

# Encadenamiento por repetición en la estructura coloquial

Emma Martinell Gifre

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

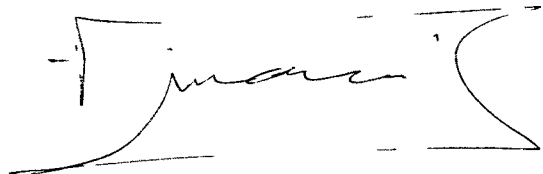
**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tesisenred.net](http://www.tesisenred.net)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Universidad de Barcelona  
Facultad de Filosofía y Letras  
Sección de Filología Románica Hispánica  
Departamento de Lengua española  
Año 1973

ENCADENAMIENTO POR REPETICIÓN EN LA ESTRUCTURA COLOQUIAL

Tesis doctoral presentada por Doña Emma Martinell Gifre  
y dirigida por el Doctor Francisco Marsá Gómez.



I N T R O D U C C I Ó N

El estudio de un aspecto concreto de la sintaxis coloquial, la repetición, ya ocupó la Parte II de mi tesis de Licenciatura. De acuerdo con mi director de tesis se convino en que era un tema suficientemente amplio, inexplorado y sugestivo como para ser objeto de una tesis doctoral.

La manifestación coloquial -dialogal- es la forma más inmediata de realizarse el lenguaje, cuyas funciones comunicativa y expresiva exigen una duplicidad de sujetos que, alternativamente, emiten y reciben mensajes estructurados lingüísticamente. De la misma manera que se considera que una frase es un tipo de unidad que cohesiona los distintos significados de los elementos que la componen, las premisas que emiten los dos interlocutores están relacionadas significativamente. La unidad significativa del diálogo abarca varias emisiones lingüísticas (premisas) de los sujetos que intervienen. Hay otra noción menos conocida, o desconocida totalmente, y es que esta relación significativa de la "estructura profunda" de las premisas coloquiales se manifiesta en su "estructura superficial". Las premisas constitutivas de los diálogos presentan elementos comunes. Esta repetición es un fenómeno visible en la sintaxis coloquial.

El propósito de esta tesis es ver si este fenómeno se produce de una forma constante en el coloquio, y de qué forma se produce. Para ello ha sido necesario consultar una gran cantidad de diálogos; pero, más importante que el número ha sido el obtenerlos de todas las procedencias posibles. Una vez se sepa

si el fenómeno de repetición formal es una constante en el coloquio se podrá elaborar una teoría general del mismo.

En la bibliografía de la tesis se observa inmediatamente la falta de estudios que se refieran a este fenómeno coloquial. Creo que el único lingüista español que ha estudiado el coloquio con detenimiento es Manuel Criado de Val, pero no alude nunca a la repetición. Las lecturas que he realizado y comentado responden a dos orientaciones: de un lado, los estudios que hablan de la comunicación lingüística humana, y de otro, los estudios que tratan de las distintas fuentes de coloquio, analizando sus características.

Presento mi tesis en dos volúmenes separados. En el Anejo están agrupados todos los diálogos que me han servido de base para la elaboración del trabajo. Se clasifican según el canal que los ha transmitido y, para cada grupo, hay una numeración separada. De esta forma es fácil localizar cualquier diálogo que aparezca citado en el volumen principal. Aparte el interés que pueda tener una recopilación tan amplia de diálogos de todo tipo y de procedencia diversa, lo importante es que, en todos ellos, están subrayados los elementos que constituyen repetición, de forma que la sola lectura del Anejo justifica la tesis, dada la abundancia sorprendente de elementos formales comunes a más de una premisa.

El cuerpo de la tesis está compuesto por cuatro partes a las que hay que añadir esta Introducción, la Bibliografía y los Índices.

En la Parte I analizo la procedencia de los diálogos estu-

diados. Es la parte más extensa -con cuatro capítulos- aunque está algo al margen del tema central. Es un intento de análisis de las características de los diálogos procedentes de distintos canales de transmisión.

La Parte II está dedicada al estudio de la comunicación coloquial. Se analizan las características de los sujetos que pueden intervenir, la naturaleza de sus emisiones y las relaciones significativas que contraen en el seno del coloquio. En el Capítulo 3 se ensayan múltiples sistemas de representación gráfica de diálogos de cualquier duración y procedencia. He intentado reseñar simultáneamente los fenómenos de encadenamiento significativo y los de repetición formal.

La Parte III es el centro de la tesis. En ella estudio la repetición, consistente en la presencia de un mismo elemento en varias premisas de un diálogo. A veces se produce por identidad total, pero es más frecuente que se produzca por identidad parcial, que presupone unos fenómenos concretos de cambio. Describo todos los tipos de cambio posibles y los represento mediante una fórmula.

La Parte IV es complemento de la anterior, ya que consiste en la aplicación de cada una de las fórmulas representativas de un cambio a unas premisas de los diálogos recogidos en el Anejo.

En esta tesis hay un Índice general de materias y un segundo Índice de las figuras que aparecen en el texto.

Los conceptos gramaticales que aparecen en esta tesis los he adquirido en los diversos cursos de gramática a los que he

asistido en los tres años de especialidad.

Agradezco a mi director de tesis no sólo la orientación inicial sino la revisión constante que ha realizado de mi trabajo.

La razón, lo que llamamos tal, el conocimiento reflejo y reflexivo, el que distingue al hombre, es un producto social.

Debe su origen acaso al lenguaje. Pensamos articulada, o sea reflexivamente, gracias al lenguaje articulado, y este lenguaje brotó de la necesidad de transmitir nuestro pensamiento a nuestros prójimos. Pensar es hablar consigo mismo, y hablamos cada uno consigo mismo gracias a haber tenido que hablar los unos con los otros, y en la vida ordinaria acontece con frecuencia que llega uno a encontrar una idea que buscaba, llega a darle forma, es decir, a obtenerla, sacándola de la nebulosa de percepciones oscuras a que representa, gracias a los esfuerzos que hace para presentarla a los demás. El pensamiento es lenguaje interior. Y el lenguaje interior brota del exterior.

(Miguel de Unamuno, Del sentimiento trágico de la vida.)

En todo caso, es evidente que el lenguaje ligado a la presencia de otro, abertura hacia otro, contribuye al mismo tiempo a la constitución del ser personal. Toda comunicación está ligada a una toma de conciencia. El rodeo desde otro me reconduce siempre a mí mismo. En una reciprocidad del hablar y del escuchar se actualizan en mí posibilidades adormecidas: cada palabra, proferida o escuchada, es la posibilidad de un despertar, acaso el descubrimiento de un valor al llamado del cual no fui sensible. Etimológicamente, la noción de conciencia evoca la salida de la soledad, el desdoblamiento de un ser con. Hay en la comunicación una virtud creadora de la que el hombre aislado se siente dolorosamente privado.

(Georges Gusdorf, La palabra.)

P A R T E I

PROCEDENCIA DE LOS MATERIALES

## INTRODUCCIÓN

En esta tesis aparecen citados una gran cantidad de diálogos, de escasa o de prolongada extensión, que constituyen ejemplo de algún caso de cambio en las repeticiones en los encadenamientos de diálogo. Estos diálogos constan de dos o tres premisas que pertenecen a distintos interlocutores, representados en el texto por las letras A, B y C. A representará siempre a un interlocutor con una función entrevistadora fija; B y C representarán interlocutores indistintamente emisores y receptores, pero sin una función de entrevistadores. En los ejemplos obtenidos de obras literarias suelen aparecer interlocutores del tipo B o C; en los diálogos con carácter de entrevista, obtenidos de la prensa o grabados directamente de la radio y de la televisión, aparecen interlocutores A y B, es decir, entrevistador y entrevistado. Si hay más de un entrevistado se indica su premisa con una C, y si hay más de un entrevistador -cosa que también ocurre- su premisa está precedida por la letra A'. Después de copiar el diálogo-ejemplo indico siempre su procedencia.

Si se trata de un diálogo literario indico entre paréntesis el nombre del autor y el de la obra, así como el número de la página del libro de la que está sacado. Ejemplo:

Lulú se rió satisfecha; luego enseñó a Andrés la tienda, la trastienda y la casa. Estaba todo muy bien arreglado y en orden.  
-El otro día vino Julio -dijo Lulú- y hablamos mal de usted. Dijo que usted no quería casarse conmigo.

(Pío Baroja, El árbol de la ciencia, pág. 215.)

Si se trata de un diálogo de radio, se indica entre paréntesis, asimismo, la emisora, el día y la hora en que se ha grabado, y se añade un número que es el que tiene este diálogo en la relación general de todos los diálogos obtenidos de la misma fuente. Ejemplo:

- A.- Hace mucho tiempo que cantas.  
B.- Sí, hace mucho tiempo.

(Diálogo de radio, 46. Radio Barcelona, 9.I.72, 12,45 h.)

Después de un diálogo de televisión se indica el día en que ha sido grabado y también el número que tiene en la relación general de los diálogos televisivos. Ejemplo:

- B.- ... con independencia de su alto poder de captación para la juventud.  
A.- Precisamente en esto, en esta última frase suya quisiéramos insistir. ¿Cuál es el auténtico poder del balonmano en cuanto a captación para la juventud?

(Diálogo de televisión, 56. 27.II.72)

Para los diálogos de prensa se pone entre paréntesis la publicación de la que se han recogido, el día de aparición y el número que tiene este diálogo en la relación general de los diálogos de prensa. Ejemplo:

- B.- ¿Y si el domingo perdéis en Madrid, qué pasa?  
C.- Puede ser una derrota que dé tranquilidad al equipo, ya que si hay un poco de suerte, en adelante ya no nos podrá pasar delante ningún equipo más.

(Diálogo de prensa, 72.1. Dicen, 24.XI.71)

En cuanto a los diálogos reales, llevan la indicación de diálogos recogidos en una tienda, y un número. No se indica la fecha en que se han obtenido. Ejemplo:

B.- ¿A qué precio va este juego?

C.- A treinta pesetas.

(Diálogo de una tienda, 20.)

He consultado obras literarias desde la Edad Media hasta nuestros días, pertenecientes a los tres géneros: novela, poesía y drama:

Los diálogos de la radio y la televisión los he grabado en cinta magnetofónica en el momento de emitirse y luego los he transcrito a mano y los he numerado.

Los diálogos de prensa los conservo en su forma original, es decir, he agrupado los recortes de prensa y los he numerado.

Los diálogos reales los he transcrito en el momento de oírlos y aparecen numerados.

He dedicado cuatro capítulos a explicar la procedencia del material dialogado de que dispongo. En ellos estudio las características de los diálogos según los canales a través de los cuales son transmitidos.

En esta introducción analizaré los rasgos distintivos que caracterizan los diálogos y que motivan que haya agrupado los que he utilizado para obtener ejemplos de cambios en las repeticiones en los encadenamientos de diálogo en los siguientes grupos, cada uno de los cuales constituye un capítulo de esta primera parte de la tesis:

Capítulo 1. El diálogo literario.

Capítulo 2. El diálogo de radio, de televisión y de prensa.

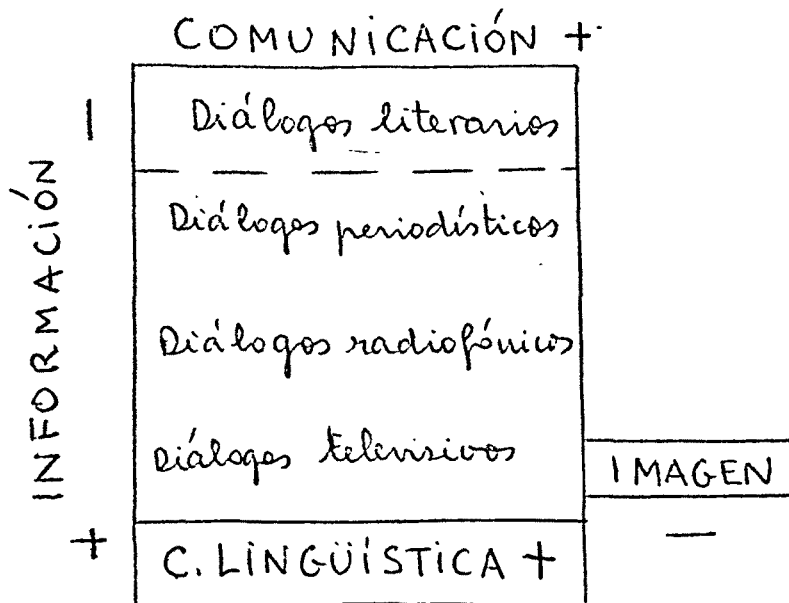
Capítulo 3. El diálogo real.

Capítulo 4. El diálogo de las entrevistas recopiladas en libros.

La diferencia esencial entre el diálogo literario y los de radio, prensa y televisión, está en la finalidad que se da en ellos al lenguaje. Las tres últimas fuentes de diálogo son medios de información de que dispone la sociedad actual.

Presento tres esquemas en los que se establece la diferencia entre un acto comunicativo y un acto informativo, y el carácter más o menos informativo de los diálogos que yo he utilizado para esta tesis.

Fig. 1



En la figura 1 se ve la mayor o menor información que hay en la comunicación lingüística de las diferentes manifestaciones coloquiales que yo he estudiado. En la televisión hay un incremento

de comunicación informativa no lingüística debido a la simultaneidad del sonido y de la imagen. Los diálogos cinematográficos estarían también en este caso.

Fig. 2

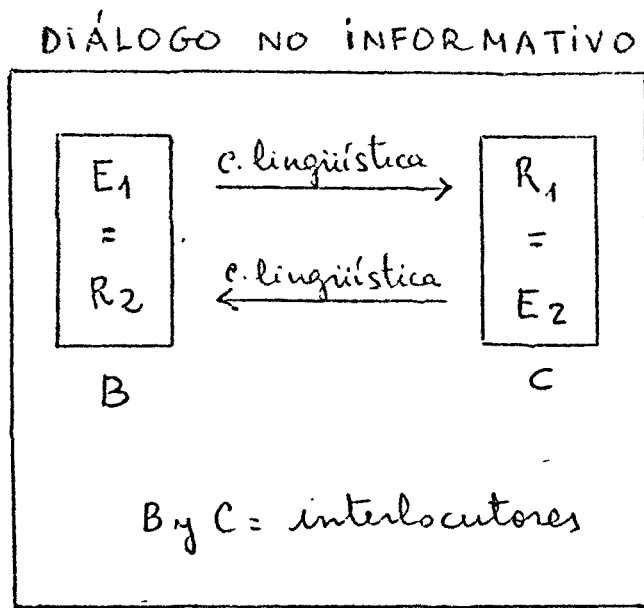
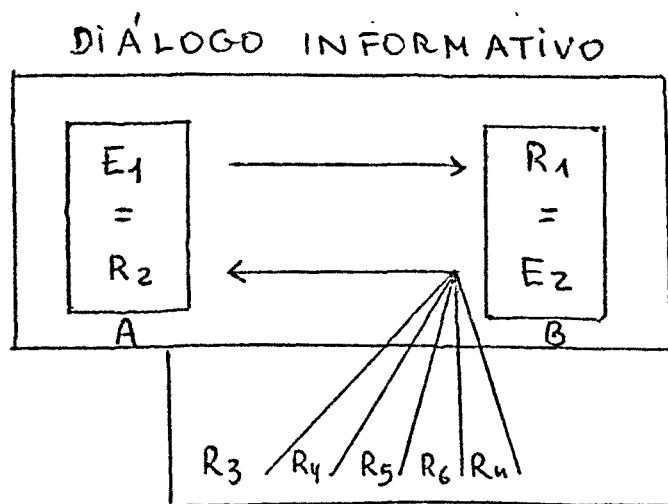


Fig. 3



A: entrevistador    B: entrevistado  
 R<sub>3</sub> ... R<sub>n</sub>: lectores, oyentes, espectadores

En las figuras 2 y 3 se quiere indicar la diferencia entre los diálogos de finalidad informativa y los que no la tienen. Distingo entre interlocutores B y C en el primer caso, y A y B en el segundo. Lo hago porque B y C, en el coloquio, tienen un idéntico interés mutuo. En cambio, A empieza a hablar con B para obtener de él una información de la que él no dispone. Por esto A es el entrevistador y B el entrevistado. En el primer caso hay sólo dos emisores y dos receptores. Si se trata de un diálogo literario, el autor piensa, en el momento de construir el diálogo entre los dos personajes, en los lectores que serán receptores finales de la totalidad del relato. Pero los receptores de la figura 3 son más inmediatos porque reciben la comunicación lingüística en el mismo momento de producirse.

Los diálogos extraídos de las obras literarias son distintos de las entrevistas periodísticas. Lo que interesa al periodista es interrogar a las personas que por su vida o por cualquier otra circunstancia resultan atractivas para el lector. Éste se informa acerca de algo. El periodista ha de obtener del entrevistado aquellas manifestaciones que el público está esperando. Es natural que los temas de los que se habla y los personajes objeto de la entrevista tengan carácter de actualidad en el ámbito en que se recibirán.

En el capítulo dedicado al diálogo de diarios, revistas y semanarios, hablo de las restantes particularidades que ofrecen.

Actualmente han adquirido cierto auge unos libros en los que se recogen una serie de entrevistas con personajes de la actualidad política, social o artística, como son, por ejemplo:

- Manuel del Arco, Hablar con ton y son, 1969.
- Baltasar Porcel, Catalanes de hoy, 1971.
- Salvador Pániker, Conversaciones en Madrid, 11.ª ed., 1971.
- Salvador Pániker, Conversaciones en Cataluña, 3.ª ed., 1971.
- Miguel Veyrat, Hablando de España en voz alta, 1971.
- Miguel Veyrat, Los famosos en voz baja, 1972.
- José Luis Navas, La generación del Príncipe, 1972.
- José María Pemán, Mis almuerzos con gente importante, 1972.
- José María Pemán, El español ante el Diluvio, 1972.

El autor, en estas obras, mantiene un diálogo con cada personaje, y, a través del diálogo, se hace patente la forma de pensar o de actuar de cada uno de los entrevistados. Estas obras no las he considerado ni literarias ni periodísticas. Son periodísticas en el modo de desarrollarse, a base de preguntas y respuestas, pero la técnica de este tipo de entrevistador es muy distinta a la del periodista que pregunta a un corredor por sus más recientes marcas. En estas obras de recopilación hay un profundo proceso de elaboración, que es el que da un mayor carácter de creación literaria. Por esto es un género a caballo. El diálogo real, que ha servido de base al artículo, se ha recogido en una cinta o taquigráficamente, lo mismo que se hace al publicar una entrevista en un periódico.

Como que el libro agrupa a unos personajes relacionados entre sí por algún motivo, y las personas que lo van a leer tienen su juicio formado de todos ellos o lo van a obtener después de la lectura de aquellas páginas, la visión que ofrezca el autor ha de ser decisiva.

El diálogo de la radio es mucho más difícil de tipificar porque su variedad es mayor. Ahora me refiero solamente a los diálogos que yo tengo grabados. Hay otros espacios -radionovelas y radioteatros- que también suponen coloquio, pero he prescindido de ellos. En el diálogo radiofónico se repite la situación periodística, también presente en las obras de recopilación de entrevistas, de un experto entrevistador frente a un interrogado. En muchos casos la comunicación no es directa y se establece a través del hilo telefónico. Las características del diálogo radiofónico serán idénticas a las del periodismo cuando las conversaciones se celebren en los estudios y el objetivo sea entrevistar a alguna personalidad importante.

Hay otro aspecto que aleja todavía más estas conversaciones de los diálogos literarios y es el parcial papel de sujeto de la emisión que se les concede a algunos radioescuchas. En cambio, el lector de un diálogo literario está ajeno a su desarrollo y no es más que testimonio, nunca actor. Una gran parte del material radiofónico coloquial de que dispongo lo constituyen encuestas sobre la música moderna o el deporte. También hay concursos sobre el conocimiento de la propia ciudad o de sucesos políticos o artísticos. En estos casos, las respuestas suelen ser breves, monosilábicas incluso.

El diálogo de la televisión también se opone al de las obras literarias, en primer lugar por su misión informativa. Pero además se cuenta con las imágenes, que incrementan la información. A veces el locutor entrevista en el mismo estudio. Nada es distinto a una entrevista de la radio o a una entrevista recogida en un periódico. Pero cuando el personaje se encuentra en el ex-

terior, en su marco, en su ambiente, la información procede de dos fuentes: la oral, que se origina con el diálogo del locutor y del personaje, y la visual, que proporcionan las imágenes captadas por las cámaras. Lo que la cámara filma sería el contexto, en un diálogo novelesco, y la diferencia está precisamente en que en el caso de la televisión el texto -diálogo- y el contexto se dan simultáneamente al oyente -visor-, en tanto que el lector lee el texto y lo completa antes o después con la narración del autor. Creo que ésta es una manera de establecer la diferencia entre uno y otro diálogo.

Por último, hay que establecer la diferencia entre el diálogo literario y el diálogo real. Ya he dicho que no he recogido conversaciones extensas, sino conjuntos de dos o tres premisas. Doy este nombre a la frase que pronuncia cada interlocutor y que va precedida y seguida, generalmente, de la premisa de otro interlocutor. Vendría a ser lo que en lingüística se considera el acto de comunicación más elemental: un interlocutor A se dirige a un interlocutor B. Unos contenidos psíquicos se codifican lingüísticamente y se transmiten por ondas sonoras que el interlocutor B recibe, descodifica y traduce a contenidos psíquicos. Los términos "codificación" y "descodificación" son los que emplea Bertil Malmberg en su esquema de la comunicación humana (Malmberg, Lingüística estructural y comunicación humana, pág. 52). El problema de la comunicación radica en la posibilidad de que estos contenidos difieran de los que se emitieron inicialmente. Pero esto no hay que plantearlo aquí. Una vez asimilado el mensaje, el interlocutor B toma la palabra y emite un mensaje que recibe A y es el testimonio de que ha sido comprendido.

En estos grupos de premisas no ocurre siempre que la primera sea interrogativa. Son frecuentes los casos de dos o tres premisas sucesivas igualmente enunciativas. Esta es ya una diferencia del diálogo real con el periodístico, el radiofónico o el televisivo. Aquí no hay un interés en informar, sino que las finalidades son muy dispares.

Es curioso que en este aspecto de la finalidad son iguales el diálogo real, el más espontáneo, y el diálogo literario, el que tiene más posibilidades de elaboración. La diferencia está precisamente en esta noción de inmediatez.

Cada una de las fuentes de estos diálogos se estudia en un capítulo aparte.

## CAPÍTULO 1

## El diálogo literario

Consideraré literario cualquier diálogo que forme parte de una obra de creación de un autor o que constituya por sí solo dicha obra. Es decir, hay obras concebidas con una estructura coloquial y hay obras en las que el diálogo es sólo una parte.

Hemos visto que el diálogo, cuando aparece en la literatura, tiene como nota que le define su interés no informativo. El diálogo puede comunicar sin informar y puede comunicar e informar al mismo tiempo. El autor tiene una intención al escribir, un propósito, una idea a transmitir. Su función está en arroparla y distribuirla con inteligencia entre los elementos descriptivos, narrativos y coloquiales que pueden formar la unidad de su obra. Pero el autor hace una comunicación en sus diálogos sin pensar en aumentar los conocimientos de los lectores. Para esto ya están los libros especializados, los libros científicos y las obras de consulta.

Un autor crea personajes con determinados caracteres y problemas. Llamaré diálogo con valor comunicativo el que mantienen dichos personajes; este diálogo comunica lo que pasa, los modos de actuar, las relaciones entre los personajes. El valor informativo radica en la novedad cultural o científica que se mantiene separada de cualquier argumento.

A lo largo de la literatura, y no solamente de la española, hay unas obras de naturaleza didáctica que en vez de revestir la forma de narración en tercera persona están estructuradas como coloquio. Esta es la primera distinción que haré en el terreno de las obras

literarias.

El coloquio sirve a la vez para representar un diálogo supuestamente real entre dos personajes de una obra y para presentar formalmente una obra. Hay obras literarias con diálogos y obras literarias dialogadas.

Fig.4

PROCESOS DE LA COMUNICACIÓN LITERARIA

I

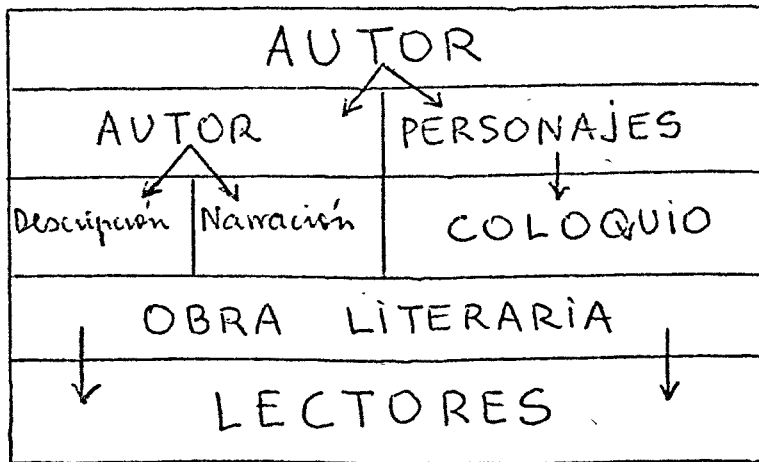
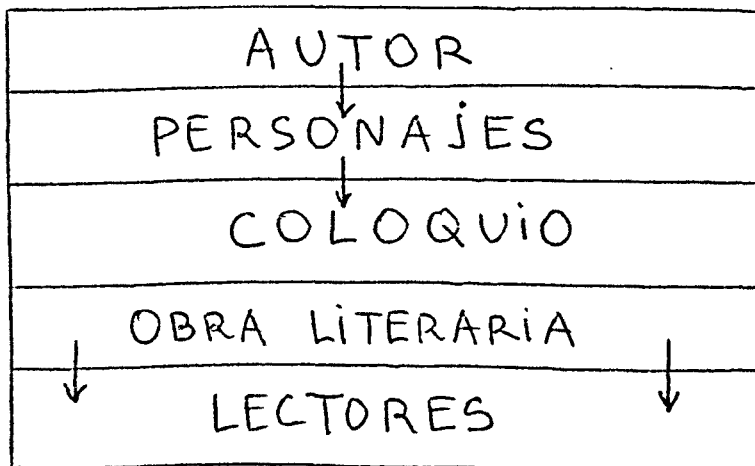


Fig.5

II



Obras I+ didácticas dialogadas  
 Obras I- teatrales

El coloquio puede ser un elemento más en el relato (fig. 4) o la forma del relato (fig. 5). En el segundo caso se incluyen las obras teatrales que revisten forma coloquial, pero también las obras didácticas coloquiales. En la figura 4 se ve que el autor mantiene su presencia en la obra, en tanto que si se acepta la forma coloquial, como se ve en la figura 5, el autor queda escondido detrás del diálogo de los personajes que él mismo ha creado.

Este segundo tipo de coloquios forma parte también del contingente de diálogos que analizo en esta tesis, algunos con valor histórico, otros citados con motivo de la repetición en los encadenamientos de diálogo.

Generalizando su estructura, se puede decir que en estas obras hay dos personajes. Uno es el que el autor destina a informar; el otro interlocutor desconoce esta información y la recibe interesado. Ambos personajes mantienen varias conversaciones que sirven al autor para dividir el libro en capítulos, jornadas o tratados. También se puede insertar un pequeño marco donde se desarrollen las conversaciones y dar así mayor veracidad a los hechos. Sirve una huerta, un ameno jardín o un rico salón. A veces, el encargado de hacer la luz en la mente del otro interlocutor es algo sobrehumano, incluso un animal dotado de omnisciencia.

¿Por qué se ha producido esta mezcla de obra de valor pedagógico y elementos coloquiales propios de la obra narrativa, de ficción de la realidad? Es evidente que hay un paralelismo entre la situación real y la situación literaria. En ambos casos hay un agente de la información y un receptor de la misma. En la realidad el autor informa y el lector interpreta la información que se le ha transmitido. En la obra uno de los personajes informa y el otro escucha.

De la misma manera que al lector se le ocurren objeciones, preguntas y comentarios ante cualquier texto que lea, el autor de este tipo de obras actúa astutamente al intentar solucionar el problema de la comprensión desde dentro de la obra. El autor responde, imaginándolas ya, a las preguntas que podrán emitir mentalmente los futuros lectores.

Pero no sólo para esto sirve esta dialogación de una obra. El coloquio permite regular la intensidad de la información. El interlocutor puede solicitar una mayor lentitud en la información, o una ejemplificación de los fenómenos. El coloquio aligera cualquier elocución, la hace más asequible, más amena y más familiar.

¿Qué obras hay de este tipo en la historia de la literatura? En 1534 se publica en España El diálogo de la lengua de Juan de Valdés (Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral 216, 4.ª ed., 1964). De ella he recogido los casos de cambio en la repetición en los encadenamientos de diálogo. La obra no consta de partes y todo el diálogo lo sostienen dos soldados italianos, Valdés y Marcio. El motivo de su discusión es la corrección de la lengua castellana, con lo que esta obra dialogada viene a ser un manual de retórica.

En 1570 se publica el Jardín de flores curiosas de Antonio de Torquemada (Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles, 1943). Las flores son distintos temas que se van tratando. Anoto el título del tratado sexto "en que se dicen algunas cosas que hay en las tierras septentrionales dignas de admiración de que en éstas se tiene noticia". En la introducción a la obra, G. de Amezúa cita muchas obras que siguieron la línea de miscelánea que tiene ésta. Por ejemplo: Juan López de Ubeda, Vergel de flores divinas, Alcalá, 1588; Ambrosio de Salazar, Jardín de flores santas, París, 1616;

y Alonso de Bonilla, Jardín de flores divinas, Baeza, 1616.

En Italia, Baldesar de Castiglione (1478-1529) compuso Il cortegiano (Florencia, G.C. Sansoni, ed., 1956). Juan Boscán traduce esta obra al español. La obra pretende ser un buen manual para el aspirante a vivir con éxito en la corte de los príncipes. El diálogo no se produce de forma directa, sino que se trata de una narración en la que las frases en boca de los distintos personajes van introducidas por el verbo adecuado (disse, rispose).

Obra del siglo XII es la llamada Cuzary. Diálogo filosófico. (Yehudá Ha-Leví, Cuzary. Diálogo filosófico. Traducido del árabe al hebreo por Yehudá Abentibbon, y del hebreo al castellano por R. Jacob Abendana. Publicado por Adolfo Bonilla, Madrid, Victoria-no Suárez, 1950.) En la introducción se dice: "famoso libro rotulado: Cuzary, escrito en forma de diálogo, dividido en cinco discursos o tratados, entre el rey de los Cuzares y un Haber o sabio israelita, que le explica los fundamentos de la religión de los judíos y le demuestra la excelencia de ésta sobre las demás". Aquí el diálogo está al servicio de las creencias religiosas. He leído un diálogo español anónimo del siglo XIII, el Diálogo o Disputa del cristiano y el judío (edición de Américo Castro en Revista de Filología española, I, 1914, págs. 173-180), que defiende un punto de vista contrario al de la obra anterior. Dice Américo Castro "la forma, fingidamente dialogada, es la que casi sin excepción revisiten desde la antigüedad las polémicas antijudías". Esta obra, muy corta, está escrita en verso. Ya veremos que la poesía conoce también multitud de ejemplos con fragmentos dialogados.

Otro tema del que he encontrado obras dialogadas es el de los tratados acerca de las mujeres. Luciano, de gran influencia sobre

los autores medievales europeos por su ironía y su crítica, es autor de Diálogos de las cortesanas (Madrid, La Editorial Moderna, 1902). La literatura misógena tiene obras en España como el Arcipreste de Talavera o Corbacho de Alfonso Martínez de Toledo, el Llibre de les dones de Francisco Eiximenis y Lo somni de Bernat Metge. He consultado otras dos obras dialogadas con este mismo tema del amor. Una de ellas no es de autor español, sino de un hebreo apodado León Hebreo, y fue publicada en 1535. (Yehudá Abarbanel, Diálogos de amor. Traducción y prólogo de David Romano, Barcelona, José Janer ed., 1953.) Hay dos interlocutores, Sofía y Filón, y la obra está compuesta por tres diálogos. La obra española es el Diálogo sobre las mujeres de Cristóbal de Castillejo (Madrid, Biblioteca Universal, 1878).

