

Verba Hispanica

VII



Ljubljana 1998

ISSN 0353-9660

VERBA HISPANICA
VII

Ljubljana, 1998

VERBA HISPANICA

VII

**ANUARIO DEL DEPARTAMENTO DE LA LENGUA Y
LITERATURA ESPAÑOLAS DE
LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE
LA UNIVERSIDAD DE LJUBLJANA
ESLOVENIA**

Director: Mitja Skubic

Secretario: Matías Escalera Cordero

Consejo de redacción: Branka Kalenić Ramšak
Jasmina Markič
Juan Octavio Prenz
Nubia Zrimec
Maja Turnher
Damjana Pintarič

Diseño de la portada: Franco Juri

Edición a cargo
de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana, Eslovenia, y
del Instituto Científico de la Facultad de Filosofía y Letras de Ljubljana,
con el patrocinio de la Embajada del Reino de España en Eslovenia

Este número que el lector tiene en sus manos es muy especial —todos lo son— por muchos motivos; acaso no sea casual que haga el número siete —siete, el número mágico, el número de la plenitud y de la conciencia—. Pero no es sólo ello —con ser, de por sí una estupenda noticia que un anuario como el nuestro cumpla su séptima edición—. No, no es sólo por ello. En realidad es un número especial, porque en él se dan cita las dos primeras generaciones de hispanistas formadas en Eslovenia, en la Universidad de Ljubljana: las profesoras Jasmina Markič y Branka Kalenić Ramšak —las dos primeras doctoras de lengua y literatura españolas de la universidad eslovena, con dos compendios de sus respectivas tesis doctorales—, y sus antiguas alumnas, Damjana Pintarič con la presentación de su trabajo de postgrado de lingüística española y Urša Geršak con la presentación de su tesina de licenciatura sobre la literatura hispanoamericana, trabajo de relevancia pública y académica ya que le fue otorgado el Premio Prešeren de la Facultad de Filosofía y Letras.

En su doble papel científico y pedagógico la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana se enorgullece de poder presentar al mundo científico hispánico los primeros trabajos de cuatro investigadoras teniendo en cuenta, sobre todo, que la sección de lengua y literatura españolas es muy reciente en la Facultad. La prueba de que ha echado raíces son los trabajos publicados en este número de la revista como también la misma revista *Verba Hispanica*, que con los números publicados hasta ahora ha sabido ocupar un puesto importante en la hispanística. Es esta la ocasión para agradecer a la Embajada del Reino de España en Eslovenia el amable apoyo que brinda a la sección de hispanística y a esta revista desde su inicio.

En nombre de la Facultad y en mi propio nombre deseo a las jóvenes investigadoras mucho éxito en su crecer científico.

El Decano
Prof. Dr. Ludvik Horvat

LAS TÉCNICAS NARRATIVAS DE LA NOVELA ESPAÑOLA DE LA POSGUERRA, CON LA ATENCIÓN ESPECIAL A LA NOVELA DE LOS AÑOS SESENTA¹

Abri la jaula y dejé volar al pájaro. Hay que respetar su vuelo, no intentar pillarlo. El autor y su correlativo el lector saben muy bien que, contrariamente al refrán, valen menos cien pájaros en mano que el que, para delicia y tortura nuestra, leve, alígero, esbelto, sigue y seguirá volando.

Juan Goytisolo

Introducción

En los años sesenta de la posguerra española aparecen tres novelas que pueden ser consideradas como *novelas de ruptura*: *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos, *Señas de identidad* (1966) de Juan Goytisolo y *Cinco horas con Mario* (1966) de Miguel Delibes.

Las tres obras son ejemplo de un nuevo paradigma en la narrativa española de posguerra que la historia y la crítica literaria suelen denominar *realismo dialéctico*. Este tipo de realismo introduce muchas novedades formales queriendo liberarse del realismo social o realismo objetivo, vigente en la literatura española de posguerra aproximadamente hasta los comienzos de los años sesenta. A pesar de muchas novedades formales, entre ellas la más importante es la introducción de nuevas técnicas narrativas, las tres novelas guardan, sin embargo, muchas conexiones con la corriente precedente. Los autores mencionados introducen las novedades literarias sobre todo por dar una respuesta artísticamente adecuada a las condiciones agobiantes de la época franquista.

Lo que tienen en común las tres novelas, en breve, es búsqueda, inquietud, cambio, movimiento, destrucción de mitos, transformación social, ansia de renovación, desesperanza, frustración, tradición y ruptura. Las tres novelas andan por nuevos caminos en busca de nuevas metas y reflejan una perspectiva distinta ante una realidad nacional cambiante. Por esta razón las tres prestan gran cuidado al estilo y a la experimentación con el lenguaje que se manifiesta también en el uso de otros idiomas: inglés, francés, catalán, y esto no solamente en citas breves sino en pasajes completos. Pero cada una es una respuesta diferente a

¹ A continuación sigue el resumen de la tesis doctoral con el título *Pripovedne tehike v povojnem španskem romanu s posebnim poudarkom na šestdeseta leta dvajsetega stoletja* (*Las técnicas narrativas de la novela española de la posguerra, con la atención especial a la novela de los años sesenta*), realizada por la autora del presente artículo para obtener el grado de doctor en letras. La tesis fue dirigida por la profesora Mirjana Polić Bobić de la Universidad de Zagreb (Croacia) y defendida el 27 de mayo de 1996 en la Universidad de Ljubljana (Eslovenia).

los problemas de España y del mundo de aquella época. Todas son obras representativas de la novelística española en la década de los sesenta y pueden definirse como obras del realismo dialéctico o novelas de ruptura.

El contexto socio-cultural

Durante la Guerra Civil y una vez finalizada ésta, un considerable grupo de intelectuales, defensores de la República, abandona España con destino a Europa, Hispanoamérica o los EE.UU. Gonzalo Torrente Ballester señaló² que los intelectuales exiliados representaban aproximadamente el noventa por ciento de la inteligencia española. Entre dichos exiliados figuraban novelistas tan importantes como Francisco Ayala, Ramón J. Sender, Max Aub y otros más. Esta *generación perdida* en condiciones normales hubiera continuado la tradición novelística de la preguerra, pero no fue así. Sus obras no se conocieron en España hasta fechas muy posteriores, debido a las prohibiciones de impresión y edición y al silencio impuesto sobre éstas por los escritores y críticos españoles que permanecieron en España después de la guerra. Algunos autores importantes también murieron: Unamuno, Valle-Inclán, Maeztu, García Lorca, Antonio Machado, muy pronto también Miguel Hernández. En la posguerra inmediata quedaba un inmenso vacío. Como ha escrito José Luis Abellán: «la situación cultural de España en el período inmediato a la Guerra Civil, y como consecuencia de la misma, fue la de un auténtico páramo intelectual»³. Sin embargo hubo intelectuales que permanecieron en España y otros que regresaron en los primeros momentos de la posguerra: Azorín, Benavente, Baroja, Menéndez Pidal, Gregorio Marañón, Eugenio D'Ors, Manuel Machado, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, etc; más tarde —en 1945— volvería Ortega y Gasset, después Ramón Pérez de Ayala. La mayor parte de ellos y otros más jóvenes vivían en un cierto exilio interior. Pocos concordaban voluntariamente con las nuevas directrices de la política cultural oficial, y en esas condiciones no era fácil trabajar. El corte de la guerra alejó para siempre no sólo a artistas que tenían aún mucho que decir y hacer, sino también a corrientes culturales enteras que se perdieron en el exilio y nunca pudieron ser recuperadas.

La cultura oficial rompió toda comunicación con la cultura europea de raíz liberal. Su obsesión era la absoluta uniformidad ideológica, donde la libertad intelectual poseía muy pocas posibilidades de acción. La consecuencia de esta situación fue la existencia de la censura muy rigurosa. La Ley de Prensa promulgada en abril de 1938 imponía la censura previa de todo lo que se quería imprimir y se mantuvo hasta la liberalización que supuso la Ley de Prensa e Imprenta de Fraga en 1966.

La censura operaba en un doble sentido: de un lado prohibía la difusión de determinadas obras y, de otro, condicionaba la autocensura del artista. En los años cuarenta la censura vi-

² En la revista *Tajo*, Madrid, 3 de agosto de 1940.

³ Abellán, José Luis: *La cultura en España. Ensayo para un diagnóstico*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971, p. 9.

gila los peligros para la fe y las buenas costumbres. Es una censura de «inspiración eclesiástica», según Dionisio Ridruejo.⁴

La censura constante sobre los escritores y artistas produjo en ellos cierto tipo de auto-censura, aunque también favoreció en el campo literario la aparición de una literatura de alusión, que exigía una lectura entre líneas. Juan Goytisolo piensa que: «Si algún mérito hay que reconocer a la censura es el de haber estimulado la búsqueda de las técnicas necesarias al escritor para burlarla e introducir de contrabando en su obra la ideología o temática prohibidas».⁵

La declaración de Jorge Luis Borges es muy parecida:

«La censura puede ser ventajosa porque obliga a los escritores a decir las cosas de un modo indirecto, es decir, más eficaz. Creo que si el siglo XVIII hubiera permitido una libertad total, el mundo habría perdido la ironía de Voltaire, por ejemplo. De modo que, indirectamente, la censura puede ser beneficiosa para la literatura».⁶

El público de la primera posguerra leía apenas novelas españolas; devoraba, en cambio, largas novelas extranjeras de segundo orden con temas exóticos y biografías de hombres singulares, sobre todo de personajes de la España imperial. La crisis de la novela española, anunciada por Ortega en 1925, continuaba. Además, el público buscaba el olvido y temía que sus novelistas le ofreciesen asuntos de la guerra. De este modo se difunde una narrativa que pretende hacer olvidar la sangrienta realidad de ayer y la dolorosa de la posguerra, fenómeno que también se registra paralelamente en la poesía lírica y en el teatro. A falta de una narrativa nacional, el lector recurre a los novelistas extranjeros, a las largas novelas llenas de sorpresas, de fantasía y problemas pasionales en un escenario misterioso y fantástico. Los más leídos entonces fueron P. Buck, L. Bromfield, W. S. Maugham, Ch. Bronte, D. de Maurier, C. Roberts, S. Swing, M. van der Meerch etc., autores «de no mucha calidad y poco reputados en su país de origen».⁷

¿Qué ocurre con la literatura subjetiva de la preguerra, defendida en las teorías de la “deshumanización del arte” de José Ortega y Gasset? El efecto de la Guerra Civil y de la penosa realidad de la posguerra entre los novelistas fue la toma de conciencia del horror. En tales condiciones la novela experimental, intelectual, lírica o humorística de preguerra no podía satisfacer a los que les había tocado vivir en realidad tan dura. Las corrientes literarias extranjeras son desconocidas por aquel entonces por los novelistas españoles y España permanece al margen de las transformaciones más decisivas en el género novelesco. Entonces

⁴ Ridruejo, Dionisio: «La vida intelectual española en el primer decenio de la posguerra», *Triunfo*, no. 507, Madrid, 17 de junio de 1972, p. 71.

⁵ Goytisolo, Juan: «Los escritores españoles frente al toro de la censura» en *El furgón de cola*, Barcelona, Seix Barral, 19822, p. 56.

⁶ Santana, Lázaro: «La vida y la brújula. Conversación con Borges», *Ínsula*, núm. 258, Madrid, mayo de 1968, p. 5.

⁷ Martínez Cachero, José María: *La novela española entre 1936 y 1969. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1973, p. 74.

la continuidad novelística se buscará en la tradición realista española, especialmente en la novela picaresca, la corriente realista o naturalista del siglo XIX y en el coetáneo Pío Baroja. Éste declaró acerca del porvenir de la novela española:

«No creo que el ambiente actual sea muy propicio para el desarrollo de la novela. El hecho de la guerra [se refiere a la guerra mundial] no da a las sociedades una sensación de vida segura, que yo considero imprescindible; la situación en el mundo es tan fuerte que los españoles se encuentran psicológicamente en el volcán de Europa». ⁸

Ya en 1945 Camilo José Cela empieza a renovar de verdad los caminos novelescos con el *tremendismo* (que él lo entiende como «sanguinaria caricatura de la realidad y no su sangriento retrato que, a las veces, la misma disparatada realidad se encarga de forzarlo a lo monstruoso y deforme») ⁹ y con *La familia de Pascual Duarte*:

«La invención literaria, en España, está pasando por un evidente buen momento que quizá pudiéramos calificarlo de “inicial”. Creo que, con el transcurso del tiempo, este inicial momento llegará a ser definitivo». ¹⁰

En la inmediata posguerra tuvo mucha influencia a la baja calidad de la novela española la crítica destructiva y la influencia negativa del cine. La crítica no puede prosperar allí donde no existe la libertad de prensa. No sólo la censura suprimía lo que consideraba en desacuerdo con las premisas del régimen, sino también el crítico sabía que no debía observar determinadas cosas. ¿Cómo podría criticar negativamente una mala novela de algún escritor favorecido por la política? O, ¿cómo podría elogiar a un exiliado o a alguien de ideas en desacuerdo con la política oficial? La crítica fue floja y tímida, y en vez de favorecer la creación exigente, repartía aplausos falsos e infructuosos.

Por otro lado, el cine norteamericano influyó también negativamente a la renovación de la novela española. Algunos de los novelistas extranjeros que entonces se leían en España deben su éxito al cine. Daphne du Maurier, Louis Bromfield o Somerset Maugham acaso hubieran permanecido incógnitos si el público no hubiese conocido las películas hechas a base de sus novelas: *Rebeca*, *Vinieron las lluvias*, *El filo de la navaja*. La gente compraba esas novelas para volver a disfrutar de las películas.

Por las razones literarias y también extraliterarias difícilmente podría surgir en la España de la inmediata posguerra una novela que no fuese de la tradición realista española. El aislamiento cultural mantuvo a la novelística española al margen de la renovación novelesca que

⁸ Anónimo: «Baroja declara que no es tiempo de novelas», *El Español*, núm. 10, Madrid, 2 de enero de 1943, p. 6.

⁹ Cela, Camilo José: «Dos tendencias de la nueva literatura española», *Papeles de Son Armadans*, núm. LXXIX, Madrid – Palma de Mallorca, octubre de 1962, p. 10.

¹⁰ Cela, Camilo José: «Encuesta sobre la invención literaria», *La Estafeta Literaria*, núm. 28, Madrid, 10 de junio de 1945, p. 15.

en Europa y América llevan a cabo los grandes maestros de la narrativa mundial como M. Proust, A. Gide, F. Kafka, T. Mann, J. Joyce, A. Huxley, W. Woolf, W. Faulkner y otros más.

En los años cincuenta paralelamente a la tímida apertura política, se producía también una política del deshielo moderado en el mundo de la cultura, a pesar de las limitaciones impuestas por el régimen. A pesar de todo no cabe la menor duda de que se estaba preparando un auténtico renacimiento de la cultura española, sumida en una profunda somnolencia desde hacía ya más de diez años. Los primeros síntomas de este renacimiento se dieron en el terreno de la creación plástica. Los grupos de artistas que se formaron en Barcelona primero (*Dau al Set*) y en Madrid después (*El Paso*) cultivaban un tipo de arte abstracto colocando a la pintura española en la vanguardia misma de la pintura europea. Con el estreno de la obra *Historia de una escalera* de Antonio Buero-Vallejo en 1949 se planteaban en el teatro, por primera vez desde la guerra, abiertamente los problemas sociales del pueblo español. También otros jóvenes dramaturgos proclamaban la necesidad de un teatro de agitación social que sirviera para la renovación de la sociedad española. En el terreno de la poesía la aparición de los poetas como Gabriel Celaya y Blas de Otero suponía también una ruptura con la poesía anterior y una nueva concepción de la figura misma del poeta, antes encerrado un su torre de marfil, ahora quiere participar en la reivindicación social.

