gráfico representativo, se observa una clara diferencia entre la tipología de las locuciones, con un 58,8% sobre el total de UF enunciadas por el narrador, y el resto de unidades. Tras las locuciones, los tipos más frecuentes son los esquemas sintácticos, con un 20,2% sobre el total, y las colocaciones, con un 16%. Estas están seguidas de lejos por el 3,4% que suponen los compuestos sintagmáticos. Es llamativo que los enunciados fraseológicos, siendo, como se vio en la Tabla 39, el segundo tipo más numeroso en la novela, no lleguen a representar ni un 2% en el discurso

fraseológico del narrador. El resto de tipos fraseológicos no poseen representación en el discurso del narrador.

Al desglosar la distribución por subtipos dentro de cada tipología, se observan algunos datos relevantes. Dentro de la tipología de las locuciones, la más numerosa, con un 78,6%, es la de las locuciones adverbiales; mientras que las verbales suponen solo un 20% sobre el total de locuciones enunciadas por el narrador. El 1,4% restante pertenece a una única locución pronominal. Por otro lado, dentro de la tipología de los esquemas sintácticos, el subtipo más frecuente es el de los esquemas conjuntivos, con un 54,2%, seguido de los comparativos (20,8%), los preposicionales (12,5%), adverbiales (8,3%) y un único esquema del subtipo rutinario (4,2%). El tercer tipo más frecuente es, como se ha visto, el de las colocaciones, que son en su mayoría verbales (94,7%), a excepción de un único ejemplo del subtipo adverbial (5,3%).

En resumen, los subtipos más abundantes en el discurso fraseológico del narrador son las locuciones adverbiales y verbales, los esquemas conjuntivos y las colocaciones verbales. De nuevo, tal y como también se observaba en las novelas anteriores, esta distribución parece lógica, dado el carácter eminentemente descriptivo y narrativo del discurso del narrador, carente de UF más expresivas y espontáneas, propias de la oralidad, como son los enunciados fraseológicos.

Se presenta a continuación el desglose por tipos y subtipos fraseológicos de las unidades encontradas en el discurso de los 34 personajes que aparecen en la novela. Estos personajes enuncian 4.132 UF (97,2% de las UF totales de la novela). De la misma forma en que se hizo anteriormente, se ofrecen las nomenclaturas de los tipos generales en la primera columna, el cómputo de UF dividido por tipos y sus porcentajes sobre el total de UF enunciadas por los personajes (4.132) en la segunda columna, y el total de cada subtipo junto al porcentaje sobre su propio tipo fraseológico en la tercera columna.

Tipo fraseológico	Tipo fraseológico utilizado por el narrador y tanto por ciento en base al total de UF enunciadas por los personajes (4.132 UF)	Distribución de subtipos fraseológicos utilizados por los personajes y tanto por ciento en base a su tipo general
Colocaciones	338 (8,2%)	Colocación adjetiva: 1 (0,3%)
		Colocación adverbial: 11 (3,3%)
		Colocación nominal: 12 (3,6%)
		Colocación verbal: 314 (92,9%)
Compuestos sintagmáticos	26 (0,6%)	-
Enunciados fraseológicos	1.391 (33,7%)	E. fraseológico discursivo: 656 (47,2%)

Tipo fraseológico	Tipo fraseológico utilizado por el narrador y tanto por ciento en base al total de UF enunciadas por los personajes (4.132 UF)	Distribución de subtipos fraseológicos utilizados por los personajes y tanto por ciento en base a su tipo general
Esquemas sintácticos	295 (7,1%)	E. fraseológico pragmático: 636 (45,7%)
		E. fraseológico proverbial: 29 (2,1%)
		E. fraseológico rutinario: 70 (5%)
		Esq. sintáctico adverbial: 45 (15,3%)
		Esq. sintáctico comparativo: 10 (3,4%)
		Esq. sintáctico conjuntivo: 92 (31,2%)
		Esq. sintáctico discursivo: 73 (24,7%)
		Esq. sintáctico perifrástico: 20 (6,8%)
		Esq. sintáctico pragmático-enf.: 10 (3,4%)
Locuciones	1.972 (47,7%)	Esq. sintáctico preposicional: 45 (15,3%)
		Esq. sintáctico rutinario: 0
		Fraseología idiolectal: 73 (1,8%)
		-
		Locución adjetiva: 85 (4,3%)
		Locución adverbial: 779 (39,5%)
		Locución nominal: 92 (4,7%)
		Locución pronominal: 43 (2,2%)
		Locución verbal: 973 (49,3%)
Parecias	37 (0,9%)	Frase proverbial: 4 (10,8%)
		Proverbio: 1 (2,7%)
		Refrán: 32 (86,5%)

Tabla 41. Distribución de UF utilizadas por los personajes en la novela *Cinco horas con Mario* en tipos fraseológicos y subtipos. Fuente: Elaboración propia.

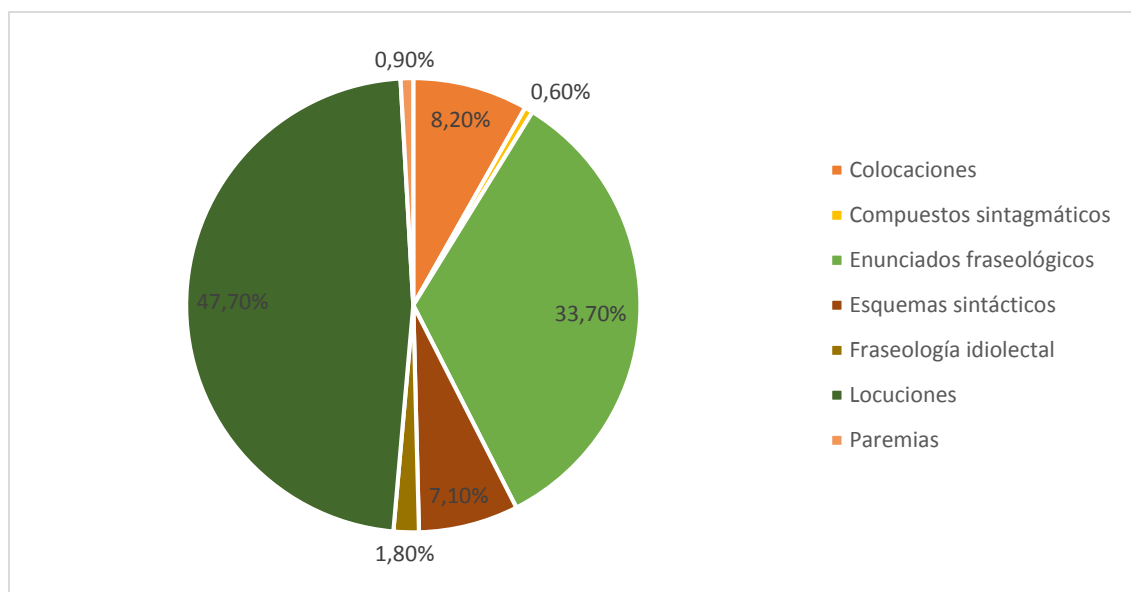


Gráfico 8. Distribución fraseológica por tipos en el discurso de los personajes de *Cinco horas con Mario*. Fuente: Elaboración propia.

En la distribución fraseológica por tipos recogida en la tabla y en el gráfico se observa una importante diferencia en comparación con la distribución por tipos que se produce en el discurso del narrador. Si bien el tipo fraseológico más frecuente es el de las locuciones (47,7%), al igual que sucede con el discurso del narrador; el segundo tipo más frecuente es el de los enunciados fraseológicos (33,7%). Este rasgo aleja mucho el discurso fraseológico de los personajes y del narrador, dado que, en su caso, el segundo tipo más abundante era el de los esquemas, seguido del de las colocaciones. En el discurso de los personajes, el tercer y cuarto tipo más frecuentes los ocupan las colocaciones (8,2%) y los esquemas sintácticos (7,10%). La fraseología idiolectal, inexistente en el discurso del narrador, ostenta el quinto puesto con una frecuencia bastante más baja que la de los anteriores tipos (1,8%). Los tipos restantes, como los compuestos y las paremias, poseen una frecuencia de uso por debajo del 1%.

Dentro del tipo fraseológico más frecuente, el de las locuciones, el subtipo más representativo es el de las locuciones verbales (49,3%), seguido por el de las locuciones adverbiales (39,5%), justamente al contrario de lo que ocurría en el discurso del narrador. Por su parte, los enunciados fraseológicos más frecuentes son los discursivos (47,2%) y los pragmáticos (45,7%). Estos subtipos de enunciados son completamente inexistentes en el discurso del narrador. Al igual que sucedía en el discurso del narrador, el subtipo más significativo dentro del grupo de las colocaciones es el verbal (92,9%). Por último, los esquemas sintácticos más frecuentes son los conjuntivos (31,2%), seguidos de los discursivos (24,7%).

Esta primera lectura de los datos ya adelanta algunos resultados. Se ha visto con anterioridad que el discurso del narrador tiende a ser más descriptivo, pues acude más a menudo a las locuciones adverbiales y verbales, los esquemas conjuntivos y las colocaciones verbales, UF todas ellas más propias de un discurso estructurador y narrativo que espontáneo. Por otro lado, se observa que el discurso de los personajes es abundante también en locuciones, especialmente verbales, en enunciados fraseológicos, colocaciones y esquemas sintácticos. A pesar de que existen algunos puntos de confluencia, se perciben también diferencias, siendo la más llamativa de ellas la riqueza en enunciados fraseológicos pragmáticos y discursivos que exhibe el discurso de los personajes frente a la ausencia completa de estos en el discurso del narrador.

Con el objetivo de establecer una comparación más detallada y evidente entre ambos discursos fraseológicos, se presenta a continuación una tabla que recoge el

cómputo de UF por subtipos utilizado por cada grupo con su respectivo porcentaje respecto al total de UF enunciadas por cada grupo. Se incluyen también en la comparación los tipos generales «compuesto sintagmático» y «fraseología idiolectal» que, por no tener subtipos, se quedarían fuera de la tabla.

Tipo/ Subtipo fraseológico	Subtipos fraseológicos utilizados por el narrador calculados sobre el total de UF que pronuncia (119 UF)	Subtipos fraseológicos utilizados por los personajes calculados sobre el total de UF que pronuncian (4.132 UF)
Colocación adjetiva	0	1 (0,02%)
Colocación adverbial	1 (0,8%)	11 (0,3%)
Colocación nominal	0	12 (0,3%)
Colocación verbal	18 (15,1%)	314 (7,6%)
Compuestos sintagmáticos	4 (3,4%)	26 (0,6%)
E. fraseológico discursivo	0	656 (15,9%)
E. fraseológico pragmático	0	636 (15,4%)
E. fraseológico proverbial	0	29 (0,7%)
E. fraseológico rutinario	2 (1,7%)	70 (1,7%)
Esq. sintáctico adverbial	2 (1,7%)	45 (1,1%)
Esq. sintáctico comparativo	5 (4,2%)	10 (0,2%)
Esq. sintáctico conjuntivo	13 (10,9%)	92 (2,2%)
Esq. sintáctico discursivo	0	73 (1,8%)
Esq. sintáctico perifrástico	0	20 (0,5%)
Esq. sintáctico pragmático-enfatizante	0	10 (0,2%)
Esq. sintáctico preposicional	3 (2,5%)	45 (1,1%)
Esq. sintáctico rutinario	1 (0,8%)	0
Frase proverbial	0	4 (0,1%)
Fraseología idiolectal	0	73 (1,8%)
Locución adjetiva	0	85 (2,1%)
Locución adverbial	55 (46,2%)	779 (18,9%)
Locución nominal	0	92 (2,2%)
Locución pronominal	1 (0,8%)	43 (1%)
Locución verbal	14 (11,8%)	973 (23,5%)
Proverbio	0	1 (0,02%)
Refrán	1 (0,8%)	32 (0,8%)

Tabla 42. Comparación de UF distribuidas por subtipos de cada grupo sobre el total de UF de cada grupo en Cinco horas con Mario. Fuente: Elaboración propia.

A continuación, se procederá a llevar a cabo el análisis contrastivo de los usos fraseológicos del narrador y de los personajes respectivamente en la novela *Cinco horas con Mario* siguiendo el orden de aparición en la tabla.

El tipo de las colocaciones es el tercero más frecuente en ambos discursos, en el del narrador, con un 16%, y en el de los personajes, con 8 puntos porcentuales de diferencia, con un 8,2%. Dentro de él, el subtipo más significativo en ambos casos es el de las colocaciones verbales, aunque estas son casi el doble de frecuentes en el discurso del narrador (15,1%) que en el de los personajes (7,6%). Este hecho puede significar que, a la hora de hablar de la acción o describirla, los personajes prefieran las locuciones verbales a las colocaciones. Es también llamativo que, aunque poco significativas, exista una representación de cada uno de los subtipos de colocaciones en el discurso de los personajes, mientras que únicamente existe una ocurrencia de colocación adverbial, concretamente, en el discurso del narrador. Esto, junto con otros rasgos que se irán analizando, podría llevar a pensar que el discurso de los personajes es más rico en formas que el del narrador.

El segundo tipo que recoge la tabla es el de los compuestos sintagmáticos. El porcentaje de uso de esta tipología fraseológica en relación con el resto de UF enunciadas por cada grupo es 2,8 puntos porcentuales mayor en el discurso del narrador (3,4%) que en el de los personajes (0,6%). Sin embargo, dadas las cifras tan bajas reflejadas en la tabla (4 ocurrencias en el caso del narrador, 26 en el de los personajes), este dato no es necesariamente significativo para la interpretación de los datos.

La tipología fraseológica de los enunciados es la segunda en importancia dentro del discurso de los personajes, ostentando un 33,7% sobre el total de UF enunciadas por este grupo. Esta misma categoría apenas merece mención en el caso del narrador, con un 1,7%; más aun teniendo en cuenta que los dos únicos casos de enunciados fraseológicos rutinarios que enuncia el narrador son a través de un personaje (Doro [p. 292]) y de una nota necrológica (p. 293), por lo que ni siquiera son susceptibles de ser tenidos en cuenta. Por el contrario, como ya se ha dicho, sí es una tipología representativa del discurso de los personajes por ser la segunda más frecuente. Concretamente, los enunciados discursivos y pragmáticos son los más utilizados con un 15,9% y un 15,4% respectivamente. También existe una pequeña representación de enunciados fraseológicos proverbiales (0,7%) y rutinarios (1,7%). Es importante remarcar el uso considerable que hacen los personajes de estas UF, dado que son las más características

de su discurso por su marcado carácter oral, expresivo y espontáneo: un recurso muy útil para fingir la oralidad en la novela. Este es, además, el rasgo que más distancia los discursos fraseológicos del narrador y de los personajes, dada la práctica inexistencia de estos en el discurso del primero.

La tipología de los esquemas sintácticos ocupa el segundo lugar en importancia en el discurso del narrador, con un 20,2% de las UF. Sin embargo, supone solamente un 7,1% de las UF en el discurso de los personajes, con una diferencia de 13 puntos porcentuales, siendo el cuarto tipo de UF más frecuente. Dentro de esta tipología, la distribución varía bastante. En el discurso del narrador existen tres subtipos sin representación (esquemas discursivos, pragmático-enfatizantes y perifrásticos) y el puesto más relevante está ocupado por el subtipo de los esquemas conjuntivos (10,9%), seguidos por los comparativos (4,2%), los preposicionales (2,5%) y los adverbiales (1,7%). Se recoge un único caso de esquema sintáctico rutinario que no se considera relevante por pertenecer a la nota necrológica de la primera página de la novela (p. 7). Por su parte, existe una representación de todos los subtipos de esquemas sintácticos en el discurso de los personajes, exceptuando únicamente el rutinario. El subtipo más frecuente es, al igual que en el discurso del narrador, el de los conjuntivos (2,2%) con una diferencia de 8 puntos porcentuales. En segundo lugar, le siguen los discursivos (1,8%) –inexistentes en el discurso del narrador–, y los adverbiales y preposicionales (ambos con un 1,1%). El resto de subtipos (comparativos, perifrásticos y pragmático-enfatizantes) poseen una frecuencia por debajo del 1%. Por mínima que sea la diferencia entre los usos de los esquemas sintácticos entre cada grupo, es una diferencia que existe. Se observan, como se ha dicho, 8 puntos porcentuales de distancia en la frecuencia de uso de los esquemas sintácticos conjuntivos en el discurso del narrador con respecto a la frecuencia de uso en el discurso de los personajes. De la misma forma, se observa la ausencia de los esquemas sintácticos más propios de la oralidad, como son los discursivos y los pragmático-enfatizantes, en el discurso del narrador, frente a la presencia de estos en el discurso de los personajes. En resumen, se observa un uso más frecuente de los esquemas moduladores del lenguaje, como los conjuntivos, los comparativos, los preposicionales y los adverbiales, en el discurso del narrador; frente a una mayor variedad de estos en el discurso de los personajes. Este rasgo apoya de nuevo la tesis de que el discurso del narrador es más descriptivo y narrativo que el de los personajes, que resulta más propio de la oralidad fingida.