Hay un diálogo titulado Diálogo del amor y un viejo, que data de 1511 y que se atribuye a Rodrigo de Cota. (En Teatro Medieval. Textos íntegros en versión de Fernando Lázaro Carreter, Editorial Castalia, Odras nuevos, 1958.) Al editarlo, se han añadido las notas escénicas que no existían en el manuscrito original. Esto quiere decir que se ha convertido en teatral, porque era una sucesión de frases en boca de un viejo, y del amor, figura sobrehumana.

Así pues, el tema de la lengua, el de la religión y el del amor, aparte de las misceláneas, son ejemplos de estas obras a caballo entre la narración y la enseñanza.

Durante toda la Edad Media y el Renacimiento, los textos clásicos fueron copiados, estudiados e imitados. Los diálogos eran corrientes en la antigüedad y en la época medieval florecieron las formas poéticas dialogadas. Uno de los autores que más influencia ha ejercido es Luciano.

Erasmus de Rotterdam (1465-1536) escribió un conjunto de diálogos que se publicaron bajo el nombre de Coloquios familiares. (Erasmus de Rotterdam, Coloquis familiars. Traducidos por J. Pin y Soler, Barcelona, Librería L'Avenç, 1911.) La obra tiene una intención evidentemente formativa, pero consiste en una serie de diálogos que describen situaciones, actividades y costumbres de la época. Esto da al libro un valor incalculable y una gran amenidad. Los interlocutores son diferentes en cada diálogo. Una estructura parecida tienen los Diálogos de Juan Luis Vives (traducción al español por Cristóbal Coset y Peris, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral 128, 4.ª ed., 1949). El original latino tenía el nombre de Exercitatio Lingua Latinae (Barcelona, Tomás Piferrer, 1809) y era una obra destinada a perfeccionar el latín de los escolares. El libro se compone de varias escenas, en la escuela y en la casa, con una crítica muy fina.

Al leer primero la traducción al español, no buscaba tanto los posibles ejemplos de cambio en la repetición en los encadenamientos de diálogo como las características y el objeto de la obra: mostrar unos modelos de lengua que, al mismo tiempo, encerraban una serie de enseñanzas morales y sociales. Los diálogos tienen mucho humor, tratan de temas conocidos y ofrecen una gran riqueza de detalles que ayudan a hacerse una idea de la vida en aquel tiempo.

Observé, y esto es lo que me hizo buscar el original latino, unas notas al pie de algunas páginas, en las que el traductor indicaba: juego de palabras. Estos juegos se producían precisamente en el encadenamiento de diálogo, lo cual era muy importante para mí porque he estudiado los juegos idiomáticos en las obras teatrales de Lope de Rueda y he anotado las llamadas "prevaricaciones" de

Sancho en el Quijote que afectan al diálogo. Por tanto, el que también en Vives se pudieran producir estos juegos de palabras era una cosa muy interesante.

Normalmente la repetición que yo he analizado consiste en un elemento formal que aparece primero en la premisa de uno de los interlocutores y no difiere en nada de todos los demás que constituyen su elocución, pero he aquí que el segundo interlocutor, al emitir su premisa, incluye en ella esta palabra, o sea, que hace una repetición. A veces la repetición lo es por identidad, es decir, el elemento no sufre cambio alguno al pasar de una premisa a otra, pero la mayoría de las veces, y esto es lo verdaderamente interesante, hay una gran gama de cambios que los elementos pueden experimentar al presentarse en las dos premisas.

Los juegos idiomáticos están presididos por el interés de producir un efecto humorístico al mismo tiempo que ironizar sobre algo.

He anotado ocho casos en estos Diálogos de Juan Luis Vives. Hay varios recursos y según cuál se emplee clasificaré los ejemplos. Escribo simultáneamente la versión original y la traducción española, porque la mayoría de las veces el efecto se pierde al traducir el diálogo. Anoto los mismos comentarios que hay en la edición española.

Una palabra puede aplicarse a dos significados distintos:

(Diálogo 1)

SURRECTIO MATUTINA

- B.- Hic est semper tuus mos:  
prius de lusu cogitas,  
quam de Schola.  
E.- Quid tu dicis inepta? Et  
Schola ipsa vocatur ludus.

DESPERTAR MATUTINO

- B.- Siempre lo mismo: antes piensas en el juego que en la escuela.  
E.- ¿Qué dices, majadera? También la escuela se llama juego.

Es muy curioso que esta tercera premisa, en el diálogo latino, en boca del interlocutor B es idéntica a las terceras premisas en boca de Sancho en el Quijote; cuando él dice mal una palabra, Don Quijote le corrige y él busca la excusa de su zafiedad. Es como el desprecio ante ciertos conocimientos de la lengua que excedan al mero uso práctico. Por esto la he anotado, para poder ver luego su semejanza con las de aquel libro.

Las dos palabras que se repiten sólo tienen alguna variación fonética; los significados, en cambio, son radicalmente opuestos y esto da pie a la ironía:

(Diálogo 8)

GARRIENTES

- G.- Quia gestant eas crassas, detritas, laceras, lutulentas, imundas, pediculosas.  
 N.- Erunt ergo Philosophi Cynici.  
 G.- Imò cimici: non, quod videri affectant, Peripatetici quippè Aristoteles sectae princeps, cultissimus fuit.

LOS HABLADORES

- G.- En verdad, los llevan de paño tosco, muy traídos, rotos, llenos de lodo, sucios y piosos.  
 N.- Luego serán filósofos cínicos.  
 G.- Chinchosos más bien, y no peripatéticos, como ellos aparentan.

(Diálogo 7)

REFECTIO SCHOLASTICA

- N.- Vivitis ne hic laute?  
 P.- Quid isthuc verbi est, an lavamur? Quotidie manus, ac faciem, quidem crebró...

REFECCIÓN ESCOLAR

- N.- ¿Vivís aquí espléndidamente?  
 P.- ¿Qué preguntas? ¿si aquí nos lavamos? Cada día las manos y la cara

Vives emplea las voces lautes y lautos. La primera significa espléndidamente y la segunda lavados.

(Diálogo 15)

CULINA

- A.- ut sapiant fatuae Fabiorum  
prandia beate  
O quam saepè petet vina,  
piperque equus.  
P.- Fabiorum, an Fabrorum?  
A.- Quare à Ludimagistro lo-  
ripede, et pro Fabris re-  
feras egregium colophum  
in gena, vel. in bucca.

LA COCINA

- A.- Aquellas desabridas acelgas  
de los Fabios  
con especias y vino se torna-  
ban gustosas.  
P.- ¿De los Fabios o de los Fa-  
bros?  
A.- Eso pregúntalo al maestro cor-  
covado, y por los Fabros te  
gratificará con un lindo bo-  
fetón en los carrillos o en  
la boca.

Fabio es nombre propio de romanos célebres; fabro equivale a artí-  
fice, menestral.

(Diálogo 16)

TRICLINIUM

- A.- ... ut orationem C. Gracchi  
servus fistulator.  
L.- Quid isthuc est rei?  
A.- Postquam tu feceris narran-  
di finem, audies de Gracchis,  
de Gracculis et de Graeculis.

EL TRICLINIO

- A.- ... Será como el siervo de C.  
Graco que acompañaba a su amo  
con la flauta cuando hablaba  
en público.  
L.- ¿Qué es eso de Graco?  
A.- Cuando concluyas, yó te diré  
cuanto quieras de gracos,  
gráculos y gréculos.

Gracos, nombre propio; gráculos, diminutivo de "grajos", y gréculos  
diminutivo de griegos.

(Diálogo 12)

DOMUS

- V.- Alterum illud est Mutii  
Scaevolae.  
S.- Nec is est mutus, etiamsi  
Mutius: quid mutit?

LA CASA

- V.- Aquella otra imagen es la de  
Mucio Scévola.  
S.- Pues aunque es Mucio, no es  
mudo: ¿Qué dices entre dien-  
tes?

El traductor aquí no ha notado que se pierde en la traducción el

juego con el último verbo latino.

(Diálogo 8)

GARRIENTES

- T.- ... dejerante me non esse ex se natum, sed commutatum à nutrice, de quo ait dicturam se nutrici diem apud Praetorem capitatem.  
 N.- Quid rei est Praetor capitalis? An non Praetor omnis habet caput.  
 T.- Quid ego scio, sic illa dixit.

LOS HABLADORES

- T.- ... juraba que ya no era su hijo, sino que el ama me había trocado, por lo que dice que la llevará ante el juez capital.  
 N.- ¿Juez capital? ¿Es que todo alcalde no tiene cabeza?  
 T.- No sé; ella así lo dijo.

El equívoco es de traducción casi imposible.

(Diálogo 17)

CONVIVIUM

- C.- ... ille Penafellius, facile cum Parmensi, ceratârît.  
 D.- Non est Parmensis, sed Placentinus.  
 C.- Etiam, si placet...

EL CONVITE

- C.- ... aquel de Peñafiel, bien puede competir con el de Parma.  
 D.- No es de Parma, sino de Placencia.  
 C.- Sea, si te place...

Estos juegos idiomáticos son muy importantes para la tesis. Seguramente se producirán sólo en los diálogos literarios. Su finalidad es producir la hilaridad en los lectores. No creo que en la radio, la prensa, la televisión o la vida real pueda haberlos porque suponen un proceso de elaboración muy intenso. Precisamente yo quiero ver cuando analice los fenómenos de cambio en las repeticiones en los encadenamientos de diálogo si se puede establecer alguna diferencia entre las repeticiones literarias y las otras, en el sentido de que sean menos espontáneas.

En el lugar correspondiente señalo los juegos idiomáticos de

Lope de Rueda y las prevaricaciones de Sancho. Hay algún estudio sobre ello, citado en la bibliografía. Claro que estos autores no se limitan a hacer juegos de palabras en los encadenamientos de diálogo, sino en los fragmentos monologados, pero sólo los primeros me interesan para este trabajo. O sea, que sólo analizo las variantes fonéticas -con una variación semántica correspondiente- cuando se producen entre dos interlocutores. Las prevaricaciones en el Quijote se producen cuando Sancho habla, porque entonces se da este nombre a sus equivocaciones, a sus confusiones entre dos nombres parecidos, a las voces latinas que no emplea adecuadamente.

Para terminar con el apartado dedicado a estas obras que sin ser dramáticas, es decir, teatrales, están enteramente dialogadas, he de citar dos obras, el Viaje de Turquía, y el Crótalon, que se consideraban de Cristóbal de Villalón. Marcel Bataillon, en su obra Erasmo y España (traducción de Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura económica, 1950, vol. II, cap. XII, apartado III: La floración de los diálogos) atribuye la primera obra a Andrés Laguna.

En el Crótalon hay un diálogo entre un hombre, Mycillo, y un gallo que ha sufrido repetidas reencarnaciones y ha pasado por muchísimas experiencias. La obra pertenece al género típicamente satírico-moral, en la línea de los diálogos de Erasmo y los de Luciano. (Cristóbal de Villalón, Crótalon. Estudio, edición y notas de Augusto Cortina, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral 264, .)

En el Viaje de Turquía se produce otro fenómeno. Hay tres personajes: Pedro de Urdemalas, Juan de votadiós y Matalascallando. Pedro cuenta a los demás sus experiencias en Turquía, donde ha estado como galeote. Lo importante es que aunque la obra es enteramente coloquiada no hay propósito moral demasiado claro, como ocurría en

la mayoría de obras que vengo citando desde el principio. Aquí, por vez primera, lo que interesa es la narración de hechos, de aventuras. Es como si dijéramos una novela dialogada, como después veremos tantas. En esto está su importancia. La obra está dividida en etapas que son otros tantos sucesos y aventuras del protagonista. Diría que es una incipiente biografía picaresca. (Cristóbal de Villalón, Viaje de Turquía. Edición y prólogo de Antonio Solalinde, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral 246, 4.ª ed., 1965.)

Han sido trece obras, cinco de ellas de autores no españoles y otra de autor español pero escrita en latín. Sólo en el Diálogo de la lengua de Juan de Valdés he anotado la totalidad de las repeticiones en el encadenamiento de diálogo. Los Diálogos de Vives me han servido para estudiar una variante estilística del fenómeno de la repetición que constituye el tema de la tesis.

De las once obras restantes sólo he analizado su importancia histórica. Sirven para explicar que antes de hablar de géneros literarios, de delimitarlos -si es que se puede- y de ver el papel que desempeña el diálogo en cada uno de ellos, hay que ver dónde más puede aparecer el coloquio y con qué finalidad.

Tenemos en todas ellas un coloquio convertido en estructura, no en parte de la obra. Un coloquio informativo, además de comunicativo. Todo esto ya las separa de las obras que analizaré a continuación. El diálogo no intenta reproducir una conversación real, sino que es el molde al que se ajusta la obra. Esto no ocurre sólo aquí. Por ejemplo, citada entre las novelas en que he recogido los casos de cambio en la repetición en los encadenamientos de diálogo, hablaremos del Coloquio de los perros de Miguel de Cervantes. El argumento de la novela es la narración de la vida de un perro, y el coloquio

sólo se establece con las interrupciones del otro perro, que quiere dar prisa al que está contando su vida porque teme que su facultad de hablar desaparezca con la salida del sol. Pero el hilo narrativo lo constituye la parte monologada de un solo interlocutor, aunque formalmente aparezca cortada a menudo por las frases del segundo interlocutor.

Hasta aquí he presentado una serie de obras literarias enteramente coloquiadas que tenían una función informativa además de la comunicativa.

A las obras que son enteramente coloquiadas, pero sin función informativa, se les da el nombre de dramas y pertenecen al género teatral.

Esta división de las obras literarias en tres géneros no tiene unas fronteras demasiado bien delimitadas. Hay que dejar aparte, y las analizaremos al final, las obras de estructura poética -sujetas a rima, a verso corto-. También en ellas se da el diálogo e inevitablemente aparecen fenómenos de encadenamiento y la consiguiente repetición de un elemento formal y sus cambios. Además, la poesía está en el teatro, en las obras dramáticas escritas en verso.

Antes he hablado de tres elementos que constituían la comunicación de una obra literaria: descripción, narración y coloquio. El autor es el dueño inicial de todos ellos. No es necesario que siempre aparezcan los tres.

En una visión generalizada, la descripción incluye todos los sistemas que nos proporcionan un conocimiento de la situación en que se desarrolla la obra. La presencia o ausencia del elemento descriptivo configura diferentemente a los dos constituyentes restantes: la narración y el coloquio.

La narración es dinámica, frente a la descripción que no lo es. En la narración están los sucesos, el transcurrir del tiempo, y los cambios que experimenta el argumento de la obra.

El coloquio es el elemento que da autenticidad a la obra. Detrás de la descripción y de la narración siempre advertimos la mano y la mente del autor. En cambio, cuando sus personajes hablan de forma directa, hay un acercamiento a la realidad. Además, el coloquio siempre es presente, es actual. La descripción y la narración abarcan un período de tiempo más amplio; el coloquio directo, aunque indique el tiempo pasado en sus verbos, lo indica en un momento determinado. Creo que valdría aquí aplicar las nociones gramaticales de duración y puntualidad. La descripción y la narración son durativas. El diálogo, situado en el pasado, en el presente o en el futuro, es el elemento puntual de la obra literaria. El coloquio es efímero, muere después de pronunciarse. No es estable como la descripción, ni cambiante como la narración.

Creo que un autor, al componer una obra literaria, cuenta con los tres elementos que aparecen en la figura 6, entre los que distribuye voluntariamente la comunicación:

Fig. 6



Creo que esta visión de la obra literaria, compuesta por estos tres elementos, puede ayudar a la clasificación de los géneros literarios.

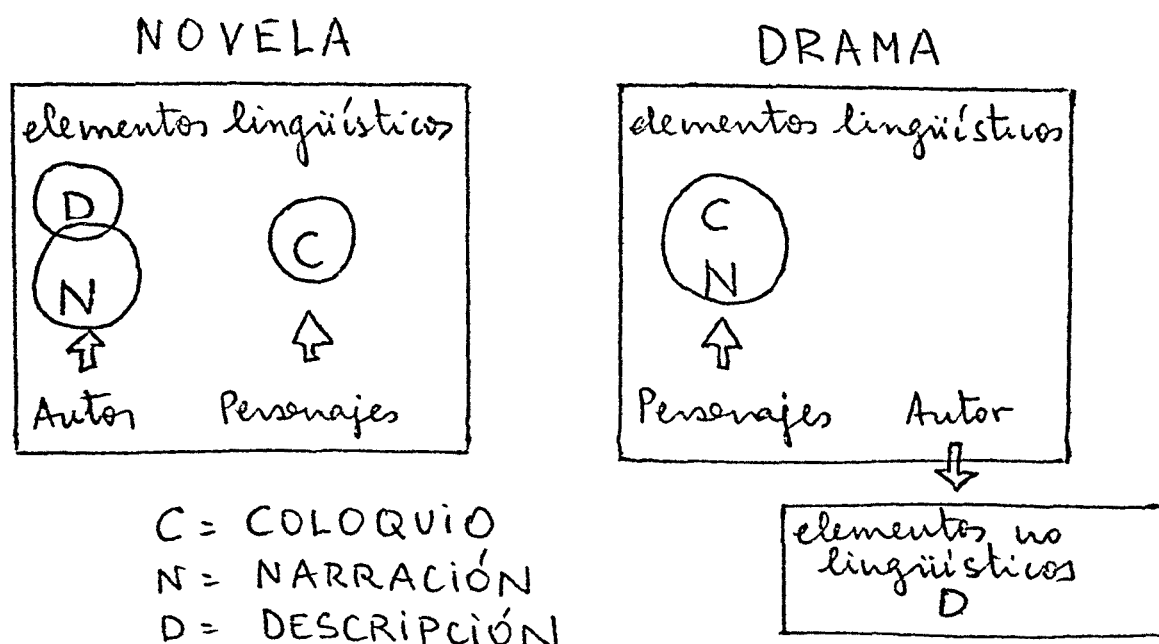
Tendremos una obra teatral cuando se mantienen los elementos narrativo y coloquial y, en cambio, no hay descripción. La situación viene indicada en las acotaciones, en el vestuario, en el aspecto de los personajes, en la mímica y en su tono de voz.

Tendremos una obra novelística cuando haya descripción, narración y coloquio.

Aunque el autor sea el artífice de los tres elementos, la descripción y la narración le pertenecen de una forma más ostensible, mientras que el coloquio se atribuye a los personajes. Evidentemente, los personajes se mueven según quiera el autor, pero las palabras que pronuncian son suyas.

La figura 7 es un esquema de la distribución de estos tres elementos entre el autor y los personajes:

Fig. 7



Ahora cito dos fragmentos, uno de una novela, El árbol de la ciencia, y otro de una obra teatral, Un drama nuevo, para poder observar lo que he dicho y he esquematizado.

[Cerca de un mes tardó Hurtado en ir a ver a Lulú, y cuando fue se encontró un poco sorprendido al entrar en la tienda.] (Era una tienda bastante grande, con el escaparate ancho y adornado con ropas de niño, gorritos rizados y camisas llenas de lazos.)

-Al fin ha venido usted- le dijo Lulú.

-No he podido venir antes. Pero, ¿toda esta tienda es de usted?- preguntó Andrés.

-Sí.

-Entonces es usted capitalista; es usted una burguesa infame Lulú se rió satisfecha; luego enseñó a Andrés la tienda, la trastienda y la casa. (Estaba todo muy bien arreglado y en orden Lulú tenía una muchacha que despachaba y un chico para los recaudos.) Andrés estuvo sentado un momento. Entraba bastante gente en la tienda.]

-El otro día vino Julio -dijo Lulú- y hablamos mal de usted.

-¿De veras?

-Sí; y me dijo una cosa que usted había dicho de mí que me incomodó.

-¿Qué le dijo a usted?

-Me dijo que usted había dicho una vez, cuando era estudiant que casarse conmigo era lo mismo que casarse con un orangután. ¿Es verdad que ha dicho usted de mí eso? ¡Conteste usted!

-No lo recuerdo, pero es muy posible.

-¿Que lo haya dicho usted?

-Sí.

-¿Y qué debía hacer yo con un hombre que paga así la estimación que yo le tengo?

-No sé.

-Si al menos, en vez de orangután, me hubiera llamado usted mona...

-Otra vez será. No tenga usted cuidado. ✓

[Dos días después, Hurtado volvió a la tienda, y los sábados se reunía con Lulú y su madre en el café de la Luna.]

(Pío Baroja, El árbol de la ciencia, Madrid, Alianza Editoria 50, 1967, pág. 215.)

/C/  
elemento  
coloquial

(D)  
elemento  
descriptivo

[N]  
elemento  
narrativo

Shakespeare.-/Si nos aturdimos... Calma... sosiego.../ (Como recapacitando, Yorick aparece en la puerta de la derecha, seguido de Walton, a quien da la comedia que trae en la mano y hace con semblante alegre señas para que se calle, poniéndose un dedo en la boca. Después se acerca rápidamente de puntillas a su mujer.)

Edmundo.-/¿Qué resolvéis?/ (Con mucha ansiedad a Shakespeare.)

Alicia.-/¡Decid!/

Yorick.-/Tiemble la espesa infiel, tiemble.../ (Asiendo por un brazo a su mujer con actitud afectadamente trágica, y declarando con exagerado énfasis.)

Alicia.-/¡Jesús!/ (Estremeciéndose con espanto.)/¡Perdón!/ (Cayendo al suelo sin sentido.)

Yorick.-/¿Eh?/

Edmundo.-/¡Infame!/ (Queriendo lanzarse contra Walton.)

Shakespeare.-/¡Insensato!/ (En voz baja a Edmundo, deteniéndole.)

Yorick.-/¿Perdón?/ (Confuso y aturdido.)

Walton.-/(!Casualidad como ella!)/ (Irónicamente.)

Yorick.-/¡Perdón...!/ (Queriendo explicarse lo que sucede. Shakespeare va a socorrer a Alicia.)

(Manuel Tamayo y Baus, Un drama nuevo, ed. de Alberto Sánchez, Salamanca, Biblioteca Anaya, 1956. Acto I, escena VI, pág. 69.)

/ C /	( D )	[ N ]
coloquio	descripción	narración

A pesar de la diferencia de estructura, en las dos obras ocurre lo mismo: que los personajes realizan el coloquio y el autor se ocupa de la descripción y de la narración.

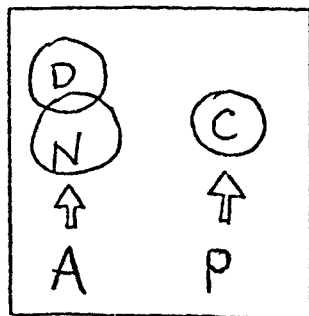
En el fragmento de novela, la descripción emplea tiempos imperfectos y la narración tiempos perfectos de pasado. Esto establece una diferencia.

En el fragmento teatral sólo hay coloquio. Si la obra de teatro está concebida para representarse, el espectador sólo percibe el diálogo. Los elementos descriptivos y narrativos que yo he señalado en color sólo interesan a los que van a representar la obra, porque son ellos mismos los que reunirán en su movimiento estos elementos

descriptivos y narrativos. En la novela todo se ofrece al lector. Los tres elementos constituyen una unidad lingüística. Aquí, en el teatro, la descripción consiste en modos de presentarse y la narración en movimientos que denuncian relaciones. El fragmento coloquial de la novela se puede aislar y ser comprensible. Si aislamos el coloquio de este fragmento de obra teatral, sin ver la representación, no entenderemos nada. Cada palabra, en este drama, esconde una serie de situaciones que no están explicadas. En el trozo de diálogo de la novela el coloquio se va deslizando lentamente, con detenimiento en las frases de cada uno de los interlocutores. Sin embargo, cuando termina el diálogo y se pasa al elemento narrativo, la velocidad aumenta y el detalle decrece: "dos días después, Hurtado volvió a la tienda, y los sábados se reunía con Lulú y su madre en el café de la Luna." Una obra teatral no puede permitirse estos saltos. Por esto se establecieron las tan criticadas unidades de tiempo, lugar y acción, porque la acción teatral no podía desarrollarse bajo otras condiciones.

Ahora bien, la novela es muy libre en cuanto a su aspecto formal. Los tres elementos de la comunicación: descripción, narración y coloquio, están en manos del autor. El ejemplo de El árbol de la ciencia que hemos analizado respondía al primer esquema de la figura 8, pero hay novelas que responden al segundo y tercer esquema de la misma figura:

Fig. 8



Novela

1

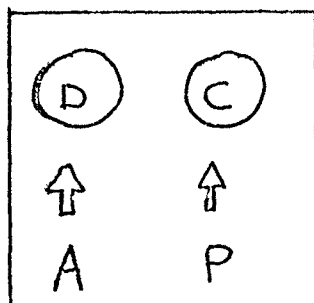
D +

N +

C +

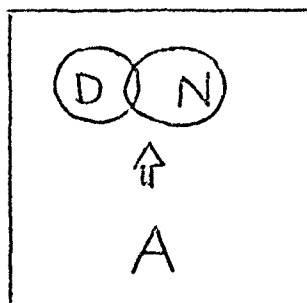
A = Autor.

P = Personajes



NOVELA 2

D +  
N -  
C +



NOVELA 3

D +  
N +  
C -

El Jarama, de Rafael Sánchez Ferlosio, es un buen ejemplo de novela del segundo tipo. Apenas hay descripción. La narración se halla incorporada al diálogo, o sea que sabemos lo que pasa por lo que dicen y hablan los personajes. El autor ha querido dar la mayor autonomía posible al diálogo. No hay elemento narrativo independiente. La acción se desarrolla en dos escenarios que se describen inicialmente: el río y el merendero de la carretera. La escena se sitúa cronológicamente. El argumento surge cuando empieza la conversación de los muchachos y de los hombres del bar. Cuando cesan de hablar, el autor aprovecha para dar unas pinceladas del paisaje: el agua, la luz del sol, la gente que va acudiendo al río y el color de la hierba.

Por esto es por lo que se dice que esta obra no tiene mérito literario, porque no es casi una obra literaria. Bastaría con poner una cinta magnetofónica para obtener un coloquio de este tipo:

(Carmen estaba sentada contra un tronco, y Santos tenía la ca-

beza apoyada en su pecho. Ella le respiraba contra el pelo y le peinaba las sienes con las uñas:)

/-Ya tienes que cortarte el pelo, mi vida./

(Le tiraba de los mechones para afuera, como para que él se los viese lo largos que estaban.)

/-Yo quiero darme un paseo -dijo Mely-. ¿Me acompañas, Fernando?/

/-Por mí, encantado./

/-Pues hala, entonces. ¿Os venís?/-añadía, (volviéndose hacia Alicia y Miguel.)

/-Hija, hace mucho calor. ¿Adónde vais a estas horas?/

/-Adonde sea. Y no estoy más aquí, no puedo. No puedo con este plan de no hacer nada, te digo la verdad. ¿Os importa?/

/-Por Dios, mujer. Dar un paseo, si tenéis ganas -dijo Alicia-. Pero volvéis aquí, ¿no es eso?/

/-Sí, claro; si no es más que dar un garbeito./

(Fernando y Mely se habían puesto de pie.)

/-¿Según estamos?/-preguntó Fernando.

(Amelia se pasaba las manos por el cuerpo, para quitarse el polvo y se ajustaba el bañador.)

/-¿Cómo dices?/(miró a Fernando-)/Ah, no; yo me voy a poner los pantalones y las alpargatas. Tú, vente como quieras. Pásame eso, Ali, haz el favor./

/-Me vestiré yo también, entonces. Aún pega el sol lo suyo, para andar con la espalda descubierta./

(Lucita miraba a Mely que se ponía los pantalones por encima del traje de baño. Llegó el fragor de un mercancías que atravesaba el puente. Paulina miraba los vagones de carga, color sangre seca, que saliendo uno a uno del puente, se perfilaban al sol, sobre los llanos, en lo alto del talud.)

/-¿Ya estás contando los vagones?/-le decía Sebastián.

/-Qué va, allí, aquel monte, es lo que miraba./

(Señaló al fondo: blanco y oscuro, en aquel aire ofuscado de canícula, el cerro del Viso, de Alcalá de Henares. Hacia él corría ahora el mercancías, ya todo salido del puente, y se perdía, por el llano adelante; resuello y tableteo. Mely se ataba las alpargatas; Alicia le decía:

/-Procurar volver antes de las siete, para que nos subamos todos juntos./

(Rafael Sánchez Ferlosio, El Jarama, Barcelona, Ediciones Destino, 9.ª ed., 1969, pag. 131.)

(D)	/ C /	[ N ]
descripción	coloquio	narración

Hay cierto paralelismo entre este segundo tipo de novela y las obras de estructura dramática. No hay una narración independiente del coloquio y al autor le queda la descripción. He intentado poner

el texto anterior en versión teatral: éste es el resultado:

Escena

Carmen, sentada contra un tronco, y Santos con la cabeza apoyada en su pecho. Ella le respira contra el pelo y le peina las sienes con las uñas. Fernando y Mely, de pie. Lucita, Paulina, Sebastián y Alicia.

Carmen.- Ya tienes que cortarte el pelo, mi vida. (Tirándole de los mechones para afuera, como para que él se los vea, lo largos que están.)

Mely.- Yo quiero darme un paseo. ¿Me acompañas, Fernando?

Fernando.- Por mí, encantado.

Mely.- Pues hala, entonces. ¿Os venís? (Volviéndose hacia Alicia y Miguel.)

Alicia.- Hija, hace mucho calor. ¿Adónde vais a estas horas?

Mely.- Adonde sea. Yo no estoy más aquí, no puedo. No puedo con este plan de no hacer nada, te digo la verdad. ¿Os importa?

Alicia.- Por Dios, mujer. Dar un paseo, si tenéis ganas. Pero volvéis aquí, ¿no es eso?

Mely.- Sí, claro; si no es más que dar un garbeito.

Fernando.- ¿Según estamos?

Mely.- (Pasándose las manos por el cuerpo, para quitarse el polvo y ajustándose el bañador.) ¿Cómo dices? Ah, no; yo me voy a poner los pantalones y las alpargatas. Tú, vente como quieras. Pásame eso, Ali, haz el favor.

Fernando.- Me vestiré yo también, entonces. Aún pega el sol lo suyo, para andar con la espalda descubierta.

Sebastián.- (Ah Paulina, que mira los vagones de carga, color sangre seca, que saliendo uno a uno del puente, se perfilan al sol, sobre los llanos, en lo alto del talud.) ¿Ya estás contando los vagones?

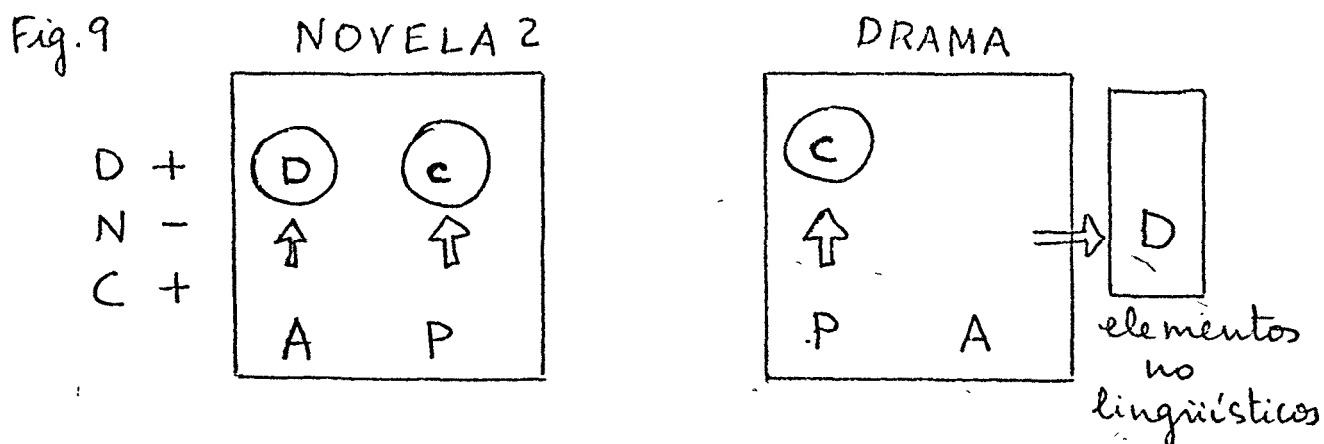
Paulina.- Qué va. (Señalando al fondo: blanco y oscuro, en aquel aire ofuscado de canícula, el cerro de Viso, de Alcalá de Henares. Hacia él corre ahora el mercancías, ya todo salido del puente y se pierde, por el llano adelante; resuello y tableteo.) Allí, aquel monte, es lo que miraba.