Pero quizá fuera en el terreno de la narrativa donde se estaban produciendo los cambios importantes. En 1950 publicaba Camilo José Cela *La Colmena*, que, al introducir el personaje colectivo, el uso de la técnica cinematográfica en la novela y el empleo del lenguaje coloquial basado en el argot madrileño, renovaba los principios mismos de la narrativa española. Pero la obra de Cela no es un fenómeno aislado. En la narrativa de aquella década se estaba poniendo en marcha el llamado *realismo social* o *neorrealismo* que dio muchos frutos importantes. Santos Sanz Villanueva ha reducido las razones, por las cuales asistimos por esos años a un cambio en la narrativa, a las siguientes más importantes:

- salida de España del aislamiento internacional,
- mayor libertad y flexibilidad de la censura,
- descubrimiento de la novela extranjera,
- progresiva temática social,
- política editorial más abierta,
- premios literarios.¹¹

Los novelistas que practicaban el realismo social u objetivo tenían algunos rasgos en común. En primer lugar, han nacido pocos años antes de la guerra y no participaron en ella como combatientes sino sufrieron hambres, desplazamientos, bombardeos como víctimas inocentes. El segundo es el de haber crecido y vivido el periodo de su formación juvenil en el aislamiento del mundo exterior al que España estuvo sometida durante toda la década de los años cuarenta, por la Segunda Guerra Mundial y por la resolución de las Naciones Unidas de retirada de embajadores, etapa que duró de 1946 hasta 1950. A causa de un futuro

¹¹ Sanz Villanueva, Santos: *Tendencias de la novela española actual*, Madrid, Edicusa, 1972, pp. 43-44.

político y económico incierto, los jóvenes novelistas casi obsesivamente intentan estudiar, analizar y describir la situación actual de su país, su estructura social, las consecuencias de la Guerra Civil, etc. Se adhieren, consciente o inconscientemente, a una literatura testimonial, comprometida, realista. Es aceptado por la crítica que casi todas las novelas españolas de aquella época de la posguerra elaboran temas sociales en todas sus implicaciones de conflicto o de injusticia, con intención crítica o un deseo de denuncia.

Los autores de la década del 50 pertenecen a la llamada *generación del medio siglo*, denominada así por José María Castellet. Frente a la cerrada situación de la generación de escritores de la guerra, la generación del medio siglo se abre ansiosamente al extranjero en busca de referencias y comparaciones, lo cual les hace volverse críticamente al ámbito nacional. Algunos críticos la comparan con la generación del 98. Si ésta también tenía como tema central el futuro de España, pero desde el enfoque que buscaba sentimentalmente los valores eternos de España, la generación del medio siglo analiza la situación concreta sin referencias nostálgicas, pretende ser el testigo de la realidad y, a través de la narrativa, sustituir deficiencias informativas y de juicio. Dice Pablo Gil Casado:

«Todos los escritores españoles sentíamos necesidad de responder al apetito informativo del público dando una visión de la realidad que escamoteaba la prensa. En cierto modo, creo que el valor testimonial de la literatura española de estos años reside en esto».¹²

Los autores del medio siglo, inspirados por la problemática social de las clases explotadas, no escriben para el pueblo que, por su situación cultural, no tiene acceso a tales lecturas, sino que se dirigen a un público minoritario. De ahí proviene cierta paradoja que constituyen estos escritores al pretender ser exponentes de una realidad social concreta y superar al mismo tiempo lo anecdótico para crear una obra permanente a la vez que testimonial.

Entonces, en los años cincuenta los novelistas cultivan la novela social de carácter testimonial y crítico, de técnica generalmente objetivista, rechazan la literatura como fin y, en consecuencia, ajena a todo experimento formal excesivo, porque en esas circunstancias interesa más el *qué* que el *cómo* de las novelas.

Nuevas circunstancias de la década del 60 han transformado la vida económica y social del país. Al período de aislamiento interior y exterior, sucede una nueva fase determinada por la guerra fría que incorpora otra vez a España a la corriente internacional, situándola en la esfera de influencia norteamericana. Se trata de intereses mutuos, pues los Estados Unidos buscan bases militares en la zona del Mediterráneo, mientras que España, por su parte, recibe ayuda económica estadounidense. Abiertas ya sus fronteras, una ola turística invade el país mientras se inicia, por otro lado, el éxodo de obreros y campesinos españoles a los países de Europa en busca de trabajo. Ese conjunto de hechos obligan al régimen franquista a

¹² Gil Casado, Pablo: *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral, 1973².

un cambio de rumbo económico, político y social. Y en 1960, al abrir los ojos, los novelistas se dan cuenta de que la situación que describen en sus obras ya no existe en España.

Un mayor bienestar material ha hecho posible que las masas comiencen a disfrutar de los bienes de consumo, lo que ha traído consigo la mercantilización de la vida y el abandono de valores propios de una sociedad subdesarrollada. Como piensa Fernando Morán en su artículo *Sobre el semidesarrollo*¹³, el problema central es que el mero crecimiento económico no produce cambios culturales correspondientes, que el cambio económico es anterior al social y los dos al ideológico. La posición intelectual es equívoca: ni es un intelectual institucionalizado, encuadrado en las estructuras académicas, ni su actividad significa negación vanguardista del sistema; en breve, la cultura en aquel entonces no tiene una función pública reconocida por el estado. El intelectual está condenado a la semiparticipación y a una influencia relativa y esporádica.

El semidesarrollo es una situación en que España se encuentra en los años sesenta. Juan Goytisolo la describe en su ensayo *Examen de conciencia*, publicado en el libro *El furgón de cola*:

«En restaurantes, hoteles, comercios, oficinas, despachos públicos, este desentreno social se traduce en improvisación, ineficacias, torpeza, confusión. Sorprendido por el maná caído del cielo, el español se enfrenta a la nueva situación sin una preparación moral y social adecuadas. En los últimos cinco años el país ha perdido la mayor parte de las características de la sociedad subdesarrollada sin alcanzar por eso las ventajas materiales y técnicas de las sociedades más ricas.

[...]

En lo exterior las apariencias no han cambiado y los atributos del “alma española” fascinan y seguirán fascinando a nuestros visitantes: los toros, el cante flamenco, el piropo, el donjuanismo, etc. Pero desengañémonos. Estos atributos pierden y perderán cada vez más su verdad original. Obligados a mantenerlos y exhibirlos por las necesidades del turismo, los españoles comienzan a dudar interiormente de ellos».¹⁴

A todo lo mencionado hay que añadir el propósito del régimen de ofrecer un rostro democrático, liberalizado y abierto a los visitantes extranjeros, así como una cierta relajación del aparato de la censura. «Obligado a aceptar el *fait accompli*, el Régimen procura sacar, como es natural, el mayor provecho a una situación que no había previsto y que, en definitiva, escapa de sus manos».¹⁵ El artista español se siente alejado del compromiso testimonial y vuelve a comprender que el arte tiene sus propias sutiles normas. Las grandes obras de todos

¹³ Morán, Fernando: «Sobre el semidesarrollo», separata del *Boletín informativo de ciencia política*, núm. 4, Madrid, junio de 1970, pp. 1-14.

¹⁴ Goytisolo, Juan: *op. cit.*, 1982², pp. 254-255.

¹⁵ Goytisolo, Juan: *Ibid.*, p. 254.

los tiempos han dejado testimonio de su época y han trascendido el mensaje artístico, sin que el autor se haya propuesto deliberadamente servir a otros intereses que no fueran los de su arte. Las ideas que un escritor tiene se transparentan en su obra y llegan a imponerse tanto más cuanto menos evidente sea el propósito de convencer.

La novelística española ha entrado nuevamente por los caminos del arte verdadero y ya no por los de la historia social. La novela se aprovecha ahora de las innovaciones formales de la novela europea y americana, en todas partes dominada por un espíritu de experimentación y cambio. La mejor novelística española de la década de los sesenta abandona su anterior sujeción al realismo y se enriquece con toda clase de experimentos formales y expresivos, un espíritu abierto a los nuevos modos de narrar, una concepción dinámica del arte de novelar, una mayor riqueza de puntos de vista y formas de expresión. La aceptación de una posición intelectual ante la novela ha dado entrada a la metafísica, al deseo de trascender, de universalizarse, de elevarse sobre la anécdota, sin abandonarla, pero haciéndola más honda y más relevante.

Nuevas ideas demandan nuevas formas de expresión. Los novelistas de aquella época han dado enorme importancia al tratamiento del lenguaje, a la realización lingüística. Hace mucho tiempo que el lenguaje había tenido un rango tan esencial y determinante. El lenguaje que había servido hasta entonces para ocultar o mentir, debe ser destruido y purificado por el creador literario que ha de ser no sólo un verdadero cultor de la lengua sino un renovador de su instrumento de expresión. El lenguaje se vuelve críticamente contra sí mismo para desenmascarar sus convencionalismos y romper los viejos criterios falsos y formalistas. Si tras una retórica purista se esconde todo un mundo de falsedades, el artista tiene que inventarse una nueva palabra para alzarse contra eso. Luis Martín-Santos, Juan Goytisolo y Miguel Delibes revisan de un modo analítico todos los estratos del español: la retórica oficial, la académica, la periodística, la jerga de las chabolas, de la policía, de los estudiantes, del hombre de la calle.

El esfuerzo inicial por la renovación lingüística partió de Hispanoamérica. Alejados del yugo de la Academia y expuestos a una mayor influencia de elementos naturales de renovación (lo indio, lo negro), los escritores hispanoamericanos han basado sus obras en unas renovaciones del lenguaje, en el análisis dialéctico de su expresión literaria; han enriquecido el vocabulario y la sintaxis del idioma español en un movimiento renovador que permitiera extraerle a la lengua todas sus posibilidades creadoras.

En suma, después de la Guerra Civil la actitud de los más destacados narradores debe calificarse de realista, entendiendo por realismo la atención primordial a la realidad presente y concreta. Ser realista significa tomar esa realidad como fin de la obra de arte, y no como medio para llegar a ésta: sentirla, comprenderla, interpretarla con exactitud y expresarla lo más verídicamente posible.

En la España de posguerra, más que en otros países, es importante este valor testimonial de la novela. No es el único, pero es importante porque en España la prensa, que sería el

medio normal de testimoniar la realidad, a lo largo de muchos años no suele dar una imagen completa de la realidad española. De eso habla Juan Goytisolo en su entrevista con Emir Rodríguez Monegal:

«En España la prensa es más bien una cortina de humo. Durante muchos años ocurrían una serie de cosas importantísimas en el país que la prensa no mencionaba siquiera: era una prensa para ocultar, no para revelar. Todos los escritores españoles sentíamos una necesidad de responder al apetito informativo del público dando una visión de la realidad que escamoteaba la prensa. En cierto modo creo que el valor testimonial de la literatura española de estos años reside en esto. Este es el origen y el historiador futuro tendrá que recurrir al análisis de la narrativa española si quiere colmar una serie de vacíos y de lagunas provocados por la carencia de una prensa de información veraz y objetiva».¹⁶

Debido a las duras condiciones de vida y trabajo (represión, censura, miseria material y moral) los escritores españoles fueron forzados a recurrir al realismo que les fue impuesto como corriente prácticamente obligatoria a causa de las circunstancias extraliterarias.

Sólo en los años sesenta cuando empieza la apertura económica, política y cultural, los artistas pueden ir abandonando las técnicas realistas para acercarse paulatinamente a los movimientos experimentalistas que en otras literaturas ya estaban en su auge, pero no abandonando los temas sociales de la época anterior. En este sentido se pueden considerar las novelas *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos, *Señas de identidad* de Juan Goytisolo y *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes como novelas de ruptura.

Censura y profesión literaria

«Los escritores españoles —me decía en una ocasión un colega parisiense— tienen una enorme ventaja sobre nosotros. La existencia de la censura previa, la prensa controlada y dirigida, la rigidez e inflexibilidad de la sociedad en que viven son factores estimulantes para un espíritu libre y audaz. La acumulación de dificultades y obstáculos desanima a los débiles y a los advenedizos; es una escuela de disciplina singularmente provechosa. Enfrentada a las barreras alzadas por el conservadurismo y la intolerancia su vocación artística sale fortalecida.” [...] Quien así se expresaba era sincero sin duda, pero yo recordaba algunos discursos patronales que había oído durante mi niñez y me decía para mí: “El problema tiene fácil arreglo, señor mío. Si tanto nos envidia la suerte, ¿por qué no se viene a trabajar usted a nuestro país?»¹⁷

¹⁶ Rodríguez Monegal, Emir: *El arte de narrar*, Caracas, Venezuela, Monte Avila Editores, 1977², p. 180.

¹⁷ Goytisolo, Juan: *op. cit.*, 1982², p. 41.

La censura es el medio represivo de que disponen los gobiernos débiles de todo el mundo para despersonalizar a la población y convertirla en una masa uniforme, produciendo en ella una parálisis política, social y cultural. Una de las características primordiales del funcionamiento del aparato censor es la arbitrariedad con que sus ejecutores deciden qué puede o no publicarse. La censura sirve para impedir sistemáticamente la propagación de determinadas experiencias históricas, modos de vida, costumbres o ideologías.

La represión cultural fue la opción histórica que el bloque vencedor había adoptado después de la Guerra Civil y que no admitía ningún tipo de crítica ni ninguna manifestación de ideología democrática. Finalizada la Guerra, las dos ideas clave del régimen establecido serán: orden interior y supervivencia a cualquier precio. El falangismo como movimiento ideológico queda reducido a ser un componente más del Nuevo Estado y tiene que seguir luchando por su “revolución pendiente”, incluso después de la victoria militar de 1939. El régimen se quedó sin ideología definida. Por eso, quizás, tuvo que luchar contra todas. Conscientes de esta debilidad intelectual, los creadores del nuevo estado acogieron, al parecer, con mayor entusiasmo el «muera la inteligencia» del general falangista Millán Astray que la idea de construir un sistema cultural consistente. Muchos de los intelectuales, que masivamente salieron hacia el exilio, dejaron en la conciencia histórica de la sociedad española sus planteamientos culturales liberales. Pero la dureza de la represión hizo prácticamente imposible la expresión y el debate creador sobre aquellas ideas.

En el contexto del vacío cultural e histórico la censura pone como puntos esenciales de su código la intangibilidad de jefes e instituciones y la defensa del orden. Predominaba la idea de destrucción de todo lo que no se ajustara a las premisas del nuevo estado. En el campo literario, los funcionarios de censura dedicaban el tiempo a labores de crítica literaria, a demostrar la inconsistencia de la trama, la falta de profundidad psicológica de los personajes o la impresión vaga de un poema. Todo estaba bajo control. La censura de libros se cifó desde sus comienzos a un sencillo esquema inquisitorio:

- ¿Ataca al dogma?;
- ¿ataca a la moral?;
- ¿ataca a la Iglesia o a sus ministros?;
- ¿ataca al Régimen y sus instituciones?;
- ¿ataca a las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen?;
- los pasajes censurables, ¿califican el contenido total de la obra?;
- informe y otras observaciones.¹⁸

Temas especialmente tabús son, en la etapa de la primera posguerra, la Guerra Civil (a la que tiene que llamarse “Glorioso Alzamiento Nacional”), las ideas políticas contrarias al régimen, el catolicismo tratado poco ortodoxamente, la moral y, dentro de este campo, la sexualidad, el suicidio y la blasfemia.

¹⁸ Abellán, Manuel L.: *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península Ediciones, 1980, p. 19.

En los años sesenta se asistía a un proceso de liberalización económica tratando de abrir la economía al neocapitalismo competitivo. Había que acomodar los viejos mecanismos de control ideológico a los nuevos métodos de organización económica. El equipo que se incorporó al Ministerio de Informaciones y Turismo con Fraga Iribarne a la cabeza comprendió que tenían que ordenar la transición, despertar los fantasmas como liberalismo, pensamiento democrático, enseñar Europa a los españoles y ofrecer a Europa y al mundo la imagen de una España que empezaba a quitarse el manto de la leyenda negra.

En la práctica, la Ley de Prensa e Imprenta (1966) no ha podido resolver la contradicción que suponía la necesidad de libertad de expresión con las razones de un poder que todo lo había codificado en función de la fuerza. La necesidad de libre difusión de las ideas era deseada por las nuevas burguesías urbanas, por los nuevos profesionales surgidos de las universidades cada vez más críticas y por nuevas generaciones que no habían sido traumatizadas directamente por la Guerra Civil. La Ley de Prensa representaba la superación del dirigismo cultural fanáticamente practicado durante las primeras décadas de la posguerra. Con ella se abría la “primavera de Fraga” que, sin embargo, estaba medida (“apertura vigilada” se la suele llamar) para no violar nada que pudiera ser considerado parte de la legislativa: respeto a la verdad y a la moral, sumisión a las leyes fundamentales del régimen, las exigencias de la defensa nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior, el debido respeto a las instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa, la independencia de los tribunales y el respeto de la intimidad y del honor personal y familiar. Entonces, muchos de los artículos de la Ley de Prensa estaban redactados con una vaguedad tan absoluta que los que habían de aplicarlos siempre podían encontrar justificación para usar el lápiz rojo.