El siguiente subtipo que aparece en la tabla es el de la frase proverbial, pero este se analizará más adelante junto con el resto de paremias.

Tras la frase proverbial, en la tabla se recoge la frecuencia de uso de la fraseología idiolectal, aquella que cumple las características de las UF pero que no se ha podido documentar, bien porque pertenece al idiolecto artificial de los personajes, al propio dialecto o idiolecto del autor, o bien por ser parte de los errores propios de la oralidad fingida. Esta tipología se encuentra ausente en el discurso del narrador, mientras que sí aparece con un discreto 1,8% de frecuencia en el discurso de los personajes. Este dato es fácilmente explicable, dado que si, efectivamente, son UF propias de la oralidad fingida o que pertenecen a un idiolecto (del personaje o del autor) es lógico que únicamente se recojan en el discurso espontáneo y dialógico de los personajes. En este caso, nos inclinamos a pensar que pertenecen al idiolecto artificial creado por el autor para algunos de los personajes, dado que de formar parte del idiolecto «real» del autor, encontraríamos este tipo de UF también insertas en el discurso del narrador.

El tipo fraseológico de las locuciones ocupa el primer lugar en importancia en ambos discursos, siendo su frecuencia de uso del 58,8% sobre el total de las UF enunciadas por el narrador, y del 47,7% sobre el total de los personajes. Sin embargo, la distribución por subtipos varía un poco. Mientras que el subtipo más frecuente en el discurso del narrador es el de las locuciones adverbiales, siendo el porcentaje relativo de uso sobre el total de UF enunciadas por él de un 46,2%, el subtipo más frecuente en el discurso de los personajes es el de las locuciones verbales, con un 23,5% sobre el total de UF pronunciadas por este grupo. El segundo subtipo más frecuente en el caso del narrador es el de las locuciones verbales, con un 11,8%, más de 11 puntos porcentuales por debajo de la frecuencia de uso de estas mismas locuciones en el caso de los personajes. Por su parte, la distancia entre la frecuencia de uso de las locuciones adverbiales en el discurso de los personajes y en el discurso del narrador es de 26,9 puntos porcentuales, siendo esta del 18,9% en el caso de los personajes. Esta gran diferencia nos conduce a la premisa de que, mientras que el narrador utiliza más la tipología de las colocaciones para hablar y describir la acción, los personajes recurren más a las locuciones para el mismo fin. De la misma forma, parece que las locuciones adverbiales son mucho más comunes en el discurso del narrador por su tendencia a ser descriptivo frente a la menor incidencia de uso de estas mismas locuciones en el discurso de los personajes. Por otro lado, es remarcable la práctica ausencia de representación de otros subtipos locucionales como

son el adjetivo (0%), el nominal (0%) y el pronominal (0,8%) en el discurso narrativo y la presencia de estos en el discurso de los personajes. Una vez más, este hecho nos lleva a confirmar la mayor riqueza y variedad en el lenguaje de los personajes frente a la, tal vez, parquedad o sintetismo del lenguaje del narrador.

Por último, la tipología de las paremias se encuentra ausente en el discurso del narrador, mientras que sí tiene una discreta presencia en el discurso de los personajes, con un 0,9%. Cabe mencionar que, dentro de esta tipología, el subtipo más frecuente es el refrán, con un 0,8%. Las paremias son una tipología que también posee un marcado carácter oral pues, precisamente, tiene rasgos formales como, por ejemplo, la rima o, en algunos casos, el carácter bímembre, que ayudan al hablante a memorizarlas y a transmitir las oralmente. Por todo ello, es también lógico que las paremias no aparezcan en el discurso del narrador y sí en el discurso directo de los personajes.

En resumen, se ha comprobado que existen algunos puntos de confluencia en ambos discursos, como que las locuciones son la tipología más frecuente para ambos grupos. Sin embargo, la distribución de los subtipos en ellas, siendo la más frecuente las locuciones adverbiales frente a las verbales, más frecuentes en los personajes; al igual que la inexistencia de algunos de los tipos en el discurso del narrador, como son los enunciados fraseológicos (siendo estos, además, de gran importancia en el discurso de los personajes), la fraseología idiolectal y las paremias, distancian ambos discursos. Esto quiere decir que Delibes, durante el proceso creativo y mientras escribió *Cinco horas con Mario*, decidió insertar o introducir determinadas UF en el discurso de los personajes y no hacerlo en el del narrador, con un propósito estilístico determinado: caracterizar a los personajes como personas reales a través de la recreación de un lenguaje lo más similar posible a la realidad. Esto viene a confirmar nuestra primera hipótesis: La fraseología se utiliza de forma intencional como recurso estilístico en las novelas españolas de posguerra escogidas.

A continuación, se desarrollarán los resultados del segundo estudio (CHCM-2) realizado con la fraseología de esta novela para averiguar cuál era ese propósito determinado que perseguía Delibes al utilizar intencionadamente la fraseología en su novela *Cinco horas con Mario*.

6.3.2. CHCM-2: Discurso fraseológico del personaje de Carmen

Con el objetivo de llevar a cabo el estudio cualitativo de los datos para completar el análisis de los resultados, se escogió al personaje más relevante de la novela, Carmen, y se analizó en profundidad su uso fraseológico. El objetivo era extraer unos rasgos concretos que le son conferidos al personaje a través del uso de determinadas UF. Es pertinente recordar una vez más que Carmen fue construida como un personaje símbolo, representativo del ideal franquista y de todo aquello que Delibes pretendía criticar. Además, conviene también remarcar que *Cinco horas con Mario* es una novela que gira casi exclusivamente en torno al personaje de Carmen. Como ya se explicó en el apartado 5.6.3., la novela se puede dividir en tres partes bien diferenciadas. La obra comienza con unas páginas a modo de introducción en que el lector encuentra la escuela de Mario, que acaba de fallecer, y se introduce en el velatorio en casa de Carmen, todo ello descrito por el narrador. A continuación, se da paso al monólogo interior de Carmen durante *cinco horas* ante el cadáver de su marido. En él, Carmen recuerda la vida con su marido, le reprocha que no haya sabido hacerla feliz ni entenderla, le recrimina haber hecho tantas cosas que ella reprobaba y, finalmente, le confiesa su infidelidad. Por último, la novela vuelve a cambiar de foco y vuelve a aparecer el narrador. La noche del velatorio termina y, por la mañana, Carmen y su hijo mantienen una conversación de la que se sirve Delibes para arrojar algo de esperanza sobre la eterna disputa entre las dos Españas que ha mostrado con el largo monólogo de Carmen. Finalmente, se produce el entierro. El monólogo de Carmen se alarga durante 245 páginas de las 296 que posee la novela, esto da una muestra de la importancia que tiene la protagonista para esta obra.

A continuación, se muestra el análisis de los rasgos fraseológicos más destacables del personaje por su representatividad. Carmen enuncia un total de 3.995 UF del total de 4.251 que aparecen en la novela (el 93,9% sobre el total). Los rasgos encontrados en Carmen son parecidos a los que se encontraban en la figura de Doña Rosa, en *La colmena*: sabiduría popular, ideología de derechas, profundo sentimiento religioso y falta de rigurosidad a la hora de hablar (debido, tal vez, a su tan reivindicada y orgullosa incultura). Además, se han encontrado algunas UF que caracterizan también su lenguaje a modo de muletillas o frases repetitivas.

6.3.2.1. *Carmen como mujer de sabiduría popular*

Como ya se dijo en el epígrafe 2.3.4., Delibes caracterizó a Carmen como un personaje claramente acotado, de valor simbólico y con un fin determinado. Entre los rasgos característicos de su personaje, está su falta de formación y su desprecio a la educación, cuestión que argumenta en numerosas ocasiones en la novela:

[...] lo mismo que lo de Menchu con los estudios, a la niña no la tiran los libros y yo la alabo el gusto, porque en definitiva, ¿para qué va a estudiar una mujer, Mario, si puede saberse? ¿qué saca en limpio con ello, dime? Hacerse un marimacho, ni más ni menos, que una chica universitaria es una chica sin femineidad [...] ¿Estudié yo, además? Pues mira, tú no me hiciste ascos, que a la hora de la verdad, con todo vuestro golpe de intelectuales, lo que buscáis es una mujer de su casa, eso [...] (Delibes, 1978, p. 75).

Este rasgo coincide con varias premisas del régimen franquista. En primer lugar, con el antiintelectualismo propio de las dictaduras, ese que se convierte en herramienta de sometimiento debido a la falta de pensamiento crítico. En segundo lugar, con la concepción de la mujer como *ángel del hogar*¹¹⁶: mujeres que sean buenas amas de casa, adoctrinadas religiosa y políticamente de manera que fuesen útiles al sistema mediante su labor en la familia, totalmente apartadas de la vida pública. Además, esta falta de formación, siendo Carmen una mujer orgullosa, le provoca a menudo cierta inseguridad frente a su marido. Esto hace que constantemente trate de hacer prevalecer sus valores y su ideología frente a los de Mario, como intentando establecer una individualidad frente a él. Rey (1981) lo explica con estas palabras:

[...] Carmen en el mismo instante en que reafirma su irreductible individualidad, pone al descubierto un caudal inmenso de latiguillos, tópicos, consignas, *slogans* y expresiones que manifiestan un ideario político, una aspiración nacional y una estrechez de ideas, todas ellas dominantes en las últimas décadas de la historia española (pp. 453-454).

Por ello, Carmen recurre a menudo a las frases de otros, sobre todo, a las de su madre para argumentar y defender sus puntos de vista. Por ejemplo, a continuación, ofrecemos el extracto en que defiende el hecho de que las mujeres no estudien recordando lo que su madre decía:

¹¹⁶ Recordemos la cita de Maillo que facilitábamos en el epígrafe 2.2.1.: «El problema de la educación femenina exige un planteamiento nuevo (...) En primer lugar se impone una vuelta a la sana tradición que veía en la mujer la hija, la esposa y la madre y no la “intelectual” pedantesca que intenta en vano igualar al varón en los dominios de la Ciencia. “Cada cosa en su sitio”. Y el de la mujer no es el foro, ni el taller, ni la fábrica, sino el hogar, cuidando de la casa y de los hijos, y de los hábitos primeros y fundamentales de su vida volitiva y poniendo en los ocios del marido una suave lumbre de espiritualidad y de amor» (en Agulló Díaz, 1999, p. 244).

¿Sabes lo que decía mamá a este respecto? Decía, verás, decía, “a una muchacha bien, le sobra con saber pisar, saber mirar y saber sonreír y estas cosas no las enseña el mejor catedrático”. [...] A Julia y a mí nos hacía andar todas las mañanas diez minutos por el pasillo con un librote en la cabeza y decía con mucha guasa, “¿veis como los libros también pueden servir para algo?” (Delibes, 1978, p. 76).

Su falta de formación, y, sobre todo, su orgullo y vanidad en mantenerla, hacen de Carmen una mujer esencialmente inculta. Por ello, la única fuente de sabiduría en la que tiene algo de competencia es la de la sabiduría popular, una competencia inherente a cualquier hablante nativo de una lengua. Así pues, el personaje de Carmen recurre con frecuencia al uso de paremias y enunciados fraseológicos proverbiales para sentenciar y apoyar sus reflexiones y puntos de vista. Este uso fraseológico, que es la función argumentativa de la que habla Jesenšek (2015) al distinguir en las paremias un uso pragmático o contextual y un uso social, es parecido al encontrado en las mujeres en *Entre visillos*, que también utilizaban las paremias para argumentar y apoyar sus razones. La diferencia en este caso estriba en que, frente a las mujeres de *Entre visillos*, que las utilizaban para criticar o reivindicar su postura social; Carmen las utiliza para reprender a Mario y mostrarle que estaba equivocado. En ese sentido, este uso fraseológico se parece también al de Doña Rosa, en *La colmena*, que utilizaba las paremias insertas en su discurso totalitario para defender los intereses de su Café, y al del propio Hitler, que, de acuerdo con Mieder (1994), perseguía el mismo propósito al insertar las paremias en sus discursos políticos.

Además, las paremias que utiliza Carmen suelen estar puestas en boca de su madre y preludiadas a través de fórmulas introductorias del tipo «como decía mi madre, que en paz descanse», al igual que hacía Doña Rosa. Este uso de fórmulas introductorias, de acuerdo con Ramadori (2010, p. 7) y Postigo (2001, p. 277), es una forma de otorgar un argumento de autoridad a la paremia utilizada. De este modo, el uso de esquemas sintácticos discursivos como unidades introductorias no solo añade un argumento de peso a lo que ya, por el hecho de ser una paremia, posee autoridad; sino que, además, de acuerdo con Olza (2013), lo marca o lo etiqueta como «conocimiento prestado». Es decir, el hecho de que Carmen enuncie la paremia acompañada de una unidad introductoria implica que no es ella siquiera la poseedora de ese conocimiento, sino que es su madre; lo que, por un lado, acentúa la autoridad de esa paremia y, por otro, remarca el hecho de que Carmen es una mujer con escasa educación y formación.

En los datos recogidos, se han contabilizado un total de 52 registros de este tipo, entre paremias y enunciados fraseológicos proverbiales. Destacamos como ejemplo los siguientes:

UF en el texto	Personaje	Situación	Tipo de UF	Página
Cría cuervos	Carmen	D	Refrán	12
cría cuervos	Carmen	D	Refrán	16
Cría cuervos	Carmen	D	Refrán	20
a la fuerza ahorcan	Carmen	D	Refrán	21
(Mamá decía) más vale prevenir que curar	Madre de Carmen (Carmen)	MI	Refrán	88
consejos vendo y para mí no tengo	Carmen	MI	Refrán	107
el mundo es un pañuelo	Carmen	MI	Frase proverbial	117
a la fuerza ahorcan	Carmen	MI	Refrán	157
genio y figura	Carmen	MI	Refrán	161
de casta le viene al galgo	Carmen	MI	Refrán	173
(ya ves mamá, a todas horas,) sólo se vive una vez	Madre de Carmen (Carmen)	MI	Proverbio	176
(como diría la pobre mamá) a falta de pan, buenas son tortas	Madre de Carmen (Carmen)	MI	Refrán	215
a la vejez viruelas	Carmen	MI	Refrán	219
el que algo teme, algo debe, (como decía la pobre mamá)	Madre de Carmen (Carmen)	MI	Refrán	245
(yo recuerdo la pobre mamá que en paz descanse,) el que no llora, no mama	Madre de Carmen (Carmen)	MI	Refrán	263

Tabla 43. Ejemplos que caracterizan a Carmen como personaje de sabiduría popular. Fuente: Elaboración propia.

6.3.2.2. Carmen como personaje de ideología conservadora

Como ya se vio en el epígrafe 6.3.2., el personaje de Doña Rosa, en *La colmena*, expresa de forma patente cuál es su ideología alabando a Hitler y a sus soldados nazis. Por el contrario, el personaje de Carmen nunca llega a expresar de forma evidente cuál es su tendencia ideológica. No obstante, Carmen no es un narrador objetivo y, a lo largo de

su soliloquio, el lector de la novela puede ir recogiendo pistas claras sobre su inclinación ideológica. Los calificativos que utiliza, las expresiones que dejan traslucir determinados sentimientos y las exclamaciones de tinte subjetivo son habituales en su discurso que ejerce de filtro de la realidad. La verdad que el lector percibe está previamente filtrada por su personaje:

Carmen es todo lo contrario de un narrador imparcial. En sus comentarios y descripciones ofrece su particular versión de los hechos, que el lector no sabe qué grado de deformación ha alcanzado (Rey, 1981, p. 451).