Alicia.- (A Mely que está atándose las alpargatas.) Procurar volver antes de las siete, para que nos subamos todos juntos.

No he necesitado añadir nada, ni una sola palabra. En cambio, he tenido que omitir la frase de la novela que está subrayada, porque al no tener correspondencia con ninguna frase de coloquio, no tenía existencia independiente posible.

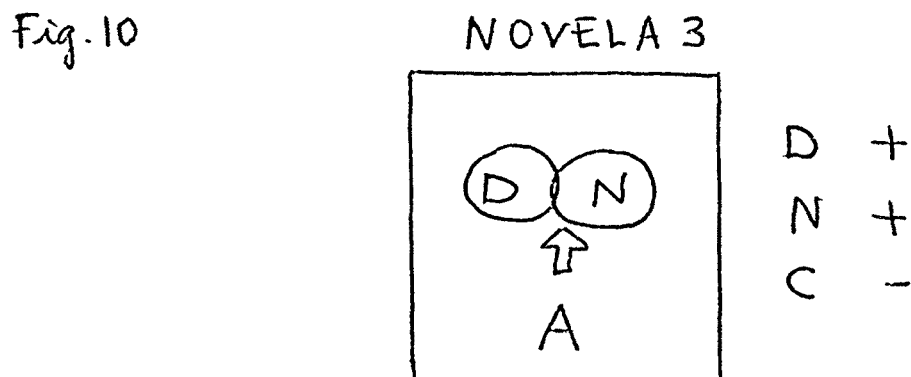
Los elementos que en la novela consideraba descriptivos han pasado a ser las acotaciones que regularían el movimiento de los actores en el escenario, de forma que para el espectador sería una descripción no lingüística. La narración, en la novela y en el teatro, queda incluida en el coloquio de los personajes.

Así, esta variedad de la estructura típica de la novela se acerca más a la teatral, como queda claro en los dos cuadros de la figura 9:



He estado buscando una novela española que se ajustara al tercer tipo de novela: ausencia total de coloquio, y abundancia de descripción y de narración. Con esto parece evidente el dominio del autor y la poca libertad de sus personajes.

El esquema de los constituyentes de este tercer tipo de diálogo es:



He leído una novela que tiene estas características, sólo que no es española. Se trata de la obra de Georges Perec, Les choses, (París, René Juillard, 1965). Creo que antes de citar algún fragmento analizaré su composición.

Tiene dos partes y un epílogo. La división no alude tanto al argumento como a los medios formales que se emplean en unas y otras, especialmente en lo que se refiere a los tiempos de los verbos.

En la primera parte hay dos trozos muy distintos. En el primero, el tiempo de todos los verbos es el futuro hipotético. La acción, en consecuencia, no se puede localizar más que en un futuro probable. Es un trozo mucho más rico en descripción que en narración. Luego hay un segundo trozo en el que el tiempo de los verbos es pasado, imperfectivo.

Elijo un fragmento del primer trozo de la primera parte:

"Il leur semblerait parfois qu'une vie entière pourrait harmonieusement s'écouler entre ces murs couverts de livres, entre ces objets si parfaitement domestiqués qu'ils auraient fini par les croire de tout temps créés à leur usage, entre ces choses belles et simples, douces, lumineuses. Mais ils ne s'y sentiraient pas enchaînés: certains jours, ils iraient à l'aventure. Nul projet ne leur serait impossible. Ils ne connaîtraient pas la rancœur, ni l'amertume, ni l'envie."

(Georges Perec, Les choses, pág. 16.)

He subrayado los pronombres que ocupan el lugar del nombre de los personajes. Creo que el autor los omite voluntariamente, porque lo importante en este trozo del libro es describir el ambiente que ellos habían deseado para vivir.

Ahora un fragmento del segundo trozo de la primera parte:

"... mais ils aimaient leurs longues journées d'inaction, leurs

réveils paresseux, leurs matinées au lit, avec un tas de romans policiers et de science-fictions à côté d'eux, leurs promenades dans la nuit, le long des quais, et le sentiment presque exaltant de liberté qu'ils ressentaient certains jours, le sentiment de vacances que les prenait chaque fois qu'ils revenaient d'une enquête en province."

(Georges Perec, Les choses, pág. 57.)

Toda esta primera parte sirve para que el lector conozca la vida que lleva esta pareja (lui, elle) y el proceso que les lleva a cambiar radicalmente de vida.

Se entra en la segunda parte de la obra. El tiempo de los verbos continúa siendo pasado, pero perfecto. La narración se hace más rápida:

"Ils arrivèrent à Sfax le surlendemain, vers deux heures de l'après-midi, après un voyage de sept heures en chemin de fer. La chaleur était accablante. En face de la gare, minuscule bâtiment blanc et rose, s'allongeait une avenue interminable, grise de poussière, plantée de palmiers laids, bordée d'inmeubles neufs. Quelques minutes après l'arrivée du train, après le départ des rares voitures et des velos, la ville retomba dans un silence total.

Ils laissèrent leurs valises à la consigne. Ils prirent l'avenue qui s'appelait l'avenue Bourguiba; ils arrivèrent, au bout de trois cents mètres à peu près, devant un restaurant."

(Georges Perec, Les choses, pág. 101.)

Quizá es en esta parte cuando se habla más de ellos, nunca citando sus palabras. El autor relata sus acciones, su vida, sus movimientos, pero los personajes nunca hablan.

Y se llega al epílogo. Se describe la vuelta a Francia de los dos protagonistas. Pero el tiempo de los verbos es el futuro, pero no el hipotético, como al principio, sino el imperfecto. La mayor sorpresa es que es precisamente ahora cuando los personajes rompen

a hablar:

"Et des amis leur enverront des projets de vacances: une grande maison en Touraine, une bonne table, des parties de campagne:

-Et si nous revenions, dira l'un.

-Tout pourrait être comme avant, dira l'autre."

(Georges Perec, Les choses, pág. 123.)

"Te souviens-tu? dira Jerôme. Et ils évoqueront le temps passé, les jours sombres, leur jeunesse, leurs premières rencontres, les premières enquêtes, l'arbre dans la cour de la rue de Quatrefoies, les amis disparus, les repas fraternels. Ils se verront traversant Paris à la recherche des cigarettes, et s'arrêtant devant les antiquaires. Ils ressusciteront les vieux jours sfaxiens, leur lente mort, leur retour presque triomphal:

-Et maintenant, voilà, dira Sylvie. Et cela leur semblera presque naturel."

(Georges Perec, Les choses, pág. 129.)

Produce un efecto curioso que la aparición de los personajes y de sus palabras en estilo directo surjan precisamente en un trozo en el que el autor narra hechos futuros que no se han realizado todavía. Es como si los personajes fueran pacientes durante todo el trozo en que se habla del tiempo pasado y presente y estuvieran llamados, y se les concediera la palabra justamente para mencionar sucesos que posiblemente no se realizarán.

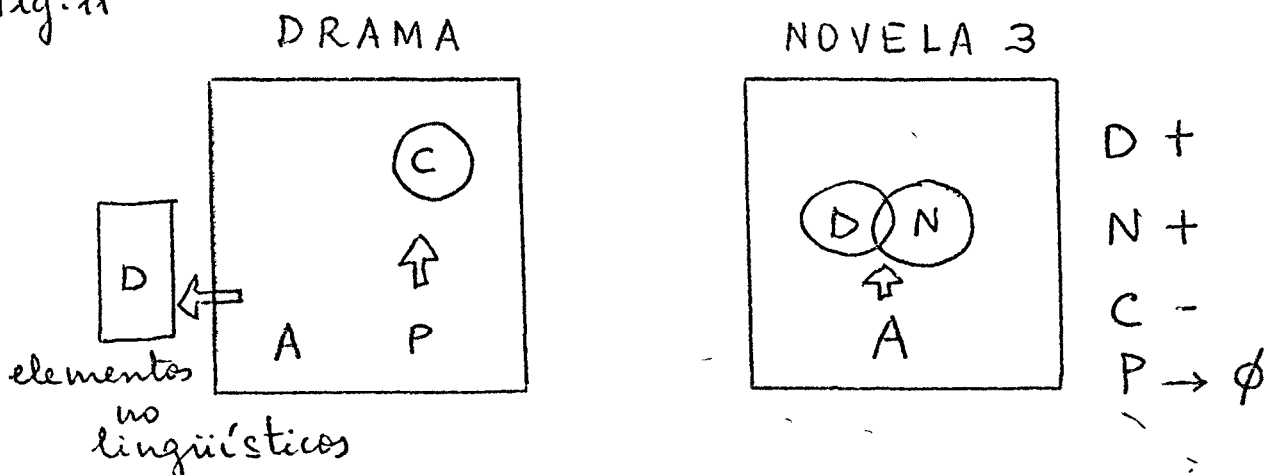
Comparando el esquema de esta tercera variedad de la novela con el del drama, creo que se ve que son dos concepciones contrarias. Nadie podría conseguir una versión teatral de los fragmentos citados.

He visto que hay tipos de novelas que difieren muy poco de una obra teatral en su estructura. Pero siempre que me refiera, en general, a la novela, lo haré pensando en un tipo de estructura en la que el autor es responsable de los elementos descriptivos y na-

rrativos, y los personajes son responsables -indirectamente- del elemento coloquial de la obra.

La obra teatral presenta a un autor desdoblado en personajes que mediante un coloquio constante suplén la narración. La descripción se realiza por medios no lingüísticos.

Fig. 11



Durante mucho tiempo la concepción de la obra teatral estuvo limitada por las tres unidades: de tiempo, de lugar y de acción. Y el autor que quería escribir una obra que se desarrollara durante un período de tiempo más largo que el que la escena permitía, se veía obligado a cortar la acción en varias secuencias. Sirva de ejemplo La herida del tiempo de John Priestley. En el teatro español tenemos la Historia de una escalera de Antonio Buero Vallejo. Normalmente, la obra que se escribe para el teatro reduce ya su tiempo al tiempo real de la representación, y así se da mayor naturalidad a la obra.

Todos estos problemas no afectan a la novela. El autor se reserva el papel de narrador de los acontecimientos pasados y deja a los personajes la función coloquial. Esto no quiere decir que el diálogo de la novela tenga que situarse en el presente; lo que sí ocurre es que se sitúa puntualmente, ya sea en el presente, en el pasado

o en el futuro.

El diálogo teatral es a la vez narrativo. Su campo de acción abarca desde el pasado hasta el futuro, siempre desde el valor presente de la representación que se lleva a cabo en el escenario.

Fig.12

EL TIEMPO EN LA NOVELA

		Pasado	Presente	Futuro
Autor	Autor	elementos descriptivos		
		elementos narrativos		
	Personajes	el. coloquial	el. coloquial	el. coloquial
		Pasado	Presente	Futuro

EL TIEMPO EN LA OBRA TEATRAL

		Pasado	Presente	Futuro
Autor		descripción no lingüística		
	Personajes	coloquio narrativo		
		Pasado	Presente	Futuro

En consecuencia, el coloquio teatral se ha de apartar mucho más del coloquio real que el coloquio novelesco. En el teatro se ha de ser mucho más explícito. En la novela, como en la realidad, se pueden omitir muchas palabras gracias al valor del contexto y de la situación.

Voy a copiar un fragmento teatral muy interesante. En la obra Un drama nuevo de Manuel Tamayo y Baus hay un buen ejemplo de esta faceta narrativa que no puede rehuir el coloquio teatral. La escena reúne a tres personajes envueltos en una situación conocida de los tres. En cambio, sólo dos saben el proceso que ha llevado a esta situación e intentan explicársela al tercer personaje. La narración dentro del coloquio suple lo que la novela habría solucionado con un fragmento explicativo del autor.

Al mismo tiempo, la estructura de este fragmento es interesante desde el punto de vista del encadenamiento de diálogo y de los fenómenos de repetición. Los dos personajes que hacen la narración están tan unidos que parecen sólo uno, frente a la silenciosa curiosidad del receptor. Sus frases no sólo no se contradicen, sino que llegan a parecer emitidas por una sola persona. Tan grande es el encadenamiento entre las premisas.

Edmundo.- Lo que se hace rindiendo culto a la gratitud, eso es lo que yo hice.

Alicia.- Lo que se responde a una madre que suplica moribunda, eso es lo que yo respondí.

Edmundo.- Y juré que había de olvidarla.

Alicia.- Y según iba empeñándome en quererle menos, le iba queriendo más.

Edmundo.- Era vana la resistencia.

Alicia.- Pero decía yo: Edmundo es hijo de Yorick.

Edmundo.- Yorick es mi padre, decía yo.

Alicia.- En casándome con Yorick, se acabó el amor que ese hombre me inspira.

Edmundo.- Se acabó el amor que siento por esa mujer, al punto

mismo en que Yorick se enlace con ella.

Alicia.- ¿Amar al hijo de mi esposo? !Qué horror! No cabe en lo posible.

Edmundo.- ¿Amar a la esposa de mi padre? !Qué locura! No puede ser.

Alicia.- !Y con qué afán aguardaba yo la hora de mi enlace!

Edmundo.- Siglos se me hacían los minutos que esa hora tardaba en llegar.

Alicia.- !Y llegó por fin esa hora!

Edmundo.- !Por fin se casó!

Alicia.- Y al perder su última esperanza el amor, en vez de huir de nuestro pecho...

Edmundo.- Alzóse en él rugiendo como fiera osada.

Alicia.- Callamos, callamos, sin embargo.

Edmundo.- A pesar de los ruegos y lágrimas de Yorick, me negué a seguir viviendo en su casa.

Alicia.- Pero tuvo que venir aquí con frecuencia.

Edmundo.- Él lo exigía.

Alicia.- Nos veíamos diariamente: callamos.

Edmundo.- Pasábamos solos una hora y otra hora: callamos.

Alicia.- Un día, al fin, representando Romeo y Julieta...

Edmundo.- Animados por la llama de la hermosa ficción...

Alicia.- Unida a la llama de la ficción, la llama abrasadora de la verdad.

Edmundo.- Cuando tantas miradas estaban fijas en nosotros...

Alicia.- Cuando tantos oídos estaban pendientes de nuestra voz...

Edmundo.- Entonces mi boca -miento- mi corazón le preguntó quedo, muy quedo: "¿Me quieres?"

Alicia.- Y mi boca -miento- mi corazón, quedo, muy quedo, respondió: "¡SÍ!"

Edmundo.- He aquí nuestra culpa.

Alicia.- Nuestro castigo, a toda hora recelar y temer.

Edmundo.- !Implacables remordimientos!

Alicia.- ¿Consuelo? !Ninguno!

Edmundo.- ¿Remedio? Uno solamente.

Alicia.- Morir.

Edmundo.- Y nada falta que deciros.

Alicia.- Lo juramos.

Edmundo.- !Por la vida de Yorick!

Alicia.- !Por su vida!

Edmundo.- Eso es lo que sucede.

Alicia.- Eso es.

(Manuel Tamayo y Baus, Un drama nuevo, Edición de Alberto Sánchez, Salamanca, Biblioteca Anaya, 1965. Acto I, escena VI, págs. 64-66.)

Creo que esta escena está muy bien escrita. La representación se realiza en el momento presente, en un escenario. El último fragmento del coloquio es el actual. Hasta este punto todo el coloquio se ha referido a acciones ya pasadas que han producido este presente.

La primera parte describe la fragua de los acontecimientos. A este fragmento le llamo durativo. Hay que fijarse en el uso alternado de los tiempos verbales de Pretérito Imperfecto o Pretérito Indefinido que hace el autor en boca de sus personajes.

Bruscamente estalla el problema, en un momento dado del pasado. Los personajes lo narran en su coloquio de ahora, en el presente. Los verbos están en pasado, pero un pasado puntual, para acomodarse mejor a este momento de ruptura de la relación. Considero que es el momento del clímax narrativo. La narración ha llegado a su punto culminante; es una narración de lo pasado en un coloquio actual. Esta es la característica del coloquio teatral, y ahí radica el genio del autor, en saber, a través de una representación presente, plantear sucesos pasados con toda la fuerza, como si se revivieran en este momento.

Desde el punto de vista del encadenamiento de diálogo queda bien patente la intervención y elaboración del autor, que ha buscado una acumulación del sentimiento común a los dos emisores con esta repetición de las mismas palabras y expresiones.

He señalado también la relación que hay entre unas parejas de premisas que son casi iguales, sólo con la diferencia que comporta el cambio de interlocutor. Creo que el lector entendería exactamente la narración sólo con que leyera esto:

Alicia.- Pero decía yo: Edmundo es hijo de Yorick.

Alicia.- En casándome con Yorick, se acabó el amor que ese hombre me inspira.

Alicia.- ¿Amar al hijo de mi esposo? ¡Qué horror! No cabe en lo posible.

Alicia.- ¡Y con qué afán aguardaba yo la hora de mi enlace!

Alicia.- ¡Y llegó por fin esa hora!

Las correspondientes premisas del interlocutor tienen el mismo contenido que las anteriores:

Edmundo.- Yorick es mi padre, decía yo.

Edmundo.- ¿Amar a la esposa de mi padre? !Qué locura! No puede ser.

Edmundo.- Siglos se me hacían los minutos que esa hora tardaba en llegar.

Edmundo.- !Por fin se casó!

Posiblemente, este fragmento aporte alguna novedad al hablar del factor espontaneidad en la repetición en el encadenamiento de diálogo.

La estructura coloquial de este fragmento se puede modificar; primero, aislando las distintas frases de los dos emisores, porque se trata de secuencias paralelas. En segundo lugar, se pueden agrupar todas las frases del emisor B y todas las frases del emisor C. El autor podría haberlo hecho así. Toda la confesión, reunida en una elocución, y en boca de uno de los dos protagonistas:

Alicia.- Pero decía yo: Edmundo es hijo de Yorick. En casándome con él se acabó el amor que ese hombre me inspira. ¿Amar al hijo de mi esposo? !Qué horror! No cabe en lo posible. !Y con qué afán aguardaba yo la hora de mi enlace! !Y llegó por fin esa hora!

Edmundo.- Yorick es mi padre, decía yo. ¿Amar a la esposa de mi padre? !Qué locura! No puede ser. Siglos se me hacían los minutos que esa hora tardaba en llegar. !Por fin se casó!

En el fragmento anterior se veía que el coloquio es narrativo y abarca el tiempo y los sucesos anteriores a la acción que se desarrolla en el escenario. Anoto otro ejemplo de El sí de las niñas de Moratín:

Rita.- ¡Qué gusto me das!... Ahora sí se conoce que la tiene amor...

Calamocha.- ¿Amor?... ¡Rriolera! El moro Gazul fue para él un pe-lele, Medoro un zascandil y Gaiferos un chiquillo de la doctrina.

Rita.- ¡Ay, cuando la señorita lo sepa!

Calamocha.- Pero acabemos. ¿Cómo te hallo aquí? ¿Con quién estás? ¿Cuándo llegaste? Que...

Rita.- Ya te lo diré. La madre de doña Paquita dio en escribir cartas y más cartas, diciendo que tenía concertado su casamiento en Madrid con un caballero rico, honrado, bienquisto; en suma, cabal y perfecto, que no había más que apetecer. Acosada la señorita con tales propuestas, y angustiada incesantemente con los sermones de aquella bendita monja, se vio en la necesidad de responder que estaba pronta a todo lo que le mandasen... pero no te puedo ponderar cuánto lloró la pobrecita, qué afligida estuvo. Ni quería comer, ni podía dormir... y al mismo tiempo era preciso disimular, para que su tía no sospechara la verdad del caso. Ello es que cuando, pasado el primer susto, hubo lugar de discurrir escapatorias y arbitrios, no hallamos otro que el de avisar a tu amo, esperando que si era su cariño tan verdadero y de buena ley como nos había ponderado, no consentiría que su pobre Paquita pasara a manos de un desconocido, y se perdiesen para siempre tantas caricias, tantas lágrimas y tantos suspiros estrellados en las tapias del corral. A los pocos días de haberle escrito, cata el coche de Colleras y el mayoral Gasparet con sus medias azules, y la madre y el novio que vienen por ella; recogimos a toda prisa nuestros miriñaques, se atan los cofres, nos despedimos de aquellas buenas mujeres, y en dos latigazos llegamos antes de ayer a Alcalá. La detención ha sido para que la señorita visite a otra tía monja que tiene aquí, tan arrugada y tan sorda como la que dejamos allá. Ya la ha visto, ya la han besado bastante una por todas las religiosas, y creo que mañana saldremos. Por esta casualidad nos...

Calamocha.- Sí. No digas más. Pero... ¿Con que el novio está en la posada?

Rita.- Ése es su cuarto.

(Leandro Fernández de Moratín, El sí de las niñas, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral 335, 7<sup>a</sup> ed., 1961. Acto I, escena VIII, pág. 81.)

El fragmento sirve para poner de relieve una de las características del coloquio teatral. Está mucho más alejado del coloquio real que el coloquio novelesco. El autor ha necesitado poner en boca de uno de sus personajes todo un larguísimo párrafo. Si la obra se hubiera concebido como novela y no como drama, este párrafo se habría presentado como fragmento narrativo del autor, dejándose a los dos

personajes la parte más rápida y espontánea del coloquio. Con este trozo el autor sacia la curiosidad de los lectores -mientras Rita sacia la de Calamocha-. Pero es ridículo que, después de una narración tan larga, el interlocutor parezca tener prisa y ponga fin al párrafo anterior con la frase "Sí. No digas más."

El problema del teatro radica en esta dificultad de poner a los espectadores al corriente del argumento. Los personajes han de hablar mucho más de lo normal. El coloquio teatral es ficticio. El diálogo real y el novelesco son simultáneos con los hechos que describen. El autor no utiliza las frases directas de sus personajes para hablar de hechos anteriores o posteriores al presente de la acción del escenario, si no que emplea la narración indirecta. En consecuencia, el coloquio cobra mucha más semejanza con la realidad.

No siempre el coloquio teatral está alejado de esta faceta espontánea del coloquio real. Ahora compararé un fragmento de teatro con otro de novela y se puede ver que son idénticos. La obra dramática es La comedia nueva de Leandro Fernández de Moratín, y la novela, Dos días de setiembre de J. M. Caballero Bonald. Si anoto uno de los coloquios (el teatral) sin indicar los interlocutores, nadie adivinará cuál es el diálogo novelesco y cuál el dramático:

-Café.

-Al instante.

-No me ha visto.

-¿Con leche?

-No. Basta.

-¿Quién es éste?

-Este es don Pdoro de Aguilar.

(Leandro Fernández de Moratín, La comedia nueva o El café, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral 335, 7ªed., 1961. Acto I, escena II, pág. 16.)

La semejanza con el diálogo siguiente es total:

<p>-Cobrando...</p> <p>-Tres ochenta.</p> <p>-¿Ya subió otra vez?</p> <p>-No, lo de Junio.</p> <p>-Vaya.</p>
<p>-Y una veinte, cinco.</p> <p>-Con Dios.</p> <p>- Hasta luego.</p>

(José María Caballero Bonald, Dos días de setiembre, Barcelona, Editorial Seix y Barral, Biblioteca Breve, 2.ª ed., 1967, pág. 65.)

En ambos coloquios hay dos cuerpos de diálogo. En el primer coloquio -el teatral- hay tres personajes: un camarero y dos parroquianos. Los dos cuerpos del diálogo son las dos conversaciones del mismo camarero con los dos parroquianos, que no se comunican entre sí.

En el ejemplo de la novela hay sólo una identificación posible, la del dueño del bar, que emite las premisas "Tres ochenta", "Y una veinte, cinco", "Hasta luego".

También se puede deducir que es un parroquiano el que emite las frases "Cobrando", "Con Dios".

El segundo cuerpo del coloquio novelesco queda intercalado entre las dos partes del anterior y los sujetos emisores no son identificables. Sólo el que haya leído las páginas anteriores sabrá que los que hablan del sueldo son vendimiadores que se alquilan.

Hay que tener en cuenta que una de las obras está destinada a representarse. El público ve en la escena los decorados correspondientes a un bar. Don Antonio y don Pedro son personajes de la obra. El público conoce la situación y el contexto.

En el coloquio que he obtenido de la novela, el autor no da tan-

tos datos al lector. Se sabe que es el bar de Ayuso, pero nada más. Son desconocidos los tres personajes restantes, el que paga lo que ha estado tomando allí y los dos que hablan de dinero.

Al leerlos, los dos coloquios son iguales, en cuanto a la forma y a la estructura. El teatro completa las emisiones lingüísticas con la correspondiente representación. Es un diálogo explícito. Los que hablan nunca son personajes inútiles, sino los mismos que saldrán en la escena siguiente, y los mismos que han protagonizado la escena anterior.

En una novela, el autor tiene interés en plasmar un diálogo, pero no en detallar quién es el emisor de cada una de las frases que lo constituyen. Anoto un ejemplo de El Jarama de Rafael Sánchez Ferlosio:

- ¿Qué os pasa?
- Nada. Tú, que confundes el nadar con una lucha libre; parece que te vas peleando con el agua.
- Ah, cada cual tiene su estilo- contestaba riendo Sebastián.
- Eso sí, desde luego.
- ¿Y qué hacéis?
- Nos han estado éstos contando el altercado.
- Me lo supuse, pero, oye, ¿y Daniel, no se baña?
- Cualquiera sabe ése lo que hará.
- Sí, tú, míralo- dice Fernando con el índice hacia los árboles-; ¡Vaya un sueño que tiene el gachó! Para baños está éste.
- Vamos a darle una voz.
- Venga, todos al tiempo; cuando yo diga tres. Preparados. A la una; a las dos; ¡y a las tres...!
- !!!Daniel!!!
- !Más fuerte!
- !!!Daniel!!!
- +Ni por ésas. Tú, Mely, ¿por qué no llamabas?
- Bah, dejarlo que se duerma. Allá él con lo suyo.
- Pues es capaz de haberse trincado él solito la otra botella.
- No te creas que me estrañaría.
- ¿Entonces, qué? ¿nos salimos?

(Rafael Sánchez Ferlosio, El Jarama, Barcelona, Ediciones Destino, 9.ª ed., 1969, pág. 60.)

Es inútil que el lector quiera adivinar cuántos interlocutores hay exactamente en este coloquio ni cómo están colocados. De hecho, todas las frases van dirigidas a todos, si el autor no indica otra cosa. La idea que saca el lector es que se trata de un grupo de interlocutores que hablan entre sí.

En el teatro también hay escenas con un diálogo muy rápido, pero esto no implica que no se sepa quién habla en cada caso. En la escena que transcribo a continuación hay seis personajes:

Don Antonio.- Señora, doy a usted mil gracias por su atención; pero ya no es cosa de volver allá. Cuando yo salí se empezaba la primera tonadilla; con que...

Don Serapio.- ¿La tonadilla? (Levantándose todos.)

Doña Mariquita.- ¿Qué dice usted?

Don Eleuterio.- ¿La tonadilla?

Doña Agustina.- Pues, ¿cómo han empezado tan pronto?

Don Antonio.- No, señora; han empezado a la hora regular.

Doña Agustina.- No puede ser; si ahora serán...

Don Hermógenes.- Yo lo diré (Saca el reloj.): las tres y media en punto.

Doña Mariquita.- ¡Hombre! ¿Qué tres y media? Su reloj de usted está siempre en las tres y media.

Doña Agustina.- A ver... (Toma el reloj de don Hermógenes, le aplica al oído y se vuelve.) ¡Si está parado!

(Leandro Fernández de Moratín, La comedia nueva, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral 335, 7.<sup>a</sup> ed., 1961, pág. 46. Acto II, escena IV.)

Para hablar de las diferencias y de las semejanzas entre las novelas y las obras teatrales he comentado tres dramas: El sí de las niñas y La comedia nueva de Leandro Fernández de Moratín, y Un drama nuevo de Manuel Tamayo y Baus. De ellas he extraído los ejemplos de casos de cambio en las repeticiones en los encadenamientos de diálogo.

Dije antes que el elemento descriptivo de una obra literaria corresponde al autor, frente al coloquio que corresponde a los perso-

najes. La descripción se ocupa de la situación en que se desarrolla cada escena -esto es igual para la novela y para el teatro; sólo varía la forma de indicarlo-. El elemento narrativo corresponde igualmente al autor y sirve para narrar las acciones y los sucesos. En las obras de teatro la narración queda absorbida por el coloquio y corresponde a los personajes. Entre ambos elementos hay que considerar el aspecto del movimiento de los personajes, de su cambio de posición. Como situaciones locativas, estas indicaciones se podrían considerar pertenecientes al elemento descriptivo, pero como que indican un cambio y una actividad, también pueden pertenecer a la narración.

En las obras teatrales, el movimiento suele venir indicado en las acotaciones entre paréntesis. Por este sistema se organizan los movimientos de los personajes en el escenario.

En la novela, el movimiento está en manos del autor. A veces los coloquios novelescos tienen intercalados fragmentos que indican los gestos o los movimientos de los interlocutores.

Fig. 13

OBRA NOVELESCA

Autor			
Autor			Personajes
D	M	N	Coloquio

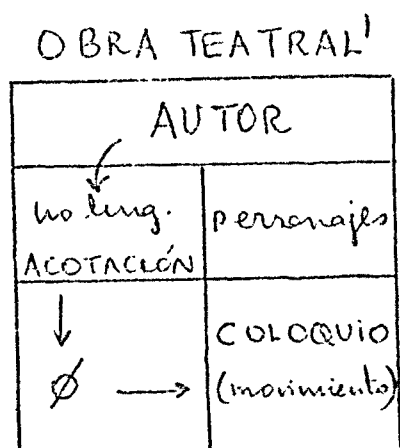
D = Descripción  
 N = Narración  
 M = Movimiento

OBRA TEATRAL

Autor	
no ling. acotaciones	Personajes
M	Coloquio

En la figura 13 he situado la indicación del movimiento en una novela y en una obra teatral. Ahora analizaré una variante antigua de la indicación del movimiento en una obra teatral:

Fig. 14



La obra que me sirve para ver este fenómeno es La tragicomedia de Calixto y Melibea de Fernando de Rojas (Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral 195, 8.ª ed., 1965). En esta obra sólo hay coloquio, o sea que el autor no se reserva la parte de acotaciones entre paréntesis. En el coloquio están el diálogo, la descripción y la narración. Más adelante veremos el aspecto descriptivo. Ahora interesa lo que he dicho acerca del movimiento. Anoto algunos fragmentos interesantes.

Calixto.- ¿Viehe ese caballo? ¿Qué haces, Parmeno?

Parmeno.- Señor, vedle aquí, que no está Sosia en casa.

Calixto.- Pues ten ese estribo, abre más esa puerta, y si vinieren Sempronio con aquella señora di que esperen, que presto será mi vuelta.

(Fernando de Rojas, La Celestina, pág. 41.)

Calixto.- Subamos, sin mandar, arriba. En mi cámara me dirás por entero lo que aquí he sabido en suma.

Celestina.- Subamos, señor.

(Fernando de Rojas, La Celestina, pág. 61.)

Celestina.- Elicia, quédate adiós, cierra la puerta. ¡Adiós! paredes!