La Ley de Prensa e Imprenta suponía, entonces, la desaparición teórica del sistema de censura de libros, pero la consulta previa dejaba abierta la puerta a su existencia práctica, porque el autor, editor o importador tenía que someter el original o la obra importada al examen de la administración que debía informar positiva o negativamente. La censura, en diez años de la Ley de Prensa, ha ido progresivamente retirando algunos de los temas prohibidos, pero jamás han dejado de existir cuestiones tabús. Paulatinamente el organismo censorial relajaba su sistema de opresión a causa de los funcionarios más liberales y abiertos para las ideas democráticas.¹⁹ Con la muerte de Franco desaparece de hecho el sistema político estructurado sobre su “irrepetible” personalidad y puede empezar el proceso hacia la total desaparición de la censura de libros, lo que no ocurrirá hasta 1977.

¹⁹ Según Cruz Hernández, Miguel: «Del deterioro al desmantelamiento: los últimos años de la censura de libros», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, núm. 5, Amsterdam, Rodopi Editores, 1987, pp. 41-56, en 1961 con una edición anual de poco más de 4.000 títulos la supresión se acercaba a los 300 títulos, lo que puede calcularse en 9,5%, en 1966 la supresión ha disminuido al 4,3% y en 1973 al 2,8%.

El realismo narrativo en la posguerra española

Según Gonzalo Sobejano en el nuevo realismo²⁰ de la posguerra pueden señalarse tres direcciones:

- hacia la existencia del hombre contemporáneo en aquellas situaciones extremas que ponen a prueba la condición humana (novela existencial);
- hacia el vivir de la colectividad en estados y conflictos que revelan la presencia de una crisis y la urgencia de su solución (novela social);
- hacia el conocimiento de la persona mediante la exploración de la estructura de su conciencia de todo su contexto social (novela estructural o dialéctica).²¹

La primera dirección predomina en los narradores que se dieron a conocer en los años cuarenta que fueron años de infradesarrollo. La segunda dirección predomina en los narradores que se dieron a conocer en los años cincuenta, años de desarrollo incipiente. El crítico José María Castellet los llama la Generación del medio siglo que empezó a publicar a partir de 1950. Esta generación, por su alejamiento cronológico de la guerra, en la cual no ha participado y de la que sólo conoce sus consecuencias, tiene más objetividad para un análisis moral del conflicto. Para ellos la novela se convierte en un instrumento de denuncia de las estructuras socio-económicas españolas. Por eso esta generación de escritores se abre a las novedades y a las corrientes literarias que circulan más allá de las fronteras nacionales, lo cual los hace feroces críticos del ámbito nacional. La tercera dirección predomina en los narradores que se han dado a conocer en los años sesenta, años de expansión económica y cierta liberalización ideológica y cultural. La novela estructural o dialéctica trata de identificar el contexto social desde un punto de vista global, la sociedad en su totalidad. El espacio que toma en consideración es amplio, integrador, panorámico, comprende todas las clases sociales y todas las relaciones individuo – sociedad. Trata varios tiempos de una época o de una biografía personal o familiar, y revive acontecimientos o procesos muy alejados en la historia para definir su presente problemático.

El realismo dialéctico

El realismo dialéctico se inicia con la publicación de la novela *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos.²² Para entonces el realismo social había cumplido ya su ciclo vital y necesitaba una profunda renovación. Sin abandonar los problemas sociales, la novela del realismo dialéctico contempla estos problemas desde una nueva perspectiva y se enfrenta a ellos con una técnica que sería completamente innovadora. La figura del autor vuelve a dominar la novela, vuelve a ser omnisciente, deja de ser una simple cámara cinematográfica

²⁰ Nuevo porque sobrepasa la observación costumbrista y el análisis descriptivo del siglo XIX mediante el testimonio objetivo y social.

²¹ Sobejano, Gonzalo: «Direcciones de la novela española de posguerra», *Boletín de la Asociación europea de profesores de español*, núm. 6, Madrid, 1972, pp. 53-72.

²² Véase Buckley, Ramón: *“Tiempo de silencio” de Luis Martín-Santos*, Madrid, Alborada, 1988.

que se limita a filmar la realidad, tal como lo era en el realismo social. El personaje colectivo, característico del realismo social, da paso de nuevo al protagonista individual. La uniformidad de estilo del realismo social da paso a una multiplicidad de puntos de vista, a una variedad de opiniones que constantemente chocan entre sí y producen un efecto esencialmente irónico.

La nueva dirección puede resumirse en un propósito básico: la desmitificación de España en todos los órdenes, tanto mentales y culturales como político-sociales. Esto supone un replanteamiento de la historia y de la tradición, el abandono de las falsas interpretaciones, o sea, la destrucción de los tópicos consagrados. Es un intento de renovación total, pues como dijo Martín-Santos, «prácticamente, en nuestra realidad espiritual española, está todo por destruir».²³ Lo que se pretende es hacer un examen de la conciencia nacional, una radiografía que revele cómo «hemos parado a ser una ruina que, compasivamente, nos aplicamos a embellecer con adornos y fastos. Llamar ruina a la ruina, despojarnos de esos adornos sería un primer paso para salir de la decadencia en que nos encontramos».²⁴ La misión de la novela sería, entonces, exponer esas ruinas con el propósito de renovar al hombre y todas sus actitudes.

Tiempo de silencio

Todos los estudiosos de la novela española coinciden en señalar que la primera novela renovadora de la narrativa de posguerra es *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos. La fecha de 1962 es decisiva, entonces, en la evolución del género novelesco porque la editorial Seix Barral publica esta obra «irrepetible e inimitable»²⁵, una de las obras que más ha influido en la novela española posterior. *Tiempo de silencio* representa desde el punto de vista de la estructura narrativa una total revolución por el tratamiento del material, diversidad de técnicas, enfoques, lenguajes, y constituye una completa renovación del género.

La novela que se escribe después de 1962 no puede prescindir de *Tiempo de silencio*. Esta novela es sin duda la obra que mejor resume la España de la posguerra, porque en ella se funden de manera especial y sintética los temas tópicos dentro de una visión total del ambiente español. La búsqueda de un nuevo lenguaje expresivo es lo que da a esta obra una cualidad especial. La novela capta y describe toda una época, la resume, la analiza y la problematiza y pretende representar la circunstancia histórica de España de todos los tiempos.

Su autor pertenece a la “generación herida”²⁶, formada por los escritores que, siendo niños durante la guerra, conocieron los horrores de la paz y rompieron con sus escritos el opresivo silencio denunciando el estado de apatía y conformismo de la sociedad hipócrita en que vivían.

²³ Martín-Santos, Luis: *Tiempo de destrucción*, Barcelona, Seix Barral, 1983², p. 1.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Domenech, Ricardo: «Ante una novela irrepetible», *Ínsula*, núm. 187, Madrid, junio de 1962, p. 4.

²⁶ Matute, Ana María: «A Wounded Generation», *The Nation*, Londres, noviembre de 1965, p. 423.

Martín-Santos había intentado poner en práctica un concepto totalmente diferente de la novela entonces vigente del realismo social. Intentaba escribir una novela que se basase en gran parte sobre el análisis psicológico, con valores simbólicos y no de fines exclusivamente utilitarios y propagandísticos.

Pedro Correa reduce a cuatro los hallazgos de esta novela singular:

- el intento de renovación temática, pues frente a la presencia casi exclusiva del hombre humilde en la novela del realismo social, en ésta desfilan varias clases sociales;
- el uso de varias técnicas narrativas, como monólogo interior, recursos del “nouveau roman”, pequeños ensayos, digresiones y distintas perspectivas según la circunstancia y el tema;
- el lenguaje neo-barroco, apto para expresar el dinamismo interno de los monólogos;
- el hecho de que la novela se alza contra el prosaísmo, los coloquialismos y vulgarismos del realismo social, sin perder nada de la fuerza crítica de este movimiento.²⁷

Tiempo de silencio es la primera novela española de la segunda mitad de este siglo que abre perspectivas enteramente nuevas en la concepción temática y sobre todo en la técnica estructural del arte narrativo. En este libro no se critican solamente las realidades sociales; mediante un procedimiento irónico se trata de suministrar las claves para comprender la malformación histórica española. El realismo de Martín-Santos trasciende las situaciones concretas, las explica. Porque ya no había la mera presentación de la realidad, sino habría que explicarla. Es la última gran novela sobre el infradesarrollo, escrita ya sobre supuestos del semidesarrollo.²⁸ Como opina Martínez Cachero, se trata de una «novela de cambio y, también, de cierre y apertura».²⁹ De cierre, porque representa el último gran texto de la novela social y, a la vez, de apertura porque significa la superación del mismo. El “engagement” persiste, pero sometido a una tensión estética, a una preocupación lingüístico-literaria que somete la crítica social a un tratamiento literario: la crítica se vuelve ironía, sarcasmo, metáfora, parodia. La novela vuelve su mirada crítica hacia la tradición literaria española para analizarla y al mismo tiempo para integrarse en su continuidad.

Hay en *Tiempo de silencio* un intento crítico muy parecido al de algunos miembros de la generación del 98, de interrogar el destino español, de encontrar el verdadero carácter nacional, si es que tal cosa existe, y de buscar nuevas salidas y soluciones para la sociedad española de su tiempo. *Tiempo de silencio* es, pues, entre otras muchas cosas, la culminación y superación del realismo social; su fuerza de denuncia social supera en mucho las directas y concretas acusaciones de las novelas anteriores. Además de ser crítica social de la sociedad

²⁷ Correa, Pedro: «Narrativa española actual», *Nuestro Tiempo*, núm. 225, Madrid, marzo de 1973, pp. 38-40.

²⁸ Morán, Fernando: *La destrucción del lenguaje y otros ensayos literarios*, Madrid, Editorial Mezquita, 1982.

²⁹ Martínez Cachero, José María: *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, Madrid, Editorial Castalia, 1985, p. 250.

española, la obra representa también el complejo drama del hombre actual que se encuentra en el crítico estado de frustración, de soledad y enajenación.

Martín-Santos habló y escribió acerca de sus ideas sobre la literatura. Se sabe que tenía proyecto de crear realismo dialéctico. Aquilino Duque dice que Martín-Santos distinguía en la narrativa española de su época dos formas: por un lado, la picaresca o lo que él llamaba “realismo pueblerino” (la descripción de personajes vagos, no definidos por el contexto histórico); por otro lado, el realismo social o lo que él llamaba “realismo suburbano” (la descripción de personajes determinados por un contexto histórico contradictorio, de modo que aquéllos dejan de ser individuos).³⁰ El realismo dialéctico consistiría, entonces para Martín-Santos, en la descripción de la relación contradictoria entre dos sistemas contradictorios no sólo en el contexto social, sino también en el contexto histórico. Ese realismo trataría de transformar, en presencia de una nueva realidad espiritual, el pasado y presente españoles. Llevada a cabo la desmitificación de las estructuras sociopolíticas y culturales, el novelista se encuentra con el problema espiritual del hombre, su soledad y angustia ante un mundo incapaz de crear cualquier valor. La carga ideológica y el consiguiente desvío del hombre ha sido, según Martín-Santos, uno de los fallos de la novela española de posguerra: «He aquí por qué la narrativa española, al cargarse de ideas sustituyendo al hombre por su circunstancia ha perdido paso específico y se ha alejado de la verdad artística».³¹

Contexto histórico

La acción de *Tiempo de silencio* se desarrolla en el otoño de 1949, según se deduce por la referencia a los «años del hambre»³² y, más concretamente, por la descripción de la conferencia de Ortega y Gasset, que tuvo lugar en aquellas fechas. Al situar la acción en el año 1949, Martín-Santos indica el deseo de volver al período más sombrío de la posguerra y a la época de su aprendizaje intelectual, ya que en aquel año terminó su especialización en psiquiatría en la Universidad de Madrid.

Varios críticos (Juan Carlos Mainer, Fernando Morán, Gemma Roberts, Janet Winecoff Díaz, José Ortega) han señalado la relación de *Tiempo de silencio* con la generación de 98 y Ortega y Gasset. Martín-Santos fue testigo de la polémica sobre el llamado “problema de España” durante sus años universitarios en Madrid, donde dos de los protagonistas (liberal el uno y reaccionario el otro) fueron sus profesores. El primero fue Pedro Laín Entralgo, falangista católico y humanista, catedrático de historia de la medicina y posteriormente rector de la Universidad de Madrid, autor de los libros *La generación del 98* (1945) y *España como problema* (1949). El segundo fue Juan López Ibor, consejero nacional de falange espa-

³⁰ Duque, Aquilino: «Realismo pueblerino y realismo suburbano. Un buen entendedor de la realidad: Luis Martín-Santos», *Índice*, núm. 185, Madrid, junio de 1964, pp. 9-10.

³¹ *Ibid.*, p. 9.

³² Martín-Santos, Luis: *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1989³¹, p. 18. Las siglas TS y la mención de la páginas se referirán a esta edición definitiva de la novela.

ñola, catedrático de psiquiatría, autor del libro *El español y su complejo de inferioridad* (1951). Martín-Santos también fue amigo de Rafael Calvo Serer, miembro de Opus Dei, autor del libro *España, sin problema* (1949), escrito como réplica al *España como problema* de Laín Entralgo. Laín sostenía que España necesitaba una renovación intelectual; Calvo Serer contestó que España no tenía ningún problema que no hubiera resuelto la Guerra Civil. A pesar de su amistad con Calvo Serer, Martín-Santos defendió la tesis de Laín Entralgo.

Tiempo de silencio demuestra que el problema de la España franquista consiste precisamente en su tendencia a negar la existencia de problemas, haciendo parecer «que no está tan mal todo lo que verdaderamente está muy mal» (TS, p. 20). La mayoría de los críticos que destacan la presencia de los noventayochistas y de Ortega y Gasset en la novela de Martín-Santos lo han criticado por haber compartir sus ideas. Alfonso Rey³³ cree que Martín-Santos toma la visión existencial de Ortega, y por tanto se extraña de Ortega (descripción del cuadro de Goya *Scène de sorcellerie: Le Grand Bouc o Escena de aquelarre*, el ambiente de la conferencia y la conferencia misma) que aparece en la novela. Ya en 1949, al asistir a la conferencia de Ortega, la actitud de Martín-Santos hacia éste era hostil. Martín-Santos expresó su hostilidad hacia la generación del 98 en un discurso pronunciado en San Sebastián en 1961 en el que critica severamente el pesimismo de los noventayochistas.³⁴ Su postulado más confuso ha sido su esencialismo: la explicación de los problemas del país en términos de un carácter nacional esencial que es producto de los tres factores determinantes del positivismo decimonónico (raza, medio ambiente, momento histórico). En la práctica, los noventayochistas suponen que el carácter nacional es producto sólo de la raza y del medio ambiente; y por éste entienden el contexto geográfico que, al igual que la raza, es un elemento fijo. La historia, que es elemento dinámico, la consideran como resultado del carácter nacional, y no como su causa. Descartan toda explicación de la realidad nacional en términos dinámicos, y se limitan a la búsqueda de causas fijas para poder justificar su pesimismo acerca de las posibilidades del cambio. Su visión antihistórica les lleva a crear el concepto de una esencia racial, que precede a la historia, y que persiste en contra de ella. Con esto, los noventayochistas intentan disociar el carácter nacional del fracaso histórico, o sea, el carácter nacional determina lo que no pasó en la historia y hubiera debido pasar.

La novela describe una sociedad que, en vez de hacer la historia, la deshace, al refugiarse en el pasado. España se ha convertido en un país «donde la idea de lo que es futuro se ha perdido hace tres siglos y medio» (TS, p. 290). El refugio en el pasado mítico no indica una actitud heroica, sino el miedo a enfrentarse con el fracaso. De ahí la desmitificación de la falsa gloria imperial que se lleva a cabo en la novela. Ésta demuestra que el problema de España no lo explica el análisis determinista del tipo racial, ni el análisis determinista del

³³ Rey, Alfonso: *Construcción y sentido de "Tiempo de silencio"*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980².

³⁴ Martín-Santos, Luis: «Baroja – Unamuno», en *Sobre la generación del 98. Homenaje a don Pepe Villar*, San Sebastián, 1963, pp. 109-110.

medio ambiente, sino el análisis dialéctico de la actitud española hacia el subdesarrollo. El problema de España lo constituye, no su inferioridad, sino su complejo de inferioridad.