Por ello, si se analiza con detenimiento su discurso subjetivo, se puede descubrir su tendencia ideológica. Se ofrece a continuación una tabla en la que se recogen algunos extractos que contienen UF calificativas o especialmente expresivas y que permiten aprehender la ideología de Carmen. Adelantamos que el discurso referido a Mario y a los amigos de Mario (intelectuales y de izquierdas) es de contenido semántico o implicatura negativa, mientras que el discurso relativo a sus propios amigos o conocidos es de contenido semántico o implicatura positiva. Así lo explica también Sobejano:

[...] los amigos de Carmen y las personas a quienes ella admira, mucho más conservadores [...] conservan sus simpatías. [...] La protagonista escamotea al lector el perfil de los personajes mencionados, de los cuales sólo se conocen ciertas facetas y los sentimientos que producen en ella (en Rey, 1981, p. 451).

Destacamos los siguientes ejemplos por su representatividad:

UF	Contexto de uso en la novela (Delibes, 1978)	Lo que nos dice sobre su ideología
• ya está bien • ésa es otra • en cuánto (x) • en tu mano estuviera • iríamos de tumbo en tumbo • ni (x) ni (y)	«si Menchu saca la reválida de cuarto la próxima convocatoria, ya está bien [...] Y cuando acabe, si Dios me da medios, que ésa es otra, la lanzaré, en cuanto se quite el luto [...] pero nada de trabajar, otra manía que Dios te haya perdonado, Mario, porque, ¿desde cuándo trabajan las señoritas? Si en tu mano estuviera, la gente bien iríamos de tumbo en tumbo hasta confundirnos con los artesanos, [...] y ya sé que en el extranjero trabajan las chicas, pero aquello es una confusión, ni principios ni nada» (p. 77).	Como ya se vio, Carmen está convencida de que las mujeres no deben estudiar. En este extracto, Carmen trata de convencer a Mario de que Menchu, la hija de ambos, debe dejar de estudiar. Así, con el enunciado fraseológico pragmático «ya está bien», Carmen le transmite a Mario que, si su hija termina los estudios básicos, es más que suficiente. Más adelante continúa explicando que, si tiene medios tras quedarse viuda, la casará, pero que nunca va a trabajar. Al final, con una locución verbal de su cosecha (de las que hemos clasificado como idiolectales) como es «iríamos de tumbo en tumbo» transmite la idea de que para ella es un disparate que las mujeres trabajen, a pesar de que lo hagan en otros países. Esta idea se subraya con el esquema sintáctico pragmático del final (<i>ni (x) ni (y)</i>), que enfatiza el punto de vista de Carmen. Este es uno de los muchos ejemplos en que Carmen

UF	Contexto de uso en la novela (Delibes, 1978)	Lo que nos dice sobre su ideología
		transmite su postura con respecto a la (des)igualdad de la mujer, postulando las mismas premisas del nacionalcatolicismo franquista.
• revolviendo cielo y tierra • echáis a perder	«es que ahora os ha dado la monomanía de la cultura y andáis revolviendo cielo y tierra para que los pobres estudien, otra equivocación, que a los pobres les sacas de su centro y no te sirven ni para finos ni para bastos, les echáis a perder, convéncete, en seguida quieren ser señores y eso no puede ser, cada uno debe arreglárselas dentro de su clase como se hizo siempre» (p. 78).	Este extracto sirve como ejemplo para ilustrar el rasgo clasista de Carmen, que opina que los pobres deben existir siempre y deben estar donde les corresponde, sin darles oportunidades para estudiar o mejorar su situación, porque en seguida «quieren ser señores». Para ello, utiliza la locución verbal «echar a perder algo», es decir, estropearlo, quitarle su esencia.
• me hacéis gracia • me darás la razón • que Dios confunda • a la chita callando • haciendo su juego • de la cáscara amarga • te lo digo yo • en lugar de (x)	«me hacéis gracia con esa campaña de “El Correo”, que yo no sé cómo no lo cierran de una vez, [...] algún día me darás la razón, que el don Nicolás ese, que Dios confunda, os está enredando a todos y, a la chita callando, está haciendo su juego, porque, por si lo quieres saber, él es de una extracción humildísima, su madre lavandera o algo peor [...] don Nicolás es un tipo torcido, de la cáscara amarga, te lo digo yo [...] estuvo preso y si no lo fusilaron fue por misericordia, que él, en lugar de agradecerlo, anda a lo suyo, malmetiendo a unos y a otros con su periodicucho» (p. 78-79).	En este extracto, Carmen vuelve a enfatizar la misma idea que en el ejemplo anterior. Mario y sus amigos están haciendo una campaña en su periódico, «El Correo», para que todo el mundo pueda estudiar. Carmen dice al respecto que le «hace gracia», como si fuese un disparate. A continuación, le argumenta con la locución verbal «dar la razón», sabiéndose poseedora de ella, y trata de convencerlo arguyendo que don Nicolás lo que quiere es que los de su clase estudien, porque él viene de la miseria y quiere llevárselos a su terreno «haciéndoles el juego». Es remarcable el uso frecuente que hace Carmen de la locución verbal <i>ser de la cáscara amarga</i> como si se tratase de un insulto cuando, en realidad, significa ser una persona de ideas avanzadas. Hasta ese punto, Carmen nos demuestra su conservadurismo y apoyo al inmovilismo.
• cometiendo un sacrilegio • por ejemplo • ponerle una vela a Dios y otra al diablo	«[...] cada vez que te veía comulgar me aterraba pensando que pudieras estar cometiendo un sacrilegio, fíjate, que nunca te lo dije, porque hay cosas que no pueden conciliarse, Mario, por ejemplo, Dios y “El Correo”, que eso es como ponerle una vela a Dios y otra al diablo» (pp. 79-80).	Carmen cree que ser intelectual –igual que buscar la igualdad y el fin de la pobreza–, y ser cristiano son cosas incompatibles, y así le transmite a Mario sus dudas. Utiliza la colocación verbal <i>cometer un sacrilegio</i> para subrayar la gravedad de lo que hace Mario: escribir y editar un periódico hasta cierto punto crítico con la situación social, del que, precisamente, dice en el ejemplo anterior que «no sabe cómo no se lo han cerrado ya». Por otro lado, utiliza la locución verbal de contenido semántico religioso «ponerle una vela a Dios y otra al diablo» para hacerle entender a Mario que comulgar y escribir en «El Correo» son cosas completamente incompatibles. Recordemos que el periódico estaba fomentando que los pobres pudiesen acceder a la educación, por lo que el conservadurismo de Carmen llega al

UF	Contexto de uso en la novela (Delibes, 1978)	Lo que nos dice sobre su ideología
		extremo de creer incompatibles ser cristiano y querer la igualdad de clases.
• entró por el ojo derecho • ya ves tú • (x) es (x) • ya se sabe • lo mires por donde lo mires • cumplía con su deber • acto de servicio • qué quieres que te diga • así son las cosas	«don Nicolás es una mala persona y si te entró por el ojo derecho es sencillamente porque te defendió cuando lo del guardia la noche aquella, que aunque te pegase, ya ves tú, que yo no me lo creo, la ley es la ley y si está prohibido atravesar el parque en bicicleta, pues ya se sabe, que lo mires por donde lo mires, el guardia cumplía con su deber y si te hubiera matado, pues en acto de servicio, fíjate, pues qué quieres que te diga, porque sí, porque así son las cosas» (p. 80).	Carmen no puede soportar a don Nicolás, que es un amigo de Mario de ideas avanzadas y que, para más inri, viene de clase pobre y se codea con su marido. En este extracto, habla de un episodio que le sucedió a Mario una noche. El lector no termina de saber qué ocurrió exactamente, pero se sobreentiende que Mario pasó por un parque montado en bici de noche y el guardia de turno le pegó como forma de amonestación. En este caso, no solamente no defiende la postura de su marido («lo mires por donde lo mires», «cumplía con su deber», «así son las cosas», «en acto de servicio», etc.), sino que, además, se molesta con don Nicolás por haber defendido en algo así a su marido. El hecho de justificar la violencia como forma de control y sometimiento vuelve a subrayar su ideología totalitarista. Este extracto forma todavía parte del alegato en contra de don Nicolás que comienza en el ejemplo anterior, al que odia por ser «de la cáscara amarga».
• da rabia • no le trago • abuso de autoridad • como por la mano • te lo digo de verdad • meter en cintura	«pero me da rabia que terciase el don Nicolás ese, que no le trago, a ver quién le había llamado, y que si abuso de autoridad y que si atentado contra la dignidad humana, sabrá él, que la multa le sentó como por la mano, y si de mí dependiera, un correctivo más fuerte. Aceite de ricino, como en la guerra, te lo digo de verdad [...] o el chisme ese de siete colas, como se llame, yo me entiendo, ese que utilizan los extranjeros para meter en cintura a los alborotadores» (p. 81).	La ideología de Carmen es, como la de Doña Rosa en <i>La colmena</i> , de tinte totalitarista. En este caso, habla del mismo episodio que en el ejemplo anterior. Utiliza una colocación (<i>dar rabia</i>) y una locución verbal (<i>no tragar a alguien</i>) para expresar lo que siente contra don Nicolás. Don Nicolás es un personaje que no le ha hecho ningún mal a Carmen, lo único que hace es defender a su marido cuando este tiene algún conflicto y defender los ideales de la igualdad, la libertad de pensamiento, etc., pero sabemos que es una buena persona por lo que otros personajes dicen de él («que mea agua bendita», p. 79), tal y como recuerda Carmen. Por ello, el odio que levanta en Carmen es debido únicamente a su ideología. Es tan grande el odio, que llega a defender el uso del látigo de siete colas contra él para «meterlo en cintura», locución verbal que significa someterlo a determinadas normas de conducta. Este uso del dolor físico para someter a alguien por la fuerza es esencialmente totalitarista.
• consejos vendo y para mí no tengo • lo que yo digo • una cosa es predicar y otra dar trigo	«¡Cómo hubiera sido, Mario!, de cambiarme la vida, fíjate; no quiero ni pensarlo. Pero ya, ya, un automóvil es un lujo, una cátedra no da para tanto, me río yo, como si no supiera que los que te frenaban eran los de la tertulia, pero mira don	En este caso vuelve a criticar a los amigos de Mario que, según ella, son los culpables de que Mario nunca se comprase un coche y utiliza dos refranes para enjuiciar el comportamiento de don Nicolás que sí posee un coche. Estos dos refranes están utilizados en base a la creencia común de que las

UF	Contexto de uso en la novela (Delibes, 1978)	Lo que nos dice sobre su ideología
de siempre	Nicolás, consejos vendo y para mí no tengo, un Milquinientos, que es lo que yo digo, una cosa es predicar y otra dar trigo, que mucho igualdad y todas esas historias pero ya le ves a él, el cuento de siempre» (pp. 106-107).	personas de izquierdas no deben tener posesiones si persiguen la igualdad. Carmen piensa que, por este motivo, Mario siempre iba en bicicleta y nunca se compró un coche. En realidad, parece que la actitud de Mario en este tema respondía más a una cuestión ecológica o de falta de dinero que a la idea de la que habla Carmen y que le achaca a don Nicolás.
- todo el mundo - muertos de hambre	«Mario, porque tú escribes bien, todo el mundo [lo] dice, pero de unas cosas que no entiende nadie y cuando se entiende, peor, de una gentuza que hasta huele, desarrapados y muertos de hambre» (p. 107).	En este extracto, Carmen vuelve a criticar el hecho de que Mario escriba en el periódico sobre los pobres, para lo que utiliza la locución nominal «muertos de hambre», cuestión que, no solo no comparte, sino que ni siquiera entiende. El uso de esta locución nominal coincide con el sentido que le daba Doña Rosa en <i>La colmena</i>.
- ni qué niño muerto - no te daba ni frío ni calor - a santo de qué (x) - de toda la vida - primera línea - a carta cabal	«qué rey ni qué niño muerto, una cosa que me he preguntado mil veces, Mario, cariño, si a ti la Monarquía no te daba ni frío ni calor, ¿a santo de qué armaste el trepe que armaste con Josechu Prados? Porque no me digas a mí, que a Josechu, a bueno, no le gana nadie, de una familia de aquí, de toda la vida, figúrate los Prados, conocidísimos, que hizo la guerra en primera línea, honrado a carta cabal [...]» (p. 109).	Si en algunos de los ejemplos anteriores se observaba cómo Carmen hablaba de forma negativa de don Nicolás, el amigo de izquierdas de Mario, en este extracto se puede observar lo contrario. Josechu Prados es un conocido de Carmen que, al parecer, fue presidente de la mesa en un referéndum durante la dictadura franquista (imaginamos que aquel en el que se votó la Ley de Sucesión) y, al parecer, no quiso contar los votos, cuestión que lo enfrentó con el propio Mario, que quería llevar a cabo el recuento de manera honrada. Carmen reprende a Mario utilizando un enunciado pragmático (<i>ni qué niño muerto</i>), una locución verbal (<i>no dar ni frío ni calor</i>) y un esquema sintáctico (<i>a santo de qué (x)</i>). A continuación, utiliza otras UF para defender la honradez de Josechu, como que es de una familia «de toda la vida», que es una persona que combatió en «primera línea» en la guerra, como si este compuesto sintagmático fuese respaldo suficiente para asegurar su honradez; y que es honrado «a carta cabal», locución adverbial que significa por completo, totalmente.
- date cuenta - chapado a la antigua	«date cuenta, que es por lo que me chifla a mí Armando, que será todo lo brutote que queráis, pero es sano, como muy chapado a la antigua, con unos principios, ya me comprendes» (p. 125).	También en este caso alaba a Armando por estar «chapado a la antigua», una locución adjetiva que, generalmente, posee tintes negativos. Sin embargo, Carmen la utiliza como halago, muestra de su mentalidad conservadora e inmovilista.
- tienes la culpa - que Dios confunda - otro gallo nos cantara	«y soy la primera en reconocer que tú no tienes la culpa, que si a ese don Nicolás que Dios confunda le hubiesen dado su merecido a su	En este caso, Carmen culpabiliza a don Nicolás incluso de que su marido, Mario, fuese como era. Vuelve a utilizar una UF de matiz negativo, en este caso un enunciado fraseológico pragmático («que Dios