(Fernando de Rojas, La Celestina, pág. 27.)

Sempronio.- Calleemos, que a la puerta estamos y, como dicen, las paredes han oídos.

(Fernando de Rojas, La Celestina, pág. 28.)

Celestina.- Pasos oigo. Acá descienden. Haz, Sempronio, que no los oyes. Escúchame y déjame hablar lo que a ti y a mí nos conviene.

(Fernando de Rojas, La Celestina, pág. 31.)

Celestina.- ... Pero calleemos, que se acercan Calixto y tu nuevo amigo Sempronio, con quien tu conformidad para más oportunidad dejo.

(Fernando de Rojas, La Celestina, pág. 37.)

Calixto.- Ve ahora, madre, y consuela tu casa, y después ven y consuela la mía y luego.

Celestina.- Quede Dios contigo.

(Fernando de Rojas, La Celestina, pág. 37.)

Sempronio.- !Qué espacio lleva la barbuda! !Menos sosiego traían sus pies a la venida!

(Fernando de Rojas, La Celestina, pág. 41.)

En todas estas frases hay descripción de un movimiento, que sitúa a los personajes en relación con la escena. La obra se divide en actos, pero no en escenas dentro de cada acto; hay frecuentes cambios de lugar, e idas y venidas de una casa a otra. Estos movimientos sólo se indican a través del coloquio:

Calixto.- ¿Qué haces, llave de mi vida? Abre !Oh, Parmeno! Ya la veo: !Sano soy, vivo soy!

(Fernando de Rojas, La Celestina, pág. 31.)

Celestina.- ... Entra en la cámara de los unguentos y en la pelleja del gato negro, donde te mandé meter los ojos de la loba, le hallarás. Y baja la sangre de cabrón y unas poquitas de las barbas que tú le cortaste.

Elicia.- Toma, madre, vedlo aquí; yo me subo y Sempronio arriba.

(Fernando de Rojas, La Celestina, pág. 45.)

En estos dos casos se realiza un movimiento, no instantáneo sino prolongado -abrir la puerta el criado e ir Elicia en busca de lo que Celestina le pide-. La duración de la acción no corresponde al tiempo que se tarde en enunciarla lingüísticamente, pero el autor no dispone de otro sistema para indicar los movimientos de los personajes:

Celestina.- Y lo mejor de todo es que veo a Lucrecia a la puerta de Melibea. Prima es de Elicia: no me será contraria.

Lucrecia.- ¿Quién es esta vieja que viene haldeando?

Celestina.- ¡Paz sea en esta casa!

Lucrecia.- Celestina, madre, seas bienvenida.

(Fernando de Rojas, La Celestina, pág. 47.)

Hay ejemplos en los que hay inserción de un tercer personaje en el diálogo que mantenían otros dos:

Lucrecia.- Entra y espera aquí, que no os desavendréis.

Alisa.- ¿Con quién hablas, Lucrecia?

Lucrecia.- Señora, con aquella vieja de la cuchillada que solía vivir en las tenerías a la cuesta del río.

(Fernando de Rojas, La Celestina, pág. 47.)

Alisa.- No me digas más. Algo vendrá a pedir. Di que suba.

Lucrecia.- Sube, tía.

Celestina.- Señora buena, la gracia de Dios sea contigo y con la noble hija.

(Fernando de Rojas, La Celestina, pág. 48.)

Melibea.- ¿Qué le dices, madre?

Celestina.- Señora, acá nos entendemos.

Melibea.- Dímelo, que me enojo, cuando yo presente se habla cosa que no haya parte.

(Fernando de Rojas, La Celestina, pág. 55.)

A veces lo que ocurre es que hay dos diálogos que se emiten al mismo tiempo, no superpuestos sino separados en el espacio. Los personajes se van acercando los unos a los otros. La conversación se unificará en la escena al cabo de unos segundos, el tiempo que los personajes tardan en reunirse. La llegada de unos suscita unos comentarios de los otros que aquéllos no oyen:

Celestina.- ... !Ay, cordón, cordón! Yo te haré traer por la fuerza, si vivo, a la que no quiso darme su buena habla de grado.

Sempronio.- O yo no veo bien o aquélla es Celestina. !Válgala el diablo, haldear que trae! Parlado viene entre dientes.

Celestina.- ¿De qué te santiguas, Sempronio? Creo que en verme.

Sempronio.- Yo te lo diré... ¿Quién jamás te vio por la calle abajada la cabeza, puestos los ojos en el suelo y no mirar a ninguno, como ahora? ¿Quién te vio hablar entre dientes por las calles y venir aguijando como quien va a ganar beneficio?

(Fernando de Rojas, La Celestina, pág. 57.)

Celestina.- Andemos presto, que estará loco tu amo con mi mucha tardanza.

Sempronio.- Y aun sin ella se lo está.

Parmeno.- !Señor, señor!

Calixto.- ¿Qué quieres, loco?

Parmeno.- A Sempronio y a Celestina veo venir cerca de casa, haciendo paradillas de rato en rato (y, cuando están quedos hacen rayas en el suelo con la espada. No sé qué sea.)

Calixto.- !Oh, desvariado, negligente! Veslos venir: ¿No puedes decir, corriendo a abrir la puerta?

(Fernando de Rojas, La Celestina, pág. 58.)

Celestina.- ¿Debajo de mi manto, dices? !Ay, mezquina! Que fueras visto por treinta agujeros que tiene, si Dios no lo mejora.

Parmeno.- Sálgome fuera, Sempronio. Yo no digo nada; escúchate-lo tú todo...

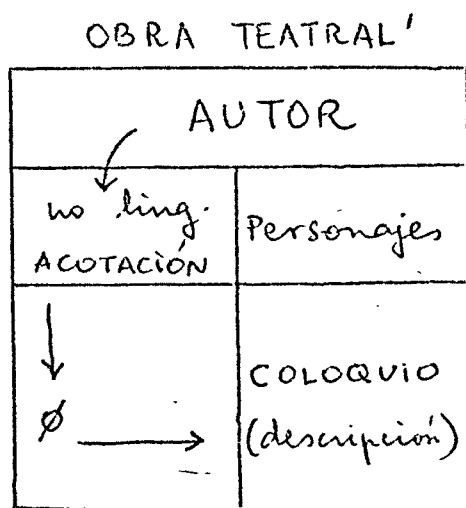
Calixto.- ¿Qué es esto, mozos? Estoy yo escuchando atento, que me va la vida; ¿vosotros susurráis, como soléis, por hacerme mala obra y enojo? Por mi amor, que calléis.

(Fernando de Rojas, La Celestina, pág. 62.)

Decimos que en el teatro el papel del autor está restringido a

las acotaciones descriptivas y que la narración está incluida en el coloquio de los personajes. Pero en La Celestina se da un fenómeno que los críticos actuales podrían calificar de deseo de objetividad por parte del autor. No sólo la narración y el movimiento -como acabo de ver- se citan en las frases de los personajes, sino que también la descripción física de todos ellos se conoce a través del coloquio. O sea, que en esta variante teatral se daría el fenómeno siguiente:

Fig. 15



Cito ahora algunas frases aisladas insertas en el coloquio. Recojo algunas en las que se describe físicamente a Celestina. Si no fuera por estas frases, no habiéramos podido imaginarla:

Sempronio.- Yo te lo dije. Días ha que conozco en fin de esta vecindad una vieja barbuda que se dice Celestina.

(Fernando de Rojas, La Celestina, pág. 26.)

Calixto.- ¿Miras qué reverenda persona, qué acatamiento? Por la mayor parte, por la fisonomía es conocida la virtud interior. ¡La vejez virtuosa! ¡Oh, virtud envejecida!

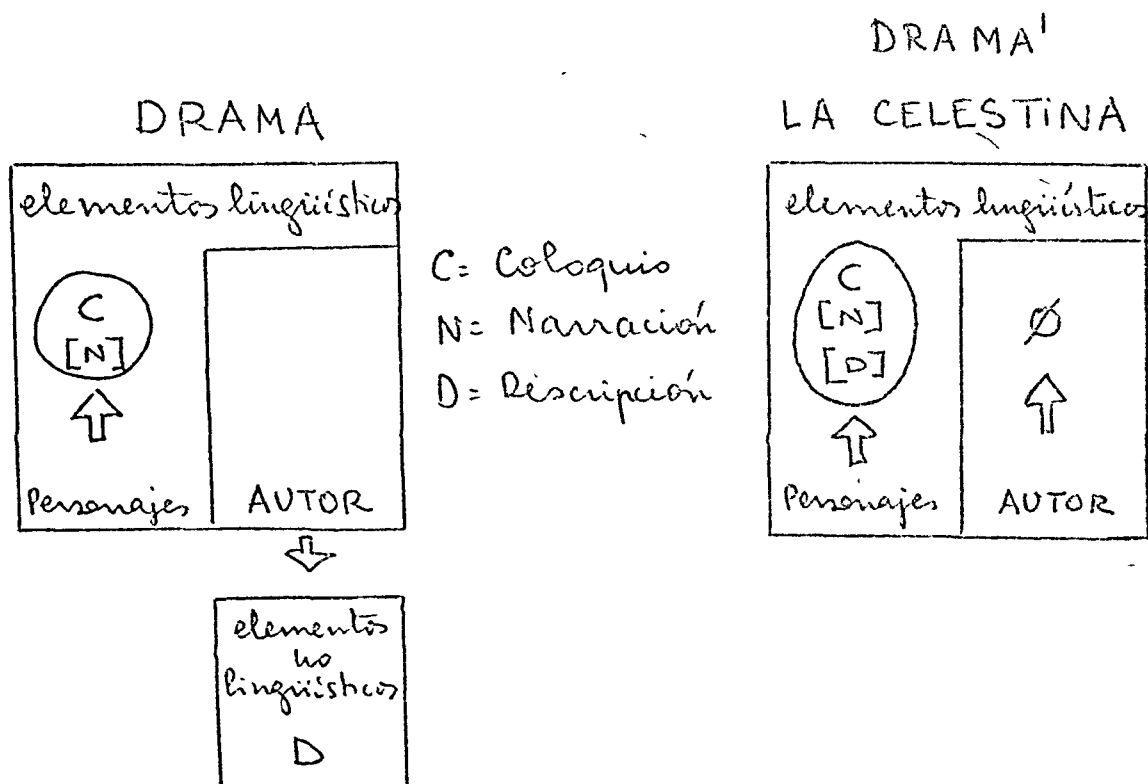
(Fernando de Rojas, La Celestina, pág. 31.)

Melibea.- Vieja te has parado. Bien dicen que los días no se van en balde. Así goce de mí, no te conociera, sino por esa señalaja de la cara. Figúraseme que eras hermosa. Otra pareces, muy mudada estás.

(Fernando de Rojas, La Celestina, pág. 50.)

Podemos comparar ahora dos esquemas: el que he dado como generalización de la estructuración de los elementos descriptivo, narrativo y coloquial en una obra dramática (fig. 7, derecha) y el que he dado para la misma estructuración en esta variante de La Celestina (figs. 14 y 15).

Fig. 16



En estas figuras se ve que La Celestina no es un drama con todas sus características porque le faltan las acotaciones, los elementos des-

criptivos no lingüísticos que caracterizan a una obra teatral. En cambio, el esquema que le atribuyo es el que valdría para una de las novelas o fragmentos totalmente coloquiados de Benito Pérez Galdós. Toda la comunicación se realiza por medios lingüísticos. El autor no aparece como tal si no es a través de los personajes.

La obra de Fernando de Rojas sólo consta del elemento coloquial y, en él, están la narración y la descripción. También el movimiento se rastrea en el diálogo. Sin embargo, se trata de un coloquio rápido, directo y no sobrecargado.

La Celestina es una obra literaria con una estructura que difiere de la que he considerado como característica de los dramas. El autor ha distribuido los elementos descriptivo-narrativo-coloquiales de una forma no habitual. No hay una descripción emitida por elementos no lingüísticos -las acotaciones-. El coloquio incluye la narración, y esto ya ocurre en las demás obras teatrales, pero además informa de los movimientos de los personajes y de su aspecto físico. No es fácil determinar el género literario al que pertenece esta obra, que tiene de drama el ser totalmente coloquiada, pero en cambio carece de las acotaciones que dan testimonio de la presencia del autor teatral. Son las acotaciones las que permiten la escenificación de una obra. Ellas advierten a los lectores de cuáles han de ser sus movimientos, sus ademanes y su expresión.

No es ésta la única obra de este tipo que he consultado para hacer este análisis de la producción dramática dentro de la producción literaria española. Los Pasos de Lope de Rueda están escritos de la misma manera. En ellos las frases de cada personaje son cortas, y casi nunca hay largos párrafos como los que en La Celestina el autor pone en boca de Calixto, por ejemplo.

La obra de Lope de Rueda interesa por tres aspectos. Como veré más adelante, he extraído de ella muchos ejemplos de cambios en las repeticiones en los encadenamientos de diálogo.

En segundo lugar, la obra de Lope de Rueda presenta la característica de ser teatral y carecer de acotaciones que den detalles sobre la situación o el contexto en que se desarrollan las acciones.

Pero lo que ahora voy a analizar es un tercer aspecto, que está relacionado con el primero. En El Deleitoso, el Registro de Representantes y los Pasos de Comedias hay dos tipos de repeticiones: una la que se produce por identidad de dos palabras que se repiten en las premisas sucesivas de dos interlocutores; y segunda, la repetición que presupone una alteración del elemento repetido. Esta alteración es la que estudiaré detalladamente a continuación, porque este mismo juego idiomático se produce luego en una obra tan importante como el Quijote. El mismo tipo de repetición se da en los Diálogos de Juan Luis Vives.

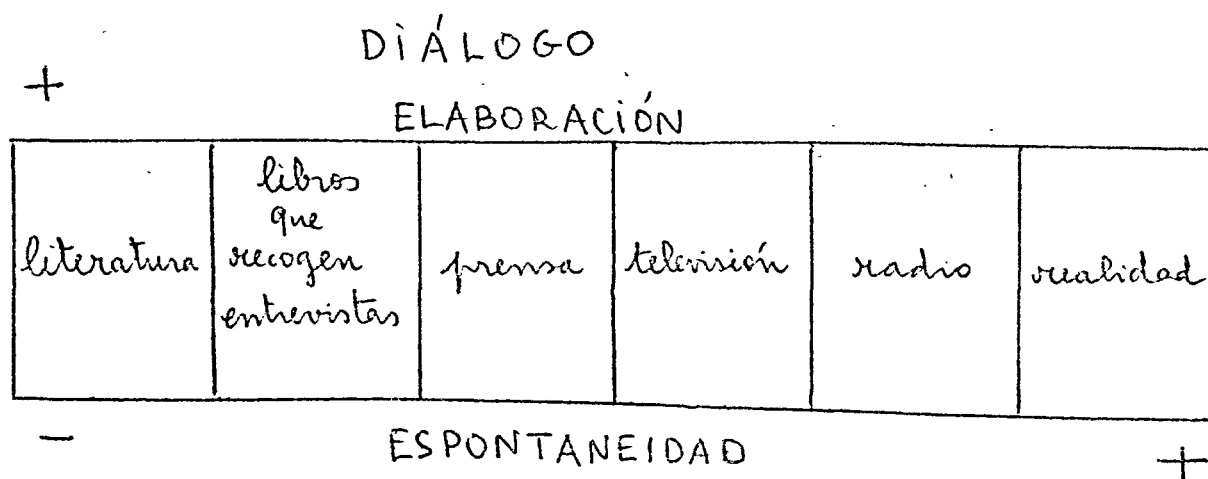
Una vez analizados los Pasos de Lope de Rueda me referiré a las obras dramáticas que están condicionadas por una versificación y una rima.

Uno de los problemas previos al estudio de los cambios en las repeticiones en los encadenamientos de diálogo es saber si este fenómeno de repetición es espontáneo o no. Para ello es necesario establecer de antemano la espontaneidad o la elaboración del diálogo mismo. Dispongo de varios tipos de coloquios. Es evidente que los coloquios reales son los menos elaborados y que, en cambio, los fragmentos dialogados de las novelas o los diálogos de las obras teatrales nunca son inmediatos. El autor los trabaja y los conforma. Entre los dos extremos, hay que colocar al diálogo de la prensa, el

más cercano al literario, y luego, en igualdad de condiciones, los diálogos radiofónicos y los televisivos. El periodista que entrevista para luego pasar el resultado a un periódico, puede tomar nota de lo que dice su interlocutor o puede grabar la conversación en una cinta magnetofónica. De las dos maneras hay un proceso de selección y de modificación, tanto de las preguntas como de las respuestas. En cambio, el locutor de radio o de televisión tiene, al empezar su entrevista, un esquema o una serie de preguntas que va formulando sucesivamente a su interlocutor. Si éste se aleja del tema, el locutor ha de volver lentamente a las preguntas que tenía pensadas. Pero este proceso es inmediato. El diálogo resultante es bastante próximo a un diálogo espontáneo.

Podría establecerse una escala de mayor a menor espontaneidad, o, al contrario, de menor a mayor elaboración:

Fig. 17



La frecuencia de las repeticiones en los encadenamientos de diálogos de todo tipo hace concluir que su aparición no responde a esta noción de premeditación o inmediatez.

En un diálogo es inevitable la conexión significativa entre una premisa, la anterior a ella y la siguiente. Cuando no ocurre eso,

no hay diálogo, sino una suma de premisas independientes. Muchas veces la eficacia de la comunicación lingüística no es total. Se da el caso de dos interlocutores que hablan alternativamente pero refiriéndose cada uno a un asunto distinto, con lo que no hay encadenamiento significativo. Otras veces, uno de los interlocutores alude a un tema, el otro emite una frase algo alejada de la anterior, y en la tercera premisa el emisor inicial vuelve a su tema. Pongo algún ejemplo de los diálogos reales que tengo recogidos:

- B.- !Ah! Este para poner el libro de... ¿Qué vale éste?  
 C.- Este vale trescientas y el otro doscientas cincuenta.  
 B.- !Ah! Este iría bien para poner el libro.

(Diálogo de una tienda, 20.)

- B.- ¿Hay alguna más mona o todas son iguales?  
 C.- Todas son iguales.  
 B.- A veces hay alguna más mona.

(Diálogo de una tienda, 21.)

- B.- ... que es muy payés...  
 C.- Mi tío, mi cuñado los conoce a todos, a éstos.  
 B.- ... que es muy, muy payés.

(Diálogo de una tienda, 26.)

- B.- ¿Por qué han sacado Fuera de Banda?  
 C.- Porque Pedro Ruiz es muy bajo.  
 B.- Eso no tiene nada que ver.  
 C.- Pedro Ruiz es muy bajo.

(Diálogo de una tienda, 27.)

- B.- Y a mi sobrina la dejó fregando los cacharros.  
 C.- Ya es mayor, ella.  
 B.- Ella dijo: ya te los fregaré yo, los cacharros.

(Diálogo de una tienda, 47.)

Cuando hay encadenamiento significativo suele haber, en correspondencia, un encadenamiento formal. La repetición formal de uno de los elementos lingüísticos de un enunciado en el enunciado siguiente supone que la realidad aludida por este elemento vuelve a ser tema y argumento de la premisa siguiente. Esto se produce por igual en el más literario de los diálogos y en el menos pensado; voy a poner un ejemplo de un fragmento de una obra teatral de Françoise Sagan:

Valentine.- Mais c'est charmant!... Quelle vue!

Serge.- On voit des toits.

Valentine.- C'est très joli, ces toits. Tous gris, tous bleus, tous roses. Paris ressemble à Rome, d'ici. Vous n'aimez pas les toits?

Serge.- Si, bien sûr. Les toits, les quais, les visages. Tout ce qui donne envie de peindre.

Valentine.- Il est vrai que Marie m'a dit que vous peignez. Enfin... que vous aimeriez peindre.

Serge.- L'expression est juste: j'aimerais peindre.

(Françoise Sagan, La robe mauve de Valentine, París, René Juillard, Le livre de poche 2167, 1963. Acto I, escena I, pág. 13.)

El fragmento siguiente está grabado de la radio. Reproduce una entrevista con un cantante, que se realizaba en directo en el estudio. El fenómeno de la repetición de un elemento formal se da con la misma frecuencia que en el caso anterior, aunque no de la misma manera. Lo que importa es ver que no se repite porque un autor quiere que se repita. Hay que buscar otro motivo para explicarse este aluvión de elementos repetidos:

B.- ... Soy de Madrid y dispuesto a cantar.

A.- Dispuesto a cantar, ahora, ya de golpe, o ¿cantabas antes también?

B.- No, hace un tiempo que canto. Pero ahora es cuando quiero cantar en serio.

- A.- En serio y en solitario, porque quizá, a lo mejor, antes intervenías en algún grupo o algo que... Cuéntanos un poco tu historia...
- B.- Sí, bueno, yo empecé cantando en un grupo, y, hace unos dos años o tres; entonces, hasta que firmé el contrato con Polidor, y ahora es cuando voy a empezar a cantar, solo.
- A.- A cantar solo, y me parece que eres muy valiente, ¿no? Porque así, para empezar a cantar solo y a pelear con Tom Jones, nada menos, ¿no te parece demasiado?
- B.- Bueno, no, yo creo que no. Yo creo que hay que ir quitándose el miedo a las figuras grandes...
- A.- Figuras grandes que, a lo mejor, tú has pensado que ya están un poco pasadas, y que tienen poco tirón ya en España.
- B.- No, no es que piense que están un poco pasadas, sino que creo que en España se puede trabajar igual.

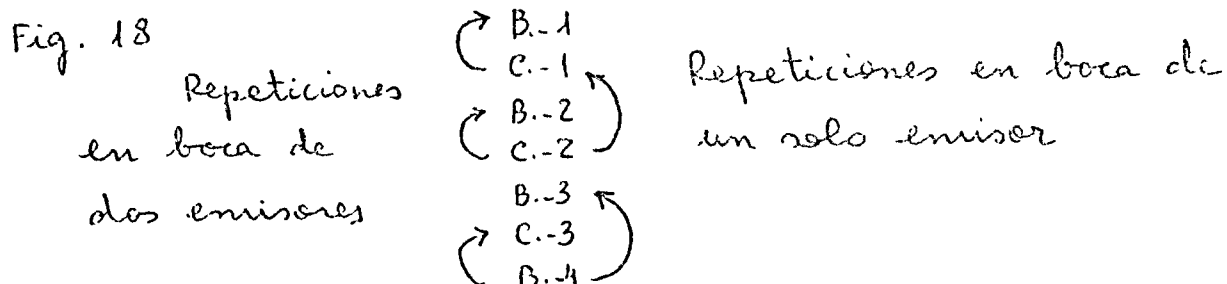
(Diálogo de radio, 46. Radio Barcelona, 9.I.72, 12,40 h.)

El diálogo literario es rico en repeticiones, ¿por qué? Creo que porque lo quiere el autor. Y esto no afecta a la naturaleza de la repetición, que es igualmente frecuente en los diálogos más espontáneos. ¿Cómo y por qué se produce también en éstos? Posiblemente es por economía, ya que es más fácil repetir lo que se acaba de oír que buscar otra manera de decir lo mismo.

El límite de los cambios en las repeticiones está precisamente en estos juegos idiomáticos de Lope de Rueda que ahora analizaré. La repetición se produce en elementos significativos del mensaje, pero la misma repetición es significativa al tener un innegable valor estilístico.

Normalmente, la repetición consiste en que una misma palabra, frase o expresión, perteneciente a la cadena hablada, aparezca empleada en dos o más premisas sucesivas de varios interlocutores. La repetición la hace un emisor al emplear la misma palabra que utilizó el emisor anterior. También hay repetición cuando un emisor pronuncia la premisa 1, y después de la premisa 1 del otro emisor vuelve a emplear en su premisa 2 la misma palabra que ya le sirvió en

en su premisa 1, es decir;



Hay repeticiones por identidad total de un elemento con otro. Estas son las menos interesantes. Hay repeticiones con cambios gramaticales, y otras con oposición semántica. Todo esto se estudia con más detalle en el capítulo de la repetición.

En el caso de los Pasos de Lope de Rueda (Pasos completos: El Deleitoso, Registro de Representantes y Pasos de Comedias, Madrid, Taurus Ediciones, 1966) no se trata de verdaderas repeticiones, porque no hay una palabra que se repita, sino una palabra que aparece en una premisa, y otra palabra diferente significativamente de la anterior pero formalmente parecida, que se emplea en la premisa siguiente. Suenan igual o suenan parecido. Con esto, el autor consigue varios efectos. Primero, dibujar la personalidad del segundo emisor, que quizá cree emplear la misma palabra que empleó el interlocutor anterior, pero al hacerlo demuestra haberla entendido mal. Segundo, hacer un juego irónico con palabras homófonas. Y tercero, provocar la hilaridad del lector o del oyente.

Hay un grupo de ejemplos de estos juegos en los que se toma un nombre propio y se altera al quererlo repetir; o, al revés, se dice mal y se corrige en la premisa siguiente. A veces, en la repetición, el cambio ya no se explica por la ignorancia del personaje, sino por la ironía que el autor le atribuye:

Eulalla.- Pues a buena fe que ha sinco noches que face oración a siñor Nicolás de Tramentino.  
 Polo.- San Nicolás de Tolentino, querrás decir.

(Lope de Rueda, Pasos de Comedia: La novia negra, pág. 164.)

Ginesa.- Pues, ¿cómo? ¿Sois vos por dicha Pedro de Urdimales, que quería enredar todo el monte?  
 Pablos.- Hágote saber que no soy sino Pablo de Urde buenas...

(Lope de Rueda, Pasos de Comedias: La mujer brava, pág. 218.)

Verginio.- Pues lo que te mando no es sino que vayas al monasterio de Santa Bárbara.  
 Pajares.- ¿Y para qué a Santa Bárbula?

(Lope de Rueda, Pasos de Comedias: El criado perezoso, pág. 183.)

Pancorvo.- ¿Paréscete a tí que se los ha comido Guillermino?  
 Cascón.- ¿Calamillo? ¿El que me vinets à parar la botifarda annenyt de le gradielles?

(Lope de Rueda, Registro de Representantes: La generosa paliza, pág. 140.)

Hay otros casos en que la misma prisa que tiene el emisor en hablar hace que se equivoque y que repita varias veces la misma expresión, que en este caso suele estar compuesta de varias palabras, y la diferente combinación de los elementos constituyentes puede ser significativa o totalmente incoherente:

Alameda.- ¿Alguacil era aquel que estaba a la boca del horno con la pala larga?

Luquitas.- A la boca de la calle, querrás decir.

Alameda.- ¿Aquella era boca de calle? ¡Juro a San que era de horno y tabla de pasteles!

(Lope de Rueda, El Deleitoso: Paso primero, pág. 40.)

Lucio.- Mochacho, toma esos pollos; ciérrame esa gelosía.  
 Martín.- No, no señor, que no son pollos de gelosía...

(Lope de Rueda, El Deleitoso: Paso tercero, pág. 60.)

Alameda.- Sí, señor; que como llegamos á la villa y fuimos á la plaza y entró Luquillas y sentóse, y como había tantos platos por allí, y había tantas cebollas en la prisa, como digo, señor, tantas cebollas en el queso.

Salcedo.- ¿Qué dices?

Alameda.- Digo, señor, tantos quesos en las cebollas, parece ser que no nos pudo despachar más presto la buñolera... No, no; la pastelera quise decir.

Luquitas.- ¡Mira el asno! Por decir la vendedora dijo la buñolera, como todo acaba en a.

(Lope de Rueda, El Deleitoso: Paso primero, pág. 39.)

En los ejemplos que siguen la repetición afecta a palabras de significación contraria:

Alameda.- ¿Quiés que mienta? En eso mis manos por candil, no tienes necesidad avisarme, que yo haré de manera que tú quedes condenado y señor con queja.

Luquitas.- Que no dices bien, sino que yo quede disculpado, y señor sin queja.

(Lope de Rueda, El Deleitoso: Paso primero, pág. 35.)

Otra forma de provocar la risa es no repetir las palabras anteriores, sino aducir otras de sentido opuesto pero sonido parecido. Tal es el caso de estos ejemplos:

Alameda.- ... Si acaso me tiene cilicio.

Salcedo.- Silencio, querrás decir.

Alameda.- Sí, silencio será; pienso que...

(Lope de Rueda, El Deleitoso: Paso segundo, pág. 45.)

Caminante.- ¿No se le acuerda a vuesa merced que mi madre y la suya vendían rábanos y coles allá en el arrabal de Santiago?

Licenciado.- ¿Rábanos y coles? Rasos y colchones quiso decir vuesa merced.

Caminante.- Sea lo que mandare.

(Lope de Rueda, El Deleitoso: Paso cuarto, pág. 72.)

Luquitas.- Aquellos pasteles estaban mal cocidos y el suelo áspero; debía de ser puro afrecho.

Alameda.- Qué, ¿suelos tenían?

Luquitas.- Sí, pues, ¿no los viste?

Alameda.- Yo juro á los güesos de mi bisabuela, la tuerta, que ni miré si tenían suelos, ni suelas, ni an tejados...

(Lope de Rueda, El Doleitoso: Paso primero, pág. 33.)

Finalmente, a veces el interés del autor por la prevaricación es tan declarado que no construye un juego aislado, sino que los encadena de forma que el lector no pueda dejar de sonreír al ver los desatinos y la ingeniosidad de los personajes. El pícaro sabe sacar punta a las palabras de su interlocutor:

Verginio.- Desá manera razón tiene su merced. Entre en la posada y ensille un poyo desos en que vaya caballero.

Pajares.- ¿Un poyo?

Verginio.- ¿Dónde vas?

Pajares.- A ensillar un poyo como mandó.

Verginio.- Pues, animal, ¿el poyo se ha de menear?

Pajares.- Pues eso es lo que me cumple, porque nunca salgamos de la posada.

Verginio.- ¿Sabes tú, inocente, si tengo alguna cabalgadura en casa?

Pajares.- ¿Quién le demanda cabalgadura? Cabalga blanda me diese vuesa merced.

Verginio.- ¿Qué s cabalga blanda?

Pajares.- Un rollo o rosca de aquellos que han amasado hoy.

(Lope de Rueda, Paso de Comedias: El criado perezoso, pág. 184.)

Ernesto Veres D'ÁOcón es autor de un artículo titulado Juegos idiomáticos en la obra de Lope de Rueda (en Revista de Filología española, 1950, XXXIV, pág. 195) en el que estudia estos juegos idiomáticos. Se sirve del mismo criterio de análisis que creó Amado Alonso en un estudio sobre los juegos idiomáticos en el Quijote titulado Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho (en Nueva Revista de Filología Hispánica, 1948, II, págs. 1-19).

Ambos coinciden en decir que este trastrueque de palabras se produce por dos motivos y por influencia de dos épocas determinadas. Hay una influencia medieval que busca un efecto cómico con la utilización errónea de las palabras. La segunda influencia es renacentista. Si pensamos en el Diálogo de la Lengua de Juan de Valdés (Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral 216, 4.ª ed., 1964), recordaremos muchos casos en que Marcio habla mal y Valdés le corrige, dándole la etimología de la palabra y explicándole por qué tiene que emplear aquella y no otra. Doy algún ejemplo:

Marcio.- ¿Cuál tenéis por mejor, dezir árbol o árbol?  
Valdés.- Aunque árbol es más latino, tengo por mejor dezir árbol.

(Juan de Valdés, Diálogo de la Lengua, pág. 61.)

Marcio.- Stá bien. Dezidme agora si resgate y rescate es todo uno  
Valdés.- Todo, y el propio es rescate.

(Juan de Valdés, Diálogo de la Lengua, pág. 58.)

Marcio.- Téngoslo en merced. ¿Qué os parece de lo que muchos hazen en algunos vocablos, escriviéndolos unas vezes con t y otras vezes con d?

Valdés.- Paréceme que hazen mal en no estar constantes en una mesma manera de scrivir, pero dezidme, ¿qué vocablos son éssos?  
Marcio.- Son duro y turo, tresquilar y desquilar.