Tiempo de silencio como crítica total de la sociedad española

La aparición en 1962 de la novela de Luis Martín-Santos fue recibida con sorprendente reserva o indiferencia por la crítica e ignorada prácticamente por el público. Sólo Ricardo Domenech destacó en la revista *Ínsula* su carácter renovador. Los críticos que posteriormente hablaron de ella destacaron sobre todo la preocupación formal de su autor, su intento de renovar los modos narrativos tradicionales. Este énfasis contribuyó a silenciar su sentido, a neutralizar la ironía destructora que la domina. Sólo los años posteriores al franquismo lograron señalar el valor real de esta novela de modo que hoy no se puede hablar de la narrativa española de posguerra o actual dejando de lado *Tiempo de silencio*.

En ella Martín-Santos intenta penetrar el fenómeno espiritual español mediante el realismo dialéctico, es decir, integrando dialécticamente el sujeto (héroe) y el objeto (mundo). Se sitúa el novelista en la complejidad socio-económica – lo que Sartre llama contextos debidos a la praxis de su tiempo³⁵ para captar la realidad desde una forma total, para tener una visión macrocósmica de la sociedad.

Martín-Santos cree que la literatura tiene dos funciones respecto a la sociedad: la primera, reactivamente pasiva, trata de la descripción de la realidad social, y la segunda, la activa, consiste en la creación de una mitología al servicio de la sociedad. Y la función de la literatura como técnica de transformación social puede ejercerse de dos formas: destruyendo los mitos antiguos —función desacralizadora-sacrogenética, y creando nuevos mitos— función sacrogenética. Lo negativo, pues, encierra un carácter creador, positivo. Pero para todo pensar dialéctico no existe separación radical entre lo positivo y lo negativo – son dos aspectos de un mismo proceso dinámico.

La labor destructiva-constructiva que el novelista realiza en su novela afecta a los prejuicios y convencionalismos de la cultura española. Apartándose del objetivismo predominante por entonces en la novela española y de sus personajes colectivos, Martín-Santos vuelve al hombre de carne y hueso, en su obra abundan los tipos tomados del ambiente social, con perfiles perfectamente humanos. Sin embargo, a lo largo del texto persiste una visión metafórica, alegórica o simbólica de la realidad que trasciende la superficie externa de los hechos narrados. Hay un análisis de realidades históricas y actuales con un propósito trascendente.

³⁵ «... en menos de tres décadas, el hombre se ha visto brutalmente relacionado, imperativamente relacionado, con lo que Jean-Paul Sartre llamaba los contextos. Contextos políticos, contextos científicos, contextos materiales, contextos colectivos; contextos relacionados con una disminución constante de ciertas nociones de duración y distancia (en los viajes, en las comunicaciones, en la información, en los señalamientos ...); contextos debidos a la praxis de nuestro tiempo».

Carpentier, Alejo: *Tientos y diferencias*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1987, p. 14.

En su propósito de penetrar la realidad socio-cultural española a través de la dialéctica, la novela va desnudando las ideas, los prejuicios, convencionalismos, mitos y falsedades que dominan la vida del pueblo español. El análisis dialéctico abarca todos los estratos de la sociedad, desde el más bajo al más alto. La profundización de la realidad va más allá de la simple anécdota que es mínima. Sorprende la grandeza de la concepción, el ambicioso proyecto de recrear en la novela una sociedad en sus múltiples implicaciones, y de someter a revisión todos los mitos que a lo largo de los siglos iban determinando su existencia. Una concepción, en suma, que remite a la de James Joyce, puesto que aquí la realidad está recreada en una materia que básicamente es de lenguaje, de un lenguaje de contrapunto semántico de vocablos que parodia e ironiza por igual el estilo académico, los estereotipos de la clase media o baja como también los vanguardismos vanos del café Gijón.

Martín-Santos utiliza la narración en dos sentidos opuestos. Por un lado, intenta describir la realidad tal como es, pero lo que describe es la no realidad de la escasez o de la frustración de las posibilidades. Por otro lado, utiliza el lenguaje para dar una visión falsificada de la realidad, en términos de lo que no es. En los dos casos, lo que se describe es una presencia aparente que se refiere a una ausencia. La tarea del lector consiste en llenar esta ausencia de sentido.³⁶ El significado de la novela nace de la interrelación dialéctica entre lo que se describe o se dice, y lo que no se describe o no se dice. El significado del texto es dialéctico, al ser producto del juego de distintos niveles de sentido o del significado implícito. La intención del autor es que el lector asuma mentalmente la realidad compleja mediante la magia del lenguaje o de las innovaciones formales.

Aspectos formales

Tiempo de silencio es una obra en la que se mezcla un tema conocido con un estilo desconocido en España hasta entonces, una novela en la que se encuentran la tradición del género y los procedimientos vanguardistas: reducción espacial y temporal, empleo de monólogo interior, perspectivismo narrativo, sustitución de los capítulos por secuencias de extensión diversa, variedad de estilos, alusiones literarias y figuras retóricas en función paródica y desmitificadora, etc.

Su más curiosa innovación consiste en la adopción de un estilo paródico falsamente elevado que se aplica a la descripción de la realidad más mísera (TS, p. 52). Este contraste vuelve el estilo en estilo paródico que cuenta con la complicidad del lector. La parodia, la ironía o el sarcasmo suponen que en la conciencia del lector se encuentre la normal concordancia entre unos asuntos y unos lenguajes determinados, para que luego la disproporción tenga efecto. Martín-Santos entonces puede sugerir la posibilidad de que la realidad sea de

³⁶ Se trata del lector ideal que es capaz de entender el mensaje global del texto. Hay que subrayar la doble relación, implícita o explícita, que toda obra narrativa establece, por un lado, entre el autor y el virtual lector y, por el otro, entre el narrador y el narratario, sea éste designado o tan sólo sobreentendido.

Véase Prince, Géralde «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, núm. 14, 1974.

otra manera. A pesar de rechazar el lenguaje transparente, el autor no abandona el realismo del todo, ya que se refiere al mundo real: Alfonso Rey³⁷ hace notar que la novela alude constantemente a la realidad extraliteraria de la topografía madrileña y la historia nacional. Pero el significado de este mundo extraliterario al que la novela hace referencia, nace, no de lo que es, sino del abismo que lo separa de lo que pudo ser o de lo que se dice de él. El significado surge de una zona intermedia que se sitúa más allá de las palabras, en las realidades ocultas a las cuales el texto alude.

La narración de Martín-Santos está llena de alusiones y citas literarias, suscitadas habitualmente con intención caricaturesca.³⁸ Podemos reconocer en ella a Quevedo y a Larra, las atrevidas metáforas al estilo gongorino (TS, p. 32), la presencia constante de Cervantes (TS, pp. 10, 75-77), de Ortega y Gasset (TS, pp. 162-163, 184)), las alusiones a Lope y Garcilaso, a Tirso (TS, p. 285) y Santa Teresa, las esperpénticas situaciones de Valle-Inclán, citas de Unamuno y de Machado. Del amplio campo de literatura universal son notables influencias de Joyce, Sartre, Faulkner, Dostoievsky, Kafka y Proust.

A lo largo del texto narrativo el autor usa la lengua de un modo muy peculiar mezclando lenguaje científico con las voces de argot, utilizando numerosas figuras retóricas o creando sus propias expresiones, bien uniendo palabras y frases por medio de guiones, bien formando nuevos derivados de otras palabras ya existentes, bien castallenizando palabras extranjeras. Su pluma tiene en el plano estilístico más relaciones con Quevedo que con otro autor anterior español, porque es con el genio caricaturizador quevedesco con el que emparenta de manera más directa.

La ordenación y disposición de los materiales de *Tiempo de silencio* es uno de los rasgos más llamativos. Porque al nivel del contenido temático Martín-Santos intenta penetrar los estados de conciencia de los personajes en particular y de la sociedad en general, llegando a la conclusión de que existe una evidente falta de cohesión y, consecuentemente, un estado caótico en la sociedad. Entonces, esta situación la intenta comunicar al lector también a través de la forma, en concreto, a través de la aparente naturaleza caótica del material narrativo. La novela tiene 63 fragmentos y el autor no utiliza ningún método para dividir estos fragmentos, a los que no llama capítulos, ni los enumera.

En la novela hay una complicada técnica de voces³⁹ entremezcladas del personaje y del autor. La profunda desilusión del autor es la voz con fervor satírico que emerge con más fuerza; la otra voz narrativa cuenta el camino recorrido por el protagonista hacia una inexo-

³⁷ Rey, Alfonso: *op. cit.*, 1980, p. 117.

³⁸ La intertextualidad es el conjunto de las realciones que se ponen de manifiesto en el interior de un texto determinado. Todo texto es como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto y cada lenguaje poético debe leerse, por lo menos, como doble.

Véase Kristeva, Julia: *El texto de la novela*, Barcelona, Editorial Lumen, 1981².

³⁹ Genette, Gérard: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989. Genette llama voz a la instancia narrativa, o sea, al procedimiento de enunciación (enunciación es el acto individual de la locución en el que se muestra el hablante) o de narración en el que se sitúa el narrador.

table confrontación con su culpa. Asimismo, la voz del autor consta de dos claras perspectivas: una que proviene de la situación social, económica y política de la España de aquel entonces; la otra de un concepto mitológico-teológico del hombre en la naturaleza. En cierto modo el rasgo más original de su técnica narrativa es la manera en que parece hablar objetivamente desde dentro de la mente del protagonista, unas veces totalmente integrado con él, y otras en las que se convierte en comentador objetivo cuyo papel es el de evaluar lo que va pasando en la profundidad de la conciencia del protagonista. Aunque deja hablar a sus personajes, Martín-Santos practica habitualmente un intervencionismo narrativo, sobreponiendo al relato continuos comentarios e interpretaciones, e imponiendo qué sentido debe darse a cada pasaje y a la novela en su conjunto. Su acto de comentar es un tipo de comunicación directa con el lector a fin de plantearle el problema en términos generales.

En *Tiempo de silencio* se combina un narrador omnisciente⁴⁰ y un narrador-personaje; el lector experimenta alternativamente la sensación de alejamiento y la participación inmediata. El alejamiento le permite observar las fuerzas sociales que determinan el modo de ser del individuo, y la identificación le obliga a compartir en el nivel subconsciente el efecto de estas fuerzas sobre el individuo. Muy novedoso es el empleo de la segunda persona, que implica un desdoblamiento del yo en otro yo reflexionante, que aparece en el relato después de la narración impersonal con infinitivo y narración autobiográfica en primera persona (TS, pp. 215-221). Tal cambio de perspectiva aparece con frecuencia a lo largo del texto, pero la perspectiva global de la novela es la del autor que controla la alternancia de recursos narrativos. A esta diversidad de perspectivas hay que añadir también el monólogo interior con el que se revelan cuatro personajes de la novela (Pedro, la dueña de la pensión, Cartucho y Similiano, el detective). Cada uno con su lenguaje propio, personal, reflejo de sus circunstancias y caracteres. Es evidente que Martín-Santos tenía conciencia de que «saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar es haber descubierto un destino».⁴¹ La novela comienza y termina con monólogos interiores del protagonista, aunque quizá los ejemplos más acabados sean los de la patrona de la pensión (TS, pp. 20-29) y Cartucho (TS, pp. 54-57). En general, «no se trata de una conciencia deformante, como la de los idiotas y locos de Faulkner, sino de una conciencia inteligente y responsable».⁴² Pero lo más característico es lo que Janet Winecoff Díaz⁴³ llama monólogo dialéctico, que consiste en una combinación de confesiones del personaje, relato de acciones y juicios del autor sobre lo que está relatando y sobre lo que el personaje

⁴⁰ Como ejemplo extremo de ese intervencionismo narrativo es el diálogo en el que llegan a omitirse casi todas las palabras de los interlocutores, sustituidas por paréntesis que sintetizan lo que cada personaje se supone va a decir; se trata del diálogo entre Pedro y el policía (TS, p. 207).

⁴¹ Borges, Jorge Luis: *La poesía gauchesca*, Buenos Aires, Discusión, 1957, p. 4.

⁴² Clotas, Salvador: *Prólogo a "Apólogos y otras prosas inéditas" de Luis Martín-Santos*, Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 12.

⁴³ Winecoff Díaz, Janet: «Luis Martín-Santos and the Contemporary Spanish Novel», *Hispania*, núm. LI, University of Massachusetts, U.S.A., pp. 232-238.

piensa. De este modo se tiende a borrar distancias, viendo el mundo y las cosas desde el punto de vista del personaje e identificándose con él.

En la elección del argumento se separa Martín-Santos del principio aristotélico que da prioridad a la acción sobre el estudio de los personajes. En vez de encontrar seres humanos superficiales a la medida de su ideología, nos da personajes que sufren dudas y contradicciones. Se trata de un procedimiento narrativo al estilo cinematográfico (“slow-motion”), que consiste en el detenimiento de la acción para presentar la elasticidad del momento. En la narrativa esta técnica se define como morosidad⁴⁴ que permite al autor acumular la mayor cantidad de detalles. Para conseguir la lentitud de movimiento el autor no sólo reduce su novela a un tiempo y espacio limitados, sino que mueve hechos y seres simultáneamente. De este modo la novela obtiene a parte del valor vertical un amplio sentido horizontal.

Cuando la realidad se esencializa, aparece el símbolo. La novela incluye determinados elementos que ya están dotados de valor simbólico en la tradición cultural española (los toros, el cuadro de Goya “El Gran Buco”) o se les atribuye ahora el valor simbólico (el cáncer, la pescadilla mordiendo la cola).

Martín-Santos defiende un realismo basado en la contradicción del medio social y del individuo; su novela constituye un acto de rebeldía contra el naturalismo fotográfico, populista que caracterizaba la mayoría de la producción novelística de la década de los cincuenta. El contraste en *Tiempo de silencio* sirve para evidenciar y descubrir lo grotesco y lo ridículo de la idea que encierran las expresiones contrastadas. Esta técnica de luz y de sombras sirve para destacar el aspecto sórdido de la realidad, descubriendo que el mundo de la claridad no es superior al de las sombras. La novela traduce la falta de sentido del vivir español de aquel entonces.

«En esta obra el afán por mostrar una realidad objetiva es sustituido por el sarcasmo utilizado casi sistemáticamente como forma de dar a una realidad anodina calidad expresiva. Detrás de este sarcasmo que informa todo el libro, tanto desde el punto de vista temático como estilístico, se descubre un atroz pesimismo no sólo respecto a España y a su realidad social sino también a toda dimensión humana y existencial».⁴⁵

Señas de identidad

Otra novela del realismo dialéctico que destruye los mitos de la España sagrada con un impulso decidido es *Señas de identidad* de Juan Goytisolo. Para Carlos Fuentes, Goytisolo «significa el encuentro de la novela española con la que se escribe en Hispanoamérica».⁴⁶

⁴⁴ Véase Villarino, Alfonso: «*Tiempo de silencio*, novela morosa», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 308, 1976, pp. 146-156.

⁴⁵ Clotas, Salvador: *op. cit.*, 1970, p. 9.

⁴⁶ Fuentes, Carlos: *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969, p. 78.

El escritor mexicano sostiene que Goytisolo «emprende la más urgente tarea de la novela española: destruir un lenguaje viejo, crear uno nuevo y hacer de la novela el vehículo de esta operación».⁴⁷ Entonces, emprende el complejo proceso de destrucción de la lengua y de construcción de otra nueva que pueda abarcar realidades completamente distintas de las que tradicionalmente elaboraron en la novela española de postguerra. Con *Señas de identidad* Goytisolo se ha propuesto hacer una obra de ruptura válida para los novelistas de toda la generación, una obra modelo que sólo indicara direcciones de salida del callejón en el que la novela española de la época se sintió encerrada.

Esta novela intenta socavar los falsos valores establecidos, destruir viejos convencionalismos y derrumbar la parte más inmóvil de la tradición hispánica. La tarea del escritor es demistificar de manera sistemática los valores que se han fosilizado con el tiempo hasta perder su sentido y convertirse en mitos que actúan sobre la vida hispánica sin ser cuestionados por nadie. Para tal tarea era necesario acabar con el lenguaje que había sido el vehículo de expresión. Así, junto con la agresión ideológica se produce la agresión lingüística que ataca las tradicionales formas del buen decir académico. Juan Goytisolo necesitaba un lenguaje propio con el que pudiera describir su particular realidad en el doble plano socio-lingüístico.