UF	Contexto de uso en la novela (Delibes, 1978)	Lo que nos dice sobre su ideología
	hora, otro gallo nos cantara» (p. 140).	confunda») para calificarlo. Por último, saca a relucir de nuevo su tendencia al totalitarismo afirmando que sería mejor (sentido del enunciado pragmático «otro gallo nos cantara») si a don Nicolás le diesen su merecido.
• no le trago • de mis pecados • se le ve venir	«No le trago, fíjate, al don Nicolás ese de mis pecados, que será todo lo inteligente que tú quieras, pero a mala persona no le gana nadie y además se le ve venir» (p. 140).	En este ejemplo vuelve a enfatizar su odio hacia la persona de don Nicolás, amigo de Mario de ideas avanzadas y de izquierdas, utilizando dos locuciones verbales (<i>no tragar a alguien</i> y <i>ver venir a alguien</i>) y una adjetiva (<i>de mis pecados</i>), todas ellas de implicatura negativa. Reiteramos que, por la propia Carmen, que recuerda comentarios de otras personas sobre el tal don Nicolás, sabemos que es una buena persona y que el único motivo que incita ese odio es su ideología.
• te digo mi verdad • metido en cintura • andado con ojo • cuando más (x) • a la vista de (x) • desde luego • ni buscada con candil	«Si te digo mi verdad, no me explico cómo todavía no te han metido en cintura, créeme, porque después de lo de José María tú debías haber andado con más ojo, cuando más a la vista de los antecedentes de tu padre [...] desde luego rojo, que menudo nido tu casita, hijo, ni buscada con candil» (p. 142).	José María es el hermano de Mario al que fusilan por rojo. En este ejemplo, Carmen advierte que Mario debería haber tenido más cuidado («andado con ojo») dada la trayectoria de su hermano y la de su padre, también rojo. Además, dice no entender cómo no habían «metido en cintura» a Mario, dada su actitud y la fama de su familia. En resumen, vuelve a evidenciar el rechazo que le produce la gente con mentalidad de izquierdas y la mala suerte que tuvo al casarse con Mario y dar con una familia así («ni buscada con candil»). La función del enunciado fraseológico discursivo del principio («te digo mi verdad»), muy característico de su fraseología idiolectal, es la de enfatizar más la idea expuesta.
• para inter nos • perdía la cabeza • te lo confieso • por nada del mundo • Dios se lo lleve	«aquí, para inter nos, cada vez que Borja se dormía arrullado por la 5ª sinfonía y tú decías, “este es el intelectual de la familia”, yo perdía la cabeza, te lo confieso, porque por nada del mundo quisiera tener un hijo intelectual, una desgracia así, antes que Dios se lo lleve, fíjate» (p. 144).	En este extracto se hace patente el antiintelectualismo característico de Carmen que confiesa que jamás querría tener un hijo intelectual. Así, utiliza la locución verbal «perdía la cabeza» para ilustrar lo mucho que le preocupaba cuando Mario decía que el hijo de ambos iba a ser intelectual. A continuación, hace evidente hasta qué punto no querría un hijo intelectual «por nada del mundo» (locución adverbial), hasta el punto de querer que fallezca, utilizando la locución verbal «que Dios se lo lleve». Este ejemplo pone de manifiesto el odio que Carmen le profesa a los intelectuales, rasgo también muy propio de la dictadura franquista, como ya se comentó anteriormente.
• que gloria haya	«yo creo que ese Juan XXIII, que gloria haya, ha metido a la Iglesia	El conservadurismo y la intransigencia de Carmen la llevan al extremo de poner en

UF	Contexto de uso en la novela (Delibes, 1978)	Lo que nos dice sobre su ideología
• callejón sin salida • que no es que diga • Dios me libre • le venía grande • a lo mejor • a estas alturas • no saber dónde tenemos la mano derecha	en un callejón sin salida, que no es que diga que fuese malo, Dios me libre, pero para mí que lo de Papa, le venía un poco grande, o, a lo mejor, le pillo demasiado viejo [...] porque si a estas alturas, también va a resultar que los protestantes son buenos, acabaremos por no saber dónde tenemos la mano derecha» (pp. 144-145).	duda las decisiones del Papa Juan XXIII, de quien dice que el cargo «le venía grande», una locución verbal que pone en entredicho la capacidad del Papa para desempeñar ese cargo. Dice de él también que ha metido a la Iglesia en un «callejón sin salida», locución nominal que implica algo sin solución. Su intolerancia se hace patente también con la locución verbal propia de su fraseología idiolectal «no saber dónde tenemos la mano derecha», que, tal y como la utiliza Carmen, significa «perder el norte» al aceptar la fe y las prácticas de los protestantes.

Tabla 44. Ejemplos que evidencian la tendencia ideológica del personaje de Carmen. Fuente: Elaboración propia.

Los ejemplos fraseológicos recogidos en la Tabla 44 son solamente algunos de los muchos de los que Delibes se sirvió para construir a Carmen como un personaje intolerante, de mentalidad conservadora y de ideología de derechas. Como se ha visto en el primer ejemplo, Carmen está en desacuerdo con los avances por la igualdad entre mujeres y hombres, pues defiende la postura del régimen franquista, aquella que relega a la mujer al hogar, sin posibilidad de estudiar o trabajar, tal y como pretende hacer con su hija. Está, además, en contra del intelectualismo, algo que le parece tan abominable que prefiere que «Dios se lo lleve» antes que tener un hijo intelectual. Carmen se pronuncia también a favor del inmovilismo social, es decir, de que no haya movimiento entre clases, pues considera que darles a los pobres el derecho de estudiar es «echarlos a perder». El carácter conservador de Carmen la lleva incluso a poner en duda las decisiones del Papa Juan XXIII y el Concilio Vaticano II, demasiado tolerantes y aperturistas para su punto de vista. Este rasgo de ideología conservadora y de derechas se deduce también de la visión subjetiva, como se adelantaba antes de la tabla, que le ofrece al lector de la novela de los amigos de Mario y del propio Mario (a través del uso de UF calificativas negativas como «de la cáscara amarga», «que Dios confunda», etc.), frente a la de sus amigos y conocidos («honrado a carta cabal», «chapado a la antigua», etc.). Este rasgo se encuentra especialmente subrayado por el odio visceral que le profesa a don Nicolás, el amigo de Mario, por el hecho de que este sea de ideas avanzadas e ideología de izquierdas, hasta el punto de querer «meterlo en cintura» con un látigo de siete colas o, incluso, matarlo («si a ese don Nicolás que Dios confunda le hubiesen dado su merecido a su hora, otro gallo nos cantara», p. 140). En resumen, se extrae del análisis fraseológico-hermenéutico que Carmen coincide ideológicamente con las premisas teóricas del régimen franquista, por

lo que se intuye la intencionalidad de Delibes al introducir todas estas UF en el discurso de Carmen.

6.3.2.3. Carmen como personaje de profunda religiosidad

En el epígrafe 2.3.4. se expuso cómo Delibes caracterizó a Carmen como una persona ultraconservadora y que practica un catolicismo hipócrita de convencionalismos y apariencias, más que de convicción. Así lo demuestra de forma constante en la novela cuando defiende, por ejemplo, que se les dé limosna a los pobres, pero, por otro lado, que no se les facilite un acceso a la educación:

[...] es que ahora os ha dado la monomanía de la cultura y andáis revolviendo cielo y tierra para que los pobres estudien, otra equivocación, que a los pobres les sacas de su centro y no te sirven ni para finos ni para bastos, les echáis a perder, convéncete, en seguida quieren ser señores y eso no puede ser, cada uno debe arreglárselas dentro de su clase como se hizo siempre [...] Por eso y nada más que por eso, me dolía, cariño, que escribieses en “El Correo” en ese tono, porque a lo bobo, a lo bobo, estabas haciendo el caldo gordo a las fuerzas del mal, [...] que, luego, cada vez que te veía comulgar me aterraba pensando que pudieras estar cometiendo un sacrilegio, fíjate, que nunca te lo dije, porque hay cosas que no pueden conciliarse, Mario, por ejemplo Dios y “El Correo”, que eso es como ponerle una vela a Dios y otra al diablo (Delibes, 1978, p. 78).

Este rasgo de profunda religiosidad, aunque hipócrita, es fácilmente aprehensible en la novela, no solamente por las afirmaciones de la propia Carmen, sino también por el número de UF con carácter religioso que utiliza. Este rasgo puede ser interpretado de dos formas.

Por un lado, está la voluntad de Delibes de retratar a Carmen como personaje religioso, pero como un personaje que entra en conflicto constantemente y que practica, como decimos, una religiosidad hipócrita. A pesar de que ella se vende como católica practicante, de la novela se desprende que es en realidad una persona que carece de caridad humana, empatía y solidaridad –al contrario que su marido– valores que se esperarían de una persona que vive la religiosidad de una forma profunda y consecuente. Además, el ejemplo más evidente de esa hipocresía es el adulterio con Paco que termina por confesar ante el cadáver de su marido. Esta confesión llega en los últimos momentos de un soliloquio del que se ha servido para, entre otras cosas, criticar a Mario por no desearla, poner en tela de juicio su fidelidad; reprobar la actitud de su hermana, que tuvo relaciones con un hombre casado antes del matrimonio, y subrayar su honestidad y pureza. Finalmente, el lector es consciente de la contradicción de la propia Carmen, que

no ha hecho otra cosa sino, precisamente, pecar de la forma que tanto censura. Así, la manera en que Delibes la caracteriza, poniendo el nombre de Dios, la Virgen o los santos constantemente en su boca, no consigue sino acentuar esa doble moral que posee Carmen, esa hipocresía cristiana –tan típica de los regímenes totalitarios asociados a una religión, como el franquista–, que Delibes pretendía censurar.

Por otro lado, algunos autores como Manero y Prieto (2011) y Piirainen (2008) defienden que determinadas UF son, de alguna forma, «testimonio lingüístico de una realidad social» (Manero y Prieto, 2011, p. 66) y «resultan especialmente apropiadas para revelar conceptos culturales relevantes» (Piirainen, 2008, p. 223). Por tanto, el amplio uso de UF de carácter religioso que hace Carmen es también el testimonio de una sociedad española que se encontraba bajo una dictadura confesional que educaba a sus niños en el nacionalcatolicismo. España es, además, un país en el que la fe católica ha tenido tradicionalmente mucha importancia en la construcción de la identidad, no solo durante la dictadura; por ello, un gran número de UF españolas provienen del ámbito religioso. Muestra de ello es, por ejemplo, que el número total de enunciados fraseológicos pragmáticos recogidos¹¹⁷ es de 636, y, de estos, unos 74 (el 11,6%) son de contenido religioso. Esto quiere decir que –aún hoy, tal y como defiende Rubio González (1982)¹¹⁸– emociones como la sorpresa, el asombro, el miedo, y otras muchas, se expresan frecuentemente en español recurriendo a enunciados fraseológicos pragmáticos de carácter religioso como, por ejemplo: «virgen santa», «dios mío», «dios santo», «cielo santo», etc.

El cómputo total de UF de carácter religioso recogidas en el discurso de Carmen es de 172 casos, entre los que destacamos los siguientes como breve muestra:

UF en el texto	Personaje	Situación	Tipo de UF	Página
como Dios manda	Carmen	MI	Locución adverbial	42, 68, 204, 226, 245, 251, 257, 262
no es santo de tu devoción	Carmen	MI	Locución verbal	62, 154

¹¹⁷ En este cómputo están incluidos todos los personajes que aparecen en la obra, no solo Carmen.

¹¹⁸ Aunque Rubio González (1982), como ya se dijo en el epígrafe 2.4.3., defiende que el uso de UF con carácter religioso es propio de la sociedad española, independientemente de la religiosidad de la persona, cuestión con la que coincidimos, consideramos igualmente que, si es precisamente propio del habla coloquial española es porque el cristianismo ha jugado tradicionalmente un papel muy importante en la construcción de la identidad del país, por lo que este tipo de UF se pueden considerar testimonio cultural de la realidad española.

UF en el texto	Personaje	Situación	Tipo de UF	Página
tiene más razón que un santo	Carmen	MI	Locución verbal	63, 124, 154
mano de santo	Carmen	MI	Locución nominal	68
tragaré ese cáliz	Carmen	MI	Colocación verbal	90, 116, 231
de mis pecados	Carmen	MI	Locución adjetiva	83, 140, 162, 198, 252
en el pecado lleve la penitencia	Carmen	MI	Refrán	211, 222
pasar las penas del purgatorio	Carmen	MI	Locución verbal	224
me costase un calvario	Carmen	MI	Colocación verbal	232
al demonio se le ocurre	Carmen	MI	Enunciado fraseológico pragmático	27, 53, 155, 168, 192, 208, 258

Tabla 45. Ejemplos que caracterizan a Carmen como personaje de profunda religiosidad. Fuente: Elaboración propia.

6.3.2.4. Fraseología idiolectal y otros rasgos destacables

Carmen introduce también en su discurso una serie de UF que poseen estructura y características fraseológicas, pero que, a pesar de ser objeto de una detallada investigación, no ha sido posible documentar. Entre ellas se encuentran algunas paremias desautomatizadas, locuciones erróneamente enunciadas o enunciadas de una forma no canónica, e, incluso UF insertas y utilizadas en un contexto que no es coherente con su significado, es decir, utilizadas con un sentido diferente al original. Este tipo de UF, que hemos etiquetado como fraseología idiolectal, puede deberse a varias razones que se explorarán tras presentar la tabla ilustrativa. La Tabla 46 recoge algunos ejemplos significativos de fraseología idiolectal extraídos del total de 72 casos que se han contabilizado de este tipo. Además de la UF tal y como aparece inserta en el texto, el personaje que la enuncia, la situación comunicativa, el tipo de UF y la página en la que aparece, se incluye también en este caso la página o páginas en las que se puede encontrar la misma UF enunciada de forma canónica, en el caso de haberla.

UF en el texto	Personaje	Situación	Tipo de UF	Página	UF bien enunciada en página
a ciencia y conciencia	Carmen	MI	Fraseología idiolectal (locución adverbial: a ciencia y paciencia)	45	192

UF en el texto	Personaje	Situación	Tipo de UF	Página	UF bien enunciada en página
Ni escogidos con candil	Carmen	MI	Fraseología idiolectal/ Enunciado fraseológico pragmático (Expresión «ni buscado con candil»)	51	142, 266
iríamos de tumbo en tumbo	Carmen	MI	Fraseología idiolectal (locución verbal: dar tumbos)	77	-
revolviendo cielo y tierra	Carmen	MI	Fraseología idiolectal (Con estructura de locución verbal. Utilizado en el original con sentido de “mover/remover cielo y tierra”)	78, 216	-
no ha visto (la guerra) ni en pintura	Carmen	MI	Fraseología idiolectal (locución verbal: no poder ver a alguien ni en pintura. Utilizado en el original con sentido de «no haberlo visto ni de cerca»)	103	142, 206, 240
Haciéndoles cara	Carmen	MI	Fraseología idiolectal (Con estructura de locución verbal. Utilizado en el original con sentido de «plantar cara a alguien»)	26, 110, 140	-
me saca de mis cabales	Carmen	MI	Fraseología idiolectal (Con estructura de locución verbal. Unión de las locuciones verbales: «sacar a alguien de sus casillas» y «no estar alguien en sus cabales»)	126	147, 197, 208, 279
no valían un perro chico	Carmen	MI	Fraseología idiolectal (Con estructura de locución verbal. Utilizado en el original con sentido de «no valer una perra chica»)	131, 234	-
te daba de lado	Carmen	MI	Fraseología idiolectal/ Locución verbal (Utilizado en el original con sentido de «dar igual»)	105, 175	-
los humos que ha echado	Carmen	MI	Fraseología idiolectal (Con estructura de locución verbal. Utilizado en el original con sentido de «subírsele a alguien el humo a la cabeza»)	179	-
qué tecla tocaba	Carmen	MI	Fraseología idiolectal (Con estructura de locución verbal. Utilizado en el original con sentido de «qué pintaba ella en algo»)	230	49
me quedé de nieve	Carmen	MI	Fraseología idiolectal (Con estructura de colocación. Utilizado en el original con sentido de «Quedarse de hielo/helado». Locución adverbial: «de hielo»)	261	50, 72, 217, 254, 278

Tabla 46. Ejemplos de fraseología idiolectal utilizada por Carmen. Fuente: Elaboración propia.

Si bien es cierto que el primer ejemplo tiene una cierta frecuencia de uso, aun a pesar de no ser la versión canónica, no se ha conseguido rastrear la frecuencia del resto de ejemplos. Por ello, nos atrevemos a afirmar que estas UF son de uso particular de Carmen y, por ello, forman parte de su «fraseología ideolectal».

Esto puede deberse a varias razones. En primer lugar, podrían formar parte de los rasgos idiolectales del propio Delibes, que hizo a Carmen hablar como él mismo hablaba. Por otro lado, podrían ser UF utilizadas comúnmente en esa época en la región en la que habitaba el autor: Valladolid. Si el caso fuera el primero, no habría forma de demostrarlo, dado que, por desgracia, el autor falleció en el año 2010. De tratarse del segundo caso, sería también una ardua labor la que habría que llevar a cabo para encontrar pruebas y demostrarlo.

Con ello y con todo, nos inclinamos hacia la teoría de que fue el propio Delibes el que las puso de forma intencionada en boca de Carmen, especialmente teniendo en cuenta que algunas de estas UF pueden encontrarse enunciadas en su forma canónica en otras partes de la novela. Por ello, creemos que la intención de Delibes era la de recrear una oralidad fingida, con algunos errores propios de la espontaneidad del lenguaje oral, o la de enfatizar el rasgo de Carmen como mujer sin formación, poco culta y poco leída, lo que explicaría también los errores de uso, especialmente aquellos que se derivan de la mala utilización de las UF en contexto.