Coriolano.- ¿Qué dezís? ¿Vos no véis que duro y turo no son una mesma cosa?

(Juan de Valdés, Diálogo de la Lengua, pág. 66.)

El prurito de hablar bien la propia lengua y el deseo de divertir a los lectores son dos motivos diferentes, en su origen en su finalidad, para emplear los juegos idiomáticos que he analizado.

Aparte de esto, los Pasos son representaciones dramáticas cortas, tan escuetas que carecen de elementos descriptivos -ya sea mediante

acotación o por las palabras de los personajes- y de elemento narrativo en el que se aluda en parte al movimiento. Vemos a los personajes en escena porque intervienen al hablar. Para el lector es imposible decir cuándo se marchan o cuando vienen, cuándo están y cuándo no.

En cambio, ahora analizaré un caso opuesto. Se trata de la obra dramática que reúne todas las características que se atribuyen a este género. Es cierto que en una novela el autor puede saltar de una situación a otra, si él se ocupa de la narración e intercala el diálogo cuando se trata de algo presente, pero no creo que se pueda llegar a la rapidez que tiene esta escena de La dama boba de Lope de Vega. No he podido redactarla, como he hecho con otros diálogos, en un género literario distinto a aquel en que fue escrita:

Acto II, escena XIV

Finea.- Dices muy bien.  
 No volverás a quejarte.  
 Nise.- Si los ojos puso en ti,  
 quítelos luego.  
 Finea.- Que sea como tú quieres.  
 Nise.- Finea,  
 déjame a Laurencio a mí.  
 Marido tienes.  
 Finea.- Yo creo  
 que no riñamos las dos.  
 Nise.- Quédate con Dios.  
 Finea.- Adiós.

Acto II, escena XV

Laurencio.- (Ap.) Detente en un punto firme,  
 fortuna veloz y airada,  
 que ya parece que quieres  
 ayudar mi pretensión.  
 ¡Oh, qué gallarda ocasión!  
 (Alto) ¿Eres tú, mi bien?  
 Finea.- No esperes,  
 Laurencio, verme jamás.  
 Todos me riñen por ti.  
 Laurencio.- Pues, ¿qué te han dicho de mí?

(Félix Lope de Vega, La dama boba. Edición, estudio y notas de Francisco Tolsada, Zaragoza, Editorial Ebro, Biblioteca Clásica 61, 4.ª ed., 1962. Acto II, escena XIV, págs. 87-88.)

En una obra dramática es muy fácil hacer salir de escena a un personaje y hacer que otro entre, pero en una obra novelesca el proceso es mucho más lento y disminuye la rapidez de la acción. Por esto, en parte, el teatro parece más real. Anoto un fragmento de una novela en el que hay varios movimientos de entrada y salida de personajes:

Plinio ofreció el papel al detective.

--¿Podrían averiguar ustedes si este hombre está vivo?

-Naturalmente.

-Y usted, doctor, ¿recuerda algo más de la enfermedad de este hombre?

-No, no recuerdo más de lo que le dije.

El agente miró al reloj y añadió que se volvía a Alcázar; que procuraría volver al día siguiente con la diligencia hecha.

Enriquito añadió que también se volvía, si no lo necesitaban, porque ya iba siendo hora de servir la comida en la fonda.

Cuando quedaron solos, Plinio sacó la fotografía de don Ignacio en traje de baño y se la mostró al forense.

Don Saturnino miró la fotografía con ojos escépticos.

-¿Quién es? -preguntó al fin.

(Francisco García Pavón, El reinado de Witiza, Barcelona, Ediciones Destino, 2.<sup>a</sup> ed., 1969, pág. 114.)

En el fragmento teatral dialogado que he copiado antes interviene tres personajes. Hay un movimiento de salida y uno de entrada. Los personajes hablan, pues, de dos en dos. En el trozo de novela hay cuatro personajes: Plinio, el detective (después citado como el agente), Enriquito y el doctor (más abajo citado como don Saturnino). Hay un solo movimiento de salida, que afecta a dos interlocutores, el detective y el fondista. La acotación que aparecía en el drama, tiene aquí una manifestación lingüística pero en estilo indirecto. Podría haberse hecho de otra manera: no poniendo las palabras en boca del autor sino de los personajes.

El agente miró el reloj.

-Me vuelvo a Alcázar; procuraré volver mañana con la diligencia hecha.

-Yo también me vuelvo -añadió Enriquito- si no me necesitan, porque ya va siendo hora de servir la comida en la fonda.

El autor ha necesitado incluso poner la frase "Cuando quedaron solos" para iniciar otro cuerpo de diálogo, el que mantienen los dos interlocutores que permanecen en escena -en el bar-, después de la partida de los otros dos.

Hay trozos en los coloquios de las novelas que podrían pasar a ser coloquios teatrales con un ligero retoque, y hay fragmentos teatrales que se podrían volver a escribir como novelas. Pero existen también casos límite, en los que el autor ha concebido la obra, o el fragmento, como genuinamente novelescos o teatrales, y les ha atribuido todas aquellas notas que son características de uno y otro género.

Un caso extremo, repito, de obra esencialmente teatral y difícilmente reestructurable en otro género literario lo constituye La dama boba de Lope de Vega, que analizaré a continuación.

Para obtener ejemplos de cambios en las repeticiones en los encadenamientos de diálogo he consultado dos obras teatrales de Lope de Vega, La dama boba (Edición, estudio y notas de Francisco Tolsada, Zaragoza, Editorial Ebro, Biblioteca Clásica 61, 4.ª ed., 1962) y El Caballero de Olmedo (Edición, estudio y notas de Juan Manuel Blecua, Zaragoza, Editorial Ebro, Biblioteca Clásica 28, 9.ª ed., 1964)

Las obras dramáticas de este autor se caracterizan, en primer lugar, por la variedad de estrofas y versos que utiliza, pero también por los saltos de tiempo y de lugar que experimenta la narración. Los personajes se suceden e igualmente cambian los escenarios en qu

transcurre la acción.

Voy a analizar la forma de presentar el movimiento de los personajes -entradas y salidas de escena- que emplea Lope de Vega en La dama boba.

En páginas anteriores ha quedado establecido que, en la novela, el autor se ocupa directamente de la descripción y de la narración, entre las que queda incluido el movimiento. En una obra teatral, la narración está en el coloquio de los personajes y la descripción y el movimiento están en las acotaciones destinadas a los actores. Por tanto, el espectador recibe estos elementos de una manera no lingüística.

En el caso de La Celestina hemos visto que no había acotaciones que indicaran el movimiento. Se sabía que los personajes entraban y salían de escena por su mismo coloquio.

Presento primero la relación de escenas que hay en cada acto de La dama boba, con las entradas y las salidas de personajes que hay en cada una; estos movimientos se indican mediante recuadros de distinto color. Cuando un personaje aparece encuadrado dos veces, y con distintos colores, es porque aparece y desaparece en la misma escena.

Fig. 19

ACTO I (Portal de una posada en Illescas.)

Escena 1:	Turín	Liseo	
Escena 2:	Turín	Liseo	Leandro
Escena 3:	Turín	Liseo	
Escena 4:	Octavio	Miseno	
Escena 5:	Nise	Celia	

- Escena 6: Nise Celia Finea Rufino
- Escena 7: Nise Celia Finea
- Escena 8: Nise Celia Finea Clara
- Escena 9: Nise Celia
- Escena 10: Nise Celia Duardo Feniso Laurencio
- Escena 11: Duardo Feniso Laurencio
- Escena 12: Laurencio
- Escena 13: Laurencia Pedro
- Escena 14: Laurencio Pedro Finea Clara
- Escena 15: Finea Clara
- Escena 16: Finea Clara Octavio Nise
- Escena 17: Finea Clara Octavio Nise Celia Liseo Turín cria-  
dos
- Escena 18: Finea Clara Octavio Nise Celia Liseo Turín cria-  
dos
- Escena 19: Liso Turín

Fig. 20

ACTO II (Sala que da a un parque, en casa de Octavio.)

- Escena 1: Duardo Laurencio Feniso
- Escena 2: Duardo Laurencio Feniso Nise Celia
- Escena 3: Laurencio Nise Celia
- Escena 4: Laurencio Nise Celia Liseo
- Escena 5: Laurencio Liseo
- Escena 6: Laurencio
- Escena 7: Maestro Finea
- Escena 8: Finea Clara
- Escena 9: Finea Clara Octavio
- Escena 10: Finea Clara Octavio Turín

- Escena 11: Finea Clara
- Escena 12: Liseo Laurencio
- Escena 13: Liseo Laurencio Octavio Turín
- Escena 14: Nise Finea
- Escena 15: Finea Laurencio
- Escena 16: Finea Laurencio Nise
- Escena 17: Finea
- Escena 18: Finea Octavio
- Escena 19: Finea Laurencio
- Escena 20: Finea Laurencio Pedro Duardo Feniso
- Escena 21: Finea Nise Octavio
- Escena 22: Nise Liseo
- Escena 23: Nise Liseo Laurencio
- Escena 24: Liseo Laurencio

Fig. 21

ACTO III (Sala en casa de Octavio.)

- Escena 1: Finea
- Escena 2: Finea Clara
- Escena 3: Miseno Octavio
- Escena 4: Miseno Octavio Liseo Nise
- Escena 5: Miseno Octavio Liseo Nise Celia
- Escena 6: Liseo Celia Octavio Nise Miseno Finea
- Escena 7: Liseo Turín
- Escena 8: Turín Laurencio Pedro
- Escena 9: Laurencio Pedro
- Escena 10: Laurencio Pedro Finea
- Escena 11: Finea Liseo Turín

- Escena 12: Finea Laurencio Pedro
- Escena 13: Finea Laurencio Pedro Nise Celia
- Escena 14: Finea Nise Celia
- Escena 15: Finea Nise Celia Octavio Feniso Duardo
- Escena 16: Finea Nise Celia Octavio Feniso Duardo Pedro  
Laurencio
- Escena 17: Finea Laurencio Clara Pedro
- Escena 18: Finea
- Escena 19: Finea Octavio
- Escena 20: Finea Octavio Liseo Turín
- Escena 21: Octavio Liseo Turín
- Escena 22: Liseo Turín
- Escena 23: Finea Clara
- Escena 24: Finea Clara Octavio Miseno Duardo Feniso
- Escena 25: Clara Octavio Miseno Duardo Feniso
- Escena 26: Clara Octavio Miseno Duardo Feniso Liseo Nise  
Turín Celia
- Escena 27: Clara Octavio Miseno Duardo Feniso Liseo Nise  
Turín Celia Finea Pedro

El total de movimientos de los personajes es: en el acto I hay 22 entradas y 20 salidas; en el acto II hay 28 entradas y 29 salidas; en el acto III hay 39 entradas y 28 salidas. El acto ~~II~~<sup>primero</sup> consta de 19 escenas, el segundo de 24 y el tercero de 27. Normalmente, de los personajes que intervienen en una escena hay algunos que proceden de la escena anterior. Del mismo modo, algunos de los que intervienen en esta escena intervendrán también en la siguiente. En este caso no hay cambio de escenario. Puede ocurrir que dos escenas sucesivas se desarrollen en dos marcos distintos, y esto hace que los

personajes que intervienen en ellas no sean los mismos. Esto ocurre en el acto primero entre las escenas 3 y 4 y entre la 4 y la 5. En el acto segundo hay un cambio de escenario y de personajes entre las escenas 6 y 7, 11 y 12, y 13 y 14. En el acto tercero ocurre lo mismo entre las escenas 2 y 3, y 22 y 23.

Ahora veremos cómo se indican las entradas y salidas en este fragmento coloquiado de drama. Puede ser de una forma lingüística, en el coloquio de los personajes; de una forma no lingüística, con acotaciones. Se produce de una forma mixta cuando se combinan las acotaciones con las indicaciones lingüísticas de los personajes.

El resultado real de todas estas presentaciones es el mismo. Se consigue que el espectador conozca los movimientos al verlos representados en la escena: el espectador no se da cuenta de si recibe una información hablada de estos movimientos o de si sólo los conoce por su manifestación física.

Aquí estudio la importancia del coloquio en la obra literaria, y es importante saber si en un drama el coloquio puede ser tan rico que sirva para aportar los elementos narrativos, los descriptivos, e incluso la noción del movimiento de los personajes en la escena.

Analizo primero los movimientos de entrada de los personajes y luego los de salida. La entrada supone un nuevo interlocutor en coloquio con los que ya proceden de la escena anterior. Las entradas se realizan al principio de cada nueva escena. La salida supone la ausencia de uno de los interlocutores de una escena en la escena siguiente; pero no siempre un personaje se va al final de una escena, ya que cuando se van varios personajes a la vez, uno puede salir antes del final si el autor quiere que su marcha no coincida con la de los demás personajes que abandonarán el coloquio al término de la

escena. Además de entradas y salidas hay apartes. Esto supone que el monólogo del personaje -si se trata de uno solo- o la conversación -si se trata de varios- no son oídos por el resto de personajes que hay en la escena. Pero no voy a referirme a este movimiento relativo sino al general que regula la presencia o la ausencia de los personajes de una obra en la escena.

Hay unas entradas que son las menos indicadas. No hay una manifestación lingüística ni una acotación que comprenda un verbo de movimiento. Simplemente, la acotación que hay al principio de la escena cita los personajes que hay de más que en la escena anterior:

Acto II, escena XXII (Nise y Liseo)

Acto III, escena II (Finea y Clara)

Acto III, escena V (dichos. Celia)

Acto III, escena VI (Finea)

Acto III, escena X (dichos y Finea)

Acto III, escena XIII (dichos. Nise y Celia)

Acto III, escena XV (dichos. Octavio, Feniso y Duardo)

También hay casos en que la acotación es más explícita y comprende un verbo que indica la entrada del nuevo personaje:

Acto I, escena XVII (Celia entra)

Acto II, escena VIII (Váyase, y entre Clara)

Anoto ahora unos ejemplos en los que hay una acotación que indica la entrada del personaje, pero además anoto un fragmento de coloquio en el que se ve la intervención del recién llegado:

Acto II, escena IV (Entre Liseo y siga Laurencia a Nise)

Liseo.- (Ap.) Esperaba tarde  
los desengaños; más ya  
no quiere Amor que me engañe.

Nise.- ¡Suelta!  
 Laurencio.- ¡No quiero!  
 Liseo.- ¿Qué es esto?

Acto III, escena XVII

Finea.- En casa hey un desván,  
 famoso para esconderle.  
 ¡Clara!

(Entre Clara)

Clara.- ¡Mi señora!

Hay casos en que no hay acotación con un verbo de movimiento:

Acto I, escena VI (Finea, Rama, con unas cartillas, y Rufino, maestro. Dichas)

Finea.- ¡Ni en todo el año  
 saldré con esa lección!  
 Celia.- Tu hermana, con su maestro.  
 Nise.- ¿Conoce las letras ya?

Acto II, escena XV

Finea.- ¿Estoy ya desabrazada?  
 Laurencio.- ¿No lo ves?

Acto II, escena XVI (Los mismos y Nise)

Nise.- Y yo también.

Acto II, escena XIX (Finea y Laurencio)

Laurencio.- (Ap.) Huyendo su autoridad,  
 de enojarle me desvíó; aun  
 aunque, en parte, le agradezco  
 que estorbare los enojos  
 de Nise. Aquí están los ojos  
 a cuyos rayos me ofrezco.  
 (Alto) ¿Señora?...

Finea.- Estoy por no hablarle.

Acto II, escena XXIII (Dichos y Laurencio)

Laurencio.- (Ap.) Hablando están los dos solos.  
 Si Liseo se declara,  
 Nise ha de saber también  
 que mis lisonjas la engañan.

Creo que me ha visto ya.

(Nise dice, como que habla con Liseo:)

Nise.- !Oh, gloria de mi esperanza!

Acto III, escena IV (Dicho, Liseo y Nise)

Nise.- Quiero

que reverenciéis su nombre.

Liseo.- Al no estar tan cerca Octavio...

Octavio.- !Oh, Liseo!

Liseo.- !Oh, mi señor!

Acto III, escena VIII (Turín, Laurencio y Pedro)

Laurencio.- Todo es poner embarazos  
para que no llegue al fin.

Pedro.- !Habla bajo, que hay escuchas!

Laurencio.- !Oh, Turín!

Turín.- !Señor Laurencio!

Acto II, escena IX (Finea, Clara y Octavio)

Octavio.- (Ap.) Yo pienso que me canso en enseñarla  
porque es querer labrâr con vidrio un pórfido;  
ni el danzar ni el leer aprender puede  
aunque está menos ruda que solía.

Finea.- !Oh, padre mentecato y generoso!

Quando la acotación no indica el movimiento de entrada, sino que es una simple cita de los personajes que aparecerán en escena, puede aparecer en una de las premisas del coloquio una expresión, un verbo, o algo que dé testimonio de la llegada de un personaje:

Acto I, escena VIII (Clara, criadas. Dichas)

Clara.- !Topé contigo, a la fe!

Nise.- Ya, Celia, las dos amigas  
se han juntado.

Acto I, escena X (Duardo, Feniso, Laurencio, caballeros)

Duardo.- Aquí, como estrella clara,  
a su hermosura nos guía.

Acto II, escena XV (Finea y Laurencio)

Laurencio.- (Ap.) Detente en un punto firme,  
 fortuna veloz y airada,  
 que ya parece que quieres  
 ayudar mi protensión.  
 !Oh, qué gallarda ocasión!  
 (Alto) ¿Eres tú, mi bien?

Acto II, escena XVII

Finea.- (Sola) No me hallo sin Laurencio...  
Mi padre es éste; silencio.  
Callad, lengua; ojos, hablad.

Acto II, escena XVIII (Finea y Octavio)

Octavio.- ¿Adónde está tu esposo?

La información aumenta en los ejemplos siguientes en los que hay una acotación que contiene un verbo que indica el movimiento, la aparición del personaje, y además, en una de las frases del coloquio hay una expresión alusiva a la entrada:

Acto I, escena XIII (Entre Pedro, lacayo de Laurencio)

Pedro.- !Qué necio andaba en buscarte  
fuera de aqueste lugar!  
 Laurencio.- Bien me pudieras hallar  
 con el alma en otra parte.

Acto II, escena XV (Entren Octavio y Turín)

Octavio.- ¿Son éstos?  
 Turín.- Ellos son.

Acto II, escena XXI (Quede Finea sola y entren Nise y Octavio)

Nise.- De eso me guarda  
 ser tu hija.  
 Finea.- ¿Murmuráis  
de mis cosas?  
 Octavio.- ¿Aquí estaba  
esta loca?

Acto III, escena XXVI (Dichos, Liseo, Nise y Turín; entre Celia)

Celia.- Escucha señora...

Nise.- ¿Eres Celia?

Celia.- Sí.

Hay casos en que la noción de movimiento está explicada claramente a través de un verbo (venir, llegar, entrar) que aparece en una frase de uno de los personajes. No es una expresión alusiva, como en el caso anterior, sino una expresión verbal concreta:

Acto I, escena XIII

Pedro.- Ellas vienen; disimula.

Laurencio.- Si puede ser en mi mano.

Pedro.- ¡Qué ha de poder un cristiano enamorar una mula!

Laurencio.- Linda cara y talle tiene.

Pedro.- ¡Así fuera el alma!

Acto I, escena XIV (Dichos, Finea y Clara)

Acto I, escena XV

Finea.- Señor, con Nise...

Clara.- ¿Si viene  
a casarte...?

Finea.- No hay casar;

Acto I, escena XVI (Dichas, Octavio y Nise)

Octavio.- Por la calle de Toledo  
dicen que entró por la posta.

Nise.- Pues, ¿cómo no llega ya?

Octavio.- Algo, por dicha, acomoda.  
!Temblando estoy de Finea!

Nise.- Aquí está, señor, la novia.

Acto I, escena XVII (Liseo, Turín y criados. Dichos)

Liseo.- Esta licencia se toma  
quien viene a ser hijo vuestro.

Acto II, escena I

Duardo.- Ella viene.

(Nise y Celia)

Feniso.- Y con razón  
se alegra cuanto la mira.

Acto II, escena II (Nise, Celia, dichos)

Nise.- (Aparte, a Celia) Mucho la historia me admira.

Celia.- Amores pienso que son,  
fundados en el dinero.

Nise.- Nunca fundó su valor  
sobre dineros Amor;  
que busca el alma primero.

Duardo.- Señora, a vuestra salud,  
hoy cuantas cosas os ven  
dan alegre parabien.

Acto III, escena X

Finea.- Paso, que viene Liseo.

Laurencio.- Allí me voy a esconder.

Finea.- Ve presto.

Laurencio.- Sígueme, Pedro.

Pedro.- En mucho peligro andas.

Laurencio.- Tal estoy que no los siento.

Acto III, escena XI (Finea, Liseo y Turín)

Acto III, escena XVI (Dichos, Pedro y Laurencio)

Pedro.- ¡Contento, en efecto, estás)

Laurencio.- ¡Invención maravillosa!

Celia.- Ya Laurencio viene aquí.

Acto III, escena XIX (Finea y Octavio)

Octavio.- (Ap.) Harélo, aunque fuera justo  
poner mi enojo en efeto.

Finea.- ¿Viene ya desenojado?

Finalmente, el último grupo de ejemplos lo constituyen los casos de máxima y doble información del movimiento. Hay una acotación con un verbo adecuado a la dirección de la acción y un verbo igual en la premisa de algún personaje. Son los casos de movimiento incorporado al coloquio, pero al mismo tiempo suministrado en una acotación del autor, que regula el movimiento de los actores en la escena:

Acto II, escena X (Entre Turín)

Turín.- En tu busca vengo.

Octavio.- ¿De qué es la prisa tanta?

Acto II, escena XIX

Laurencio.- Los que vienen aquí  
al remedio ayudarán.

Acto II, escena XX (Entren Pedro, Duardo y Feniso)

Pedro.- Finea y Laurencio están  
juntos.

Feniso.- Y él fuera de sí...

Laurencio.- Seáis los tres bienvenidos.

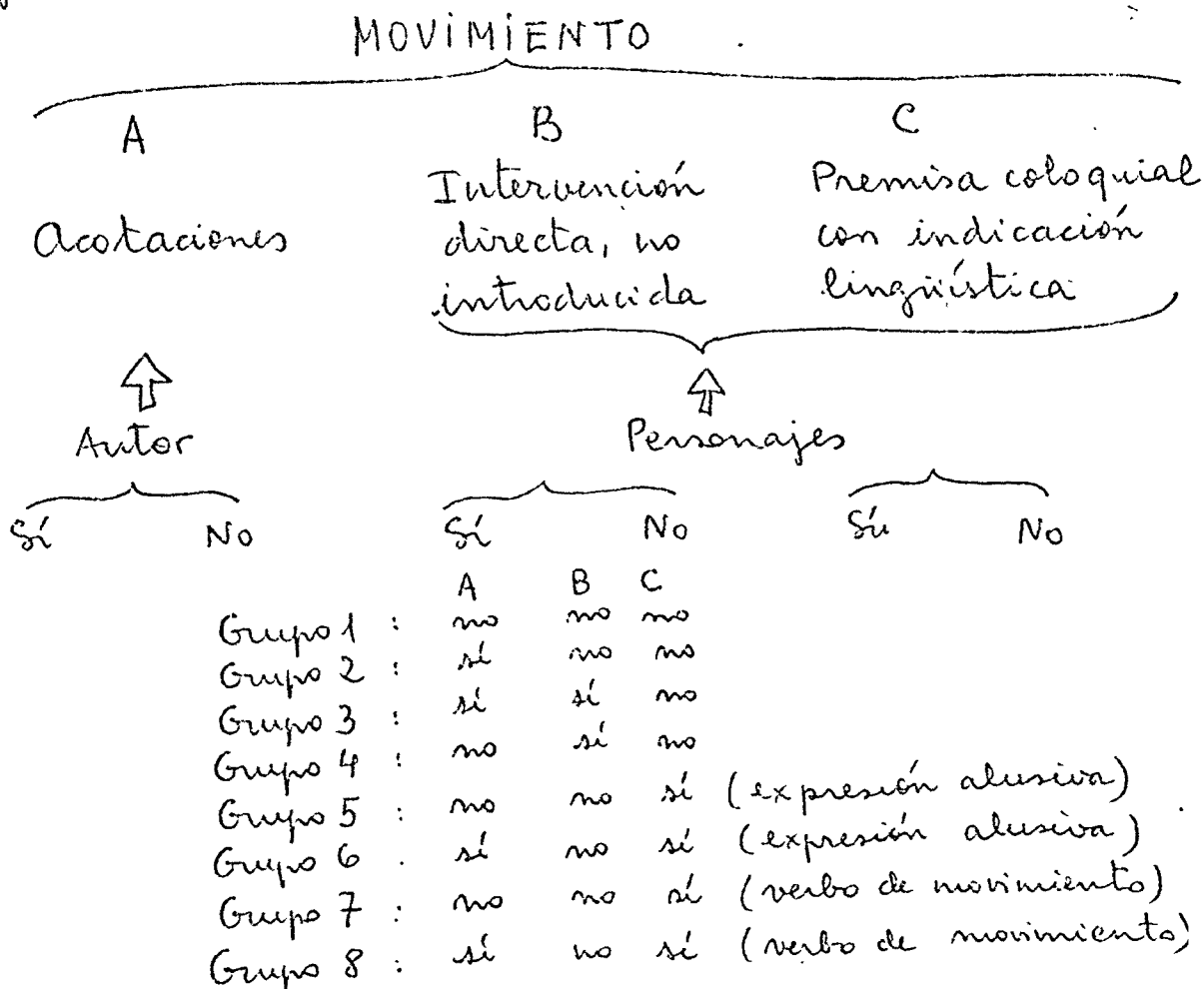
Acto III, escena XI (Váyanse Liseo y Turín, y salgan Laurencio  
y Pedro)

Acto III, escena XII (Finea, Laurencio y Pedro)

Laurencio.- ¿Puedo salir?

La figura 22 es un esquema de las diversas formas posibles de indicar los movimientos de entrada en escena de los personajes:

Fig. 22



Hay unas salidas de los personajes sólo indicadas por una acotación (autor) que señala a los actores el movimiento a realizar. Esta acotación se convierte en información no lingüística para los espectadores, que sólo ven el movimiento pero no su indicación. En estos casos el coloquio no juega ningún papel:

Acto I, escena II

Leandro.- ¿Mandáis, señor, otra cosa?

Liseo.- Serviros. (Ap.) ¡Qué linda esposa!

(Vase Leandro)

Acto I, escena IV

Miseno.- Un casamiento  
os traigo yo.

Octavio.- Casémosla; que temo  
alguna necesidad de tanto extremo.

(Vanse)

Acto II, escena XIII

Octavio.- Pues di, ¿tan presto  
se pudo remediar?

Turín.- ¿Qué más remedio  
de no reñir que estar la vida en medio?

(Vanse)

Acto III, escena VII (Entrense todos...)

Acto III, escena II (Váyanse Liseo y Turín, y salgan Laurencio  
y Pedro)

Acto III, escena XIII (Vase Laurencio)

(Vase Pedro)

Acto III, escena XX (Váyase Finea)

Acto III, escena XXI (Váyase Octavio)

Acto III, escena XXVI (Váyase Octavio)

Las referencias al movimiento de salida se presentan otras veces con una acotación del autor destinada a los actores, que se suman a una expresión de una frase del coloquio que da a entender la desaparición de uno de los personajes:

Acto I, escena X

Nise.- Laurencio mío, adiós, queda.  
Duardo y Feniso, adiós.

Duardo.- Que tanta ventura a vos  
como hermosura os conceda.

(Vanse Nise y Celia)

Acto I, escena XI

Feniso.- Los dos tenemos que hacer.  
Licencia nos podéis dar.

Duardo.- Las leyes de no estorbar  
queremos obedecer.

Acto I, escena XII (Despídanse todos, y quede solo Laurencio)

Acto II, escena IV

Nise.- !Dejadme los dos!

(Vanse Nise y Celia)

Acto II, escena V

Laurencio.- Yo voy tras ti.

(Vase Liseo)

Acto II, escena VI (Vase Laurencio)

Acto II, escena VII

Maestro.- El creer es cortesía;  
adiós, que soy muy dortés.

Acto II, escena VIII (Váyase y entre Clara)

Acto II, escena XIV

Nise.- Quédate con Dios.

Finea.- Adiós.

(Váyase Nise y entre Laurencio)

Acto III, escena VIII

Turín.- ¿Mandáis otra cosa?

Laurencio.- No.

Turín.- Pues, ¡adiós!

(Vase).

A veces no hay acotación y la información de la salida es solamente lingüística. En este caso el coloquio absorbe una información que le correspondería dar al autor:

Acto II, escena XXI

Octavio.- Vente conmigo.

Finea.- ¿Adónde?

Octavio.- Donde te aguarda  
un notario.

Finea.- Vamos.

Octavio.- Ven.

Acto III, escena X

Laurencio.- Allí me voy a esconder.

Finea.- Ve presto.

Laurencio.- Sígueme presto.

El último grupo, el más rico en ejemplos, es el caso de una doble información del movimiento de salida. El autor da una acotación que contiene un verbo que indica la acción y el coloquio de los personajes aporta una información lingüística del movimiento de salida:

Acto I, escena VI

Rufino.- Aunque me diese, señora  
vuestro padre cuanto tiene,  
no he de darle otra lección.

(Vase)

Acto I, escena VII

Celia.- !Fuese!

Acto I, escena VIII

Clara.- Camina.

Finea.- Tras ti camino.

(Vanse Finea y Clara)

Acto I, escena XIV

Finea.- Mi padre pienso que viene.

Laurencio.- Pues voyme. Acordaos de mí.

Finea.- !Que me place!

(Vase Laurencio)

Clara.- ¿Fuese?

Pedro.- Si;

y seguirle me conviene.

Tenedme en vuestra memoria.

(Vase)

Acto I, escena XVIII

Nise.- Ven conmigo.

Finea.- ¿Allá dentro?

Nise.- Sí.

Finea.- Adiós, !ola!

Liseo.- Las del mar de mi desdicha  
me anegan entre sus ondas.

Octavio.- Yo también, hijo, me voy  
para prevenir las cosas.

(Todos se van; quedan Liseo y Turín)

Acto II, escena II (Vanse Duardo y Feniso)

Acto II, escena III

Laurencio.- Ya se han ido.

Acto II, escena V

Laurencio.- Yo voy tras ti.

(Vase Liseo)

Acto II, escena X

Octavio.- Pues ven tras mí.  
!Qué extraños desatinos!

(Váyanse Octavio y Turín)

Acto II, escena XVI

Nise.- Aquí no.  
Vamos los dos al jardín,  
que tengo bien que riñamos.  
Laurencio.- Donde tú quisieres vamos.

(Váyanse Laurencio y Nise)

Acto II, escena XVIII

Octavio.- !Cansada cosa!  
Aprenda noramala a hablar su prosa,  
déjese de sonetos y canciones;  
allá voy, a romperle las razones.

(Váyase)

Acto II, escena XXIII

Nise.- Quiérome quitar de aquí;  
que con tal fuerza me engañe  
Amor, que diré locuras.  
Liseo.- No os vais, !oh, Nise gallarda!  
que después desos favores  
quedara sin vida el alma.  
Nise.- !Déjadme pasar!

(Vase)

Acto III, escena XVI

Octavio.- A la Justicia me voy.

(Váyase Octavio)

Nise.- Ven, Celia, tras él, que estoy  
ceiosa y desesperada.

(Váyanse Nise y Celia)

Laurencio.- !Id, por Dios, tras él los dos!  
No me suceda un disgusto.

(Váyanse Duardo y Feniso)

Acto III, escena XVII

Clara.- Galán,  
camine.

Pedro.- ¿Yo al desván? ¿Soy gato?

(Váyanse Laurencio, Pedro y Clara)

Acto III, escena XXII

Liseo.- Vamos;  
que mi temor se resuelve  
de no se casar a bobas.