España y su contorno político, social y cultural son el tema principal de la obra de Goytisolo. En *Señas de identidad* asistimos al intento de revelación de la realidad que subyace bajo la máscara deformadora de las instituciones españolas y a la reconstrucción de una nueva sociedad regida por nuevos valores. La génesis de España hay que concebirla como «obra de varios siglos de represión de innumerables frustraciones de todo orden».⁴⁸ La nación española ha sido y es el producto de un proceso de mitificación iniciado desde la Edad Media cuando Castilla impone, por la superioridad en las armas, la supremacía frente a los hebreos y musulmanes. Esa imagen del pueblo conquistador, portador de valores espirituales basados en la religión católica, se ha tratado de mantener idéntica a lo largo de los siglos como beneficio de la casta dirigente.⁴⁹

Novela de experimento y de ruptura

Señas de identidad abre una nueva etapa en la carrera literaria goytisoliana, parece como su autobiografía después de un momento de transformación. Esta novela es un punto de transición de una escritura que ha alcanzado un punto muerto y que reconoce que su única salida es la ruptura con su pasado anterior. El texto recoge ecos de personajes, situaciones, temas y técnicas que aparecen en las novelas del período anterior. Pero al mismo tiempo es el resultado de la búsqueda de nuevas formas narrativas, es el espacio que acoge la ruptura con una tradición de novelar y la incorporación de una nueva forma de narrar. De esta forma para

⁴⁷ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁸ Doblado, Gloria: *España en tres novelas de Juan Goytisolo*, Madrid, Nova Scholar, 1988, p. 82.

⁴⁹ Véase Castro, Américo: *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1971.

Goytisolo *Señas de identidad* representa un momento de modernidad porque significa una desviación radical de las novelas anteriores. El ataque a los diversos discursos españoles tiene emisor: un individuo que tras sufrir un ataque cardíaco decide examinar su vida pasada, y llega a la conclusión de que la única forma en que podrá liberarse del sentimiento de impotencia es mediante la destrucción del orden mitificador español. En la relación dialéctica entre el hombre y la sociedad a partir de esta novela cobra mayor importancia el hombre como fundamento de la sociedad. La libertad es su esencia y su problema, se convierte en responsable de sus decisiones y en combatiente por ellas.

Elaboración del tema

La novela está construida en torno a un personaje, Álvaro, héroe novelesco de grandes proporciones, cuya vida aparece en un “flashback” muy largo y se nos desteje en una serie de círculos concéntricos hacia atrás cuyo centro es el tiempo presente del protagonista.

Los datos personales básicos de la vida de Álvaro coinciden con los de Goytisolo. Ello contribuye, junto con el carácter de crónica de la España contemporánea, al tono autobiográfico de la novela. Como Goytisolo, Álvaro es un español joven que procede de una familia de origen norteamericano afincada en Cataluña. Ha abandonado España para trasladarse a París donde reside actualmente. Sin embargo la novela *Señas de identidad* trasciende mucho los límites de la autobiografía. Se convierte en un análisis comprensivo de las generaciones jóvenes de posguerra, de sus características diferenciales y los de la sociedad en torno a ellos. Álvaro es un portavoz que actúa y expresa las frustraciones, el dolor y la rebeldía de todos los españoles contemporáneos que, como él, han tenido que vivir unas circunstancias extraordinariamente difíciles.

La novela comienza con el monólogo interior de Álvaro que marca las coordenadas del texto en unos límites que van de su interior al entorno social en un vaivén que facilita el conocimiento de los estímulos externos y la respuesta del personaje. Esto hace que el lector y el personaje se conozcan simultáneamente, el proceso de desmitificación se realiza al mismo tiempo para ambos.

Los motivos de la novela son de dos tipos, exteriores e interiores. Los primeros proceden de la sociedad, los segundos, llamados las Voces, pertenecen al desarrollo psicológico del personaje. La alternancia entre las Voces y el desprecio del personaje hacia ellas, en una doble visión del problema, va a ser la técnica básica de la obra. Aunque el monólogo interior es el medio principal de la presentación de Álvaro, éste también es presentado en tercera persona, sobre todo en el capítulo V, donde analiza el fracaso y desencanto ante las actividades de los exiliados y la vida de los emigrantes. Psicológicamente su retroceso, al comienzo del texto, va hacia la niñez y sus sentimientos en busca de sus raíces. A lo que no está dispuesto es encontrar la verdad en el conformismo. Busca la razón y causa de unas circunstancias, por eso está condenado al enfrentamiento con los demás.

La huida de la familia es la negación de todos los valores tradicionales que representa el rechazo global de una sociedad que los ha posibilitado. El descubrimiento de la realidad lo

realiza Álvaro en sus viajes por el país. El viaje a Yeste le pone en contacto con la violencia ciega que acabó con su padre y que masacró a unos campesinos por ejercitar su derecho al trabajo. A esa realidad histórica se le superpone un presente absurdo. Porque la vida del español contemporáneo se desarrolla entre la sumisión y el fanatismo y sed de sangre en salvajes fiestas de la corrida. Perdido el sentido del trabajo y de la libertad de los campesinos muertos en 1936, desaparecidos el equilibrio y criticismo, reina la barbarie en todos los niveles de la vida. En el extranjero están los emigrantes que se refugian en la mitificación de su país con la idea de haber perdido un paraíso. Entre dos extremos Álvaro siente una completa soledad, la de vivir en un mundo diferente, la angustia de encontrarse perdido entre familiares y compatriotas. En un mundo contradictorio y extremista, donde cada ser vive con sus mitos sumergido en la masa, él se siente desarraigado y asombrado por la actitud social.

La línea temática de la novela gira, entonces, en torno al problema de la enajenación que divide su personalidad. Álvaro desde el exilio interno, paralelo al externo, busca la raíz interior para descubrir sus ser auténtico, ordenando y analizando las distintas partes que componen el rompecabezas de su vida.

La crítica de España y del mundo occidental es muy feroz y dura en la novela. Álvaro en un principio ataca a España por estar con retraso respecto a Europa, tanto económica como políticamente, diciendo que su país «se había convertido en un torvo y somnoliento país de treinta y pico millones de policías no uniformados». ⁵⁰ Esta es la visión que Álvaro tiene de España como país anacrónico y primitivo con habitantes como miembros de una tribu. Pocas personas se salvan de la crítica mordaz del narrador, pues se opone a todo el mundo, desde las más altas esferas de la sociedad (dice que un rey es una «decorativa y vistosa pieza de recambio», SI, p. 36) hasta las más bajas, los trabajadores españoles que huyen de la pobreza para ir a buscar trabajo en Francia. No menos violenta es la burla de los que cruzan los Pirineos en dirección opuesta a estos trabajadores, es decir de los millones de turistas europeos que como antiguos conquistadores invaden España cada verano en busca del sol:

«Imaginaste al caballero Don Quijote con su lanza su yelmo y armadura cociéndose al sol de esta bochornosa mañana de agosto de 1963 en medio de las bárbaras caravanas de Hunos Godos Suevos Vándalos Alanos que con gafas oscuras shorts sombreros de paja botijos porrones máquinas de fotografiar castañuelas sandalias alpargatas de payés banderillas blusas de nailon pantalones tirolesas camisas estampadas contemplaban la perspectiva de la ciudad agrupados en torno de los catalejos bajo la mirada vigilante de los guías y chóferes de los autocares» (SI, p. 332).

Álvaro es, entonces, un personaje fundamentado en la crítica social, en la destrucción total de los valores más arraigados en la tradición española. Por eso siente una necesidad profunda de salir de este mundo caótico español y su exilio hay que entenderlo de un modo simbólico.

⁵⁰ Goytisolo, Juan: *Señas de identidad*, Madrid, Narrativa Mondadori, 1991, p. 189. En adelante las citas del texto estarán seguidas de las siglas SI y del número de la página correspondiente.

Aspectos formales

Existe una relación tan estrecha y cohesiva entre el protagonista y la España presentada a lo largo de la novela, que los distintos procedimientos narrativos utilizados en el texto, tales como el empleo de distintas personas narrativas, la eliminación de la puntuación convencional, los saltos temporales, yuxtaposiciones irónicas, versos libres, monólogos interiores y pasajes intertextuales, por fuerza tienen que determinar la perspectiva del lector dirigiéndola hacia el personaje y su país.

Lo primero que se destaca en *Señas de identidad* es la utilización de todas las personas verbales. Cada una de ellas capta un punto de vista de los acontecimientos. Así tenemos ya desde la primera página el uso de *nosotros*. La primera persona del plural abarca la totalidad de lo instituido, lo oficial intocable, bien como denuncia de la actitud del personaje y del régimen, bien como defensa de una postura. *Nosotros* supone la pluralidad de “yo-es” que forman parte del conjunto del país.

La primera persona del singular es utilizada en los diálogos, bien como actualización de un diálogo pasado o un presente de la vida del protagonista.

La tercera persona, sea del singular sea del plural, designa la realidad externa y la objetivación.

El espacio literario correspondiente al tú se puede determinar por exclusión porque no le pertenece ni lo externo ni el presente. Se eliminan así el pasado externo (guerra), el presente externo (París), lo institucional (las Voces) y los documentos. Lo que queda es lo que el personaje considera su núcleo vital. Para Francisco Ynduráin⁵¹ el antecedente en este aspecto es Martín-Santos. *Señas de identidad* supone la toma de conciencia de unos actos situados y contemplados desde el presente. No se trata, pues, de un nivel propiamente lingüístico, sino de un recurso literario mediante el cual se producirá la objetividad del yo que indica una personalidad plena y subjetiva, con el fin de distanciarse de la realidad para un análisis más correcto.

En su libro *Problemas de la novela* Goytisolo señala cómo el empleo del monólogo interior presenta «la realidad de un modo informe y como filtrada» y así «obliga al lector a prestar su colaboración para establecerla».⁵² Es curioso observar que este procedimiento no vuelve a aparecer en la novelística goytisoliana hasta *Señas de identidad*, demostrando cómo tarda el autor casi una década en realizar con toda plenitud una estética formulada en 1959.

Señas de identidad es la obra compleja que exige un lector activo. Toda la novela está caracterizada por una ruptura temporal, espacial y psicológica. El texto es un complicado juego de perspectivas en donde se unen armoniosamente tres, el punto de vista del autor, del personaje y del lector. La clave para entender la primera perspectiva narrativa, la creación de la novela por Juan Goytisolo, se manifiesta en los Archivos del autor en Boston Univer-

⁵¹ Ynduráin, Francisco: «La novela desde la segunda persona» en Gullón, Agnes y Germán: *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 205-207.

⁵² Goytisolo, Juan: *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1959, p. 36.

sity, donde se reúnen en una carpeta especial las fuentes externas que entran en el cuerpo mismo de la novela. De la carpeta que trata las fuentes utilizadas en la construcción de *Señas de identidad*, Goytisolo hace el siguiente comentario: «He aplicado el procedimiento de incorporar materiales reales en el cuerpo de la novela – un poco como los pintores que, en lugar de pintar un caracol marino, incrustan en el cuadro un caracol real». ⁵³ Mediante las distintas fuentes es posible reconocer distintos pasos que fueron necesarios para la construcción de la obra. La perspectiva del personaje coincide con la del autor en la fabricación de una realidad interior semejante a la exterior. Todo el proceso se parece al cuadro *Las meninas* de Diego Velázquez, donde, de igual forma se presenta el producto final y el proceso creador que lo ha realizado. Existe una tercera perspectiva, la del lector, que también se sirve de las fuentes de la novela para ordenar los acontecimientos y reconstruir los elementos principales de la vida del protagonista. Entonces toda la novela viene a ser un instrumento de conocimiento para los tres agentes. ⁵⁴

Junto con los procedimientos narrativos mencionados existe otra técnica importante en *Señas de identidad* que llega a ser fundamental en el proceso creador de Goytisolo a partir de esta novela. Se trata de la intertextualidad. Los autores predilectos son Machado, Quevedo, Larra y Cernuda que pueden entrar en el texto con sus citas directas, en función de orientar al lector sobre el sentido del texto que sigue y rendir homenaje al citado, o se incluyen sus ideas como materia viva, como síntesis que se armoniza con el texto de Goytisolo. Referencia a Mariano José de Larra: «El pueblo se le aparecía como un gigantesco cementerio en donde cada ventana era una tumba, cada edificio el mausoleo de un sueño o una esperanza. [...] el cementerio estaba fuera tu ciudad era el cementerio» (SI, pp. 171-172, 336). La presencia de Cernuda, uno de los maestros predilectos de Goytisolo, sirve como un apoyo para intensificar el tono personal de ruptura.

En *Señas de identidad* las estructuras espacio-temporales se dividen en capítulos. Cada uno de ellos se concreta en una época y un espacio. Siguiendo a Gérard Genette ⁵⁵ se pueden destacar desde el punto de vista de la relación entre discurso e historia (tiempo narrativo y tiempo real) los siguientes movimientos narrativos:

- las pausas descriptivas en las que el tiempo del discurso es más amplio que el tiempo histórico. Así se marca un *tempo* lento con el fin de analizar el sentimiento del personaje ante los acontecimientos. De esta forma tales pausas se convierten en puntos de reflexión que recogen los resultados de su análisis (comienzo y final de los capítulos).
- El diálogo, planteado anteriormente como una igualdad entre el tiempo del discurso y de la historia, cobra ahora un nuevo valor que se emplea para producir alte-

⁵³ Gould Levine, Linda: *Juan Goytisolo: la destrucción creadora*, México, Juan Mortiz, 1976, p. 71.

⁵⁴ Véase también Curutchet, Juan Carlos: «A partir de Luis Martín-Santos» en *Cuatro ensayos sobre la nueva novela española*, Montevideo, Editorial Alfa, 1973.

⁵⁵ Genette, Gérard: *op. cit.*, 1989.

raciones temporales, de aceleración del *tempo* del discurso. Así, por ejemplo, ocurre con el diálogo de Dolores y Álvaro que cubre varios años en cuatro páginas (SI, pp. 277-280).

- La elipsis que en *Señas de identidad* es explícita porque entre los capítulos queda un vacío temporal que es producto de la selección ejercida por el narrador.

De esta forma se rompe con los aspectos temporales y espaciales de la novela decimonónica creando nuevas posibilidades. Las características narrativas mencionadas hacen que la novela va adquiriendo un *tempo* lento a medida que avanza, por lo que el interés no viene producido por la intriga o la trama, sino por el valor de la palabra y la articulación del discurso.

La utilización de recursos tipográficos ha sido siempre abundante en las novelas de Goytisolo, desde los diferentes tipos de letra hasta las interlíneas, espacios en blanco, la eliminación de puntuación, etc. Hay dos tipos de la letra cursiva, la interna y la externa. La primera la utiliza Goytisolo para indicar una reflexión del personaje o del narrador. La bastardilla externa se utiliza en palabras que no forman parte de la conciencia, que son términos que se reciben de otros medios, como los informes (por ejemplo, Diario policial en el capítulo IV), la radio, los apodosos o los extranjerismos. Su empleo más claro para el lector se produce cuando separa lo que el personaje oye de lo que está pensando, como sucede en el diálogo de Dolores con sus sobrinos frente al pensamiento de Álvaro (SI, pp. 285-293). Goytisolo utiliza también las mayúsculas que se utilizan en el caso de impresos, de epígrafes; o las omite al principio de párrafos para contradecir al reglamentado de la Real Academia. Desaparecen los signos de puntuación cuando es indicada una continuidad en el discurso y es complementada con los espacios en blanco que señalan el cambio del tema o de perspectiva. Aparecen secuencias en idiomas extranjeros, neologismos y palabras entre guiones que refuerzan el carácter cosmopolita de la narración o constituyen una burla de las insuficiencias expresivas de la lengua española. Todos los recursos lingüísticos y gramaticales utilizados en la novela pueden ser considerados como recursos destructores en función desmitificadora.

Señas de identidad – desmitificación del *ethos* español

Juan Goytisolo se enfrenta al discurso literario español con el objetivo de problematizar textos que él considera se han rendido dócilmente al poder. Muchos escritores, según Goytisolo⁵⁶, han utilizado su escritura con el propósito de representar los conceptos mitificadores sobre la preservación de la esencia y la uniformidad de lo español.

El mito respalda y recrea la tradición a fin de reafirmar los valores y principios del poder. Pero una vez que el individuo comprende que la homogeneidad es una máscara de las contradicciones presentes en la sociedad, la tradición se revela utilizada por las fuerzas dominantes para guardar su posición. La desmitificación pretende mostrar cómo los discursos

⁵⁶ Véase su ensayo «Literatura y eutanasia» en *El furgón de cola* (op. cit.) donde hace referencia a la relación entre la generación literaria de posguerra y el régimen.

mitificadores están regulados por una serie de códigos que sus usuarios utilizan inconscientemente. La desmitificación es el desenmascaramiento de esta inocencia. La literatura también es propensa al proceso mitificador y a la tarea desmitificadora. La mitificación ocurre cuando el texto se muestra como la representación de significados ya establecidos y reiterados en otros discursos, sin ningún cuestionamiento de su significación. El texto se convierte en discurso estático que no necesita la colaboración del lector. El discurso desmitificador le previene al lector que no tiene que satisfacerse con la interpretación, que no tiene que buscar un significado que sea el únicamente válido. Con la labor desmitificadora se superan las limitaciones que han sido impuestas por varias tradiciones, de género, de lectura o de significación.