Este idiolecto consistente que Delibes se esforzó tanto en crear para Carmen se ve reforzado al analizar otras peculiaridades de su discurso. Se expuso en el epígrafe 2.3.4. que Delibes utilizaba la expresión «diálogo sin respuesta con un muerto» (en lugar de monólogo) para describir su obra *Cinco horas con Mario*, y, lo cierto es que tenía razón al hacerlo. No solamente por la forma de interpelar a Mario que tiene Carmen, sino también porque en su discurso se pueden encontrar numerosas ocurrencias de ciertas UF que son más propias de un diálogo entre varias personas que de un soliloquio. Delibes quiso que el discurso de Carmen emulase el discurso de una persona real que interactúa con un interlocutor. Por ello, existen abundantes repeticiones de expresiones que, una y otra vez, Carmen introduce a modo de coletillas en su discurso. Se recogen algunos ejemplos en la Tabla 47, en la que se muestra el número total de ocurrencias de cada caso en la columna de la derecha.

UF en el texto	Personaje	Tipo de UF	Cómputo de repeticiones
A ver	Carmen	Esquema sintáctico discursivo/ Enunciado fraseológico pragmático (dependiendo del caso)	112
Te lo juro	Carmen	Enunciado fraseológico discursivo	51
Como yo digo	Carmen	Enunciado fraseológico discursivo	59
Te lo prometo	Carmen	Enunciado fraseológico discursivo	25
te lo digo (con sus variantes: como te lo digo, te lo digo yo, te lo digo de verdad, te lo digo como lo siento, te lo digo y te lo repito, ya te lo digo desde aquí)	Carmen	Enunciado fraseológico discursivo	23
Ídem de lienzo (UF en desuso, con sentido de «más de lo mismo»)	Carmen	Locución adverbial	12
Las cosas como son	Carmen	Enunciado fraseológico pragmático	12
Para inter nos (UF en desuso, con sentido de «aquí, entre tú y yo»)	Carmen	Locución adverbial	10
Te doy mi palabra	Carmen	Locución verbal	8

Tabla 47. Ejemplos de coletillas y repeticiones fraseológicas en el discurso de Carmen. Fuente: Elaboración propia.

Todas estas coletillas no tienen otro objetivo que el de hacer parecer el discurso de Carmen un discurso real, el de fingir una oralidad, y conferirle a su personaje verosimilitud y consistencia.

Además, algunas de ellas tienen otra función, como es el caso de «te lo juro», «te lo prometo», «como te lo digo», «te doy mi palabra», etc. que son, en su mayoría, enunciados fraseológicos discursivos. A través del uso de estos y su repetición, Carmen ejerce una doble función metadiscursiva, reafirmandose en su discurso, y argumentativa, tratando de convencer a un ya fallecido Mario de lo que está narrando. Es, como se apuntaba en la descripción del primer rasgo, una forma de ratificar y hacer valer su discurso, sus valores y su ideología ante Mario, una forma de defender su individualidad. Es remarcable, además, que el extracto en el que más se repiten estas expresiones es el del final, en el momento en que Carmen le confiesa a Mario su infidelidad e intenta hacerlo reaccionar, como si este no hubiese fallecido. Quiere que él despierte y crea, tal y como ella le está gritando, que Paco y ella no llegaron a consumir nada y es, asimismo, una forma de autoconvencerse de que la infidelidad nunca sucedió.

Al observar la Tabla 47, se podría llegar a la conclusión de que, si Carmen utiliza esas coletillas, es porque el propio Delibes las utilizaba, y las ha introducido de forma subconsciente en su discurso, recibiendo del autor esos mismos rasgos lingüísticos que formaban parte de su idiolecto. Sin embargo, este argumento queda invalidado si comparamos el discurso de Carmen con el del narrador omnisciente que aparece al principio y al final de la obra, en las partes que flanquean el soliloquio de Carmen. Al hacerlo, tal y como ya se hizo en el primer estudio de esta novela, queda claro que el discurso del narrador se encuentra libre de todos esos rasgos que hemos destacado en Carmen, pues, a pesar de ser un discurso con cierta riqueza fraseológica, se ha de puntualizar que la gran mayoría de las UF enunciadas por este desempeñan una función de ordenación discursiva. Nos atrevemos de este modo a afirmar que, de no haber querido caracterizar de una forma determinada al personaje de Carmen, todos los personajes de la novela, incluido el narrador, habrían mostrado un discurso y un uso de las UF parecido.

6.3.3. Conclusiones

En el primer estudio (CHCM-1), de tinte cuantitativo, que se llevó a cabo con la novela *Cinco horas con Mario*, se llegó a la conclusión de que el discurso fraseológico del narrador presenta rasgos característicos que encajan con la función que de él se espera, la narrativo-descriptiva. Así, se desprendía de los resultados una mayor frecuencia de uso en las locuciones adverbiales, colocaciones verbales, locuciones verbales y esquemas sintácticos conjuntivos por orden de importancia en el discurso del narrador. Por su parte, el discurso de los personajes era más abundante en locuciones verbales, adverbiales, enunciados fraseológicos discursivos y enunciados fraseológicos pragmáticos. Además, se observaba, en general, una mayor riqueza y variedad fraseológica en el discurso de los personajes, pues algunos de los tipos fraseológicos, como los enunciados fraseológicos, la fraseología idiolectal y las paremias, entre otros, no existían en el discurso del narrador. Todo ello nos llevaba a confirmar la hipótesis de que existe una intencionalidad en el uso de la fraseología dentro de la novela y que esta se usa como recurso estilístico.

A continuación, se ha desarrollado un estudio cualitativo particular de la fraseología utilizada por el personaje de Carmen, la protagonista. El estudio CHCM-2 analizaba algunas de las UF utilizadas por Carmen y los rasgos característicos que estas le conferían. Así, se ha llegado a la conclusión de que Carmen está caracterizada como el ideal franquista por varios motivos. En primer lugar, por su falta de formación, algo de lo que

se enorgullece, que la lleva a acudir frecuentemente a las paremias, que toma prestadas de su madre y que utiliza en función argumentativa¹¹⁹ para apoyar sus premisas ideológicas y puntos de vista; tal y como hacía Doña Rosa en *La colmena* y el propio Hitler (Mieder, 1994) en sus discursos y arengas políticas. Este rasgo, además, enfatiza su antiintelectualismo, dado que el hecho de que sea una persona sin formación se deriva del odio hacia todo lo intelectual, propio del franquismo. En segundo lugar, su ideología conservadora y totalitaria, rasgo que se traduce de su odio hacia los amigos intelectuales y rojos de Mario y su apoyo a los conocidos y amigos que piensan como ella. Este rasgo se aprehende del uso de UF de contenido semántico o implicatura negativa para describir a Mario, sus actitudes o sus amigos, frente a las UF de tinte positivo que utiliza para hablar de sus propios amigos. Además, utiliza diversos enunciados fraseológicos, colocaciones y locuciones para defender su postura perpetuadora de la desigualdad de género, de clases, o el uso de la violencia como forma de sometimiento. En tercer lugar, Carmen está caracterizada como un personaje de profunda religiosidad, dado que utiliza numerosas UF de carácter religioso insertas en su discurso. Este rasgo, además, acrecienta la hipocresía propia de su personaje. Por último, se han analizado también algunas de las coletillas que utiliza Carmen a lo largo de la novela y que Delibes introdujo en su discurso para conferirle una mayor verosimilitud.

Dado que el objetivo final de Delibes con esta novela era representar en Carmen y Mario el maniqueísmo español de la posguerra, Delibes planeó, como se ha visto, hasta el último detalle de sus personajes para que la novela tuviese el efecto deseado sobre los lectores. Era necesario, por tanto, ofrecer un personaje tan redondo como el de Carmen porque Delibes representaba en ella a una gran parte de España –aquella a la que pretendía criticar–; y era necesario enfrentar a Carmen y Mario de esa forma durante toda la obra para que el capítulo final, aquel en el que el hijo de Carmen, Mario, aparece, tuviese el efecto deseado. Recordemos que, con Mario, el hijo de ambos, y a través de la conversación que este mantiene con su madre en el último capítulo, Delibes refleja la esperanza que aún quedaba para España en una generación que estaba por llegar. Una generación joven que trataba de comprender, tolerar y reconciliar a las dos Españas.

¹¹⁹ Una de las funciones que le confería Jesenšek (2015) a los refranes, tal y como se vio en los epígrafes 2.4.3. y 2.5.

6.4. Conclusiones del análisis fraseológico

Tras haber interpretado y discutido los resultados de cada estudio de forma individual, se presentarán a continuación unas conclusiones generales. Para ello, se retomarán de nuevo los objetivos e hipótesis que se plantearon para esta tesis.

La primera hipótesis de esta tesis doctoral era la siguiente: La fraseología se utiliza de forma intencional como recurso estilístico en las novelas españolas de posguerra escogidas. A través de los estudios LC-1, EV-1 y CHCM-1, que desarrollaban un análisis contrastivo de los usos fraseológicos del narrador y de los personajes en las tres novelas que componen nuestro corpus literario, *La colmena*, *Entre visillos* y *Cinco horas con Mario*, se ha llegado a la conclusión de que sí existe un uso intencional de la fraseología como recurso estilístico en estas tres novelas, dado que el estudio cuantitativo de los datos ha permitido establecer diferencias entre los discursos fraseológicos del narrador y de los personajes en cada caso. La tendencia general, como se ha visto, es que el narrador utiliza de forma más frecuente UF más productivas a la hora de desarrollar un discurso narrativo-descriptivo, como son las locuciones adverbiales (29,4%), las colocaciones verbales (21%), las locuciones verbales (11,2%) y los esquemas adverbiales (6,2%) en el caso de *La colmena*; las locuciones adverbiales (48,3%), los esquemas sintácticos preposicionales (15,7%), las locuciones verbales (10,4%) y las colocaciones verbales (8,9%) en el caso de *Entre visillos*; y las locuciones adverbiales (46,2%), las colocaciones verbales (15,1%), las locuciones verbales (11,8%) y los esquemas sintácticos conjuntivos (10,9%) en el caso de *Cinco horas con Mario*. Por su parte, el discurso de los personajes se revela, por lo general, más variado en las tipologías fraseológicas que utiliza y más rico en UF propias de la oralidad espontánea como son los enunciados fraseológicos discursivos y pragmáticos. Así, en el caso de los personajes de *La colmena*, las UF más frecuentes por orden de importancia son las colocaciones verbales (15,3%), seguidas de las locuciones adverbiales (15,2%), las locuciones verbales (12,7%) y los enunciados fraseológicos pragmáticos (11,3%) y discursivos (9,3%). Por su parte, en *Entre visillos* las UF más frecuentes eran las locuciones adverbiales (34,3%), seguidas de las locuciones verbales (15,4%), las colocaciones verbales (11,1%) y, por último, los enunciados fraseológicos pragmáticos (7,5%). Finalmente, en *Cinco horas con Mario*, las UF más comunes enunciadas por los personajes son las locuciones verbales (23,5%), las locuciones adverbiales (18,9%), los enunciados fraseológicos discursivos (15,9%) y los enunciados fraseológicos pragmáticos (15,4%). Por lo general, tipologías fraseológicas como los

enunciados fraseológicos, la fraseología idiolectal y las paremias no tenían presencia, o tenían una presencia apenas anecdótica, en el discurso del narrador, mientras que sí poseían cierta frecuencia en el discurso de los personajes.

Los resultados de los tres estudios, por tanto, arrojaban datos parecidos. Mientras que había ciertos puntos coincidentes entre los usos fraseológicos de narrador y personajes, también existían rasgos que los separaban, por lo que llegamos a la conclusión de que sí existe una intencionalidad en el uso de la fraseología dentro de las tres novelas. También el primero de nuestros objetivos, comprobar si la fraseología se utiliza de forma intencional como recurso estilístico en las novelas españolas de posguerra escogidas, se ha cumplido.

La segunda hipótesis que se planteaba en esta tesis era que, tras ese uso intencional de la fraseología en estas novelas, existe un objetivo íntimamente relacionado con el principio poiético de la novela. Esta hipótesis se relacionaba de forma directa con el segundo de los objetivos de este estudio, comprobar si existe un propósito determinado tras el uso intencional de la fraseología, relacionado con el principio poiético de las novelas.

Para confirmar o refutar esta segunda hipótesis, se han realizado cuatro estudios, a saber: el estudio LC-2, de corte cualitativo, en *La colmena*; los estudios EV-2 y EV-3, uno de corte mixto y otro de corte cualitativo, en *Entre visillos*; y un último estudio, CHCM-2, de corte cualitativo, en la novela *Cinco horas con Mario*.

Para el estudio LC-2 de *La colmena* se escogieron, de entre los más de 300 personajes de la novela, aquellos que concentraban el mayor número de intervenciones: Doña Rosa y Martín Marco. De acuerdo con Urrutia (2016) estos dos personajes destacaban sobre el fondo borroso producido por el zumbido de tantos personajes debido a su categoría de símbolo. Doña Rosa, ejerciendo su poder totalitario y tirano en su Café, levantado sobre lápidas de mármol, y elogiando a Hitler y a los soldados alemanes representa, de forma evidente, al régimen franquista. Así se traducía también de su discurso fraseológico que contribuía a caracterizarla como un personaje de carácter autoritario, casi un matón; de profunda religiosidad (aunque hipócrita) y de sabiduría popular, utilizando las paremias en su propio beneficio, al igual que hacía el propio Hitler en sus discursos (Mieder, 1994).

Por su parte, Martín Marco representa a la España «perdedora», sometida, intelectual, y también a aquella que vive en la miseria de la posguerra y se sabe destinada y resignada a tal situación. El discurso fraseológico de Martín Marco contribuía también a recrear este simbolismo, caracterizándolo como un personaje infeliz, sometido y con miedo a la España «ganadora», consciente de la injusticia social pero resignado, casi acomodado, afablemente a la realidad que le ha tocado vivir. Se observa, en resumen, una intención concreta en el uso fraseológico de los personajes: la de contribuir a su caracterización simbólica como las dos Españas y la de denunciar la miseria en la que sobrevivía el país tras la guerra civil.

En la novela *Entre visillos*, Carmen Martín Gaité trató de reflejar la vida femenina en la ciudad de provincias, sus inquietudes, sus limitaciones y sus resignaciones. La novedad de la novela es que, pasando por una «novela para chicas», hace un alegato feminista defendiendo el derecho de la mujer a estudiar, a ser independiente, a tener su propio espacio creativo (al igual que reclamaba Virginia Woolf en *Una habitación propia*) y creando, incluso, un lenguaje propio para la mujer, uno que la distinga y que la haga singular, que la legitime dentro de la novela. El estudio EV-2, de corte mixto, perseguía el propósito de analizar contrastivamente el lenguaje de los hombres y el de las mujeres para comprobar si existían diferencias. Los resultados reflejaban que, aunque el discurso femenino parecía más expresivo, dado que era más profuso en enunciados fraseológicos (especialmente en los pragmáticos y rutinarios), mientras que el discurso masculino parecía más productivo, dado que la mayor frecuencia se concentraba en las colocaciones verbales, los esquemas sintácticos preposicionales y las locuciones adjetivas y adverbiales, la diferencia cuantitativa, por lo general, no era tan representativa dado que las cifras se aproximaban en ambos grupos. Por el contrario, la diferencia más significativa se encontró en el análisis pragmático de esas UF, donde sí se encontraron tendencias de uso femeninas, como el uso de las paremias con fines argumentativos y reivindicativos, o la utilización de colocaciones como «tener miedo» o esquemas como «ser capaz de», que se convertían en instrumentos utilizados para evidenciar la situación de desigualdad social femenina.