(Váyanse)

Acto III, escena XXIV

Finea.- ¡Gracia tenéis!  
No ha de haber hija obediente  
como yo. Voyne al desván.

Miseno.- Pues, ¿no es Feniso galán?

Finea.- ¡Al desván, señor pariente!

(Váyase Finea)

En La dama boba de Lope de Vega he encontrado que el movimiento, a caballo entre los elementos descriptivos y los elementos narrativos, proviene tanto por vía lingüística, a través del coloquio de los personajes, como ocurría en La Celestina, como por vía no lingüística, en las acotaciones que el autor escribe para dirección escénica de los actores que van a representar la obra. Anoto tres esquemas: el de una obra teatral cualquiera, el de La Celestina, y el de La dama boba.

Fig. 23

OBRA TEATRAL

AUTOR	
no ling. ACOTACIÓN	Personajes
M	Coloquio

OBRA TEATRAL'

AUTOR	
no ling. ACOTACIÓN	Personajes
$\emptyset$ →	Coloquio (M)

OBRA TEATRAL''

AUTOR	
no ling. ACOTACIÓN	Personajes
M	Coloquio (M)

La dama boba es realmente un drama. Así como La Celestina tiene todo su movimiento indeterminado, en la obra de Lope de Vega la acción está parcelada en actos y escenas. En cada acto he podido advertir un número casi idéntico de entradas y salidas de escena. La obra está concebida para la representación: de aquí la precisión de las acotaciones. Raramente intervienen los mismos personajes en dos escenas sucesivas. Lo más frecuente es que desaparezca un personaje de la escena, intervenga uno nuevo, pero siempre se mantenga un personaje de una escena a otra. Es decir:

Fig. 24

Escena 1 : A + B + C → salida C, entrada D.  
Escena 2 : A + B + D → salida A, entrada E.  
Escena 3 : B + D + E → salida B.  
Escena 4 : D + E → salida E, entradas F y G.  
Escena 5 : D + F + G

5 escenas : Cuatro movimientos de salida y cuatro movimientos de entrada.

Creo que la noción de posición de los personajes en la escena está también muy clara. El coloquio se realiza en el centro de la escena. Los personajes están dentro o fuera de escena gracias a las acotaciones y a las indicaciones del movimiento que se emiten en el coloquio. Pero hay una tercera posición intermedia, que es la del personaje que está entrando o saliendo de escena. En estos ejemplos son muy frecuentes los apartes: son las frases que pronuncia un personaje cuando no ha entrado o no ha abandonado totalmente la escena y, sin embargo, su coloquio no es el coloquio principal. Anoto dos casos:

Acto II, escena IX (Finea, Clara y Octavio)

Octavio.- (Ap.) Yo pienso que me canso en enseñarla  
porque es querer labrar con vidrio un pórvido;  
ni el danzar ni el leer aprender puede  
aunque está menos ruda que solía.

Finea.- !Oh, padre mentecato y generoso!

Acto II, escena XV (Finea y Laurencio)

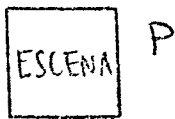
Laurencio.- (Ap.) Detente en un punto firme,  
fortuna veloz y airada,  
que ya parece que quieres  
ayudar mi pretensión.  
!Oh, qué gallarda ocasión!  
(Alto) ¿Eres tú, mi bien?

Creo que se puede hablar de tres posiciones:

Fig. 25

POSICIÓN I

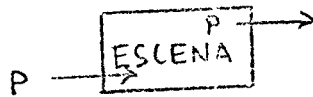
Ausencia de  
la escena



COLOQUIO  $\emptyset$

POSICIÓN II

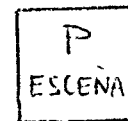
Movimiento hacia  
la posición I o  
la posición III



COLOQUIO APARTE

POSICIÓN III

Presencia en  
la escena



COLOQUIO DIRECTO

El cambio de la posición I a la posición III, y a la inversa, viene determinado, a los ojos del espectador, por el movimiento real de los actores. Éstos siguen las acotaciones que el autor ha indicado para cada movimiento. Además, hay una información lingüística de estos cambios de posición. Las posiciones I y III son estáticas, resultantes de la posición II, que es el movimiento mismo. La posición I es ausencia de la escena y, por tanto, los personajes ubicados en ella no mantienen coloquio. El coloquio real se desarrolla entre los actores que ocupan la posición III, que es la del centro

de la escena. Pero los actores pueden hacer un coloquio, que en el texto viene con la acotación de aparte mientras ocupan la posición II. Su coloquio se convierte en alto si su movimiento es de ingreso a la escena y en mutis si su movimiento les aleja del escenario.

Creo que este análisis del movimiento ha servido para separar esta obra teatral de otras obras teatrales y de la producción novelesca.

Me enfrento ahora con las novelas de las que he extraído casos de cambio en las repeticiones en los encadenamientos de diálogo. Por lo tanto, aparecerán citadas en el capítulo correspondiente. Aquí sólo se trata de ver algunas notas características. De algunas de ellas ya he hablado en el apartado dedicado al teatro porque me han servido para comparar la función del coloquio en uno y otro género. Veía que a veces el diálogo es casi igual; en cambio, en los casos límite, el coloquio es imprescindible en el teatro y puede desaparecer en un tipo de novela puramente descriptiva. En este capítulo, ya no hablaré más de las obras novelescas que cito a continuación: Juan de Valdés, Diálogo de la lengua; Pío Baroja, El árbol de la ciencia; Rafael Sánchez Ferlosio, El Jarama; José María Caballero Bonald, Dos días de setiembre, y Francisco García Pavón, El reinado de Witiza.

La primera obra novelesca de la que voy a comentar algún aspecto del elemento coloquial es El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes (con notas históricas, críticas y gramaticales de la Real Academia Española, Pellicer, Arrieta, Clemencín, Cuesta y Janer, Madrid, Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig, 1865).

El coloquio ocupa en esta obra una parte importantísima. No he

extraído todos los casos de repetición, sino un tipo de cambio de los que se producen, un cambio de categoría gramatical.

Pero lo que voy a comentar ahora es otro aspecto, lo que Amado Alonso llama "las prevaricaciones de Sancho" en su artículo Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho (en Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. II, 1948, págs.1-19). La prevaricación indica un tipo muy especial de repetición en una premisa de una palabra que ya estaba en la premisa del otro interlocutor. En el caso del Quijote, el diálogo suelen sostenerlo el caballero y su escudero. La prevaricación se produce al entender mal Sancho la palabra que ha empleado su señor. Él intenta repetirla, pero no lo consigue. Puede pronunciarla mal o puede confundirla con otra palabra. Si ocurre lo primero, se demuestra el escaso conocimiento que tiene del idioma. Si se produce lo segundo, el autor aprovecha para que esta segunda palabra, confundida con la anterior, tenga un significado opuesto, y así se produce un juego irónico que distrae a los lectores. Esto mismo ocurría en la obra de Lope de Rueda. Cuando Sancho emplea mal la palabra, su amo acostumbra a corregirle. Entonces son múltiples las reacciones de Sancho: unas veces dice estar de acuerdo con la corrección que se le ha hecho, pero otras dice que lo importante es entenderse, y que él no está capacitado para apreciar diferencias tan sutiles.

La tradición de estos juegos de palabras debe de ser antigua. Ya ví en los Diálogos de Juan Luis Vives casos en que el parecido fonético entre dos palabras, muy diferentes en su significado, daba pie a unos juegos de palabras muy irónicos. También Lope de Rueda emplea normalmente este recurso. El que emplea mal o interpreta mal la palabra es siempre un hombre rústico, y el encargado de corregir-

le es una persona más culta. Más avanzada la historia del caballero y el escudero, Cervantes describe a Sancho tan impregnado del deseo de hablar con propiedad -a instancias de su amo-, que corrige a su esposa cuando ésta emplea mal cualquier palabra. He dicho con motivo de las prevaricaciones en Lope de Rueda que hay una influencia medieval que busca en estos trastrueques la comicidad de los lectores, y hay otra corriente renacentista que busca la mayor exactitud en la expresión (Ernesto Veres D'Ocón, Juegos idiomáticos en la obra de Lope de Rueda on Revista de Filología Española, 1950, vol. XXXIV, pág. 195). En el Diálogo de la lengua de Juan de Valdés hay muchas preguntas que se le formulan al soldado Valdés acerca de si es más correcto emplear una palabra u otra. Él arguye en favor de una de ellas, aduciendo su etimología, por ejemplo.

A continuación analizaré varios tipos de prevaricaciones de Sancho en el Quijote.

La palabra afectada por este cambio puede ser un nombre propio:

"Y cómo, dijo Sancho, si era sabio y encantador, pues según dice el bachiller Sansón Carrasco (que así se llamaba el que dicho tengo) que el autor de la historia se llama Cide Hamete Berengena. Es nombre de moro, respondió don Quijote. Así será, respondió Sancho, porque por la mayor parte he oído que los moros son amigos de berengenas."

(Miguel de Cervantes, El Quijote, pág. 262.)

"... y sobre todo vienen a caballo tres cananeas remendadas, que no hay más que ver. Hacaneas, querrás decir, Sancho. Poca diferencia hay, dijo Sancho, de cananeas a hacaneas; pero vengan sobre lo que vinieren, ellas vienen las más galanas señoras que se puede desear..."

(Miguel de Cervantes, El Quijote, pág. 287.)

"... yo, señor gobernador, me llamo el doctor Pedro Recio de Agüero, y soy natural de un lugar llamado Tiereteafuera, que está

entre Caracuel y Almodóvar del Campo a la mano derecha, y tengo el grado de doctor por la Universidad de Osuna. A lo que respondió Sancho todo encendido en cólera: pues señor don Pedro Recio de mal agüero, natural de Tiertcafuera, lugar que..."

(Miguel de Cervantes, El Quijote, pág. 418.)

" Si digo que vos sois, Fili, no acierto,  
Que tanto mal en tanto bien no cabe,  
Ni me viene del cielo esta ruina.  
Presto habré de morir, que es lo más cierto,  
Que al mal de quien la causa no se sabe  
Milagro es acertar la medicina.

Por esa trova, dijo Sancho, no se puede saber nada, si ya no es que por ese hilo que está aquí se saque el ovillo de todo. ¿Qué hilo está aquí? dijo don Quijote. Parócame, dijo Sancho, que vuestra merced nombró ahí hilo. No dije sino Fili, respondió don Quijote, y éste sin duda es el nombre de la dama de quien se queja el autor deste soneto..."

(Miguel de Cervantes, El Quijote, pág. 96.)

A veces, Sancho oye que su amo emplea una palabra que él no conoce, pero cree entenderla. Esto da pie a que divida palabras largas en dos trozos y atribuya un significado a cada uno, o que las confunda con otras:

"Esos no son gobernadores de insulas, replicó Sansón, sino de otros gobiernos más manuales; que los que gobiernan insulas por lo menos han de saber gramática. Con la grama bien me avendría yo, dijo Sancho, pero con la tica no me tiro ni me pago, porque no la entiendo..."

(Miguel de Cervantes, El Quijote, pág. 265.)

"... según el cómputo de Ptolomeo, que fue el mayor cosmógrafo que se sabe la mitad habremos caminado llegando a la línea que he dicho. Por Dios, dijo Sancho, que vuesa merced me trae por testigo de lo que dice a una gentil persona, puto y gafo con la añadidura de meón o meo, o no sé cómo..."

(Miguel de Cervantes, El Quijote, pág. 358.)

"... pues con esa promesa, buen Sancho, voy consolado, y creo que la cumplirás, porque en efecto, aunque tonto, eres hombre verídi-

...co: No soy verde, sino moreno, dijo Sancho; pero aunque fuera de mezcla cumpliera mi palabra."

(Miguel de Cervantes, El Quijote, pág. 396.)

"... de cuando en cuando les decían: caminad, trogloditas; ca-  
llad, bárbaros; andad, antropófagos; no os quejéis, escitas; ni  
abráis los ojos, Polifemos matadores, leones carniceros, y otros  
nombres semejantes a estos con que atormentaban los oídos de los  
miserables amo y criado. Sancho iba diciendo entre sí: ¿nosotros  
tortolitas, nosotros barberos, ni estropajos, nosotros porritas,  
a quien dice cita, cita? No me contentan nada estos nombres."

(Miguel de Cervantes, El Quijote, pág. 491.)

"Don Quijote le dijo que no tuviese pena del desamparo de aque-  
llos animales que él los llevaría a ellos por tan longicuos ca-  
minos y regiones, y tendría cuenta de sustentarlos. No entiendo  
esto de logicuos, dijo Sancho, ni he oído tal vocablo en todos  
los días de mi vida. Longicuos, respondió don Quijote, quiere de-  
cir apartados; y no es maravilla que no lo entiendas, que no es-  
tás tú obligado a saber latín."

(Miguel de Cervantes, El Quijote, pág. 357.)

En este ejemplo aparece, además del juego de palabras, un comen-  
tario a la obligación de Sancho de conocer la palabra que ha provo-  
cado el juego. De hecho, don Quijote suele aconsejar siempre a San-  
cho que razone las palabras y las emplee bien, en tanto que éste ar-  
guye que lo importante es que se le entienda, aunque no se exprese  
con precisión. En el último ejemplo, el mismo don Quijote se da cuer-  
ta de que la disquisición está muy por encima de lo que alcanza la  
cultura de su criado.

El tipo más frecuente de prevaricación, ya sea en un diálogo man-  
tenido entre don Quijote y Sancho, o entre Sansón Carrasco y Sancho,  
consiste en una premisa del emisor inculto, una segunda premisa en  
la que el interlocutor se cree obligado a corregir al rústico de su  
error, y una tercera premisa del que se equivocaba, que puede adop-

tar dos posturas: primera, puede aceptar o agradecer la corrección que se le hace; segunda, puede decir que aquellas explicaciones exceden a sus conocimientos y que, de hecho, puede pasar sin ellas, como ha pasado hasta entonces. Sin embargo, el autor del libro adopta una postura determinada, al hacer que el escudero, a lo largo de la obra, vaya mejorando su expresión, al ir asimilando convenientemente todas las advertencias que le han hecho sus interlocutores.

Anoto primero los casos en que el corregido acepta de grado la corrección que le hacen, y pongo en mayúsculas las frases en que Sancho acepta la corrección:

"Y montas, que no sabría yo autorizar en litado, dijo Sancho. Dictado has de decir, que no litado, dijo su amo. SEA ASÍ, respondió Sancho Panza."

(Miguel de Cervantes, El Quijote, pág. 89.)

"... por Dios, señor Licenciado, que los diablos lleven la cosa que se me acuerda, aunque en el principio decía: Alta y sobajada señora. No dirá, dijo el barbero, sobajada, sino sobrehumana, o soberana señora. ASÍ ES, dijo Sancho..."

(Miguel de Cervantes, El Quijote, pág. 112.)

"En verdad, señor, dijo Sancho, que uno de los consejos y avisos que pienso llevar en la memoria ha de ser el de no regoldar, porque lo suelo hacer muy a menudo. Erutar, Sancho, que no regoldar, dijo don Quijote. Erutar DIRE DE AQUÍ ADELANTE, respondió Sancho, Y A FE QUE NO SE ME OLVIDE."

(Miguel de Cervantes, El Quijote, pág. 403.)

Mucho más numerosos son los casos en que el que habla con impropiedad renuncia a aprender la aplicación exacta de las palabras. Lo importante es que el significado de su expresión se entienda, a pesar de que sus palabras no sean buenas. Esto plantea también el

problema de los cultismos frente a las voces populares. Don Quijote suele emplear los primeros y el autor da un matiz anticuado a sus palabras; en cambio, las frases cotidianas de Sancho, sus refranes y sentencias, son vivas y comprensibles para todos. Por esto, al lector le queda la duda de si la disputa entre expresión culta (menos comunicativa) y la expresión popular (más comunicativa) se decide verdaderamente a favor de la primera. Anoto los casos en que el corregido no acepta la corrección:

"Y de mí, dijo Sancho, que también dicen que soy uno de los principales presonajes della. Personajes, que no presonajes, Sancho amigo, dijo Sansón. ¿Otro reprochador de voquibles tenemos? dijo Sancho..."

(Miguel de Cervantes, El Quijote, pág. 265.)

"Yo no os entiendo marido, replicó Teresa; haced lo que quisiéredes, y no me quebréis más la cabeza con vuestras arengas y retóricas; y si estáis revuelto en hacer lo que decís... Resuelto has de decir, mujer, y no revuelto. No os pongáis a disputar, marido, conmigo, respondió Teresa: yo hablo como Dios es servido, y no me meto en más dibujos."

(Miguel de Cervantes, El Quijote, pág. 272.)

Esta respuesta, un centenar de páginas antes en el libro, hubiera estado en boca de Sancho ante las amonestaciones de don Quijote. En el momento en que Sancho empieza a ver cercano su gobierno, intenta mejorar su expresión, y encuentra que también su esposa ha de aprender a usar correctamente los vocablos, los "voquibles", como dice en el ejemplo anterior, cuando protesta de que se le corrija.

"... no soy tan ingrato, ni llevo las cosas tan por los cabos, que no querré que se aprecie lo que montare la renta de la tal ínsula, y descuento de mi salario gata por cantidad.

Sancho, amigo, respondiéndon Quijote, a las veces tan buena

suele ser una rata como una gata. Ya entiendo, dijo Sancho, yo apostaré que había de decir rata y no gata, PERO NO IMPORTA NADA, PUES VUESA MERCED ME HA ENTENDIDO."

(Miguel de Cervantes, El Quijote, pág. 278.)

"... y así no hay más que hacer sino que vuesa merced ordene su testamento con su codicilo, en modo que no se pueda revolcar, y pongámonos luego en camino, porque no padezca el alma del señor Sansón, que dice que su conciencia le lita que persuada a vuesa merced a salir vez tercera por ese mundo, y yo de nuevo me ofrezco a servir a vuesa merced fiel y legalmente, tan bien y mejor que cuantos escuderos han servido a caballeros andantes en los pasados y presentes tiempos.

ADMIRADO QUEDÓ EL BACHILLER DE OÍR EL TÉRMINO Y MODO DE HABLAR DE SANCHO PANZA, que puesto que había leído la primera historia de su señor, nunca creyó que era tan gracioso como allí le pintan, PERO OYÉNDOLE AHORA DECIR TESTAMENTO Y CODICILO QUE NO SE PUEDA REVOLCAR, EN LUGAR DE TESTAMENTO Y CODICILO QUE NO SE PUEDA REVOCAR, CREYÓ TODO LO QUE DEL HABÍA LEÍDO..."

(Miguel de Cervantes, El Quijote, pág. 279.)

"Dijo Sancho a su amo: señor, yo ya tengo relucida a mi mujer a que me deje ir con vuesa merced a donde quisiere llevarme. Reducida has de decir, Sancho, dijo don Quijote, que no relucida. UNA O DOS VECES, RESPONDIÓ SANCHO, SI MAL NO ME ACUERDO, HE SUPLICADO A VUESA MERCED QUE NO ME ENMIENDE LOS VOCABLOS, SI ES QUE ENTIENDE LO QUE QUIERO DECIR EN ELLOS, Y QUE CUANDO NO LOS ENTIENDA DIGA: SANCHO, O DIABLO, NO TE ENTIENDO; Y SI YO NO ME DECLARARE ENTONCES PODRÁ ENMENDARME; que yo soy tan fácil. NO TE ENTIENDO, SANCHO, DIJO LUEGO DON QUIJOTE, PUES NO SE QUE QUIERE DECIR SOY TAN FÁCIL. TAN FÁCIL QUIERE DECIR, RESPONDIÓ SANCHO, SOY TAN ASÍ. MENOS TE ENTIENDO AHORA, REPLICÓ DON QUIJOTE. PUES SI NO ME PUEDE ENTENDER, NO SÉ CÓMO LO DIGA, NO SE MÁS Y DIOS SEA CONMIGO. YA; YA CAIGO, respondió don Quijote, en ello: tú quieres decir que eres tan dócil, blando y mañero, que tomarás lo que yo te dijere, y pasarás por lo que YO TE ENSEÑARE. APOSTARE YO, DIJO SANCHO, QUE DESDE EL ENPRINCIPIO ME CALÓ Y ENTENDIÓ, SINO QUE QUISO TURBARME POR OIRME DECIR OTRAS DOSCIENTAS PATOCHADAS."

(Miguel de Cervantes, El Quijote, pág. 277.)

En este último fragmento y en el anterior se ven varias opiniones: el autor, al escribir la segunda parte de su obra, se ha dado cuenta de que ha dibujado a su personaje, y de que una de las características que la ha conferido ha sido la de expresarse mal. Por lo

tanto, no puede cambiarle, porque el público no le reconocería. De todos modos, lo intenta cuando le describe ya gobernador y juzgando sagazmente los casos que se le presentan.

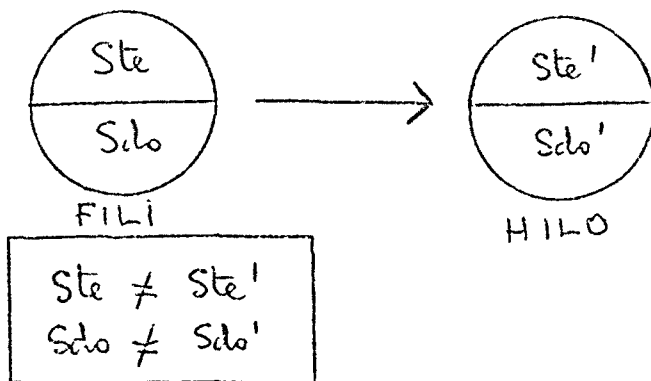
En otra vertiente, el autor se muestra defensor del bien hablar y cree que se debe corregir toda dicción que no sea la adecuada. Cuando Sancho dice que a pesar de hablar mal ya le entienden, el autor crea la escena del ejemplo anterior: a Sancho no se le entiende, porque además de no saber emplear la palabra adecuada, tampoco sabe explicar lo que con ella quería decir. Por lo tanto, al no saber Sancho "la imagen acústica" tampoco sabe describir "el concepto" (Ferdinand de Saussure, Curso de Lingüística General, Buenos Aires, Editorial Losada, 7.ª ed., 1969, pág. 54).

Creo que ayudará mucho a clarificar esto un número de fragmentos, de distintos tipos de prevaricación, esquematizados de manera que se vea el cambio que ha habido en los significantes y significados de las palabras:

Fig. 26

nº 1. pág. 96  
(Fili → hilo)

Emisor 1 → Receptor 1  
Receptor 2 ← Emisor 2  
(Sancho)



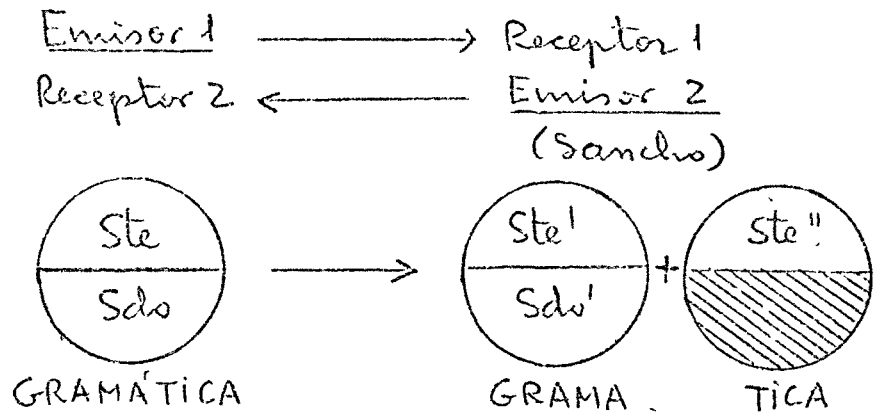
Sancho no conoce, en el momento de oírlo, ni el significante ni el significado de un signo lingüístico. Busca, dentro de su léxico, un significante que le recuerda éste que desconoce y, naturalmente, el significado se aleja del significado que corresponde al significante anterior.

La incomprensión provoca falta de correspondencia formal y significativa entre las dos palabras.

Fig. 27

nº 2. pág. 265

(gramática → grama, tica)

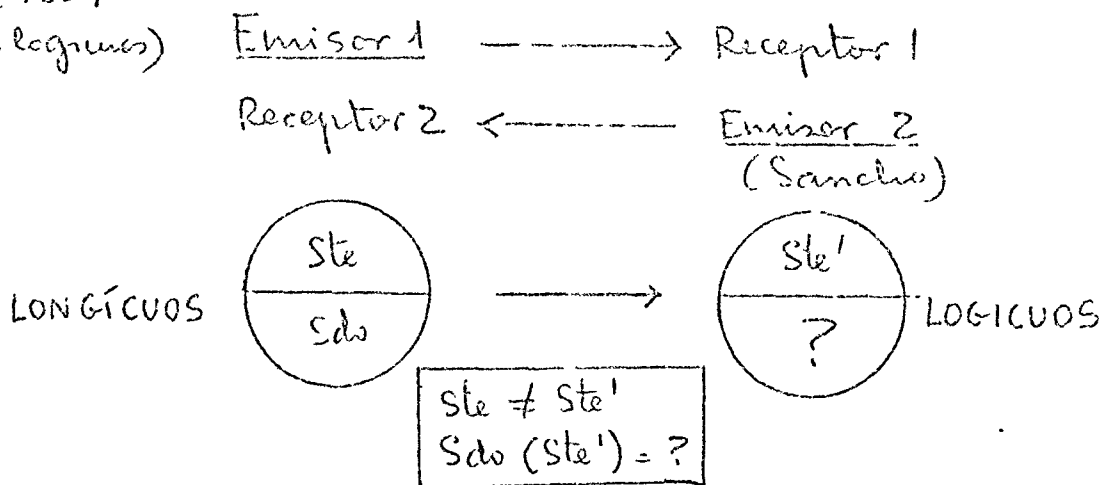


$\begin{aligned} Ste &\neq Ste' + Ste'' \\ Sdo &\neq Sdo' \quad Sdo'' \rightarrow \emptyset \end{aligned}$
--

En el ejemplo de la figura 27, Sancho no conoce la palabra, el signo lingüístico. Una parte del significante le es familiar, y puede atribuirle un significado. El resto del significante no lo ha oído nunca y no tiene significado para atribuirle.

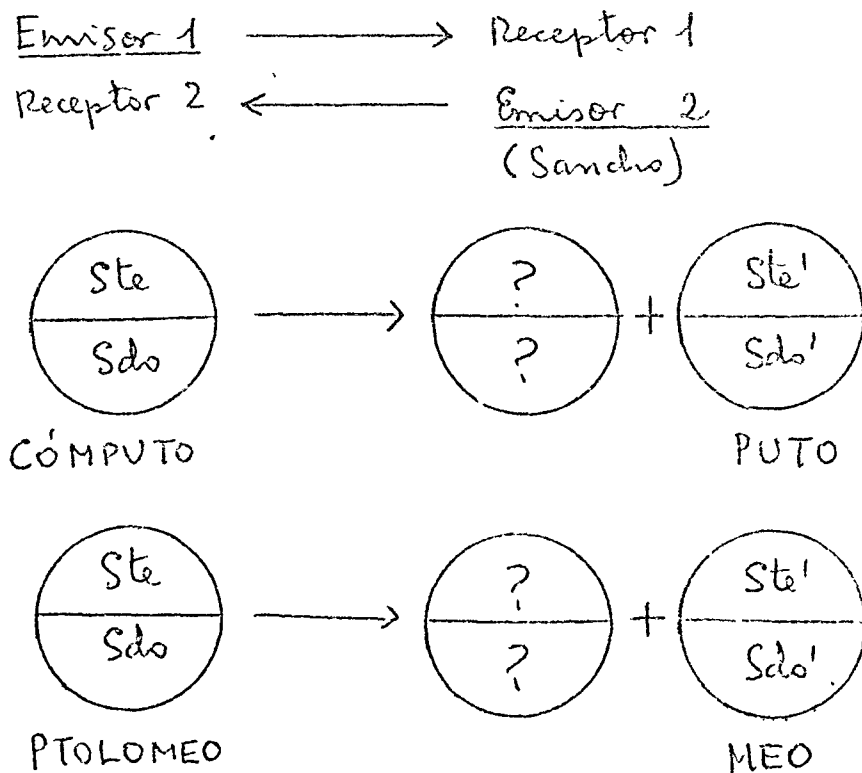
La incomprensión comporta un desdoblamiento erróneo de esta unidad en dos supuestas unidades significativas, existente una e inexistente la otra.

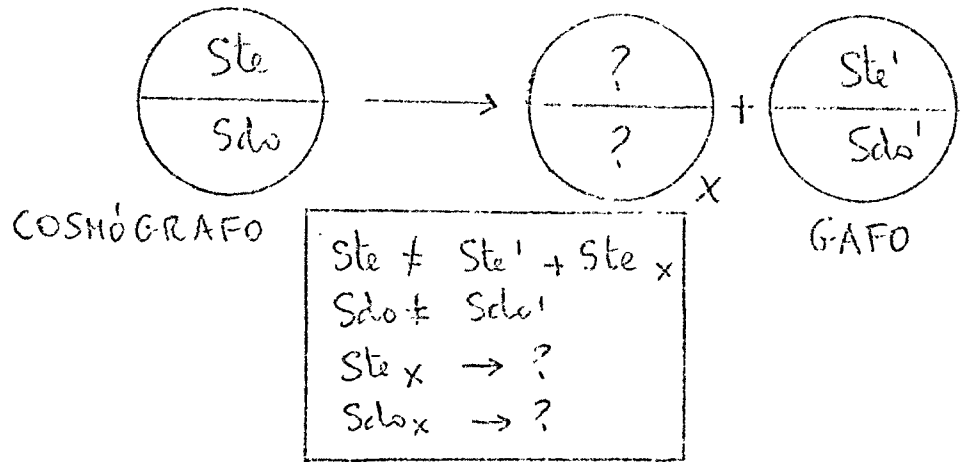
Fig. 28  
 nº 3. pág. 357  
 (longícuos → logruos)



En este caso, Sancho no conoce la palabra. Al repetirla lo hace mal, y cambia el significante por otro, pero sin consecuencia, porque el significado no se altera al no tener significante para atribuirle. La función comunicativa que tenía el signo lingüístico al emitirse, no se ha realizado.

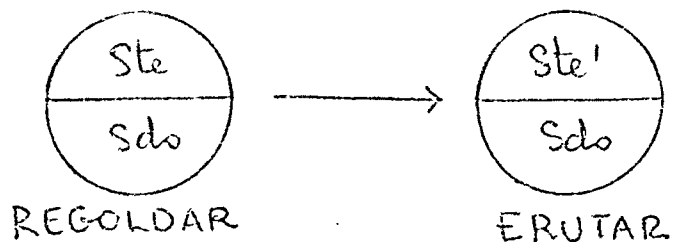
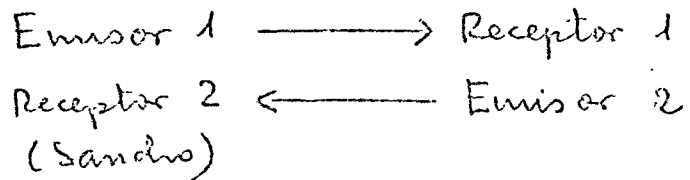
Fig. 29  
 nº 4. pág. 358  
 (cómputo → puto  
 Ptolomeo → meo  
 cosmógrafos → gafo)





En la cadena hablada, las unidades fónicas no se corresponden siempre con las unidades significativas (las palabras). En los ejemplos de la figura 29, Sancho oye una sucesión de sonidos y no sabe dónde empiezan y dónde terminan cada una de "las entidades lingüísticas" (Ferdinand de Saussure, Curso de Lingüística General, Buenos Aires, Editorial Losada, 7.ª ed., 1969, pág. 178). La prueba es que intenta interpretar partes de palabras, no las palabras enteras. La otra parte de la palabra queda como interrogante, un significado no reconocido el que no se le puede atribuir un significado.