En *Señas de identidad* hay una problematización de las normas y relaciones de poder exteriores al texto, y de las que lo regulan desde su interior. Al mismo tiempo, el discurso goytisoliano emprende una tarea liberadora. Lo árabe, lo homosexual, lo políticamente subversivo, los discursos que poseen el mayor número de prohibiciones en la España castiza y franquista, son los que Goytisol elabore en su texto. El autor desea minar los mitos de origen, de la normalidad, de la verdad que son utilizados como agentes represivos en beneficio del sistema de fuerzas dominante.

La escritura goytisoliana va en contra de las estrategias de dominio utilizadas por el poder, pero reconoce que su única posibilidad de lucha se inscribe dentro del terreno textual. El texto suyo desea reescribir la historia, el mundo del texto mitificador, lo acoge con el propósito de perturbar su significación. La parodia, la sátira y el plagio son estrategias mediante las que se ridiculiza el texto mitificador, que es desplazado de su posición privilegiada. La problematización efectuada por Goytisol tiene el propósito de formar un nuevo orden, una nueva cultura y una nueva historia.

Las páginas de *Señas de identidad* surgen del fondo mismo de Goytisol en combinación armoniosa con las transformaciones de la sociedad española y el deseo de crear un nuevo arte en España. De esta manera, más que cualquier otra obra escrita por Goytisol en el período entre 1954 y 1966, *Señas de identidad* parece ser una novela que el autor tenía que escribir, con una necesidad imprescindible, para poder enfrentarse con una serie de temas, fragmentos y teorías que le han obsesionado desde sus primeras obras y que han exigido una estructura múltiple de coexistencia simultánea.

Cinco horas con Mario

El tercer paso importante hacia el realismo dialéctico de la novela española de posguerra fue dado por Miguel Delibes. Desde 1948, fecha de su revelación, Delibes ha publicado muchas novelas, libros de cuentos y ensayos. Sus obras aparecen con regularidad, sin apresuramiento ni largas pausas. Los críticos observan el cambio que se ha notado con la publicación de cada libro nuevo, superación de un realismo minucioso casi naturalista por otro realismo poético y humorístico más estilizado, eliminación de descripciones superficiales,

depuración del lenguaje. Delibes ha ido acercándose cada vez más a los problemas inmediatos de su sociedad y de su tiempo, ha ido pasando de una problemática existencial relativamente abstracta hacia una problemática social muy actual y concreta que le coloca en el mismo frente en que han operado Luis Martín-Santos y Juan Goytisolo.

Para Alfonso Rey⁵⁷ el tema básico de la novelística de Delibes es una visión de la realidad hecha a la medida del habla particular de un protagonista. De acuerdo con ella se consiguen las características siguientes: las descripciones modelan el punto de vista del narrador, la importancia de la acción se subordina a ese punto de vista, los personajes secundarios aparecen definidos por unos pocos rasgos, ciertas situaciones emotivas se repiten y por repetición se intensifican, y se va formando una relación progresiva entre el autor (imperceptible) y un protagonista (omnipresente). El progreso se da desde el distanciamiento hacia la aproximación y la compenetración; desde el extremo en el cual aún las preocupaciones más personales de Miguel Delibes aparecían tratadas como si le fueran ajenas (*La sombra del ciprés es alargada*, 1948) hasta el otro extremo en el que incluso los caracteres y modos de ser más extraños a la personalidad del escritor se manifiestan tan inmediatos que dan la impresión de serle propios (Carmen Sotillo en *Cinco horas con Mario*, 1966).

Ramón Buckley⁵⁸ observa que Delibes siempre se ha ocupado en sus novelas del hombre como individuo, buscando los rasgos que hacen de toda persona un ser único. Esta singularidad la expresa en cada uno de sus personajes a través de tres cualidades esenciales: un nombre, una manía y un camino, como lo afirma Amparo Medina-Bocos.⁵⁹ En esta misma línea se expresa también Fernando Morán⁶⁰ al señalar que el personaje delibeano está condicionado en su evolución por su temperamento y su destino. Uno de los mayores aciertos de Delibes novelista existe en haber sido dejar hablar a sus personajes. Algunos críticos, por ejemplo Edgar Pauk⁶¹ y Ramón Buckley⁶² han analizado la evolución del escritor en este sentido, desde las primeras novelas en que la presencia del narrador es absoluta, hasta lograr de manera paulatina la desaparición casi total que puede observarse en *Cinco horas con Mario*, donde el lenguaje de una mujer de clase media se muestra directamente.

Esta novela corresponde a la «expresión de la situación de cambio, de polémica y de crisis del realismo [...] crisis que obligará a asumir las insuficiencias de la simplicidad, de una visión lineal y unidimensional de la realidad».⁶³ *Cinco horas con Mario* es una obra de

⁵⁷ Rey, Alfonso: *La originalidad novelística de Delibes*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1975.

⁵⁸ Buckley, Ramón: *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1973², pp. 85-89.

⁵⁹ Medina-Bocos, Amparo: *Delibes Miguel (1920-)*, "Cinco horas con Mario", Madrid, Alhambra, 1987.

⁶⁰ Morán, Fernando: *Novela y semidesarrollo*, Madrid, Taurus, 1971.

⁶¹ Pauk, Edgar: *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor (1947-1974)*, Madrid, Gredos, 1975.

⁶² Buckley, Ramón: *op. cit.*, 1973².

⁶³ Díaz, Elías: *Pensamiento español contemporáneo, 1939-1975*, Madrid, Edicusa, 1978², pp. 237-238.

oposición al régimen bajo el que apareció. La gran habilidad de Delibes consiste en analizar desde dentro de un personaje las ideas y la mentalidad de las clases medias españolas, que apoyaban la inercia y estaban en contra de los cambios en la sociedad. Esta novela también reacciona muy sensiblemente a la forma literaria de la época, al realismo social, a sus tabúes. Lo hace «con estrategia de una inocencia fingida [...] que le permite entenderse con los lectores tras la espalda de las instancias de control». ⁶⁴ Es conocido que Delibes quiso engañar a la censura:

«En *Cinco horas con Mario* me paré a las cien cuartillas, porque aquello no funcionaba con Mario vivo. Afortunadamente esa vez vi la luz, ayudado por la censura y en esa ocasión ésta me sirvió para que encontrara la solución: matar a Mario y verlo a través de su mujer, cuyos juicios eran oficialmente plausibles. Si no llego a encontrar esta solución hubiera quedado el proyecto a medias, lo hubiera abandonado». ⁶⁵

Con su novela Delibes se refiere no sólo a un caso aislado, a unas disonancias matrimoniales, sino a una situación general, a la política oficial de la época. La mentalidad de la clase media conservadora, que ha sido la que ha apoyado esencialmente el régimen, se muestra desde dentro, es decir partiendo de sí mismo, en forma de un autorretrato aparentemente ingenuo. Éste es tan auténtico que en él reside el verdadero ingenio de la obra – la crítica del régimen desde el mismo régimen y no desde fuera. Además, esta obra es difícilmente atacable porque el crítico del régimen permanece mudo y sólo se expresa por mediación de una Carmen típica, a cuya concepción del mundo el autor no hace explícitamente la menor objeción. Rara vez se ha esquivado la censura con tanta habilidad como en *Cinco horas con Mario*.

Sobre el contenido y la estructura

Se trata de una novela en la que apenas hay argumento en sentido tradicional. ⁶⁶ La obra comienza con la reproducción facsímil de una esquila como cualquier otra que pueda encontrarse en un periódico español de los años sesenta. Suscriben la esquila su desconsolada esposa Carmen, sus cinco hijos y resto de la familia doliente. Con esta primera página el lector penetra inmediatamente en el mundo familiar de Mario, que le es presentado ya muerto.

El curioso comienzo de la novela indica a la vez el comienzo de una narración marco. En las páginas del prólogo se describe el mundo exterior que rodea a Carmen en los momentos posteriores al descubrimiento del cadáver de Mario. Este cuadro ofrece ya un primer

⁶⁴ Neuschäfers, Mercedes y Hans-Jörg: «“Cinco horas con Mario”, veinte años después y desde fuera», *Los Cuadernos del Norte*, núm. 34, Oviedo, 1985, p. 29.

⁶⁵ Goñi, Javier: *Cinco horas con Miguel Delibes*, Madrid, Anjana Ediciones, 1985, pp. 49-50.

⁶⁶ Véase Sobejano, Gonzalo: *Estudio introductorio a “Cinco horas con Mario” – versión teatral*, Madrid, Espasa Calpe, 1981².

indicio sobre la relación entre los esposos, sobre el ambiente social en que se movían y sobre el lenguaje que se habla en este ambiente y que será el verdadero protagonista de la novela.

Tanto el prólogo como al final el epílogo presentan de una manera teatral el ambiente de la casa. Al enfocar el velatorio de Mario, Delibes pinta unas escenas donde cada personaje conoce muy bien el papel que allí representa y las palabras que debe decir para que la representación resulte perfecta. Las apariencias que tanto obsesionan a Carmen se cubren a la perfección. Ella cumple a pie de la letra las costumbres del rito funeral: el luto, las frases de agradecimiento, la preocupación por parecer una viuda. Escritos en tercera persona y único momento en que se introduce también el diálogo, prólogo y epílogo son verdaderos actos teatrales. Los personajes son como muñecos que entran y salen, con movimientos, gestos, expresiones, tono de voz muy determinados. El narrador actúa como un verdadero director que ilumina la escena desde distintos ángulos.

El prólogo es un desarrollo de la esquila, le da movimiento y comienza a revestir de carácter e historia a personajes que allí eran meros nombres. Pero sobre todo abre el horizonte social de la novela. La reiteración de los mismos temas presentados con ligeras variaciones, que será una constante en la parte central, aparece ya en este prólogo. «El prólogo tendría así una función de reproducción en miniatura de la estructuración de la novela, sería una estructura en *abismo*», dice Sobejano⁶⁷, resumiendo las ideas de Anne Marie Vanderlynden.⁶⁸

La parte central de la novela comienza después de que la amiga Valen y el hijo Mario se retiran de la habitación y abarca justamente las cinco horas del velatorio que Carmen insiste en hacer sola, es decir, las *Cinco horas con Mario*. En esta parte de la novela el tiempo de la narración coincide más o menos con el tiempo de lo narrado. Carmen recorre con su marido muerto otra vez los 23 años de su matrimonio, el noviazgo y también parte de su juventud, es decir más o menos el espacio de tiempo comprendido entre la Guerra Civil y el presente (1966). Como Mario ya no puede responder a su mujer, la disputa que Carmen entiende como diálogo (marcado por «tú dirás», «desengáñate», «¿recuerdas?», «entiéndelo bien», «imagínate», etc.) es aparentemente un monólogo en el que Carmen puede descargar libremente todo lo que le pesa en su alma. Cada capítulo comienza con una cita que Carmen toma de la Biblia de Mario (que está a mano sobre su mesita de noche) de donde lee los pasajes subrayados por él. Y esas citas ponen en marcha su propio discurso. De esta manera Delibes crea la impresión de que es la protagonista quien estructura la novela, puesto que es Carmen quien, al hojear la Biblia, inicia y termina las distintas unidades en que la obra aparece dividida.

Gonzalo Sobejano indica que la relación entre las citas de la Biblia y el discurso puede considerarse un caso claro de «intertextualidad en el sentido más específico del término: un texto (la Biblia) sirve de base a otro (el monólogo). Ahora bien: la Biblia no interesa aquí

⁶⁷ Sobejano, Gonzalo: *op. cit.*, 1981², p. 28.

⁶⁸ Vanderlynden, Anne Marie: «“Cinco horas con Mario”: quelques remarques: une lecture», *Les langues néo-latines*, no. 215, Paris, 1975, pp. 74-93.

primordialmente como Sagrada Escritura (aunque la profanación que hace la mujer tantas veces es muy significativa), sino como objeto de lectura acotada por Mario, como texto frecuentado y asimilado por él». ⁶⁹ Los Neuschäfers ⁷⁰ consideran que lo que impulsa el discurso de Carmen es la Biblia que sirve como sustituto de su marido. Entonces el texto sagrado no es un requisito casual, sino la representación póstuma del espíritu de Mario que no está tan callado como en un primer momento pudiera parecer. Porque las citas de la Biblia hablan, en cierto modo, por él e invitan a Carmen para iniciar un discurso cuyo carácter de contestación, defensa y justificación se va haciendo más claro a lo largo de su monólogo. Al mismo tiempo se comprueba que el monólogo es realmente un diálogo y que en el fondo no es ella la que dirige la conversación, sino que solamente reacciona ante el desafío de Mario. Aunque siempre tiene la última palabra, evidentemente es Mario el que tiene la primera; y que su primera palabra influye en las de ella se ve en la cantidad de palabras con las que ella se defiende. Su discurso repite continuamente los mismos motivos con leves variaciones expresivas o de contenido. Como ha afirmado el propio autor: «en la historia de Menchu y Mario hay sucesivos enriquecimientos, pero escasos progresos. Es una historia varada». ⁷¹

Al final del libro se retoma en las últimas 12 páginas la forma narrativa del principio y con ello se cierra el marco. En el epílogo reaparece el joven Mario que entabla una conversación muy seria con su madre en la que intenta explicar a grandes rasgos su idea del futuro a su madre: un futuro más allá del «maniqueísmo» ⁷² de sus padres, sin la hipocresía del fari-seísmo. «A mí me interesaba particularmente el epílogo para suavizar, con la intervención del hijo, el contenido pesimista de la novela» ⁷³ explicaba Delibes. El mensaje final está puesto en la boca de un muchacho en quien podemos ver la imagen de la esperanza, de la reconciliación necesaria y del diálogo posible en un futuro democrático, aunque el acuerdo entre las dos generaciones todavía no es posible.

La novela como crítica social

Si bien es cierto que la protagonista intenta justificar sus hechos ante el cadáver de su marido, no lo es menos que defiende con arrogancia su concepción del mundo, que contrapone a la del marido fallecido. Junto al sentimiento de culpabilidad de Carmen se produce su frustración porque considera que su marido no ha mostrado comprensión hacia sus ideas, su concepto de vida y ni siquiera ha atendido sus más íntimos afanes.

«La novela, ingenua en apariencia, supuso así un toque a jerarquía social, las relaciones entre las clases, el papel de la cultura en la vida de los

⁶⁹ Sobejano, Gonzalo: *op. cit.*, 1981², pp. 44-45.

⁷⁰ Neuschäfers, Mercedes y Hans-Jörg: *op. cit.*, 1985, p. 25.

⁷¹ Alonso de los Ríos, César: *Conversaciones con Miguel Delibes*, Barcelona, Destino, 1993, p. 135.

⁷² Delibes, Miguel: *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Destino, 1980²⁴, p. 290.

De aquí en adelante irán marcadas las páginas citadas de esta edición entre paréntesis, precedidas con las siglas CHM.

⁷³ Alonso de los Ríos, César: *op. cit.*, 1993, p. 133.

hombres, las ideologías políticas, la guerra, el patriotismo, los valores espirituales, la educación de los hijos, la condición femenina, la justicia, la castidad, la autoridad, la ley, el orden establecido, la reconciliación de los cristianos o la propia figura de Cristo».⁷⁴

Esta novela planteó en el momento oportuno el problema de la imposible comunicación entre un hombre culto y una mujer de nivel cultural inferior. Como Carmen se encuentra en un estado de gran excitación y como su discurso no escucha ningún testigo vivo, deja exteriorizar sin censura lo que, en otra situación, habrá suavizado o reprimido: la forma de pensar, dominada por la envidia, su posición social, su desprecio por las actividades profesionales de Mario, la profunda desconfianza, agudizada por su limitada cultura, hacia los intelectuales, la fobia política, el odio a los rojos o la creencia en la inmovilidad de las clases sociales como voluntad divina.