El estudio EV-3, de corte cualitativo, pretendía profundizar más en el análisis del discurso femenino y masculino. Para ello, se escogieron algunos personajes por su calidad simbólica, partiendo de los más ortodoxos, es decir, aquellos que comulgan con las premisas franquistas y los convencionalismos sociales, como son Gertru y Ángel, y

distanciándonos de la ortodoxia hacia la heterodoxia, explorando el discurso de personajes como Julia, Elvira y Natalia, para el colectivo femenino, y Emilio y Pablo, para el colectivo masculino. Los resultados, aunque con múltiples matices, mostraban tendencias de uso fraseológico que contribuían a caracterizar a los personajes de una determinada forma. Por su parte, el discurso fraseológico de Gertru y de Ángel contribuye a caracterizarlos como el paradigma femenino y masculino del franquismo respectivamente. Gertru es una muchacha dócil, sometida a la autoridad de su futuro marido, Ángel, que deja sus estudios porque él mismo se lo impone y que considera mucho más importante conseguir un buen matrimonio que ser independiente y cultivada. Ángel, por su lado es paternalista y autoritario, considera a las mujeres como posesiones que no han de tener libertad ni deben tener estudios, tal y como establecía el nacionalcatolicismo. El discurso fraseológico de Julia contribuía a caracterizarla también como un personaje cercano al de Gertru, aunque distanciada en cierto modo, dado que se debate constantemente entre el desafío y el sometimiento a la autoridad y la opinión de su familia. En el colectivo femenino, Elvira y Natalia eran los personajes que más sufrían con su situación, tal y como se podía traducir de sus usos fraseológicos. Ambas poseían cierta independencia, como una habitación propia, y tenían inquietudes tanto creativas como intelectuales. En ellas, Martín Gaité representa las limitaciones de un mundo femenino que transcurre únicamente *entre visillos*, y que convierte en personas infelices a aquellas que intentan explorar algo más el *exterior*. Por último, al analizar los discursos fraseológicos de Emilio y Pablo, se descubría en ellos personajes conscientes y sensibles a la desigualdad femenina. Sus discursos fraseológicos, además, los distanciaban de la tendencia de uso masculina (subyugante y machista), aunque se observaba hacia el final algunos cambios en Pablo. Este proceso de «domesticación» es, posiblemente, uno de los motivos que causan la huida en tren de su personaje al final de la novela. Se observa, en definitiva, un objetivo final tras el uso fraseológico: el de encontrar un lugar para la mujer y su reivindicación, mediante la creación de un discurso propio para ella, y el de la denuncia, por sutil que sea, de la situación de desigualdad entre hombres y mujeres provocada por la mentalidad nacionalcatólica y el sistema franquista.

Por último, en la novela *Cinco horas con Mario* se ha llevado a cabo el estudio CHCM-2 con el fin de analizar el discurso fraseológico de Carmen, la protagonista, que enuncia el 93,9% de las UF totales de la obra. Con esta novela, Delibes pretendía ofrecer una visión accesible de las dos Españas divididas aún, 25 años después de haber finalizado

la guerra civil. Esos 25 años de matrimonio que llevan casados Mario, intelectual, de ideas avanzadas, tolerante y con inquietudes, y Carmen, profundamente reaccionaria, conservadora, religiosa e inmovilista. Carmen, por tanto, y tal y como se reflejaba en el epígrafe 2.3.4., simboliza el paradigma franquista al que Delibes pretendía criticar. El análisis de la fraseología en su discurso permite apoyar esta tesis, pues contribuye a completar la caracterización confiriéndole los siguientes rasgos: sabiduría popular como única fuente de conocimiento a la que Carmen puede recurrir para argumentar en su propio interés, mentalidad intolerante e ideología conservadora y sentimiento religioso (hipócrita). En este caso, por tanto, el uso de la fraseología también contribuye a un fin mayor: el de criticar el régimen franquista a través de la figura de Carmen.

Como se ha comprobado, sí existe, en las tres novelas analizadas, un objetivo mayor al que contribuye el uso de la fraseología. Cada novela de forma individual persigue un propósito particular a saber, ofrecer una visión de las dos facciones divididas y la miseria resultantes tras la guerra civil, reivindicar la igualdad para la mujer y criticar el régimen franquista. Estos principios poiéticos son propios de la narrativa de posguerra, aquella que, al ofrecer una realidad creíble y verosímil ejercía de resistencia particular a la dictadura, poniendo la verdad ante los ojos del lector. Por ello, el solo hecho de haber caracterizado fraseológicamente el habla de los personajes para que suene más real, más cercana al lector, como se ha demostrado que hicieron los autores, ya persigue el objetivo intencionado de plasmar una realidad lo más veraz posible, por lo que nos atrevemos a afirmar que la segunda hipótesis de esta tesis se cumple: sí, existe un objetivo íntimamente relacionado con el principio poiético de la novela tras el uso de la fraseología en estas obras.

La tercera hipótesis de esta tesis era que el uso particular de la fraseología es común en las obras estudiadas y tentativamente extrapolable al resto de obras narrativas de la época. Como se ha visto, el uso particular e intencional de la fraseología es bastante similar.

En primer lugar, las tres novelas poseen una amplia riqueza fraseológica, lo que ya supone un punto de confluencia. Con el primer estudio que se ha llevado a cabo en las tres obras, se ha probado que, en mayor o menor medida, existe cierta distancia entre el discurso fraseológico del narrador y el de los personajes, lo que certifica la intencionalidad a la hora de introducir las UF de una forma particular en la novela. Es remarcable, al comparar las tres obras que, conforme nos adentramos en el siglo XX, la

intervención del narrador va reduciéndose progresivamente y el peso recae más sobre los personajes. Así, el narrador de *La colmena* (escrita en los años 40, aunque publicada en 1951) enunciaba un 46,1% de las UF totales de la novela, el narrador de *Entre visillos* (1957) enunciaba un 16,8%, mientras que el de *Cinco horas con Mario* (1966) enuncia apenas un 2,8% de las UF totales de la obra. Esta tendencia se explica fácilmente volviendo al epígrafe 2.3.1., e incluso, a la justificación de la elección del corpus literario para este estudio que se adjuntaba en el epígrafe 5.3. Recordemos que *La colmena* es el paradigma de la novela coral, la primera tendencia de la novela realista de posguerra, por lo que es lógico que su narrador tenga tanto peso e, incluso, que se confunda a menudo con los personajes, contribuyendo a recrear esa función de novela colectiva. Por su parte, *Entre visillos* es una novela que pertenece a la generación del medio siglo y está a mitad de camino entre la novela coral, con sus muchos personajes poco definidos, y la novela más intimista, con los monólogos de Natalia, escribiendo en su diario, y Pablo. Por ello, el narrador sigue teniendo algo de peso en la obra, aunque bastante menos que en la anterior, cediéndole ese espacio a los personajes. Por último, *Cinco horas con Mario* pertenece a la última tendencia de la novela de posguerra, aquella que incluye ya nuevas técnicas que se utilizaban en narrativa en otros puntos de Europa. Es el caso del monólogo interior o del fluir de la conciencia que nos presenta Delibes con su personaje Carmen, la protagonista que copa con su discurso prácticamente la totalidad de la novela. Por eso, en este último caso, el narrador queda relegado a una función prácticamente anecdótica. Conforme se avanza en el siglo, este uso intencional de la fraseología, específicamente en el discurso de los personajes, parece hacerse más consciente, como se ha visto.

Por su parte, se ha comprobado también que el uso de la fraseología es más amplio y variado en el grupo de los personajes, lo cual contribuye a dotar de verosimilitud a las obras y al discurso de los personajes en ellas, coincidiendo con el propósito de la novela realista de posguerra. Por su parte, tal y como se ha comentado en los párrafos anteriores, el discurso fraseológico de los personajes tiene una función en cada una de las obras, que no consideramos necesario repetir aquí, pero que coincide también con la función de la novela española de posguerra: ejercer de resistencia al régimen franquista.

Así, en las tres novelas analizadas existe un uso intencional de la fraseología como recurso estilístico. Además, el uso de la fraseología en las tres obras responde no solamente a tendencias estéticas (como la progresiva pérdida de protagonismo del narrador, siguiendo las tendencias de la novela en el siglo XX), sino también a un objetivo

último que se perseguía al construir la novela, es decir, al principio poiético característico de la narrativa española de posguerra. Estas tres novelas, en definitiva, presentan unas características formales y de contenido similares derivadas de la situación sociológica del momento, que se enmarcan dentro del movimiento estético del realismo de posguerra en España. Sería, por tanto, lógico pensar que en otras novelas de la época que posean estos rasgos propios del realismo español de posguerra, como son, por ejemplo, *El Jarama*, *Nada*, *Tiempo de silencio*, *Últimas tardes con Teresa*, etc., podríamos encontrar resultados parecidos en lo que a la fraseología y su uso se refiere, aunque es arriesgado afirmarlo taxativamente. Por todo lo dicho anteriormente, podemos confirmar la tercera hipótesis de esta tesis: el uso particular de la fraseología es común en las obras estudiadas y tentativamente extrapolable al resto de obras narrativas de la época. De la misma forma, el tercer objetivo de esta tesis también se ha alcanzado: constatar si las obras literarias de este período poseen unos rasgos comunes derivados de la situación sociológica del momento (la dictadura y la censura) en relación con este uso particular de las UF que refleja la intención del autor al escribir la obra.

Nuestra última hipótesis se derivaba del desarrollo de la metodología implementada en esta tesis. La hipótesis afirmaba que se puede aprehender el principio poiético de las novelas escogidas a partir del estudio fraseológico-hermenéutico del texto. Como se ha demostrado, llevando a cabo estudios empíricos tanto de corte cuantitativo como de corte cualitativo, siempre con el apoyo del análisis hermenéutico del texto, el estudio fraseológico de la novela nos permite acceder a un entendimiento más profundo del significado de la novela y de su principio poiético. Por tanto, nuestro último objetivo, que pretendía demostrar que las UF se pueden utilizar como herramienta hermenéutica para interpretar el significado profundo del texto literario también se ha alcanzado, ofreciendo así un nuevo enfoque, más empírico, para el estudio del texto literario.

7

Conclusiones

La fraseología es una disciplina de estudio lingüístico relativamente joven cuyas múltiples posibilidades y aplicaciones aguardan aún por explorar. El presente estudio se centraba en la proyección de esta sobre el texto literario como herramienta de interpretación empírica apoyada en el análisis hermenéutico. Concretamente en el estudio de la función de la fraseología utilizada en un corpus literario justificado de tres novelas españolas del período de posguerra. Para llevar a cabo el estudio y, en base a la literatura leída, se formularon cuatro hipótesis, que recogemos a continuación:

1. La fraseología se utiliza de forma intencional como recurso estilístico en las novelas españolas de posguerra escogidas.
2. El uso intencional de la fraseología en estas novelas esconde un objetivo íntimamente relacionado con el principio poiético de la novela.
3. El uso particular de la fraseología es común en las obras estudiadas y tentativamente extrapolable al resto de obras narrativas de la posguerra española.
4. Se puede aprehender el principio poiético de estas novelas a partir del estudio fraseológico-hermenéutico del texto.

De estas hipótesis, se desprendían los siguientes objetivos:

1. Comprobar si la fraseología se utiliza de forma intencional como recurso estilístico en las novelas españolas de posguerra escogidas.
2. Comprobar si existe un propósito determinado tras el uso intencional de la fraseología, relacionado con el principio poiético de las novelas.
3. Constatar si las obras literarias de este período poseen unos rasgos comunes derivados de la situación sociológica del momento (la dictadura y la censura)

en relación con este uso particular de las UF que refleja la intención del autor al escribir la obra.

4. Demostrar que las UF se pueden utilizar como herramienta hermenéutica para interpretar el significado profundo del texto literario.

Para alcanzar dichos objetivos y confirmar o refutar las hipótesis que se plantearon, se seleccionó, en primer lugar, un corpus de tres novelas pertenecientes a la narrativa española de posguerra atendiendo a aspectos históricos y estilísticos. Se eligió *La colmena*, de Camilo José Cela, por ser una novela escrita en la más reciente posguerra, durante los años 40, y por pertenecer estilísticamente al tremendismo y a la tendencia de novela coral del primer período de la narrativa de posguerra. Se escogió *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité, por haber sido escrita y publicada durante los años 50, por ser una novela femenina y por seguir la tendencia del neorrealismo de la generación del medio siglo. Estilísticamente es, además, una obra a mitad de camino entre la novela coral previa y la futura novela intimista que estaba por llegar. Por último, se escogió *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, por ser una novela escrita y publicada en los años 60, paradigma de la nueva novela de posguerra que recogía las tendencias innovadoras de la narrativa europea, como el monólogo interior y el fluir de la conciencia que podemos observar en la protagonista, Carmen. Así, con este corpus literario de tres novelas escogidas se pretendía aglutinar y resumir los casi 40 años de narrativa española de posguerra, tanto históricamente como estilísticamente, para ampliar al máximo posible el foco de nuestro estudio.

Además, se diseñó una metodología ad hoc que permitiese analizar la fraseología inserta en el texto literario utilizándola como objeto hermenéutico. Para ello, tal y como ya se detalló en el epígrafe 5, se leyeron exhaustiva y reiteradamente las novelas escogidas para localizar y extraer todas las UF utilizadas en el texto. Una vez extraídas, se procedió a su documentación con obras fraseográficas y lexicográficas, a su clasificación, implementando la taxonomía propuesta en el epígrafe 3, y a su inclusión en una tabla en la que se recogieron otros datos como el personaje que las enunciaba, la situación comunicativa, el número de página, etc.

Posteriormente, se llevaron a cabo siete estudios diferentes para procesar y analizar las UF en relación al texto literario en el que se encontraban insertas. Se desarrollaron, en primer lugar, tres estudios de corte cuantitativo (LC-1, EV-1 y CHCM-1) cuyo propósito era confirmar o refutar la primera hipótesis de esta tesis, así como alcanzar el primero de

los objetivos. A continuación, se llevaron a cabo cuatro estudios más (LC-2, EV-2, EV-3 y CHCM-2) en aras de confirmar o refutar la segunda hipótesis de esta tesis y cumplir el segundo objetivo. La confirmación de las dos primeras hipótesis en todos los estudios, así como el cumplimiento de los dos primeros objetivos, desembocaban en la ratificación de la tercera y cuarta hipótesis y llevaban a alcanzar el tercer y cuarto objetivo.

Así, mediante los estudios LC-1, EV-1 y CHCM-1, se ha hecho patente que los autores llevaron a cabo un uso intencionado de la fraseología como recurso estilístico o estilema (primera hipótesis), dado que se ha demostrado el diferente uso fraseológico que existe en el narrador y en los personajes, lo que evidencia la intencionalidad del autor.

Además, mediante los estudios LC-2, EV-2, EV-3 y CHCM-2, se ha comprobado que ese uso intencionado de la fraseología como recurso estilístico perseguía un objetivo relacionado íntimamente con el principio poiético u objetivo final de la novela (segunda hipótesis). Ese objetivo era, en primer lugar, conferir mayor verosimilitud al texto literario, acercando el habla de los personajes al del lector, y, con ello, acercando la realidad presentada en las obras a la realidad del lector, permitiendo la identificación de este con la ficción. En segundo lugar, esa fraseología ejercía una función determinada en el texto, que variaba de una novela a otra, como se ha visto. En *La colmena*, de Camilo José Cela, el objetivo era ofrecer un retrato fidedigno del Madrid de los años 40, sumido en la miseria y bajo la sombra aún acechante de una guerra civil que se sentía todavía muy cercana. Para ello, la fraseología que utilizó Cela contribuye a caracterizar a Doña Rosa como la España «ganadora», bravucona en su opulencia, matona en ocasiones, sabedora de su buena posición y de su derecho a abusar del resto. Por su parte, la fraseología utilizada por Martín Marco lo caracteriza como la España «perdedora», como un pobre hombre, afable, resignado a su realidad y sus miserias. A través de esta caracterización, Cela lleva a cabo su particular crítica a la situación española del momento de una forma opaca, aunque bastante clara para aquel que supiese leer entre líneas.

En *Entre visillos*, Martín Gaité creó un discurso fraseológico particular para el colectivo femenino que contribuye a evidenciar su situación de desigualdad y sometimiento. En el colectivo masculino, por el contrario, se observaba un uso fraseológico más propio de la España abusona de Doña Rosa, aquella que somete a la otra mitad convencida de estar en su derecho. Al analizar el discurso de manera individual en algunos de los personajes, se evidenciaban también tendencias de uso fraseológico distanciadas de las de sus colectivos en personajes como Elvira y Natalia o Pablo y

Emilio, por ser, precisamente, personajes que no encajaban en los convencionalismos de su grupo. En el caso de Elvira y Natalia, esa inadaptación se debía a sus ansias de libertad, de cambio y de independencia, que chocaban con el dócil sometimiento lingüístico de su colectivo femenino. Pablo y Emilio, por su parte, se distanciaban de la tendencia subyugante de su colectivo por su sensibilidad hacia la desigualdad del colectivo femenino y su trato hacia la mujer, diferente del que profesan el resto de personajes masculinos.