Fig. 30  
 n.º 5. pág. 403  
 (regoldar → erutar)



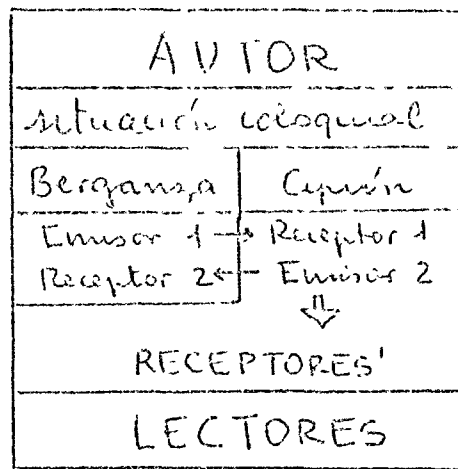
$ste \neq Ste'$ $Sdo = Sdo$
--------------------------------

Sancho emplea un significante del cual desconoce el significado. Don Quijote le corrige, no porque el significado no sea el verdadero, sino porque, a su juicio, hay otro significante más culto o más concreto. Son dos palabras sinónimas. Hay identidad de significados y diversidad de significantes.

Creo que así se ha comprendido bien la interpretación lingüística, aparte de las motivaciones literarias, de estas prevaricaciones de Sancho: este tipo especial de repeticiones en los encadenamientos de diálogo que aparecían ya en los Diálogos de Juan Luis Vives y en los Pasos de Lope de Rueda.

Otra de las obras de Miguel de Cervantes de la que he extraído casos de cambio en las repeticiones en los encadenamientos de diálogo es El coloquio de los perros (edición, estudio y notas de Francisco Esteve Barba, Zaragoza, Editorial Ebro, Biblioteca Clásica 23, 1964).

La obra está enteramente coloquiada. Tiene dos protagonistas: los perros Cipión y Berganza que, dotados maravillosamente de la facultad de hablar, se proponen, en dos noches sucesivas, contarse sus respectivas vidas. Como la obra describe la conversación de una sola noche, sólo Berganza cuenta su vida. Él es el protagonista, el verdadero locutor. El otro perro, Cipión, sólo interviene para darle prisa, para preguntarle cosas, pero no se convierte en un verdadero interlocutor. Más bien se produce un fenómeno, y es que la narración de la vida de Berganza tiene un doble público. Primero, el oyente, el eventual interlocutor: Cipión. En segundo lugar está el público al que va destinada la totalidad de la obra literaria. Ocurre lo que se indica en la figura 31:



Anoto algunos fragmentos del texto en los que se ve esta estructura de la obra:

Berganza.- Pues si puedo hablar con ese seguro, escucha: y si te cansare lo que te fuere diciendo, o me reprehende, o manda que calle.

Cipión.- Habla hasta que amanezca, o hasta que seamos sentidos; que yo te escucharé de muy buena gana, sin impedirte sino cuando viere ser necesario.

(Miguel de Cervantes, El coloquio de los perros, pág.59.)

Cipión.- Aprovechándote vas, Berganza, de mi aviso; murmura, pica y pasa y sea tu intención limpia, aunque la lengua no lo parezca.

(Miguel de Cervantes, El coloquio de los perros, pág. 65.)

Cipión.- Sé breve, y cuenta lo que quisieres y como quisieres.

(Miguel de Cervantes, El coloquio de los perros, pág. 67.)

Cipión.- Basta: adelante, Berganza; que ya estás entendido.

(Miguel de Cervantes, El coloquio de los perros, pág. 71.)

Cipión.- ... y por tu vida que calles ya y sigas tu historia.

Berganza.- ¿Cómo la tengo de seguir sincallo?

Cipión.- Quiero decir que la sigas de golpe, sin que la hagas que parezca pulpo según la vas añadiendo colas.

(Miguel de Cervantes, El coloquio de los perros, pág. 77.)

Cipión.- No más, Berganza; no volvamos a lo pasado: sigue, que se va la noche, y no querría que al salir del sol quedásemos a la sombra del silencio.

(Miguel de Cervantes, El coloquio de los perros, pág. 94.)

Cipión.- De buena gana te escucho, por obligarte a que me escuches cuando te cuente, si el cielo fuere servido, los sucesos de mi vida.

(Miguel de Cervantes, El coloquio de los perros, pág. 110.)

Berganza.- ... Perdóname, porque el cuento es breve, y no sufre dilación, y viene aquí de molde.

Cipión.- Sí perdono. Concluye: que, a lo que creo, no debe estar lejos el día.

(Miguel de Cervantes, El coloquio de los perros, pág. 115.)

Cipión.- ... Y con esto pongamos fin a esta plática; que la luz que entra por estos resquicios muestra que esté muy entrado el día, y esta noche que viene, si no nos ha dejado este gran beneficio de la habla, será la mía para contarte mi vida.

Berganza.- Sea así, y mira que acudas a este mismo puesto, que yo fío en el cielo que nos ha de conservar el habla para decir las muchas verdades que ahora se nos quedan por falta de tiempo.

(Miguel de Cervantes, El coloquio de los perros, pág. 122.)

En esta novela dialogada el elemento narrativo no le viene al lector por el coloquio de ambos interlocutores; el relato autobiográfico es la verdadera narración y el papel del otro interlocutor es quizá el del autor, como comentarista. Es una estructura coloquial muy interesante, y opuesta, por supuesto, a la que encontramos en otras obras novelescas dialogadas, como en el caso de El abuelo de Pérez Galdós.

La obra de Miguel de Cervantes El licenciado Vidriera (edición, estudio y notas de Francisco Esteve Barba, Zaragoza, Editorial Ebro, Biblioteca Clásica 23, 1964,) es una novela en parte dialoga-

da y en parte narrativa. Responde al esquema general dado para la novela. El autor se ocupa de los elementos descriptivos y narrativos y el coloquio de los personajes constituye el elemento dialogal. Esta novela carece prácticamente de argumento. Tomás Rueda sirve de aglutinante para presentar una serie de casos que él enjuicia. Calificado de loco, dice lo que nadie se atreve a decir. La mayoría de sus intervenciones en el coloquio son frases, aforismos y sentencias. Al final de la obra, el muchacho vuelve a la cordura. Esto es lo que dice:

"Señores, yo soy el licenciado Vidriera; pero no el que solía: soy ahora el licenciado Rueda. Sucesos y desgracias que acontecen en el mundo por permisión del cielo me quitaron el juicio, y las misericordias de Dios me le han devuelto. Por las cosas que dicen que dije cuando loco podéis considerar las que haré y diré cuando cuerdo... Lo que solíades preguntarme en las plazas, preguntármelo ahora en mi casa; y veréis que el que os respondía bien, según dicen, de improviso, os responderá mejor de pensado."

(Miguel de Cervantes, El licenciado Vidriera, pág. 55.)

Pero el autor dice que el licenciado no tuvo suerte y que se vio obligado a marchar a Flandes como soldado. Sus juicios fueron estimados buenos, en tanto que se le tuvo por loco, pero no se le estimaron cuando cuerdo.

La mayoría de trozos dialogados son las preguntas que le formula la gente cuando le encuentra:

Díjole un muchacho:

-Señor Licenciado Vidriera, yo me quiero desgarrar de mi padre, porque me azota muchas veces.

Y respondióle:

-Advierte, niño, que los azotes que los padres dan a los hijos, honran; y los del verdugo, afrentan.

(Miguel de Cervantes, El licenciado Vidriera, pág. 37.)

-Sea muy bien venido el señor Licenciado Vidriera. ¿Cómo ha ido en el camino? ¿Cómo va de salud?

-Ningún camino hay malo como se acabe, si no es el que va a la horca. De salud estoy neutral, porque están encontrados mis pulsos con mi cerebro.

(Miguel de Cervantes, El licenciado Vidriera, pág. 38.)

A lo cual dijo el amigo:

-Tratémonos bien, señor Vidriera, pues ya sabéis vos que soy hombre de altas y de profundas letras.

Respondióle Vidriera:

-Ya yo sé que sois un Tántalo en ollas, porque se os van por altas, y no las alcanzáis de profundas.

(Miguel de Cervantes, El licenciado Vidriera, pág. 46.)

Preguntóle uno cuál era la mejor tierra. Respondió que la temprana y agradecida. Replicó el otro:

-No pregunto eso, sino que cuál es mejor lugar: Valladolid o Madrid.

Y respondió:

-De Madrid, los extremos; de Valladolid, los medios.

-No lo entiendo- repitió el que se lo preguntaba.

-De Madrid, cielo y suelo; de Valladolid, los entresuelos.

(Miguel de Cervantes, El licenciado Vidriera, pág. 51.)

Lo que ocurre en esta obra es que no hay un argumento central, sino una suma de escenas entorno a los casos que se le presentan al Licenciado. Esto repercute en el coloquio. En otras novelas, el coloquio intenta reproducir las conversaciones normales entre personas reales. Este coloquio de El licenciado Vidriera se parece más a un coloquio de entrevista, como pueda ser el periodístico. Hay alguien que se acerca a Tomás Rueda y le pregunta algo. Él responde, pero aquí se acaba el diálogo ya que hay que esperar a que se acerque otro a preguntar o que Tomás Rueda se dirija a alguien. La manifestación formal de esta estructura es una primera premisa, la de la persona que se acerca al licenciado, que suele ser interrogativa. Raramente es interrogativa la segunda premisa, la del licen-

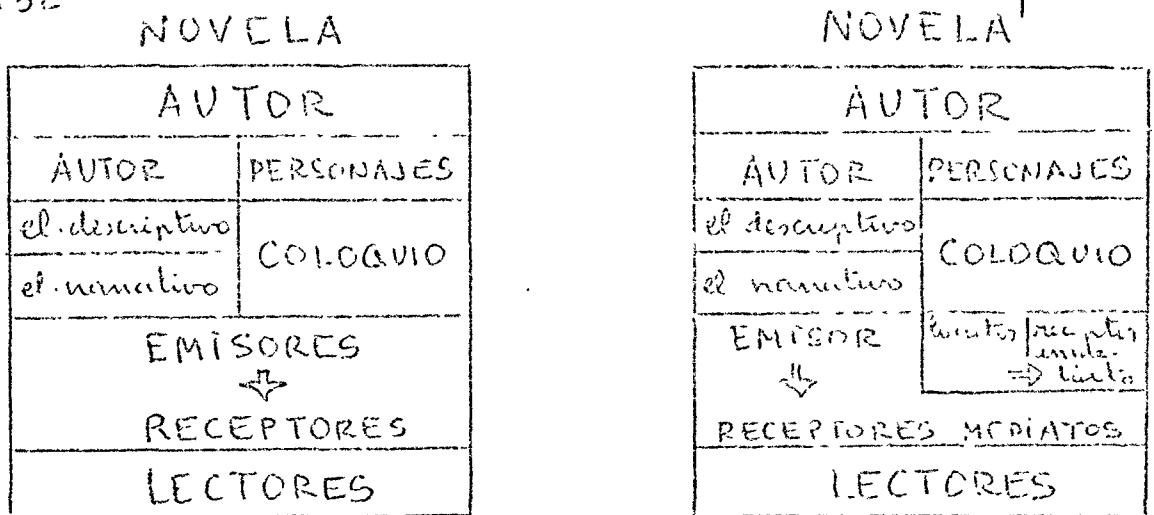
ciado. Sus respuestas tienen otra característica: son generalizadas, no se limitan a aquel caso, sino que son reglas y aforismos de una validez amplísima. Tomás Rueda parte de un fenómeno, la pregunta que se le hace, para hacer una observación universal.

Por todo esto, es curiosa la estructura coloquial de esta novela de Miguel de Cervantes.

Un cierto parecido guarda este tipo de diálogo con el de la obra anterior. Aquí, como allí, hay dos destinatarios de las palabras del protagonista. Hay un interlocutor inmediato: en el caso anterior era Cipión; en El licenciado Vidriera son los que preguntan a Tomás Rueda. En ambas obras hay incalculables destinatarios mediatos: los lectores. En El licenciado Vidriera los aforismos ayudan y están destinados tanto al que los solicita como a los lectores que el autor ya imagina al escribir su obra. Normalmente, la novela contemporánea intenta hacer salir al autor lo más posible de su obra, y, especialmente, del diálogo que mantengan sus personajes. De todas formas, a lo que se llega por ese camino es a que no se note su presencia, pero sigue siendo dueño de sus personajes, y la misma forma de hablar que les da, la forma en que conforma y presenta sus palabras, ya es condicionarles a unas características determinadas y posiblemente diferentes en cada uno de ellos (Francisco Rico, La novela picaresca y el punto de vista, Barcelona, Editorial Seix Barral, Biblioteca Breve, Col. Ensayo 299, 1969, págs. 9-11). La realidad de un coloquio literario siempre será discutible, aunque se parezca lo más posible a un diálogo recogido magnetofónicamente.

Doy unos esquemas para ver mejor estos distintos destinatarios de la emisión del locutor en estos coloquios de novelas:

Fig. 32



Puede ocurrir que el autor distribuya convenientemente en su novela los elementos descriptivos, narrativos y coloquiales, pero que en el coloquio las frases de los interlocutores se sucedan sin que el lector llegue a saber quiénes ni cuántos son los que hablan. Los ejemplos los obtengo de La corte de los milagros de Ramón del Valle-Inclán (Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral 1296, 2.ª ed., 1968).

Las voces agorinaban esparcidas en la niebla crepuscular. Silbaba en su olivo el mochuelo. El ataúd vacío navegaba bajo la luna, en el alternativo rumor de las voces:

- !Pagó con la suya!
- !Es el camino de todos!
- !Ninguno se excusa!
- !Así es! Nacimiento dice muerte.
- !Desgracia de aquel a quien no quiere la muerte!
- ¿Por qué desgracia?
- Se cansará de ver duelos.
- ¿Y si le esperaba suerte más negra? Por muy grandes que sean los trabajos de esta vida, nunca se igualan con los trabajos del infierno.
- El pobre, por lo tanto como aquí pena, tiene ganada la gloria de Dios. Si así no fuese, sería cosa de matar en una noche a todos los ricos.
- !Pues tarda ese tiempo!
- !Están anunciadas revoluciones!
- ¿Y comeremos los pobres?

-!Si no comemos, bailaremos!

(Ramón del Valle-Inclán, La corte de los milagros, pág. 155.)

En este ejemplo lo único que interesaba era que se oían unas voces, y no era necesario que se identificasen. Otro procedimiento que emplea Valle-Inclán es el que se da en este ejemplo:

El alcalde se enjuagaba el sudor:

-¿Un botijo no tenéis a mano?

Salió una voz del grupo que lo cercaba:

-!Un botijo para el señor alcalde!

Otra voz officiosa:

-!Mejor una limoná si está acalorado!

- Un malasangre:

-!Que reviente!

Sorna del señor alcalde:

-¿Y quién os hace la partijuela? Yo no os la hago sin refrescarne el gazzate.

Por encima de las cabezas, de mano en mano, volaba una pintada botija de Andújar. El alcalde, luego de beber largo y despacio, la posó a su lado, en el arrimo del balconaje:

-!Vamos allá! Para mis luces, antes de adelantar paso ninguno, todos los presentes os habéis de disponer en tres bandos: los que tengan más de una yunta, los que no pasen de la pareja, y los pelanas.

Un tío lagartón:

-Baje su merced a ponerse en el bando que le corresponde.

Un disidente:

-Lo primero es el reparto de las tierras.

Otro:

-Y de yuntas.

Un pelanas:

-Connigo no reza.

El alcalde:

-Donde no haya avenencia, nombráis una comisión de vuestro seno para que se entienda con mi autoridad.

Un terne:

-No hay autoridad.

Otras voces:

-!Abajo los Consumos!

Un violento:

-!Haremos una degollina!

(Ramón del Valle-Inclán, La corte de los milagros, pág. 15.)

Aquí el personaje central es el alcalde. Todas las frases que le

portenezen están introducidas y se sabe que es el alcalde el que las dice. El resto de los interlocutores son "los otros", "las voces", como ocurría en el ejemplo anterior. Pero aquí aparecen, además, una serie de adjetivos en función substantiva, que introducen unas palabras que están siempre de acuerdo con el adjetivo. Se destaca la distancia que hay entre el alcalde y los ciudadanos anónimos. Anoto otro ejemplo:

Los dos viejos iracundos deshacían el acordeón de las chisteras bajo el alero, donde un gato mayaba a la luna: Renegaban alternativamente, con la misma bilis y los mismos arabescos del vocablo:

- !Me corto!
- !Me rajo!
- !Esto no quedará impune!
- !Es un escándalo la policía!
- !El patio de Monopodio!
- !Me oirá Luis Bravo!
- !Me corto!
- !Me rajo!

(Ramón del Valle-Inclán, La corte de los milagros, pág. 54.)

En estos fragmentos en que los interlocutores no aparecen citados y sólo sus frases directas constituyen el coloquio, se obtiene una impresión de barullo y confusión. Lo importante es lo que se dice, no quien lo dice.

Otro ejemplo de esta forma de presentar un coloquio anónimo se encuentra en las narraciones que constituyen la obra La Mancha en el corazón y en los ojos de Camilo José Cela (Barcelona, Edisven, 1971). En este cuento el autor sólo hace una descripción. No hay elemento narrativo y, por lo tanto, el coloquio es como una imagen fija más en la que se detiene la vista del autor. Cela ha captado el aspecto de una tarde de toros en un pueblo. Allí no ocurre nada,

sólo importa lo que hay, lo que se ve y lo que se oye. Y éste es el coloquio que el autor escribe:

Las voces -múltiples, variadísimas- llenan el quieto aire de invitaciones:

- !Hay agua! !Fresca el agua!
- !Hay tabaco de noventa! !Lo tengo rubio y lo tengo negro!
- !Emblemas para no esperar cola!
- !Al bonito abanico para el sol y la sombra!
- !Hay anís!

Los cojos, los mancos, los ciegos, los tullidos y los baldados, nos desean a gritos que jamás nos veamos en las mismas, y el músico de la calle prosigue, heroico, su melopea.

(Camilo José Cela, La Mancha en el corazón y en los ojos y otros relatos: Barrera, tendido, grada y andanada, pág. 77.

Recordemos que también en el fragmento de Vallo-Inclén se aludía a las voces. En aquellos ejemplos, como máximo se caracterizaban con un adjetivo, referido al emisor desconocido. Aquí, no hay ni este intento de personificar el diálogo.

He seleccionado dos fragmentos más de Camilo José Cela, que considero interesantes. En ellos se demuestra que no todos los diálogos suponen un intercambio informativo. El fenómeno de la comunicación entre dos personas puede realizarse completamente o no. En estos casos hay dos interlocutores, y uno de ellos se dirige al otro pero no obtiene una emisión de respuesta a la suya.

Al poco tiempo, don Elías Neftalí Sánchez... se sentaba a los pies de mi cama:

- ¿Con que escribiendo, eh?
- Pues sí, eso parece...
- Algún selecto y exquisito artículo, ¿eh?
- Psché... Regular...
- Alguna deliciosa y alada narración, ¿eh?
- Ya ve...
- Algún encantador poemita, ¿eh?
- Sí..., no...
- Algún dulce y emotivo trozo, ¿eh?

-Oiga, don Elias, ¿quiere usted mirar para otro lado, que me voy a levantar?

(Camilo José Cela, La Mancha en el corazón y en los ojos y otros relatos: Don Elias de Elbali Sánchez, acañónario, pág. 186.)

Uno de los interlocutores no está interesado por lo que va diciendo el otro. Se realiza el intercambio de premissas pero no hay diálogo.

A aquel hombre taciturno, pequeñito, paliducho, le había recomendado el médico los paseítos higiénicos.

-¿Por dónde?- había preguntado.

-Por donde quiera.

-¿Durante cuánto tiempo?

-Durante un tiempo prudencial.

-¿A qué hora?

-A una hora sana.

-Muy bien, muchas gracias.

Aquel hombre perfectamente fuera de dudas ya, inició sus paseítos higiénicos con una marcha sobre El Escorial.

(Camilo José Cela, La Mancha en el corazón y en los ojos y otros relatos: Un paseíto higiénico, pág. 195.)

En el primer caso, uno de los interlocutores renunciaba a dialogar. En el segundo, hay un diálogo, pero no satisfactorio para uno de los interlocutores porque las respuestas a sus preguntas no le dan la información que él necesita.

A veces la situación coloquial es interesante para la novela, no por las palabras que se dicen o los enunciados que se emiten, sino por las reacciones que van experimentando los dos interlocutores ante las palabras del otro.

Algún autor contemporáneo ha hecho experimentos de este tipo en su obra. Citaré dos casos de la novela Tiempo de silencio de Luis Martín-Santos (Barcelona, Editorial Seix Barral, Biblioteca Breve

209, 6.ª ed., 1969).

Pedro se volvió hacia él interrumpiendo la búsqueda de otras fuentes de simpatía ya que ésta, al parecer más decisiva, con tal especial abundancia sobre él se derramaba.

- Así que usted... (suposición capciosa y sorprendente)
- No. Yo no... (refutación indignada y sorprendida)
- Pero no querrá usted hacorme creer que... (hipótesis inverosímil y hasta absurda)
- No, pero yo... (reconocimiento consternado)
- Usted sabe perfectamente... (lógica, lógica, lógica)
- Yo no he... (simple negativa a todas luces insuficiente)
- Tiene que reconocer usted que... (lógica)
- Pero... (adversativa apenas si viable)
- Quiero que usted comprenda... (cálidamente humano)
- No.
- De todos modos es inútil que usted... (afirmación de superioridad basada en la experiencia personal de muchos casos)
- Pero... (apenas adversativa con escasa convicción)
- Claro que si usted se empeña... (posibilidad de recurrencia a otras vías abandonando el camino de la inteligencia y la amistosa comprensión)
- No, nada de eso... (negativa alarmada)
- Así que estamos de acuerdo... (superación del apenas aparente obstáculo)
- Bueno... (primer peligroso comienzo de reconocimiento)
- Perfectamente. Entonces usted... (triumfal)
- ¿Yo?... (horror ante las deducciones imprevistas)
- !Ya me estoy cansando!

(Luis Martín-Santos, Tiempo de silencio, pág. 169.)

Evidentemente, el que lee este fragmento dentro de la novela sabe que se trata de un interrogatorio. El autor presenta a uno de los interlocutores por encima del otro, situacional y lingüísticamente. Las reacciones que provoca en el otro son alternativamente: temor, indignación o impotencia. Realmente, no hay necesidad de escribir las palabras que pueden formar cada uno de los enunciados completos. Sólo con las indicaciones descriptivas que el autor pone entre paréntesis podríamos decir que hemos escuchado el diálogo y que hemos entendido lo que en él se decía.

Siguiendo esta misma técnica, el autor llega, en otro momento de

la novela, a escribir un coloquio a base de las palabras de uno de los interlocutores. Se trata de una sucesión de premisas en boca de un solo emisor, pero son lo suficientemente informativas para que podamos prescindir de las palabras del otro interlocutor:

Le dijo que se sentara. Luego se puso la chaqueta que estaba colgada en una percha. Se acercó sonriente:

--¿Por quién pregunta?

-No. No se puede.

--¿Usted qué es de él?

-No. No puedo decirle nada.

--¿Usted qué es de él?

-No se apure, señorita. Todo acaba siempre arreglándose. Se lo digo yo que las he visto de todos los colores.

-No puedo pasarle ningún recado.

-No. No es grave.

-Todos están incomunicados las setenta y dos horas.

-Sí, setenta y dos horas.

-Lleva sólo tres horas.

--¿Quién se lo ha dicho?

-No. Yo no lo puedo saber.

-Ya le he dicho que no puedo ayudarle. Lo siento mucho.

-Usted no se preocupe.

-Usted váyase tranquila y a dormir.

-Usted no debe llorar con esos ojos.

-No se lo tome tan a pecho.

-Ya le digo que es imposible. Si no fuera imposible...

-!Qué más quisiera yo!

-No faltaba más.

-Absolutamente imposible.

-!Claro que sí! Puede usted volver mañana.

-¿Cómo dijo que se llamaba usted?

(Luis Martín-Santos, Tiempo de silencio, pág. 182.)

De nuevo se trata del diálogo que sostiene una muchacha -este dato ya se nos da en las premisas del único emisor- con el carcelero -esto se sabe por el contexto-. La mayoría de las premisas son preguntas o respuestas a preguntas, indicadas tan explícitamente que podemos decir que sabemos muy bien cuáles son las preguntas. He subrayado las premisas que son respuesta. Este diálogo podría muy bien reproducir una comunicación telefónica.

Todos estos ejemplos pertenecen a novelas de las que yo he extraído ejemplos de cambios en los encadenamientos por repetición. Aquí se trata de ver qué papel tiene el coloquio en el relato y qué variedades puede haber en cada autor.

Todos estos ejemplos sirven para ver la libertad que tiene el autor, en el momento de escribir su novela, de insertar las situaciones coloquiales. Puede incluso referir el diálogo indirectamente. Tomo los ejemplos de una novela que está escrita en forma autobiográfica:

"Doña Luisa la saludó en seguida como si la conociese de toda la vida, y mi tía, entre el azoramiento y la contrariedad, empezó a estrujar su cerebro para buscar disculpas por no haberla visitado nunca. Le agradeció más de cien veces las atenciones que tenía conmigo y le describió con la mayor exageración los cuidados que tenía que prestar a mi padre, que eran la causa de que hiciese una vida tan retirada."

(Rosa Chacel, Las Memorias de Leticia Valle, Barcelona, Editorial Lumen, Palabra seis 7, 1971, pág. 42.)

"Afortunadamente, mi padre cortó sus lamentaciones porque se le ocurrió preguntar en qué forma habría que pagar a aquellos señores el trabajo que se tomaban por mí. Yo le dije que la maestra, que les conocía bien, me había dicho que eran personas que no admitían nunca ser pagadas; ellos hacían aquello conmigo como lo habían hecho con otros chicos, por amor al estudio y nada más."

    Mi padre, enteramente perplejo, exclamó:

    -¡Eso es lo que no comprendo, que la gente trabaje por trabajar!"

(Rosa Chacel, Las Memorias de Leticia Valle, pág. 57.)

La novela describe la infancia de una niña que se supone mayor en el momento de escribir. Pero esto no es impedimento para que el diálogo se transcriba de una forma directa. Otros autores lo hacen, sólo que indicando lo pasado de la escena mediante unos verbos in-

troductores de las palabras que están en un tiempo de pasado. Precisamente, Rosa Chacel hace hablar al padre de Leticia de forma directa, no narrándolo ella misma como ha hecho con los diálogos anteriores, porque debe considerar que esto da más realidad a las palabras, más actualidad y más viveza.

Si el diálogo de una novela se indica de forma directa, se obtiene un aligeramiento de los párrafos narrativos, se da más libertad a los personajes y se consigue alejar al autor un poco de la escena. Esto ocurre, por ejemplo, en este fragmento de Sotileza de José María de Pereda (Madrid, Imprenta y Fundición de Tello, 1888).

Cuando Luisilla vio a su hermano pintar barcos por debajo de la pata, y hasta despilfarrarlos como detalles decorativos de sus paisajes, dijo una noche a Andrés:

-Aprende, aprende, hijo. !Esto se llama pintar barcos... y botes!

(-Mejor es manejar bien los de verdad, como yo los manejo- respondió Andrés.)

-Y andar con marinerotes... !Y con marinerazas!- (replicó Luisa con mucho retintín.)

(José María de Pereda, Sotileza, pág. 243.)

En la misma obra hay ejemplos de diálogos que están presentados en el presente. No hay verbos introductores que sitúen la escena en el pasado, sino que el lector sabe que el diálogo es pasado por el fragmento narrativo anterior:

-Pero, ¿quién te dijo lo mismo que yo, Cleto?

-Pae Polinar, en primeramente.

-!Pae Polinar!... ¿Y quién más?

-Don Andrés.

-!A esa persona le fuiste con el cuento, animal!... ¿Y qué te dijo?

-Las mil indinidacs, Sotileza... ¡Muerto me dejó!  
 -!Lo ves!... ¿Y cuándo fue ello?  
 -!Ayer por la tarde!...  
 -!Bien merecido lo tienes! ¿A qué ves tú a naido con esas coplas?

(José María de Pereda, Sotileza, pág. 386.)

Lo mismo ocurre en Tigre Juan de Ramón Pérez de Ayala (Madrid, Espasa Calpe, Col Austral 198, 4.ª ed., 1966).

-Concedo que olfato y narices no son dones míos salientes.  
 -Para abreviar. Lo del matrimonio no viene al caso. La moza que Colás cortejaba, le ha plantado de plano que nones.  
 -¿Nones?  
 -Que le ha dado unas calabazas como un templo.  
 -¿Calabazas?  
 -Ea, que no le quiere.  
 -¿Que no le quiere? ¿Que no quiere a mi Colás? ¿Quién es esa princesa del pan pringao? Y aunque ella no quiera, ¿qué monta eso para que se casen, queriendo yo y él?

(Ramón Pérez de Ayala, Tigre Juan, pág. 50.)

Otra posibilidad es que el diálogo sea presente y directo y que, además de indicarse un verbo introductor en pasado, haya una descripción del movimiento del personaje en el momento de hablar:

-¿La enhorabuena?... -(balbució Herminia.) [sin sangre en las mejillas.]  
 -Sí, la enhorabuena. ¿Sabe algo tu abuela? Barrunto que no. La buena señora es algo distraída y tarda bastante en enterarse.  
 -¿Enterarse?... -(alentó) [débilmente (Herminia.)]  
 -Nada tiene de particular. Más increíble es que él mismo no se haya enterado todavía.  
 -¿Quién? Señora, por amor de Dios, no me atormente- (gimió Herminia.) [uniendo las manos implorantes.]

(Ramón Pérez de Ayala, Tigre Juan, pág. 140.)

Uno de los reconocidos maestros en el arte de novelar es Pérez

Galdós. Hay varias obras de este autor que me han servido para elegir casos de repetición en los diálogos. He empleado Tormento, de la cual hablaré ahora, y La de Bringas. También he citado por ser novelas dialogadas -más cercanas a las características de un drama que a las de una novela- El abuelo y La loca de la casa.

Tormento (Madrid, Alianza Editorial 113, 1968.) empieza con un capítulo totalmente dialogado. Incluso hay acotación indicando el escenario: "Esquina de las Descalzas. Dos embozados, que entran en escena por opuesto lado, tropiezan uno con el otro. Es de noche". Hay que observar que también aparece un verbo de entrada de los personajes en escena. Sería el principio característico de una de sus novelas dialógadas. Pero al primer capítulo le sucede el segundo, y entonces la narración pasa al pasado, con las características propias de una novela: la narración y la descripción las hace el autor y los personajes, en un diálogo actualizado por medio de unos verbos introductores que indican lo pasado de la situación, desarrollan el elemento coloquial. Así transcurre todo el libro. A veces, el diálogo adquiere tal vivacidad que las premisas van seguidas, olvidándose el autor -¿ingenuamente?- de los verbos que indican la ligazón del coloquio con el resto de la narración. Entonces, cuando el autor queda casi anulado, los personajes cobran vida ante el lector. Mucho más en estos trozos que en las novelas enteramente dialogadas, porque allí hay acotaciones entre paréntesis que limitan la libertad de interpretación que aquí tiene el lector de imaginarse a los personajes en la actitud que le parece que corresponde a las palabras que emiten. Se llega al último capítulo de la obra, y nos encontramos de nuevo con: "Gabinete en la casa de Bringas. Anochece". La última escena es dialogada, con aco-

taciones entre paréntesis, con lo que se cierra el ciclo del relato y quedan confundidos el pasado y el presente. Creo que el talento de Galdós para estructurar el relato es el más destacado entre los autores que he consultado.

Para terminar, anoto un ejemplo de diálogo unilateral, es decir, de una situación coloquial que no es un diálogo completo por desinterés del autor y por desinterés -provocado por él- de uno de los interlocutores:

Rosalía, que con grandísimo contento se metía en las honduras de este tema sabroso, por la autoridad y tino que en él sabía revelar, interrumpía con no menor disgusto a cada momento sus observaciones para atender a cosas domésticas. No pasaban cinco minutos sin que entrase Prudencia con un recado tan enojoso como importante:

-Señora, el mielero.