La novela es una denuncia por parte de Delibes de todo cuanto creía que necesitaba una revisión. El valor testimonial de la obra en este sentido es indudable porque en ella aparecen reflejados los más variados aspectos del momento histórico en que fue escrita: aspectos sociales, económicos, religiosos y políticos. Delibes ha realizado la radiografía de un régimen y de su historia a través del comportamiento lingüístico de un personaje que es el producto mismo de ese régimen. Pero es sobre todo la forma, elegida en función de la realidad que se quería comunicar, el elemento que indica más allá del mensaje psicológico, el alcance político y social de la obra. La falta de movimiento de una novela en la que no pasa nada, en la que todo se repite casi con las mismas palabras y los personajes no evolucionan, no hace sino reproducir también en su misma estructura circular el estado estático de la España en que se escribió.

Técnicas narrativas

Tras un minucioso estudio de la novelística delibeana, Alfonso Rey⁷⁵ sostiene que lo más característico del escritor consiste en la novelización del punto de vista de los personajes. Su elemento clave es la capacidad para «poner voces»⁷⁶ en su narración. En el caso de *Cinco horas con Mario* ha puesto voz a una ama de casa. «En este libro llegué a la conclusión de que Carmen era más consistente y expresaba mejor su elementalidad si tomaba ella la palabra. Dada la mediocridad de esta protagonista, la figura de Mario resultaba, por reflejo, al ser atacada sistemáticamente por la memez, ejemplar para nosotros»⁷⁷ explicaba Delibes. Desde luego, ni Carmen ni Mario hubieran sido posibles en igual intensidad con otra técnica narrativa. La fórmula del sololoquio es la que mejor podía adecuarse al contenido de la novela.

⁷⁴ Montero, Isaac: «“Cinco horas con Mario”: el lenguaje del limbo», *Revista de Occidente*, núm. 61, Madrid, 1968, p. 112.

⁷⁵ Rey, Alfonso: *op. cit.*, 1975, pp. 259-282.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 273, nota 44.

⁷⁷ Alonso de los Ríos, César: *op. cit.*, 1993, p. 132.

Hay muchos términos con los que la crítica ha designado el discurso de Carmen Sotillo ante su marido muerto. Se considera que el uso de técnicas narrativas modernas muchas veces se debe en España en aquellos años al problema de la censura, o sea, en un marco más amplio, a las razones socio-económicas y culturales de posguerra. Un contenido de crítica social como es el texto *Cinco horas con Mario*, expuesto mediante las técnicas narrativas tradicionales, no hubiera pasado por la censura. Igual como en los casos de *Tiempo de silencio* y de *Señas de identidad*, el contenido de la novela de Delibes exige la forma innovadora. Porque en los tres textos sólo por la vía de la técnica se ha podido atacar al contenido, al sistema político y social, y al mismo tiempo esquivar la rígida institución de la censura. En el caso de *Cinco horas con Mario* hay que hablar de soliloquio de Carmen o mejor dicho, de diálogo sin respuesta con un muerto. El discurso de Carmen tiene todas las características de un diálogo, aunque, al estar su pretendido interlocutor muerto, sólo hay un hablante. Carmen se orienta a su marido muerto para suplicarle, para preguntarle, para dialogar o para confirmar, el “tú” de Carmen en realidad únicamente tiene un destinatario, y es ella misma. Por los tiempos utilizados, especialmente cuando son el futuro y el imperativo, por el tono del lenguaje y por la existencia de preguntas y respuestas, el soliloquio de Carmen puede ser considerado como un diálogo que tiene un interlocutor ficticio.

Manuel Alvar⁷⁸ considera que en el caso de *Cinco horas con Mario* el monólogo interior o diálogo interior vienen a ser una misma cosa: se trata del protagonista que habla sin un interlocutor. Que esté muerto o no, no tiene gran importancia, porque no se espera respuesta. Entonces se trata de un diálogo muy especial, porque el personaje se pregunta y se responde con las palabras que necesita en su juego dialéctico, y no con las que podría dar el mudo interlocutor. Darío Villanueva lo califica de «monólogo o monodialogo plenamente exterior».⁷⁹ Gonzalo Sobejano⁸⁰ también llega a la conclusión de que en la parte central de la novela no hay narrador ni narración, sino un sujeto que habla mentalmente a lo largo de un discurso. Se trata de un discurso monologal (a una sola voz, en primera persona), pero dirigido a una segunda persona, a un tú, como si ésta oyese lo que la primera está diciendo o pensando, y a veces como si fuese capaz de escucharle y responderle. Por eso, no se trata de un monólogo inmanente (en primera persona que se dirige a sí misma, o bien a nadie), sino de un monólogo trascendente de la primera persona a una segunda, como si ésta al menos oyese lo que aquella piensa o dice. Para concluir, se trata de un soliloquio que tiene forma particular, de diálogo (primera persona que se dirige a una segunda), pero diálogo sin respuesta verbal directa por las circunstancias en que se produce. El soliloquio de Carmen es mental que termina por ser verbal cuando el hijo Mario encuentra a su madre de rodillas y le dice en el epílogo: «Me pareció que hablabas sola» (CHM, p. 285).

⁷⁸ Alvar, Manuel: *El mundo novelesco de Miguel Delibes*, Madrid, Gredos, 1987, pp. 96-101.

⁷⁹ Villanueva, Darío: «Miguel Delibes de “El camino” (1950) a “Cinco horas con Mario” (1966)» en *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977, pp. 238-247.

⁸⁰ Sobejano, Gonzalo: *op. cit.*, 1981², p. 24.

Cuando le preguntaron a Delibes sobre las innovaciones técnicas de *Cinco horas con Mario*, pensaba que podía considerarse como una cierta novedad la técnica de los círculos concéntricos:

«En *Cinco horas con Mario* sí puede considerarse una cierta novedad esa especie de fórmula de círculos concéntricos que he empleado. Quiero decir que los personajes y el tema de la novela están ya prácticamente definidos en los primeros capítulos. En los siguientes, el núcleo central se va ampliando, como cuando tiras una piedra al río, en círculos cada vez más grandes, con nuevas anécdotas, sugerencias y matices. La historia, pues, apenas progresa, simplemente se enriquece».⁸¹

Si el problema de la incompreensión es el principal en las tres secciones de la novela (prólogo, monólogo, epílogo), los cambios en el número de círculos y en el estilo del discurso demuestran que la imagen concéntrica, centrada siempre en Carmen, se asocia con una sola perspectiva que de por sí es circular. La imagen de círculos concéntricos sirve para describir un texto que proyecta globalmente la misma figura que vuelve a aparecer en cada sección textual.

La repetición es fundamental para la técnica de la novela y contribuye a la fluidez de la prosa mientras subraya la función mimética del discurso narrativo. Gérard Genette⁸² establece entre la repetición de los acontecimientos narrados (de la historia) y de los enunciados narrativos (del relato) un sistema de realciones que *a priori* puede reducirse a cuatro tipos: acontecimiento repetido o no, enunciado repetido o no. Un relato puede contar una vez lo que ha ocurrido una vez, *n* veces lo que ha ocurrido *n* veces, *n* veces lo que ha ocurrido una vez, una vez lo que ha ocurrido *n* veces. En *Cinco horas con Mario* hay un sólo personaje quien cuenta o rememora *n* veces las mismas cosas y no distintos personajes los que aportan cada uno su versión. Sin embargo, dentro de la perspectiva dominante de Carmen, asoman a veces otros puntos de vista. Y justamente gracias a esta técnica reiterativa, Delibes puede incluir en el soliloquio de la protagonista otros relatos auténticos que el lector debe ir reconstruyendo y que sirven de soporte a la parte central. A medida que va transcurriendo la novela, el núcleo de estos relatos se va enriqueciendo con nuevos detalles, de manera que sólo al final el lector puede tener una visión final.

Además de su valor de un documento social de una época, *Cinco horas con Mario* es un espléndido experimento lingüístico del lenguaje hablado. Para Agnes Gullón la invención más llamativa del libro y quizá la razón principal de su éxito está en «la creación de un habla que por su sostenida energía mimética parece una recreación del lenguaje real de un tiempo y un grupo social y de un personaje-persona muy representativo».⁸³ El lenguaje de Carmen es el de una mujer de clase media. Y la adecuación entre lo que dice y su forma de decirlo

⁸¹ Alonso de los Ríos, César: *op. cit.*, 1993, p. 131.

⁸² Genette, Gérard: *op. cit.*, 1989, p. 173.

⁸³ Gullón, Agnes: *La novela experimental de Miguel Delibes*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 57-58.

es perfecta. Ella se expresa en un lenguaje coloquial, lleno de repeticiones, formas enfáticas, modismos, muletillas, imprecisiones, frases sin terminar, construcciones elípticas, en breve, toda la gama de formas lingüísticas que constituyen el habla común y conversacional. En su discurso llama la atención el empleo incesante de vocativos, dirigidos a Mario como destinatario de un mensaje, que van desde lo afectivo hasta lo agresivo. También utiliza muchas frases hechas y refranes que expresan su mentalidad y su origen, la burguesía mediana provinciana. Para Carmen, el mundo está bien hecho, todo funciona dentro de un orden que no merece la pena cambiar, porque si las cosas han sido siempre así, en el futuro tampoco tienen que cambiar. Por eso prefiere en su habla las expresiones conocidas y locuciones fijas.

Los versículos bíblicos que Mario ha subrayado en su Biblia y que encabezan cada capítulo del soliloquio son la voz del marido muerto que se explica, defiende sus ideales y principios y procura póstumamente instruir a su mujer. Las citas bíblicas son el medio por el cual Carmen habla al cadáver de su marido, que lo mismo que cuando vivía no puede escucharla. Sin embargo, el hecho de que está físicamente muerto no le impide a Mario que no le conteste. A lo largo de su discurso, Carmen lee las citas bíblicas, las interpreta dentro del contexto de su vida, a veces fuera del contexto bíblico, y las toma como punto de arranque para dirigirse a su marido. En su totalidad, las citas componen un resumen de la ideología de Mario que contrasta con las ideas de su mujer. Todas aluden a asuntos o aspectos de la vida sobre los que Mario y Carmen no están de acuerdo. Sirven para resaltar el retrato del marido muerto como una figura trágica que, luchando por el bien en un ambiente hostil y sin apoyo de su esposa, se siente frustrado.

El fin de *Cinco horas con Mario* es dibujar caracteres opuestos, personajes concretos que representan y definen en términos trascendentes la problemática del pueblo español en la época de posguerra. Además del comentario social, la novela representa una sobresaliente obra de arte. Los mismos rasgos de contraste que retratan a los protagonistas se repiten en todos los elementos estructurales de la obra. El contenido se desuelve en dos planos temporales, el pasado y el presente, y en dos espacios, el interior cognitivo y el de la realidad exterior. El monólogo que parece ser un diálogo particular en que ambos protagonistas exponen respectivamente sus puntos de vista contrarios. Escondido detrás de la pareja, Miguel Delibes revela un problema nacional de la España de posguerra y una propuesta para solucionar el humanismo y el amor cristiano.

Conclusiones

La novela española de posguerra se desarrolla en etapas que aproximadamente coinciden con las décadas, los años cuarenta, cincuenta, sesenta cuando se producen unos cambios significativos en el campo narrativo que puede llamarse novela de ruptura. La fecha clave es el año 1962 cuando se publica *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos. Además, esta fecha coincide, más o menos, con el momento de despegue hacia el desarrollo económico de la

sociedad española y la desaparición paulatina del sistema de censura. Esto produce un cambio de mentalidad en el novelista:

«... en las primeras fases del despegue, el novelista se siente obligado a presentar hechos y realidades que no encuentran cabida en la información o en el reportaje. A medida que el desarrollo se realiza, el tema que se plantea al novelista no es la denuncia de hechos, sino intentar aprehender el sentido global de la sociedad». ⁸⁴

Es justamente el momento de tránsito entre la novela testimonial, característica esencial del neorrealismo, y lo que llamamos novela dialéctica o novela de ruptura, que define perfectamente la etapa en los años sesenta. Siguiendo este criterio, no es difícil señalar cómo después de la obra de Martín-Santos *Cinco horas con Mario* y *Señas de identidad* son hitos importantes del realismo dialéctico. El novelista español de esta etapa pierde interés por el hecho concreto, por la historia, por lo que llamamos anécdota de la novela, para intentar captar el sentido global de la sociedad en la que vive. La naturaleza conflictiva de esta sociedad se refleja en la estructura de la novela. Se establece un diálogo entre el novelista y el mundo que le rodea, y este diálogo es su novela. El novelista neorrealista no dialogaba con su mundo porque las palabras que empleaba formaban parte de ese mundo. La novela dialéctica nace cuando el novelista decide rechazar las voces prestadas y descubre su propia voz, que le va a servir no ya para descubrir, sino para dialogar con el mundo que lo consiguen mediante la destrucción de lo tradicional: «En el vasto y sobrecargado almacén de antigüedades de nuestra lengua sólo podemos crear destruyendo: una destrucción que sea a la vez creación; una creación a la par destructiva». ⁸⁵ Primero Martín-Santos y luego Goytisolo y Delibes consideraban que únicamente de este modo podrían reaccionar de una manera artísticamente sensible a las condiciones agobiantes de su época.

La novela dialéctica supone un cambio radical en la parte formal del texto, en las técnicas narrativas y en el lenguaje, pero siempre de acuerdo con el contenido, porque al fin y al cabo su fin era transponer sensiblemente la condición social de su momento contemporáneo, igual como el del realismo social, pero mediante otras técnicas narrativas que las del realismo objetivo. Delibes ⁸⁶ considera que el núcleo de cada novela debe ser la vida y que lo primordial en una novela es el *qué* se dice, y sólo después el *cómo* se dice. El realismo dialéctico no se aleja del plano real, sin embargo, la técnica, el estilo, la elaboración no concuerdan con el realismo objetivo, al que más bien se oponen. La existencia se presenta como el resultado de un conglomerado de hechos que van encandeniándose unos a otros con los comentarios sutiles del autor. Diversos planos, exteriores e interiores, ocurren simultáneamente, y de ahí que al lado del diálogo abunde la introspección, el monólogo. El texto pasa de la novela dialogada a la novela discursiva.

⁸⁴ Morán, Fernando: *op. cit.*, 1971, p. 113.

⁸⁵ Goytisolo, Juan: *op. cit.*, 1982, p. 93.

⁸⁶ Delibes, Miguel: *La censura de prensa en los años 40 y otros ensayos*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 1985.

Por encima de las características personales de cada autor, de sus peculiaridades de estilo y de sus preferencias temáticas, es posible advertir algunos rasgos comunes en las tres obras tratadas de los años sesenta. España está presente en todas como preocupación esencial o trasfondo que sirve de base a toda la narración. La huella de la Guerra Civil se manifiesta, directa o indirectamente, en el desarrollo de las fábulas. El ambiente cultural de la posguerra se hace patente a través de las situaciones y el desarrollo de los hechos. El propósito de desmitificar la vida española y poner al desnudo sus prejuicios, convencionalismos y falsas creencias, con deseo de crear una nueva actitud ante la cambiante realidad histórica es también común en todas.

Además del fondo temático de España, hay otros temas comunes que es posible destacarlos. El catolicismo como religión determinante del pueblo español y la Iglesia como fuerza social predominante, son vistos como responsables de muchos de los errores y limitaciones de la vida española. Las características de la sociedad española que se está cambiando en la de consumo se presentan con angustia existencial, con la preocupación de que el hombre, dominado por lo material, se olvide de lo ontológico. Este problema se agudiza en España por la falta de libertad política y por el rápido cambio de sociedad subdesarrollada a sociedad industrial sin la correspondiente evolución de los principios morales, políticos y culturales que deberían acompañar una transformación social.

Las tres obras parten de la realidad, de hechos concretos y vitales, que tratan de penetrarlos y trascenderlos, en la seguridad de que hay siempre algo más allá de lo visible, de lo tangible. La narrativa española deja atrás la estrechez documental y la limitadora fidelidad a los hechos palpables, para abrirse a una perspectiva de totalidad, a una realidad que abarque lo vivo y lo soñado, lo consciente y lo inconsciente, lo inmanente y lo trascendente. El lector de repente se encuentra ante una realidad dialéctica, distorsionada y multiplicada en diversos planos de tiempo y de espacio.

Los personajes en las tres obras no son considerados como una abstracción idealizada sino como seres vivos con los pies en la tierra, sujetos a debilidades y miserias físicas y morales, que obran bien o mal, que poseen vicios y virtudes, lo que elimina la vieja dicotomía moral entre buenos y malos. Queda evidente, asimismo, la incomunicación del ser humano, su incapacidad de llegar a comprender a los demás y a ser comprendido por ellos. Esa subjetividad se manifiesta también en la técnica, con el uso de diferentes puntos de vista para presentar los mismos hechos. El propósito de tal técnica es relativizar la verdad oficial de la existencia humana, aparente y falsamente unánime. Ciertamente es que cada hombre posee una sola dimensión de la verdad, para él absoluta, pero relativa en términos de la realidad última. En este aspecto filosófico hay una evidente preocupación por el tiempo, que se manifiesta desde los títulos mismos de las obras: *Tiempo de silencio*, *Cinco horas con Mario*; *Señas de identidad* empieza con una invocación de Quevedo: «Ayer se fue; Mañana no ha llegado» (SI, p. 9).