En *Cinco horas con Mario*, Delibes utilizó de forma magistral la fraseología para recrear en Carmen todo un paradigma de valores, premisas ideológicas, usos y costumbres franquistas que, a través del humor, le permitiese llegar al lector y evidenciar lo absurdo de su personaje y su postura. Con ello, alcanzaba también su propósito: criticar la dictadura franquista de una forma velada.

A través de las conclusiones comparativas de los siete estudios se ha podido constatar que existe una utilización similar de las UF en las tres obras literarias escogidas, dado que, aunque pertenecen a tendencias distintas de la novela española de posguerra, el movimiento estético es el mismo en todas ellas y las motivaciones socioculturales también lo son. Por ello, puesto que ese uso fraseológico particular se deriva de las motivaciones estéticas y socioculturales que rodean a la novela española de posguerra, aventuramos que podrían encontrarse resultados parecidos, en lo que al uso de la fraseología se refiere, en otras novelas de este período. De esta forma, confirmamos la tercera hipótesis de esta tesis, pues el uso de la fraseología en las obras estudiadas es común, es decir, se utiliza con el mismo objetivo, y es tentativamente extrapolable a otras novelas de la posguerra española, dado que comparten su estilística y motivaciones socioculturales. Se ha alcanzado, asimismo, el tercer objetivo de esta tesis.

Con todo ello, además, se ha demostrado la efectividad de una metodología que proyecta la fraseología sobre el texto literario como herramienta hermenéutica, es decir, como puerta para acceder al significado profundo del texto. Por lo que, finalmente, se confirma la última de las hipótesis de esta tesis, dado que se puede aprehender el principio poético de las novelas a través de su estudio fraseológico-hermenéutico, y se alcanza el último de los objetivos, derivado de esta.

Las implicaciones de este estudio para el ámbito de la literatura son varias. En primer lugar, se ha probado que la novela española de posguerra, incluso aquella que pasó

fácilmente la censura, no era un instrumento inocuo para la época, sino que, a través de la creación de un nuevo lenguaje, aquel que Neuschäfer (1994) llamaba «discurso de la censura», decía mucho más de lo que a primera vista hubiese parecido. La fraseología y el uso de esta como recurso estilístico forman parte de ese «discurso de la censura» contribuyendo a conseguir el objetivo particular de la narrativa de posguerra: criticar la situación imperante en España debida a la dictadura franquista y hacer llegar esa crítica al lector. Tradicionalmente, como se dijo en los epígrafes 1 y 2.3., la crítica literaria ha tendido a desprestigiar la narrativa de posguerra considerando que su calidad estética estaba puesta al servicio de la instrumentalización política. Si bien es cierto que esta novela, como se ha visto, posee una función política; no coincidimos en que, por ello, su calidad sea menor. Precisamente, si algo ha de reconocérseles a los autores de esta época es la maestría con que fueron capaces de verbalizar todo aquello que querían comunicar a través de sus textos, creando un nuevo lenguaje y plasmando una realidad casi pictórica en sus novelas. Por todo ello, consideramos que se debería revisar la postura de la crítica literaria frente a la novela española de posguerra con el fin de revalorizar la calidad estilístico-literaria de esta última.

Además, la implementación satisfactoria de la metodología que se ha creado *ad hoc* para esta tesis demuestra que existen aún formas de estudiar e interpretar, no solo el texto literario, sino cualquier tipo de texto, que aún no se han explorado. La metodología desarrollada en esta tesis, en concreto, permite interpretar el texto de una forma más empírica, tanto cuantitativamente como cualitativamente, acudiendo a los ejemplos fraseológicos concretos que ilustran la intención del autor al escribir la novela.

Por su parte, existen también importantes implicaciones para el ámbito de la fraseología. Se ha demostrado, en primer lugar, que la fraseología supone un recurso estilístico polifacético que permite, no solamente conferirle al texto determinados rasgos estilísticos, sino también, caracterizar a los personajes, o, incluso, llevar a cabo una función más significativa como la de contribuir a la consecución de un objetivo como el de la crítica al régimen franquista. Esto nos lleva a preguntarnos de qué forma se ha utilizado la fraseología en textos de otras épocas o, incluso, en otros géneros textuales y si se pueden extraer tendencias de uso fraseológicas específicas para cada género textual, lo que permitiría ampliar el foco del análisis del discurso y descubrir todo un nuevo campo de investigación.

Existen, por supuesto, algunas limitaciones en este estudio que deben exponerse con objetividad. En primer lugar, el número de novelas que compone el corpus literario es limitado, por lo que, aunque las conclusiones extraídas son extrapolables a las tres novelas, no se pueden generalizar de forma taxativa a la narrativa española de posguerra sin hacer extensivo el estudio a muchas otras novelas. Por otro lado, la aplicación de la metodología diseñada para el estudio del texto literario a través de la fraseología ha de ser muy minuciosa y, por ello, necesita de mucho tiempo y esfuerzo, por lo que no es una metodología fácilmente aplicable. Además, al ser implementada de forma manual y no disponer de un software especializado que pudiese extraer todas las UF de forma automática para crear el corpus fraseológico, es posible que puedan existir errores u olvidos en la versión final de los corpus, a pesar de las reiteradas revisiones que se han llevado a cabo.

Aun con todo ello, creemos que el presente estudio puede sentar las bases para la exploración de los textos literarios a través de su estudio fraseológico-hermenéutico y suponer un nuevo enfoque tanto para la literatura como para la fraseología y otros ámbitos de la investigación. Así, en futuros estudios se explorarán los corpus fraseológicos creados con otros objetivos, como el análisis del lenguaje femenino en las tres novelas analizadas, con el fin de llevar a cabo una comparación y establecer, tal vez, las bases del discurso fraseológico femenino en la novela. También se ampliará el estudio a otras novelas del período, como pueden ser *Nada*, de Carmen Laforet, y *Tiempo de silencio*, de Martín-Santos, que, presentando las mismas características estilístico-formales que las novelas analizadas, ofrecerán resultados, probablemente, similares a los encontrados en esta tesis y la posibilidad de hacer más extensibles las conclusiones de este estudio. Además, como ya hicieron otros autores (Serrano y Solano, 2011; M. Sevilla, 2013; y Gálvez-Vidal y Navarro, 2015, entre otros) los estudios futuros podrían centrarse también en analizar cómo se han traducido a otras lenguas estos rasgos conferidos a los personajes de las novelas a través de la fraseología y si se ha conservado el principio poietico al hacerlo. Por otra parte, y una vez demostrada la eficacia de la metodología implementada, se abren nuevos campos de aplicación e investigación dentro del texto literario, en la novela de otras épocas, en la poesía o en el teatro, y en otros géneros textuales como pueden ser el jurídico, el científico-técnico o el económico, por ejemplo, abriendo toda una nueva perspectiva para el análisis del discurso.

En definitiva, creemos que estudios de este tipo son necesarios para seguir avanzando en el análisis del texto literario desde otros enfoques y que existe, también, la necesidad de estudiar las UF como unidades de significado insertas en un texto completo, donde poseen una función tanto estilística como semántico-pragmática, para seguir ampliando los horizontes de la disciplina fraseológica desde una perspectiva multidisciplinar.

Referencias bibliográficas

- Agulló Díaz, M. C. (1999). «Azul y rosa»: Franquismo y educación femenina. En A. Mayordomo (Coord.), *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo, Cuadernos del Departamento de Educación Comparada e Historia de la Educación, Serie Minor* (39), (pp. 243-305). Valencia, España: Universitat de València.
- Albaladejo, T. (1992). Aspectos pragmáticos y semánticos de la traducción del texto literario. *Koiné. Annali della Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori «San Pellegrino»*, II(1-2). 179-200.
- Albaladejo, T. (1998). Del texto al texto. Transformación y transferencia en la interpretación literaria. En E. Ramón Trives y H. Provencio Garrigós (Eds.), *Estudios de lingüística textual. Homenaje al Profesor Muñoz Cortés* (pp. 31 – 46). Murcia, España: Universidad de Murcia.
- Alvar, M. (2006). Lengua y habla en las novelas de Miguel Delibes. Alicante, España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/portales/manuel_alvar/obra-visor/lengua-y-habla-en-las-novelas-de-miguel-delibes-0/html/00e30f2e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_0_
- Arquier, L. (1977). Personaje y estructura narrativa en *La colmena*. *Archivum Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, (Tomos XXVII-XXVIII, 1977-1978). 101-120.
- Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE). (2016). Presentación. En Asociación de Academias de la Lengua Española (Eds.), *La colmena, de Camilo José Cela, Edición conmemorativa I centenario del autor* (pp. IX - XIV). Madrid, España: Alfaguara.
- Barbadillo De la Fuente, M. T. (1997). Los refranes en la obra de don Juan Valera. *Paremia*, 6. 85-90.

- Barboza, A. (2016). *La colmena* y la sociología urbana. Una lectura sociológica. En Asociación de Academias de la Lengua Española (Eds.), *La colmena, de Camilo José Cela, Edición conmemorativa I centenario del autor* (pp. 443-457). Madrid, España: Alfaguara.
- Barrero Pérez, O. (1999). La novela (I). En S. Sanz Villanueva (Ed.), *Historia y Crítica de la literatura española al cuidado de Francisco Rico 8/1 Época contemporánea: 1939-1975 Primer suplemento* (pp. 330-351). Barcelona, España: Crítica.
- Bizzarri, H. O. (2003). Los refranes en Cervantes. *Boletín Hispánico Helvético*, 2. 25-49. Recuperado de: <http://www.sagw.ch/en/sseh/publikationen/Boletin-Hispanico-Helvetico/Volumen-2.html>
- Bosque, I. (Dir.). (2005). *Redes Diccionario combinatorio del español contemporáneo*. Madrid, España: Editorial SM.
- Bustos Gisbert, E. (1986). *La composición nominal en español*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Cajade Frías, S. (2010, julio-diciembre). Arquetipos femeninos y masculinos en la novela *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité. Un análisis desde la etnoliteratura. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXV (2), 489-518. Recuperado de: <http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/viewArticle/237>
- Cantera Ortiz de Urbina, J. (1998). Refranes y sentencias en la literatura medieval española. *Paremia*, 7. 11-26.
- Casares, J. (1992). Tercera parte: La locución, la frase proverbial, el refrán y el modismo. En *Introducción a la lexicografía moderna* (3º Ed.) (pp. 165-242). Madrid, España: C.S.I.C.
- Cela, C. J. (1979). *La colmena* (34ª Ed.). Barcelona, España: Editorial Noguer.
- Cela, C. J. (2016a). Historia incompleta de unas páginas zarandeadas. En Asociación de Academias de la Lengua Española (Eds.), *La colmena, Edición conmemorativa I centenario del autor* (pp. 3-11). Madrid, España: Alfaguara.

- Cela, C. J. (2016b). Nota a la primera edición. En Asociación de Academias de la Lengua Española (Eds.), *La colmena, Edición conmemorativa I centenario del autor* (pp. 13-14). Madrid, España: Alfaguara.
- Cela, C. J. (2016c). Nota a la segunda edición. En Asociación de Academias de la Lengua Española (Eds.), *La colmena, Edición conmemorativa I centenario del autor* (pp. 14-15). Madrid, España: Alfaguara.
- Cela, C. J. (2016d). Nota a la cuarta edición. En Asociación de Academias de la Lengua Española (Eds.), *La colmena, Edición conmemorativa I centenario del autor* (pp. 17-18). Madrid, España: Alfaguara.
- Cela, C. J. (2016e). Nota a la quinta edición. En Asociación de Academias de la Lengua Española (Eds.), *La colmena, Edición conmemorativa I centenario del autor* (pp. 18-21). Madrid, España: Alfaguara.
- Cela Conde, C. J. (2016). Hablando de mi melliza. En Asociación de Academias de la Lengua Española (Eds.), *La colmena, de Camilo José Cela, Edición conmemorativa I centenario del autor* (pp. LXI-LXVI). Madrid, España: Alfaguara.
- Cercas, J. (1999). La novela (II). En S. Sanz Villanueva (Ed.), *Historia y Crítica de la literatura española al cuidado de Francisco Rico 8/1 Época contemporánea: 1939-1975 Primer suplemento* (pp. 351-370). Barcelona, España: Crítica.
- Clavería, G. y Torruella, J. (1993). Formación de términos en los léxicos especializados de la lengua española. En J. C. Sager, *Curso práctico sobre el procesamiento de la terminología* (pp. 315-344). Humanes, España: Fundación Germán Sánchez Ruiperez.
- Corpas Pastor, G. (1996). *Manual de Fraseología española*. Madrid, España: Editorial Gredos.
- Cuesta Abad, J. M. (1991). Los principios de la filosofía hermenéutica: H.-G. Gadamer. *Teoría hermenéutica y literatura* (pp. 35-72). Madrid, España: Visor, Literatura y Debate Crítico.

Delibes, M. (1978). *Cinco horas con Mario*. Barcelona, España: Ediciones Destino.

Doyle, C. C. (2015). Proverbs in Literature. En H. Hrisztova-Gotthardt, M. Aleksa Varga (Eds.), *Introduction to Paremiology: A Comprehensive Guide to Proverb Studies* (pp. 262 - 275). Varsovia, Polonia: De Gruyter Open.

Eco, U. (2013). *Los límites de la interpretación*. (Trad. H. Lozano Miralles). Barcelona, España: Random House Mondadori. (Obra original publicada en 1990)

Fernández Prieto, C. (1979). Entrevista con Carmen Martín Gaité. *Anales de la narrativa española contemporánea*, 4. 165-172. Recuperado de: https://www.jstor.org/stable/27740998?newaccount=true&read-now=1&seq=8#page_scan_tab_contents

Ferrary, A. (2008). La vida cultural: limitaciones, condicionantes y desarrollo. El Franquismo. En J. Paredes (Coord.), *Historia Contemporánea de España s. XX* (pp. 860-885). Barcelona, España: Ariel.

Foucault, M. (1982). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. (Trad. A. Garzón del Camino) (7ª Ed.). Madrid, España: Siglo XXI. (Obra original publicada en 1975)

Fundación Miguel Delibes. (2012). Miguel Delibes/ Biografía, *Fundación Miguel Delibes*. Valladolid, España: Fundación Miguel Delibes. Recuperado de: <http://www.fundacionmigueldelibes.es/1920-1929/>

Gadamer, H.G. (1977). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (Trad. A. Agud). Salamanca, España: Sígueme. (Obra original publicada en 1975)

Gálvez Vidal, A., Navarro Coy, M (2015). ¿Es Carmen la misma persona cuando habla inglés? La traducción de unidades fraseológicas en *Cinco horas con Mario*. En G. Conde, P. Mogorrón, M. Martí y D. Prieto (Eds.), *Enfoques actuales para la traducción fraseológica y paremiológica: ámbitos, recursos y modalidades*, en J. Sevilla y M. I. T. Zurdo (Coords.), *Biblioteca fraseológica y paremiológica, Series «Monografías»*, 6, (pp. 129-142). Villaverde, España: Centro Virtual Cervantes Instituto Cervantes.