-Que hoy no tomo.

-Señora, el del arropo... Señora, el carbonero... Señora, el panadero... ¿Cuánto tomo?... Señora, el vinatero... Señora, un recado de las señoras de Poz preguntando si van al teatro esta noche... Señora, jabón... Señora, ¿voy por mineral?

Y la atormentada dama contestaba sin confundirse, y dar órdenes, y pasar a la desponza, y dale y vuelve, y otra vez, y torna y mira...

(Benito Pérez Galdós, Tormento, pág. 37.)

Después de esta prolongada serie de ejemplos de la intervención del elemento coloquial en las obras literarias, y antes de ver qué papel tiene en la producción poética, pueden hacerse unas consideraciones acerca de su importancia en el momento de establecer la frontera entre el género literario dramático y el novelesco. Creo que solamente el coloquio, y su progresiva preponderancia en una obra, determinan la tendencia de la obra hacia el género dramático.

Una obra puede ser eminentemente narrativa. El autor se dirige a un público de lectores o a un público de espectadores. Esta es

una diferencia en la que yo no entraré porque excede a la comunicación lingüística misma. El autor se reserva la narración, es decir, lo que pasa, y la descripción, es decir, dónde y cómo pasa. Crea, al mismo tiempo, unos inevitables personajes que son agentes o pacientes de la acción de la narración. El autor es dueño de darles mayor o menor libertad, no de acción, sino de expresión. Los diálogos de una obra pueden ser indirectos, como eran los de Rosa Chacel en Memorias de Leticia Valle, que ya he citado antes como ejemplo (pág. 42; esta cita y todas las que indicaré en los folios siguientes se refieren a páginas del libro). El paso siguiente es que el diálogo siga limitado en sus funciones de elemento coloquial de la obra, pero quede separado del resto de la narración. Cuando la obra es escrita, el lector advierte un cuerpo separado de frases, señaladas aparte. Estas frases se distinguen de las frases narrativas porque sus tiempos verbales suelen ser imperativos o de presente. En cambio, la narración que les precede o que les sigue puede estar también en presente o estar en pasado. Si el autor narra acontecimientos situados en el pasado, la narración se sitúa en el pasado, pero el coloquio, si es directo, está siempre situado en el presente, como si se desarrollara ante el lector. Este diálogo directo puede estar todavía ligado a la narración, si lo quiere el autor, por unas frases introductorias. He dado varios ejemplos: Ramón Pérez de Ayala, Tigre Juan, pág. 140; José María de Pereda, Sotileza, pág. 243.

El paso que sigue en la liberación del coloquio de los restantes elementos que constituyen el relato es mantener el cuerpo del coloquio aislado del elemento narrativo. No habrá verbos ni expresiones introductorias, sino que al texto narrativo seguirán dos puntos y

empezará el fragmento coloquial. Esto da mayor autenticidad a la obra y el lector ve la escena como más presente. He indicado ejemplos de: José María de Pereda, Sotilera, pág. 386 y Ramón Pérez de Ayala, Tigre Juan, pág. 50. Cito precisamente las mismas obras que antes para que se vea que un autor no se ciñe en absoluto a un mismo sistema de relato a lo largo de su obra, sino que cambia y juega con los elementos de que dispone a fin de poder matizar mucho más su relato.

La etapa siguiente de supremacía del elemento coloquial sobre los otros en el relato se produce al aparecer en el coloquio un elemento que, en general, se atribuye a la descripción o a la narración, como puede ser el movimiento. Han servido como ejemplo: Félix Lope de Vega, La dama boba, Acto II, escena XXI y Acto III, escena X; Fernando de Rojas, La Celestina, págs. 41, 45 y 62.

Si el autor quiere, la descripción de los personajes se encuentra en el coloquio, y fuera de él sólo queda la narración. Recordemos: Fernando de Rojas, La Celestina, págs. 31, 50 y 62.

Finalmente, el autor puede alojarse aparentemente y dejar que los personajes comuniquen a los lectores -en este caso serán espectadores- las descripciones y la narración mediante su coloquio. Si hay acotaciones entre paréntesis es que el autor quiere intervenir todavía. Indica la posición de los autores en escena, los ambientes o las horas en que la acción transcurre. Servían de ejemplo: Manuel Tamayo y Baus, Un drama nuevo, Acto I, escena VI, y Leandro Fernández de Moratín, El café, Acto II, escena IV.

Cuando el autor quiere desaparecer completamente, renuncia a poner acotaciones, aunque ésta sea una intervención mínima, porque sólo se advierte si el receptor final -el público- es lector, pero

pasa por alto al receptor espectador, porque el director de compañía traduce las acotaciones a manifestaciones no lingüísticas. Cuando hay ausencia de acotaciones, el relato entero queda en manos de los personajes, y, en lo que a nosotros nos interesa, reducido al coloquio, que ha de absorber los restantes elementos. Eran ejemplos de este tipo: Leandro Fernández de Moratín, El sí de las niñas, Acto I, escena VIII, y Manuel Tamayo y Baus, Un drama nuevo, Acto I, escena VI.

Ya se ve que el paso de novela a obra teatral no es tajante. El coloquio se va sobreponiendo a los demás elementos del relato de una forma progresiva y de acuerdo con la voluntad del autor. Hay coloquios de novelas que, si se extrajeran del contexto en que aparecen, podrían pasar por fragmentos de dramas; hay diálogos teatrales tan complejos que serían más eficaces si el autor los hubiera adelgazado, dejando aparte, para los elementos descriptivos y narrativos, algo de la información. El diálogo más parecido al real será el novelesco porque el lector dispone de muchos elementos que le informan de la situación, las características de los personajes y sus antecedentes, y no necesita que las palabras que emitan sean tan prolijas y explícitas. El diálogo de una obra teatral se aleja de la realidad y por esto sólo representándose adquiere realmente una dimensión literaria. El teatro no se puede leer porque cansa, dice la gente. Cansa porque su diálogo es excesivo, porque no ocurre casi nunca en la realidad que las premisas de los interlocutores en el coloquio adquieran estas proporciones tan desmesuradas. Coloquio implícito para la novela y coloquio explícito al máximo para el teatro, éstas son las características finales.

Para obtener ejemplos de casos de cambio en las repeticiones en

los encadenamientos de diálogo literario he utilizado novelas y dramas. En este capítulo hablo de las características que pueden presentar los distintos tipos de coloquios literarios frente a los coloquios radiofónico, televisivo y de prensa. Dentro de la producción literaria he visto qué notas les son propias al diálogo de la novela, cómo puede parecerse al coloquio teatral, y los casos en que un coloquio novelesco y otro teatral son irreducibles el uno a la estructura del otro.

No he analizado ninguna obra poética buscando casos de repetición, ya que tampoco hay diálogo en las poesías en que el autor no requiere de personaje alguno, sino que es él mismo el que reacciona, siente o piensa.

Pero si se busca en la literatura medieval, la que no se transmitía inmediatamente por escrito, sino que bastante después se recogía en cancioneros, y con motivo, precisamente, de esta manifestación oral, se encuentran muchas obras cortas o más extensas de estructura coloquial. Son frases alternadas entre dos interlocutores, que se constituyen sucesivamente en emisor y receptor. En el capítulo de Poemas anónimos de la Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional de Dámaso Alonso y Juan Manuel Blecua (Madrid, Editorial Gredos, 1964), se citan, en primer lugar, algunas jarchas mozárabes que suelen ser los lamentos que una muchacha profiere ante su madre o una amiga. Estas pequeñas estrofas no constituyen un diálogo porque sólo se citan las palabras de una persona, pero en cambio se alude a un interlocutor, o sea que se trata de una situación coloquial con un solo emisor. Anoto algún ejemplo:

Garid vos, ay yermanelas,

¿cóm'contener ó men mali?  
Sin el labib non vivreyu  
ed volaret demandari.

(Dámaso Alonso y Juan Manuel Blecua, Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional: poemas anónimos 3, pág. 3.)

¿Qué faré, mamma?  
Meu-l-h-bab est' ad yana.

(Dámaso Alonso y Juan Manuel Blecua, Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional: poemas anónimos 4, pág. 4.)

También en la literatura provenzal hay canciones, coplas, romances e incluso una forma poética concreta -la pastourelle- que presentan un diálogo amoroso entre dos personajes. Anoto las estrofas VI y VII de una canción amorosa de Peire Rogier recogida en la obra de Martín de Riquer La lírica de los trovadores, Antología comentada (tomo I: Poetas del siglo XII, Barcelona, Escuela de Filología, 1948, pág. 226).

-Ai las! -Que plangz? -Ja tem morir  
-Que as? -Am -E hop? -Ieu hoc, tan  
que.n muer -Mors? -Oc -Non potz guerir?  
-Icu no -E cum? -Tan suy iratz  
-De que? -De lieys, don sui aissos  
-Sofre -No.n val -Clama.l merces  
-Si.m fatz -No.y as pro? -Pauc -No.t pes,  
si.n tras mal -No? -Qu'o fas de liey

-Cosselh n'ai - Qual? -Vuelh m'en partir  
-No far! -Si faray -Quers ton dan  
-Que.n puese als? -Vols te'n ben jauzir?  
-Oc mout -Crei mi -Era diguatz  
-Sias humils, frencs, larca e pros  
-Si.m fai mal? -Sufr'en patz -Suy pres?  
-Tu oc, s'amar vols; mas si.m cres,  
aissi.t peires jauzir de liey.

Hay otro caso, en la citada Antología de la poesía española, en el que se conoce la identidad de uno de los interlocutores -un pastor- pero no del otro, que, sin embargo, habla:

La que me robó mi fe  
sin tocarme en el vestido,  
la morená morenica ha sido,  
la morena morenica fue.

-¿Quién te ha mudado, pastor,  
siendo libre y descuidado?  
-Sólo un amor disfrazado;  
que muda mucho un amor.  
-¿Y quién fue la que a tu fe  
ha derribado y vencido?  
-La morená morenica ha sido,  
la morena morenica fue.

-¿Cómo has podido ofender  
tus desecs ofendidos?  
-Siempre los más atrevidos  
suculen más presto caer.  
-Ya de hoy más te llamaré  
el vencedor más vencido.  
-La morená morenica ha sido,  
la morena morenica fue.

(Dámaso Alonso y Juan Manuel Blecua, Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional: poemas anónimos, 235, pág. 94.)

Hay una parte de la primera estrofa que se va repitiendo como estribillo en cada nueva intervención del mismo interlocutor. Son los dos versos subrayados. Cuando estas canciones se recitaban o cantaban frente al público, la insistencia del estribillo hacía que se memorizaran. Hay muchos ejemplos de obras literarias del Barroco en las que hay fragmentos de romances, canciones y coplas medievales que se insertaban en el nuevo texto y eran reconocidos por los lectores.

De hecho, tanto en los ejemplos de jarchas que he citado como

en esta canción anterior hay situación de coloquio. En las primeras, veíamos que un interlocutor permanecía callado. En la canción de antes hay dos interlocutores que hablan, pero sólo uno cuenta lo que ha sucedido porque la función del otro es hacerle contar el porqué de su cambio. Anoto un ejemplo en que sí se trata de un verdadero diálogo, porque la narración se construye con las palabras de los dos interlocutores, ambos protagonistas de la acción. Una cosa es un lamento que se dice frente a uno que escucha y otra es una conversación, con lo que la acción se comprende con las aportaciones de los dos emisores-receptores:

- Ah, hermosa,  
abríme, cara de rosa!
- ¿Quién sois vos?  
-Soy un hombre.  
-Pues decidme vuestro nombre.  
-No puede ser;  
ni me habéis de conocer.  
-Nunca y yo,  
-que yo en mi casa m'estó.  
!Ahí os puede amanecer!  
-Acaba ya;  
baja una lumbre acá.  
-No hay candolas.  
-Si fuera mozo de espuelas,  
voto a nos,  
que luego abriérades vos.  
-Si abriera o no,  
dentro en mi casa m'estó.  
!Ahí os puede amanecer!

(Démaseo Alonso y Juan Manuel Blecua, Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional: poemas anónimos 113, pág. 52.)

En la literatura española hay un poema anónimo más extenso que las poesías anteriores. Es La Disputa de Elena y María, recogida por Menéndez Pidal en su obra Tres poetas primitivos (Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral 800, 3.ª ed., 1968). Los interlocutores son

dos muchachas que quieren establecer cuál de sus dos amantes es el que lleva una vida mejor, el clérigo o el caballero. Luego de discutir entre ellas, optan por presentar el caso a un rey, famoso por lo acertado de sus juicios. Como que las estrofas de cada una son bastante largas, he decidido anotar desde el verso 25 al 80. Luego veré la estructura general del diálogo, porque cada elocución conste de las mismas partes. Lo cual establece una diferencia entre este tipo de poesía y la poesía oral que tenía como condición previa el ser espontánea:

Interlocutor 1

25 que el mío defiende tierras  
e sufre batallas o guerras,  
ca el tuyo yanta o paz  
o siempre está en paz."

30 María a ten por arte,  
respuso de la otra parte:  
"Ve, loca trastornada,  
ca non sabes nada.  
Dices que yanta e paz  
porque está en paz;

35 ca él vive bien honrado  
e sin todo cuidado;  
ha comer e beber  
e en buenos lechos yacer;  
ha vestir e calzar

40 e bestias en que cabalgár,  
vasallas e vasallos,  
mulas e caballos;  
ha dineros e paños  
e otros haberes tantos.

45 De las armas non ha curar  
e otrosí de lidiar,  
ca más val seso e mesura  
que siempre andar en locura,  
como el tu caballerón  
que ha vida de garzón.

50 Cuando al palacio va  
sabenos vida que le dan:  
el pan a ración,  
el vino sin razón;  
55 sorríe mucho e come poco,  
va cantando como loco.  
Como tray tan poco vestido,  
siempre ha fambre e frío;  
come mal e yace mal

Interlocutor 2

60 de noche en su hostel,  
 ca quien anda en casa ajena  
 nunca sal de pena.  
 Mientras él está allá,  
 lacorada vos acá;  
 65 parades mientes cuándo verad  
 e catadesle las manos que adurá,  
 e se non tray nada,  
 luego es fría la posada."  
 Elena con ira  
 70 luego dixo: "Esto es mentira.  
 En el palacio anda mi amigo,  
 mas non ha fambre nin frío;  
 anda vestido e calzado  
 e bien encabalgado;  
 75 acompañaño caballeros  
 e sírvenlo escuderos;  
 dánle grandes soldadas  
 e abasta a las compañas.  
Quando al palacio vien  
 80 apuesto e muy bien,  
 .....

Interlocutor 4

Cuando una de las muchachas acaba de criticar al amante de la otra ésta se pone a hablar, defendiéndose de los ataques que la ha hecho. Se puede ver que hay una repetición, que sirve de encadenamiento formal, que se corresponde con el encadenamiento significativo. La primera parte de su intervención consiste en defenderse; la segunda, en volver a atacar a su contrincante. Cuando cede la palabra a la otra interlocutora, ésta vuelve sobre la crítica que se le ha hecho -de nuevo hay un encadenamiento significativo y un correspondiente encadenamiento formal (quando al palacio vien y quando al palacio va; siempre ha fambre e frío y non ha fambre nin frío)-. A partir de este verso 80 se procede de la misma manera. La interlocutora sigue defendiendo su posición y cuando ya cree haberlo conseguido pasa a atacar de nuevo. Por esto el autor recurre a la intervención de un tercer interlocutor, porque si no se hacía así, la estructura misma del poema impediría que nunca ter-

minara.

Unas rayas indican la sucesión de las dos interlocutoras. Las otras unen las premisas que constituyen repetición de otras anteriores. Un tercer tipo de rayas indica la orientación de las frases. Hay cuatro cuerpos de frases: las últimas frases de la interlocutora B contra la interlocutora C; las primeras de la interlocutora C defendiéndose de la B; las segundas de la interlocutora C atacando a su vez a la interlocutora B, y, finalmente, las palabras de la interlocutora B defendiéndose de los ataques de la interlocutora C. A partir de aquí se vuelve a reproducir la situación y la estructura que se inicia en el verso 25. Por esto no he copiado más versos.

Todo esto indica hasta qué punto el poema ha sido minuciosamente construido, sin dejar ni una frase suelta, sino siempre poniéndola en correspondencia con alguna de las frases de la interlocutora anterior. La espontaneidad no está presente ni por un momento.

La misma forma alternante y conflictiva tienen los Denuestos del agua y del vino, editados por Morel Fatio en Textes castillans inédites du XIII<sup>ème</sup> siècle (en Romania, 1887, vol. XVI), posible continuación de Razón de Amor. La primera parte es una conversación amorosa que sostienen dos muchachos en un jardín, y la segunda parte es una discusión entre aquellos dos elementos, a la que se ha atribuido un valor simbólico.

Ya el título de estas dos últimas obras poéticas, la Disputa y los Denuestos, introducen a un tipo de poesía medieval oral mucho más relacionada con el aspecto coloquial que busco en la literatura. Los Debates medievales eran diálogos poéticos entre dos trovadores. Habla de ellos Martín de Riquer en La Lirica de los trova-

dores. Antología comentada (tomo I: Poetas del siglo XII, Barcelona, Escuela de Filología, 1948), en la página L de la Introducción: Los debates. Las estrofas pares y las impares, en la producción provenzal de este tipo, se distribuían entre los dos interlocutores. Hay dos tipos de debates: la tensó y el joc partit o partimen. El primer género se caracteriza por la espontaneidad de la posición que ocupan los dos trovadores; el segundo género, por ocupar siempre el autor la posición contraria a la que adoptará su adversario, con lo que la disputa se puede prolongar indefinidamente. Dice Martín de Riquer en el capítulo V de su Resumen de literatura provenzal trovadoresca (Barcelona, Editorial Seix Barral, 1948) titulado El sirventés, la ironía y el ingenio: "Al provocar el sirventés una respuesta, y establecerse así una especie de discusión entre dos trovadores, nacieron los géneros poéticos dialogados". Los debates más antiguos son del siglo XII. Se llamaba conflictus al debate de tema abstracto (más tarde denuestos).

Estos coloquios se han conservado, o sea que se escribieron en un momento u otro, pero su naturaleza es oral. Los trovadores que cultivaban estos géneros eran verdaderos profesionales y seguramente en muchos casos, si la canción iba acompañada de música, se aprovechó una música que los oyentes conocían y así aceptaban más fácilmente la nueva poesía. Guillermo Díaz-Plaja dedica un capítulo de su Historia de la poesía lírica española al estudio del debate medieval.

No cito ningún ejemplo de estos debates o enfrentamientos medievales pero en cambio sí que hablaré sobre un fenómeno folklórico vivo en nuestro país, en las provincias vascongadas y en la parte norte de Navarra: el bertsolarismo (también llamado versolaris-

mo). Guillermo Díaz-Plaja en Soliloquio y coloquio. Notas sobre lírica y teatro (Madrid, Editorial Gredos, Campo abierto VII, 1968) alude a una manifestación equivalente en las islas Baleares.

Se trata de un canto alternado entre dos personas -poetas reconocidos- que, públicamente y en presencia de un juez, empiezan a hablar, sin un tema establecido previamente o con un tema que el juez les da en el momento de empezar. La lengua que emplean es la vasca y yo pondré algún ejemplo y al mismo tiempo anotaré la traducción. Es importante esta clase de literatura oral porque es actual y viva: se pueden presenciar torneos de este tipo en las fiestas mayores de los pueblos. Cada aldea tiene su versolari reconocido y suele disputarse la fama con el de los pueblos vecinos. He leído dos obras en las que se habla de esta manifestación folklórica: Manuel de Lecuona, Literatura oral vasca (San Sebastián, Editorial Auñamendi, Col. Auñamendi 45, 1964) y Antonio Zavala, Bosquejo de historia del bersolarismo (San Sebastián, Editorial Auñamendi, Col. Auñamendi 37, 1964). Una discusión entre versolaris, dicen, suele estar formada por varias estrofas de uno y otro interlocutor, alternadas y cantadas muy rápidamente. Los primeros versos de un emisor suelen ser inofensivos, y constituyen una introducción con alusión al tiempo, o al paisaje. Luego la ironía se condensa y se dejan para los últimos versos los ataques directos al interlocutor contrario. Las dos características de estos diálogos son la rapidez y la espontaneidad. De hecho, hay casos en que casi no hay argumento, sino que cada uno busca en las palabras que ha pronunciado el otro una salida airosa para su intervención. Estos versos no se recitan sino que se cantan acompañados de una melodía que puede o no ser conocida del auditorio que asiste al tor-

neo. La música ayuda a memorizar los versos, que la gente comenta luego. Estas estrofas se han recogido en unas hojas sueltas que se publican y reciben el nombre de "Bertso-papera". Así, el nombre de algunos versolaris se hacía conocido de todos. Cito a continuación la Contienda poética entre Xempelar y Musarro, recogida en la página 164 del Apéndice de la obra de Manuel de Lecuona, Literatura oral vasca, citada anteriormente:

"Entre las contiendas poéticas del siglo pasado adquirió no pequeña resonancia la que tuvo Xempelar con Musarro en la "Fábrica Grando" de tejidos de Rentería.

Tanto Musarro como Xempelar eran oficiales tejedores de la citada fábrica, Xempelar con algún cargo y Musarro de simple obrero...

Musarro era fumador empedernido; y en los talleres no se permitía fumar. Consecuencia: al viejo tejedor se le antojaban largas las horas de telar... y -trotas de perro viejo- pretextando necesidad, se retiraba.

Xempelar le sorprendió un buen día. Estaba tranquilamente fumando en su pipa de barro blanco.

No era posible el disimulo. Como superior, tenía que llamarle al orden. Pero, ¿cómo hacerlo? Apenas sabía mandar... Pero, a falta de hábitos de mando, tenía arte para enjaretar un cantar.

He aquí la andanada que le soltó:

Aizak, Manuel mañontzi:  
 Arrerigorako goraintzi...  
 Ez al-akiken or pipa artzia  
 etzela lizentzi?  
 Ijleniyo txarre utzi, → *imperio*  
 bestela ezurak autsi...  
 Giza-legia nola biar dan  
 ezia erakutsi. → *llorón*

*repetición por oposición  
léxica*

("Oye, Manuel, saco de mañas: recuérdalo para otra vez... ¿No sabías que no estaba permitido fumar ahí? Deja los malos hábitos; de lo contrario habrá que romperte los huesos... (Es vergonzoso) que no se te pueda enseñar la ley social (=educación)".)

Pero también Musarro era bertsolari:

Nik ba'det giza-legia,  
 Prantxixku'k bañon obia;  
 beste tatxarik etzait arkitzen,  
 arlote pobria.  
 Ijniyua noblia → *oa* → *ua*  
 kortesi pare-gabia...

Neri ezurrak austeko ik nun  
dek abillidadia?

("Yo tengo educación, mejor que Francisco; no tengo más defectos que ser un pobre arrote. Genio noble, cortesía sin par... ¿Dónde tienes tú habilidad para romperme los huesos?")

Insistió de nuevo Xenpelar:

Ziri bat sartu dit neri;  
ara nik ere benari...

Abillidade gutxi daukanik  
ez esan inori.

Azala daukak ik lori,  
mamirik ez duk ageri...

Ezur igarrak austen sallah tuk;  
ba'zekiyet ori.

("Me ha metido a mí una; ahora yo a él otra... No hay que decir a nadie que no tiene habilidad. Lo que tú tienes es mucho pellejo, pero carne no se te ve -por ningún lado-... Bien me sé yo que es difícil romper huesos secos.")

Pero Musarro no se calló:

Kunplitzik ire ordenak,  
ez dik kalteko nor denak;  
bestela parra egingo ditek  
begira daudenak...

Ik non daukatzik kemenak  
menderatzeko gallenak?

Ezur igarrak autsitzen dizkik  
indarra dubenak.

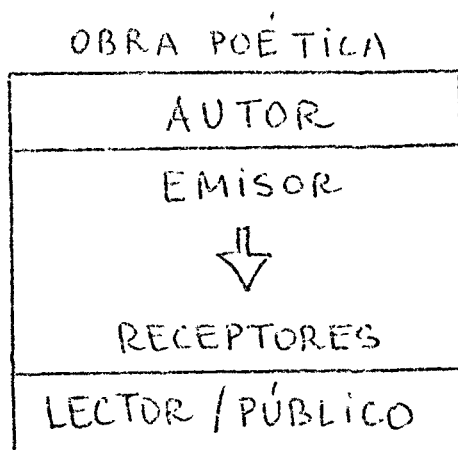
("Cumple tus órdenes -que eso no daña al hombre de pro- de lo contrario se reirán los que están mirando... ¿Dónde tienes tú vigor, para someter a los campeones? El que tiene fuerza sabe romper aun los huesos secos.")"

Unos trazos indican los elementos formales que representan el punto de encadenamiento de la estrofa de un versolari con la del otro. Los otros trazos reúnen las frases en que estos elementos se repiten.

En la presentación que he hecho en estas páginas me proponía hacer ver que la estructura coloquial no sólo es inherente al drama, y un componente de la novela, sino que es también una posibilidad formal de la producción poética.

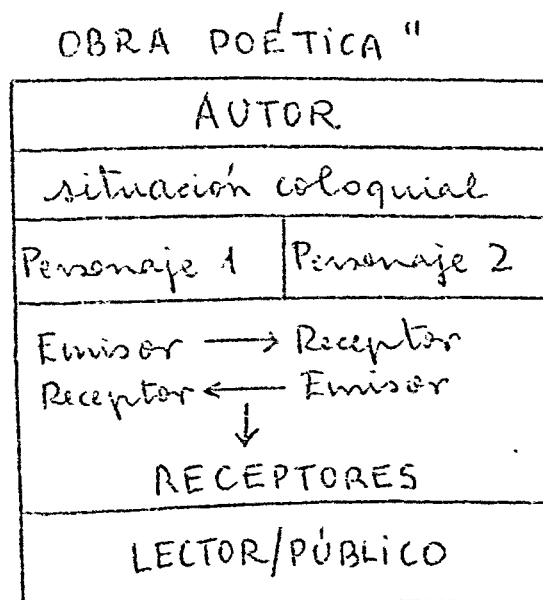
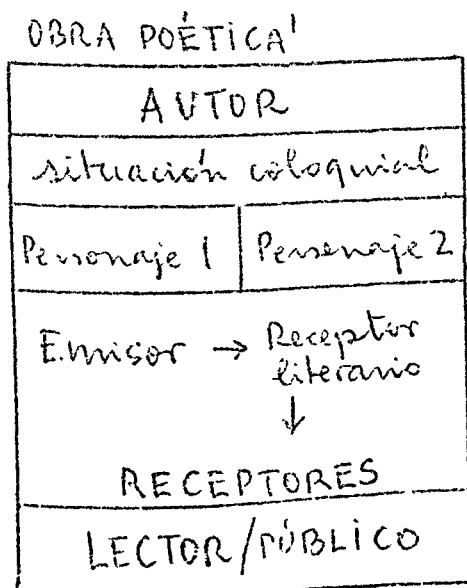
Aunque en la tesis no hay ejemplos de repeticiones ni de cambios en las repeticiones obtenidas de obras poéticas, creo que ahora es el momento de hacer unos esquemas para situar el papel del coloquio en otras de este tipo:

Fig. 33



En la figura 33 indico el esquema general de una obra poética. El autor es el emisor y los receptores son los lectores o el público, en el caso de que la obra se emita oralmente. No hay situación coloquial.

Fig. 34



En la figura 34 hay dos esquemas que corresponden a dos modalidades de la obra poética. En ambas hay situación coloquial. En el esquema de la izquierda hay una situación coloquial con dos interlocutores: uno de ellos, sin embargo, permanece callado, y sólo el otro emite un mensaje. Por lo tanto, hay un personaje emisor y un personaje receptor; aparte de que los receptores últimos siguen siendo los lectores o el público. En el esquema de la derecha se indica un tipo de obra poética concebida formalmente como diálogo. Aparte del acto de comunicación, que se realiza entre el autor -emisor inicial- y los lectores o el público -receptores finales-, hay un segundo acto de comunicación que tiene lugar entre dos personajes, dos interlocutores que, alternativamente, se constituyen en emisor y receptor de los mensajes componentes de la obra.

Una parte muy grande de los diálogos con que he contado para obtener los distintos casos de repetición en los encadenamientos de diálogo ha sido la de los diálogos literarios, cuyas características he analizado en este capítulo I. El diálogo, en la producción literaria, aparece en el teatro como forma a la que se sujeta la misma obra; es su estructura condicionante. No hay obra teatral sin diálogo. Ahora bien, por lo mismo que es condición inevitable, el diálogo teatral tiene características muy distintas al resto de diálogos literarios y, sobre todo, a las del diálogo real. Toda la obra ha de pasar por el tamiz de la estructura coloquial, y todo el diálogo ha de desarrollarse en la escena y frente a los espectadores.

El diálogo, en cambio, es sólo uno de los componentes de la no-

vela, junto con la descripción y la narración. Estos dos últimos elementos los presenta el autor directamente, en tanto que el diálogo surge en boca de los personajes. En la novela, por este mismo hecho, la presencia del autor es mucho más evidente que en el teatro, donde todo lo que ocurre llega a los espectadores a través de las frases de los personajes representados por los actores.

En cualquier obra literaria, el coloquio puede tener un papel más o menos preponderante. Cuando más dialogada es una obra, tanto más se acerca a lo que se llama género dramático; cuanto menos coloquio hay, tanto más novelesca es la obra.

También en la producción poética hay diálogo cuando el autor crea dos personajes que establecen una comunicación entre ellos, la cual, al mismo tiempo, es una comunicación entre el autor y los lectores. Puede ocurrir que uno de los interlocutores sólo sea receptor de las palabras del otro interlocutor, el emisor, y puede ocurrir que los dos interlocutores sean igualmente emisores y receptores.

Los enunciados que emite cada uno de los personajes no son espontáneos, puesto que el autor ha pensado un carácter para ellos, una función social y unas características que repercutirán, inevitablemente, en su manifestación lingüística. Si en una novela intervienen veinte personajes, las frases de cada uno se ajustarán a su modo de ser, como ocurre en la vida real. Como que los personajes son falsos, el diálogo es falso.

Un autor puede tener otra visión de la utilidad del diálogo cuando no se preocupa de que los lectores sepan quién ha emitido cada una de las premisas que lo constituyen, sino que busca solamente unas emisiones que rompan el silencio -en una situación-

sin importar los emisores ni los receptores, ni aun el contenido de las emisiones.

El diálogo literario establece una situación comunicativa momentánea, falsa y buscada, entre los personajes; esta situación comunicativa está incluida dentro de otra más amplia en la que el emisor es el autor de la obra; el mensaje es la obra (parcial o totalmente coloquiada) y el receptor es la cantidad anónima de lectores o espectadores que recibirán la obra separadamente.

En el caso del diálogo teatral representado, hay que añadir una tercera situación de coloquio, comunicativa, que es la que envuelve a los actores que representan, que emiten las frases que en el papel corresponden a dos interlocutores no reales.

El diálogo, como el resto de la obra literaria, tiene una función comunicativa. Sin embargo, carece del matiz informativo que preside los diálogos de radio, televisión o de prensa. Aquí no hay datos de novedad que el receptor esté esperando de la obra. Este otro tipo de comunicación a través del diálogo lo analizaré en el capítulo 2.

Ninguno de los ejemplos de coloquio extraídos de obras literarias e incluidos en este capítulo como ejemplo de lo que dice el texto me ha servido para hablar de los cambios en los encadenamientos de diálogo, sino que han sido elegidos y anotados con la intención de presentar distintos tipos de diálogo, típicos de las obras literarias. He recurrido a obras de autores no españoles o a obras de las que quizá ya no hablaré más. Se trataba de ver, a lo largo de la literatura española, el papel que ha desempeñado, desempeña y puede desempeñar todavía el coloquio como forma y componente de la obra literaria.