- García-Page Sánchez, M. (1993). Texto paremiológico y discurso poético (el ejemplo de Gloria Fuertes). *Paremia*, 1. 45-53.
- García-Page Sánchez, M. (2007). Esquemas sintácticos de formación de locuciones adverbiales. *Moenia*, 13. 121-144.
- García-Page Sánchez, M. (2008). *Introducción a la fraseología española*. Montcada i Reixac, España: Anthropos.
- Gómez Molina, J. R. (2004). Las unidades léxicas en español. *Carabela*, 56. 27-50.
- Gracia, J. y Ródenas, D. (2011). *Historia de la literatura española 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona, España: Crítica.
- Instituto Cervantes. (2018). Implicatura, en *Diccionario de términos clave en ELE*, Centro Virtual Cervantes. Madrid, España: Instituto Cervantes (Centro Virtual Cervantes). Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/implicatura.htm
- Izquierdo, J. M. (2004). Carmen Martín Gaité + Tzvetan Todorov = El cuarto de atrás (1978). En I. Enkvist y J. M. Izquierdo (Eds.), *Encuentros hispánicos en la Universidad de Lund: Simposio sobre los métodos de estudio crítico de Tzvetan Todorov y su posible aplicación a los estudios hispánicos* (pp. 57-71). Lund, Suecia: Universidad de Oslo. Recuperado de: <http://folk.uio.no/jmaria/lund/2004/textos/pdf/06izquierdotodorov.pdf>
- Jesenšek, V. (2015). Pragmatic and Stylistic Aspects of Proverbs. En H. Hrisztova-Gotthardt, M. Aleksa Varga (Eds.), *Introduction to Paremiology: A Comprehensive Guide to Proverb Studies* (pp. 133 - 158). Varsovia, Polonia: De Gruyter Open.
- Lázaro Carreter, F. (1968). Estilema. En *Diccionario de términos filológicos* (3º ed.). Madrid, España: Gredos.
- Le Bigot, C. (1993). La desconstrucción de la frase hecha en algunos poetas sociales (Blas de Otero, Ángel González, Jaime Gil de Biedma). *Paremia*, 2. 151-155.

- López Castellón, E. (1985). La novela española durante el franquismo. En C. J. Cela, *La colmena* (pp. 5-19). Madrid, España: PPP Ediciones.
- Manero, E., Prieto, D. (2011). Las unidades fraseológicas como elemento caracterizador del narrador y de los personajes en *Las ratas* de Miguel Delibes. *Paremia*, 20. 65-76.
- Mantzavinos, C. (2016). Hermeneutics. En E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy* [versión electrónica]. Stanford, EEUU: The Metaphysics Research Lab, Center for the Study of Language and Information (CSLI), Stanford University. Recuperado de: <https://plato.stanford.edu/entries/hermeneutics/>
- Martí, M. (2012). El proceso de constitución de las unidades fraseológicas y algunos problemas fundamentales. En I. Penadés y M. Martí (Coord.), *II Jornadas de Lengua y Comunicación. La fraseología y la paremiología (60 años después de la Introducción a la lexicografía moderna de D. Julio Casares)*, *Lingüística en la Red*, X. 1-52. Recuperado de: http://linred.es/monograficos_pdf/LR_monografico10-articulo4.pdf
- Martín de la Guardia, R., Pérez Sánchez, G. (2008). La sociedad española durante el Régimen de Franco. En J. Paredes (Coord.), *Historia Contemporánea de España s. XX* (pp. 780-828). Barcelona, España: Ariel.
- Martín Gaité, C. (1980). *Carmen Martín Gaité – A Fondo*, entrevista de Joaquín Soler Serrano [vídeo], RTVE. Recuperado de: <http://www.entrevista-a.com/entrevista-a-carmen-martin-gaite-en-a-fondo/>
- Martín Gaité, C. (1992). *Entre visillos*. Barcelona, España: Ediciones Destino.
- Martín Gaité, C. (2013). *Entre visillos* (2ª Ed.). Barcelona, España: Ediciones Destino.
- Martín-Santos, L. (1986). *Tiempo de silencio* (2ªEd.). Barcelona, España: Seix Barral.
- Mayoral, M. (2013). Introducción. En C. Martín Gaité, *Entre visillos* (2ª Ed.) (pp. 9-42). Barcelona, España: Ediciones Destino.
- Mieder, W. (1994). Proverbs in Adolf Hitler's *Mein Kampf*. *Proverbium*, 11, 159-174.

- Montero Díaz, J. (2008). El Franquismo: Del esplendor a la crisis final (1959-1975). En J. Paredes (Coord.), *Historia Contemporánea de España s. XX*. (pp. 708-741). Barcelona, España: Ariel.
- Mura, G. A. (2012). *La fraseología del desacuerdo: los esquemas fraseológicos en español y en italiano* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Neuschäfer, H-J. (1994). *Adiós a la España eterna: La dialéctica de la censura. Novela teatro y cine bajo el franquismo*. (Trad. R. Pilar Blanco). Barcelona, España: Editorial Anthropos. (Obra original publicada en 1991)
- Nicolás, E. (2005). La dominación política del régimen franquista. *La libertad encadenada. España en la dictadura franquista, 1939-1975* (pp. 25-62). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Olza, I. (2013). Marcadores de unidades fraseológicas y actitudes de enunciación en la argumentación periodística. En I. Olza y E. Manero Richard (eds.), *Fraseopragmática* (pp. 185-227). Berlín, Alemania: Frank und Timme.
- Orwell, G. (2010). *1984*. (Trad. R. Vázquez Mora). Barcelona, España: Austral. (Obra original publicada en 1949)
- Osorio Olave, G., Serra Sepúlveda, S. (2012). Colocaciones, compuestos sintagmáticos y locuciones nominales: hacia un intento de delimitación conceptual. *Lenguas Modernas*, 39 (primer semestre 2012). 103-116.
- Ozaeta Gálvez, M. R. (1997). La presencia paremiológica en las fábulas de La Fontaine. *Paremia*, 6. 465-470.
- Paleologos, K. (2008). El espacio novelesco en *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité y *La Salamandra* de Alkiviadis Yanópulos: un estudio comparativo. *Erytheia Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, 29, 203-216. Recuperado de: http://interclassica.um.es/investigacion/hemeroteca/e/erytheia/numero_29_2008/el_espacio_novelesco_en_entre_visillos_de_carmen_martin_gaite_y_la_salamandra_de_alkiviadis_yanopulos_un_estudio_comparativo

- Pamies, A. (2006). De la idiomaticidad y sus paradojas. En G. Conde (Ed.), *Nouveaux apports à l'étude des expressions figées* (pp. 173-204). Cortil-Wodon, Belgique: InterCommunications & E.M.E. (Collection Proximités-Didactique).
- Pennisi, M. R. (2009, julio-octubre). La lengua de *La colmena*. *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Año XV (42). Recuperado de: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/lecolmen.html>
- Piirainen, E. (2008). Figurative phraseology and culture. En S. Granger, F. Meunier (Eds.), *Phraseology: An interdisciplinary perspective* (pp. 207-228). Amsterdam, Países Bajos: John Benjamins Publishing Company.
- Postigo, M.J. (2001). José Saramago y los proverbios. *Revista de Filología Románica*, Anejos, II. 267-299.
- Ramadori, A.E. (2010). Proverbios y citas en los Premios del Marqués de Santillana. *Memoria Académica del IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata. El Hispanismo ante el bicentenario*. Editado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de la Plata, Argentina (pp. 1-8). Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1148/ev.1148.pdf
- Real Academia Española (RAE). (2009). *Nueva Gramática de la Lengua Española* [versión electrónica]. Madrid, España: Real Academia Española. Recuperado de: <http://aplica.rae.es/grweb/cgi-bin/buscar.cgi>
- Real Academia Española (RAE). (2014). *Diccionario de la Lengua Española* (23º Ed.) [versión electrónica]. Madrid, España: Real Academia Española. Recuperado de: <http://lema.rae.es/drae/?val=fraseología>
- Rey, A. (1981). Forma y sentido de *Cinco horas con Mario*. En F. Rico (Coord.), *Historia y Crítica de la literatura española al cuidado de Francisco Rico. Vol. VII, Tomo 1, Época contemporánea: 1939-1975* al cuidado de Domingo Ynduráin (pp. 448-454). Barcelona, España: Crítica.
- Rodríguez Martín, G. A. (2011). Proverb Modification in Aldous Huxley's *Brave New World*. *Paremia*, 20. 179-190.

- Romera Pintor, A. M. (1999). El refrán como componente cervantino en una novela de Wieland. *Paremia*, 8. 457-462.
- Rosenblat, A. (1971). *La lengua del Quijote*. Madrid, España: Gredos.
- Rubio González, L. (1982). Tópicos religiosos en el español coloquial. *Revista de folklore*, Tomo 2b (23). Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/topicos-religiosos-en-el-espanol-coloquial/html/>
- Rueda de Aranguren, D. M. (2017). El círculo hermenéutico... El círculo de la comprensión. *Analéctica*, 3(23). 1-4.
- Sánchez Meca, D. (2004). El círculo hermenéutico y los límites de una filosofía de la lectura. *Signa*, 13. 139-160
- Sánchez Reboredo, J. (1999). La censura. En S. Sanz Villanueva (Ed.), *Historia y Crítica de la literatura española al cuidado de Francisco Rico 8/1 Época contemporánea: 1939-1975 Primer suplemento* (pp. 57-60). Barcelona, España: Crítica.
- Sanz Villanueva, S. (1986). *Historia de la novela social española (1942-1975)*. Madrid, España: Alhambra
- Sanz Villanueva, S. (Ed.). (1999). *Historia y Crítica de la literatura española al cuidado de Francisco Rico 8/1 Época contemporánea: 1939-1975 Primer suplemento*. Barcelona, España: Crítica.
- Seco, M. (1973). La lengua coloquial: *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité. En A. Amorós (Dir.), *El comentario de textos* (pp. 361-379). Madrid, España: Editorial Castalia.
- Seco, M., Andrés, O., Ramos, G. (2004). *Diccionario fraseológico documentado del español actual. Locuciones y modismos españoles*. Madrid, España: Editorial Aguilar, Lexicografía.
- Segura García, B. (1993). Las expresiones idiomáticas como medio para fingir la oralidad en la novela de Mario Vargas Llosa. *Paremia*, 2, 163-167.

- Serrano, L. C., Solano, M. A. (2011). Alteraciones fraseológicas en la traducción de *Las ratas* de Delibes al francés. *Paremia*, 20, 89-100.
- Sevilla, J. (1993). Las paremias españolas: clasificación, definición y correspondencia francesa. *Paremia*, 2, 15-20.
- Sevilla, J. (2008). Formas paremiológicas y criterios de clasificación (francés-español). *Crítica del texto*, XI (1-2), 235-248.
- Sevilla, J. (2012). La fraseología y la paremiología en los últimos decenios. En I. Penadés y M. Martí (Coords.), *II Jornadas de Lengua y Comunicación. La fraseología y la paremiología (60 años después de la Introducción a la lexicografía moderna de D. Julio Casares)*, *Lingüística en la Red*, X. 1-29. Recuperado de: http://www.linred.es/monograficos_pdf/LR_monografico10-articulo3.pdf
- Sevilla, J., Crida, C. A. (2013). Las paremias y su clasificación. *Paremia*, 22, 105-114.
- Sevilla, J., Zurdo, M. I. T. (Dir.). (2009). *Refranero Multilingüe*. Instituto Cervantes (Centro Virtual Cervantes). Recuperado de: <http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/Busqueda.aspx>
- Sevilla, M. (2013). Las unidades fraseológicas en la traducción literaria: el caso de las locuciones en *Las ratas* de Miguel Delibes. *Verba Hispánica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 21, 101-116.
- Sevilla, M. (2015). Las unidades fraseológicas del discurso científico-técnico y su traducción (inglés-español). En G. Conde, P. Mogorrón, M. Martí y D. Prieto (Eds.), *Enfoques actuales para la traducción fraseológica y paremiológica: ámbitos, recursos y modalidades*, en J. Sevilla y M. I. T. Zurdo (Coords.), *Biblioteca fraseológica y paremiológica, Series «Monografías»*, 6, (pp. 239-256). Villaverde, España: Centro Virtual Cervantes Instituto Cervantes.
- Sobejano, G. (2002). Notas de un lector de *La colmena*. *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, Año 8 (29), 51-66.

- Sobejano, G. (2009). *La colmena*: olor a miseria. Alicante, España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/portales/gonzalo_sobejano/obra-visor/la-colmena-olor-a-miseria-0/html/021a8502-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_
- Solano, M. A. (2012). Las unidades fraseológicas del francés y del español: tipología y clasificación. *Paremia*, 21, 117-128.
- Sotelo Vázquez, A. (2016). El manuscrito de *La colmena* y ediciones del Zodíaco (1945-1946). En Asociación de Academias de la Lengua Española (Eds.), *La colmena, de Camilo José Cela, Edición conmemorativa I centenario del autor* (pp.409-431). Madrid, España: Alfaguara.
- Spring, E. S. (2013). *Protesting Between the Lines: Carmen Martin Gaité's Frustration in Writing vis-à-vis 1950s Francoist Censorship* (Tesis de Máster). En *Masters Theses 1896 - February 2014* (1087). University of Massachusetts Amherst: Massachusetts, EEUU. Recuperado de: <http://scholarworks.umass.edu/theses/1087>
- Talbot, L. K. (1987). Female Archetypes in Carmen Martín Gaité's *Entre visillos*. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 12 (1/2), 79-94.
- Torres Nebrera, G. (2013). A vueltas con el «final» de *La colmena*. *Anuario de Estudios Filológicos (Universidad de Extremadura)*, 36, 165-182.
- Ugarte García, M. C. (2011). The role of proverbs in *Five hours with Mario*. *4th Interdisciplinary Colloquium on Proverbs – Proceedings*. Associação Internacional de Paremiologia, Tavira, 390-399. Recuperado de: https://www.academia.edu/3349633/The_role_of_proverbs_in_Five_hours_with_Mario
- Urrutia, J. (2013). Introducción. En C. J. Cela, *La colmena* (pp. 11-31). (19ª Ed.) Madrid, España: Cátedra.
- Urrutia, J. (2016). La construcción simbólica de *La colmena*. En Asociación de Academias de la Lengua Española (Eds.), *La colmena, de Camilo José Cela*,

- Edición conmemorativa I centenario del autor* (pp. CXI-CXXVII). Madrid, España: Alfaguara.
- Vilanova, A. (1995). *Novela y sociedad en la España de la posguerra*. Barcelona, España: Editorial Lumen.
- Vilanova, A. (2010). Introducción. En M. Delibes, *Cinco horas con Mario* (pp. 9-79). Barcelona, España: Austral, Ediciones Destino.
- Villanueva, D. (2016) *La colmena*: principios y final. En Asociación de Academias de la Lengua Española (Eds.), *La colmena, de Camilo José Cela, Edición conmemorativa I centenario del autor* (pp. XVII-LIX). Madrid, España: Alfaguara.
- Woolf, V. (2016). *Una habitación propia* (Trad. L. Pujol). Barcelona, España: Seix Barral, Editorial Planeta. (Obra original publicada en 1929)
- Zamora Muñoz, P. (1999). Otro intento de clasificación y delimitación de unidades fraseológicas italianas. En P. L. Ladrón de Guevara, P. Zamora y G. Mascali (Eds.), *Homenaje al profesor Trigueros Cano*, Tomo II (pp. 733-750). Murcia, España: Universidad de Murcia.
- Zamora Muñoz, P. (2003). Esquemas sintácticos fraseológicos pragmáticos. En R. Almela, D. A. Igualada, J. M. Jiménez y A. Vera (Coord.), *Homenaje al profesor Estanislao Ramón Trives* (pp. 825-836). Murcia, España: Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia.
- Zamora Muñoz, P. (2014). Los límites del discurso repetido: la fraseología periférica y las unidades fraseológicas pragmáticas. *Verba*, 41. 213-236. Recuperado de: <http://www.usc.es/revistas/index.php/verba/article/viewFile/980/2288>
- Zamora Muñoz, P. (2015). La Gramática de las construcciones: nuevas unidades fraseológicas y su traducción italiano-español. En G. Conde, P. Mogorrón, M. Martí y D. Prieto (Eds.), *Enfoques actuales para la traducción fraseológica y paremiológica: ámbitos, recursos y modalidades*, en J. Sevilla y M. I. T. Zurdo (Coords.), *Biblioteca fraseológica y paremiológica, Series «Monografías»*, 6, (pp. 23-34). Villaverde, España: Centro Virtual Cervantes Instituto Cervantes.

Zuluaga, A. (1997). Sobre las funciones de los fraseologismos en textos literarios. *Paremia*, 6. 631-640.

Zuluaga, A. (1975). La fijación fraseológica. *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXX (2), 225-248. Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/30/TH_30_002_017_0.pdf