Los relatos de las tres novelas por sí mismos no cuentan gran cosa, en las tres podemos decir que no pasa nada. Los personajes no experimentan evolución alguna; los portavoces de

la liberalización, de la nueva ideología son individuos específicos, intelectuales cuya habla queda muda, en silencio o sin eco, es decir, no la comprenden. Sin embargo no se dejan ahogar completamente por las circunstancias en que viven porque su esperanza es la reconciliación nacional, aunque utópica en aquel momento. El monólogo de la España tradicional en las tres novelas ante el silencio implacable de otra España que se afanaba por abrir nuevos horizontes, encarna un estado de realidad de los años sesenta. La España de la Victoria estaba derrumbándose. Como Carmen Sotillo que empieza con grandes palabras arrojándolas sin piedad a su víctima y termina suplicándole de rodillas una sola palabra.

Vistas desde la compleja relación, aquí estudiada, texto narrativo – sociedad, podemos concluir que *Tiempo de silencio*, *Señas de identidad* y *Cinco horas con Mario* son ejemplos de un nuevo paradigma, llamado realismo dialéctico, o sea, que pueden ser determinadas como novelas de ruptura o novelas dialécticas.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- ABELLÁN, José Luis: *La cultura en España. Ensayo para un diagnóstico*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971.
- ABELLÁN, Manuel L.: *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península Ediciones, 1980.
- ALONSO DE LOS RÍOS, César: *Conversaciones con Miguel Delibes*, Barcelona, Destino, 1993.
- ALVAR, Manuel: *El mundo novelesco de Miguel Delibes*, Madrid, Gredos, 1987.
- ANÓNIMO: «Baroja declara que no es tiempo de novelas», *El Español*, núm. 10, Madrid, 2 de enero de 1943.
- BORGES, Jorge Luis: *La poesía gauchesca*, Buenos Aires, Discusión, 1957.
- BUCKLEY, Ramón: “*Tiempo de silencio*” de Luis Martín-Santos, Madrid, Alborada, 1988.
- BUCKLEY, Ramón: *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1973².
- CARPENTIER, Alejo: *Tientos y diferencias*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1987.
- CASTRO, Américo: *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1971.
- CELA, Camilo José: «Dos tendencias de la nueva literatura española», *Papeles de Son Armadans*, núm. LXXIX, Madrid – Palma de Mallorca, 1962.
- CELA, Camilo José: «Encuesta sobre la invención literaria», *La Estafeta Literaria*, núm. 28, Madrid, 10 de junio de 1945.
- CLOTAS, Salvador: *Prólogo a “Apólogos y otras prosas inéditas” de Luis Martín-Santos*, Barcelona, Seix Barral, 1970.
- CORREA, Pedro: «Narrativa española actual», *Nuestro Tiempo*, núm. 225, Madrid, marzo de 1973.
- CURUTCHET, Juan Carlos: «A partir de Luis Martín-Santos» en *Cuatro ensayos sobre la nueva novela española*, Montevideo, Editorial Alfa, 1973.
- DELIBES, Miguel: *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Destino, 1980²⁴.

- DELIBES, Miguel: *La censura de prensa en los años 40 y otros ensayos*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 1985.
- DÍAZ, Elías: *Pensamiento español contemporáneo, 1939-1975*, Madrid, Edicusa, 1978².
- DOBLADO, Gloria: *España en tres novelas de Juan Goytisolo*, Madrid, Nova Scholar, 1988.
- DOMENECH, Ricardo: «Ante una novela irrepetible», *Ínsula*, núm. 187, Madrid, junio de 1962.
- DUQUE, Aquilino: «Realismo pueblerino y realismo suburbano. Un buen entendedor de la realidad: Luis Martín-Santos», *Índice*, núm. 185, Madrid, junio de 1964.
- FUENTES, Carlos: *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969.
- GENETTE, Gérard: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- GIL CASADO, Pablo: *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral, 1973².
- GOULD Levine, Linda: *Juan Goytisolo: la destrucción creadora*, México, Juan Mortiz, 1976.
- GOÑI, Javier: *Cinco horas con Miguel Delibes*, Madrid, Anjana Ediciones, 1985.
- GOYTISOLO, Juan: «Los escritores españoles frente al toro de la censura» en *El furgón de cola*, Barcelona, Seix Barral, 1982².
- GOYTISOLO, Juan: *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1959.
- GOYTISOLO, Juan: *Señas de identidad*, Madrid, Narrativa Mondadori, 1991.
- GULLÓN, Agnes: *La novela experimental de Miguel Delibes*, Madrid, Taurus, 1980.
- KRISTEVA, Julia: *El texto de la novela*, Barcelona, Editorial Lumen, 1981².
- MAINER, José Carlos: *Prólogo a "Tiempo de destrucción" de Luis Martín-Santos*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María: *La novela española entre 1936 y 1969. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1973.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María: *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, Madrid, Editorial Castalia, 1985.
- MARTÍN-SANTOS, Luis: «Baroja – Unamuno», en *Sobre la generación del 98. Homenaje a don Pepe Villar*, San Sebastián, 1963.
- MARTÍN-SANTOS, Luis: *Tiempo de destrucción*, Barcelona, Seix Barral, 1983².
- MARTÍN-SANTOS, Luis: *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1989³¹.
- MATUTE, Ana María: «A Wounded Generation», *The Nation*, Londres, noviembre de 1965.
- MEDINA-BOCOS, Amparo: *Delibes Miguel (1920-)*, «Cinco horas con Mario», Madrid, Alhambra, 1987.
- MONTERO, Isaac: «"Cinco horas con Mario": el lenguaje del limbo», *Revista de Occidente*, núm. 61, Madrid, 1968.
- MORÁN, Fernando: «Sobre el semidesarrollo», separata del *Boletín informativo de ciencia política*, núm. 4, Madrid, junio de 1970.
- MORÁN, Fernando: *La destrucción del lenguaje y otros ensayos literarios*, Madrid, Editorial Mezquita, 1982.
- MORÁN, Fernando: *Novela y semidesarrollo*, Madrid, Taurus, 1971.

- NEUSCHÄFES, Mercedes y Hans-Jörg: «“Cinco horas con Mario”, veinte años después y desde fuera», *Los Cuadernos del Norte*, núm. 34, Oviedo, 1985.
- ORTEGA, José: «Realismo dialéctico de Martín-Santos en “Tiempo de silencio”», *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 1, University of Alabama, U.S.A., 1969, pp. 1-10.
- PAUK, Edgar: *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor (1947-1974)*, Madrid, Gredos, 1975.
- PRINCE, Géralde: «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, núm. 14, 1974.
- REY, Alfonso: *Construcción y sentido de “Tiempo de silencio”*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980².
- REY, Alfonso: *La originalidad novelística de Delibes*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1975.
- RIDRUEJO, Dionisio: «La vida intelectual española en el primer decenio de la posguerra», *Triunfo*, no. 507, Madrid, 17 de junio de 1972.
- ROBERTS, Gemma: *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, Madrid, Gredos, 1978².
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: *El arte de narrar*, Caracas, Venezuela, Monte Avila Editores, 1977².
- SANTANA, Lázaro: «La vida y la brújula. Conversación con Borges», *Ínsula*, núm. 258, Madrid, mayo de 1968.
- SANZ VILLANUEVA, Santos: *Tendencias de la novela española actual*, Madrid, Edicusa, 1972.
- SOBEJANO, Gonzalo: «Direcciones de la novela española de posguerra», *Boletín de la Asociación europea de profesores de español*, núm. 6, Madrid, 1972.
- SOBEJANO, Gonzalo: *Estudio introductorio a “Cinco horas con Mario” – versión teatral*, Madrid, Espasa Calpe, 1981².
- VANDERLYNDEN, Anne Marie: «“Cinco horas con Mario”: quelques remarques: une lecture», *Les langues néolatines*, no. 215, Paris, 1975.
- VILLANUEVA, Darío: «Miguel Delibes de “El camino” (1950) a “Cinco horas con Mario” (1966)» en *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977.
- WINECOFF DÍAZ, Janet: «Luis Martín-Santos and the Contemporary Spanish Novel», *Hispania*, núm. LI, University of Massachusetts, U.S.A.
- YNDURÁIN, Francisco: «La novela desde la segunda persona» en Gullón, Agnes y Germán: *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*, Madrid, Taurus, 1974.

PRIPOVEDNE TEHNIKE V POVOJNEM ŠPANSKEM ROMANU S POSEBNIM POUDARKOM NA ŠESTDESETA LETA DVAJSETEGA STOLETJA

Doktorska disertacija obravnava pripovedne tehnike v španskem romanu po državljanski vojni s posebnim poudarkom na šestdeseta leta oziroma na tri romane, ki predstavljajo prelomnico v povojnem španskem pripovedništvu. Gre za romane *Čas tišine* (*Tiempo de silencio*, 1962) Luisa Martína-Santosa, *Znaki identitete* (*Señas de identidad*, 1966) Juana Goytisola in *Pet ur z Mariem* (*Cinco horas con Mario*, 1966) Míguela Delibesa.

Vsi trije romani po svoje, čeprav med seboj podobno, predstavljajo na socialni ravni pre-
tanjeno kritiko povojnega režima, ki je omejeval človekovo svobodo bivanja in ustvarjanja. Šele v šestdesetih letih se v Španiji obdobje totalitarizma začenja počasi tajati, saj zapihajo prvi vetrovi sramežljive demokracije, svobode in upanja. Takšna družbena realnost se zrcali v omenjenih romanih ne toliko v tematiki kolikor v notranji romaneskni strukturi, predvsem pri uporabi specifičnih pripovednih tehnik, drugačne karakterizacije junakov in novega pripovednega diskurza.

Čas tišine je prvi roman, ki uvaja *dialektični realizem* kot novo literarno usmeritev v povojnem španskem pripovedništvu. Ta sicer še vedno ohranja tesne vezi, predvsem tematske, s predhodno strujo, s socialnim ali objektivnim realizmom, vendar pa predvsem na formalnem področju uvaja vrsto novosti, kot so notranji monolog, menjavanje pripovednih perspektiv, medbesedilnost, uporabo pogovornega jezika, neologizmov, posameznih besed ali celih stavkov v tujih jezikih in podobno. Čeprav se na prvi pogled zdi, da gre zgolj za nekakšne zunanje spremembe, je osnovni namen formalnih novosti v tesni povezavi s sporočilom pripovednega besedila, ki je usmerjeno v posmehljivo razkrivanje španske tradicije.

LOS VALORES ASPECTUALES EN EL ESPAÑOL MODERNO DE AMÉRICA EN LAS OBRAS DEL ESCRITOR COLOMBIANO GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ¹

1. Introducción

El objetivo principal de este trabajo es dilucidar el papel de algunas formas verbales de español usadas para indicar los valores aspectuales en textos españoles contemporáneos. El estudio se limita a aquellas formas verbales que son portadoras primordiales de valores temporo-aspectuales en español. El análisis de estas formas verbales siempre se hace dentro de un amplio ambiente textual ya que se considera primordial el entorno dentro del cual actúan las formas verbales en concordancia con otros elementos lingüísticos. Se define el texto como un entorno natural compuesto de muchos factores de los que las formas verbales solamente son una piedra del mosaico textual.

El corpus seleccionado para este estudio es la obra narrativa de Gabriel García Márquez, y más concretamente cuatro novelas y un relato de este autor: *La Hojarasca*, *Cien años de soledad*, *Crónica de una muerte anunciada*, *Relato de un naufrago*, *El amor en los tiempos del cólera*. El motivo de esta selección del corpus reside, por una parte, en la prolijidad de la obra del autor colombiano que ofrece un corpus suficientemente amplio para el estudio de valores aspectuales y, por otra parte, en el hecho de que todas las obras narrativas del nobel colombiano han sido traducidas al esloveno, lo que presenta un apoyo importante —por el hecho de poder comparar los dos idiomas— en el estudio de este fenómeno lingüístico. Un factor decisivo para la selección del corpus es también el concepto del espacio y del tiempo de García Márquez ya que las formas verbales que indican las relaciones temporo-aspectuales podrían reflejar de alguna manera su concepto del tiempo. En el análisis de las formas verbales se consideró también el tipo del texto (crónica, novela, relato), las orientaciones narrativas (ordo naturalis, flashback, flashforward), la inclusión de otros discursos en el texto (discurso directo, discurso indirecto, discurso indirecto libre), el punto de mira del narrador (narrador omnisciente, narrador testigo, narrador protagonista), la puesta de relieve de las acciones (primer plano – segundo plano).

2. Definición del concepto de valores aspectuales

El problema del aspecto verbal es un tema polémico abordado desde los más distintos puntos de vista. Macaulay compara el estudio del aspecto a una selva salvaje, oscura y tupida

¹ Este artículo es la presentación de la tesis doctoral de la autora dirigida por el dr. Mitja Skubic de la Universidad de Ljubljana y defendida en dicha universidad el 17 de marzo de 1998. La publicación del artículo fue posible gracias al apoyo del Instituto Científico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana bajo los auspicios del cual se llevó a cabo la investigación sobre el aspecto verbal.

llena de obstáculos, escollos y laberintos que atraparon a la mayoría de los que se aventuraron en ese territorio muy explorado pero con mapas mal trazados.²

La complejidad de la problemática del aspecto ha llevado a una confusión terminológica y conceptual. Generalmente se considera el aspecto como la manera de ver la organización interna de una acción³, es decir, la manera de percibir el tiempo interno de una acción. El aspecto parece ser una categoría universal que se manifiesta de distintas maneras en diferentes lenguas. Justamente este hecho ha llevado a generalizar el concepto de aspecto, típico de las lenguas eslavas, a otras lenguas, es decir, definir el aspecto como la manera de ver una acción en cuanto terminada (aspecto perfectivo) o no terminada (aspecto imperfectivo) y considerarlo como morfológico o gramatical distinto del aspecto semántico o léxico denominado *Aktionsart*.⁴ En torno al contenido del concepto de *Aktionsart* existe también una confusión, ya que se interpreta generalmente de dos maneras. Por una parte, se entiende con este término el significado inherente del verbo y, por otra parte, se define el concepto como una categoría morfológico-léxica en la que los matices de significado se dan mediante prefijos, sufijos, infijos y combinaciones verbales. En el primer caso con el *Aktionsart* se explica la diferencia de los verbos permanentes y desinentes, conceptos que introdujo Andrés Bello, es decir, la diferencia existente entre los verbos que expresan acciones télicas (acciones con límite) y los que expresan acciones atélicas (acciones sin límite) y que más tarde denominó Gili Gaya verbos imperfectivos y verbos perfectivos. La segunda acepción del término se refiere a las diferencias de significado dadas por distintos elementos morfológicos (*besar-besquear, abrir-reabrir, leer-releer, durar-perdurar*) y morfo-sintácticos (perífrasis verbales).

La tradicional diferencia entre aspecto y *Aktionsart* fue aceptada y mantenida por la mayoría de los lingüistas hasta nuestros días. Pero la falta de una división clara de estos conceptos llevó a algunos estudiosos de la lengua como Lyons (1977), Coseriu (1980), Comrie (1976) a rechazar esta distinción y considerar el aspecto como un todo y no separar lo morfológico (gramatical) de lo semántico-léxico, y a otros, como Carlota Smith (1991), a enlazar los dos conceptos (el aspecto verbal en el sentido estrecho —imperfectivo/perfectivo— y los tipos de acción) en la teoría de los dos componentes.

Debido a la ya mencionada amplitud y complejidad del concepto, el aspecto en este estudio se considera en su sentido amplio. Para definirlo se usan los términos de valores aspectuales o aspectualidad que cubren los siguientes conceptos⁵:

² Binnick, 1991, p. 135.

³ En este estudio, si no se indica de otra manera, *acción* significa acción propiamente dicha, proceso y estado.

⁴ En español prevalece la denominación modo de acción. Existen además otros términos: cualidad de la acción, tipo de acción, etc.

⁵ La definición general del concepto de aspectualidad se desprende de las definiciones de aspecto de los autores Miklić (1980, 1981, 1983), Comrie (1976), Coseriu (1980) y otros.

- a) las características del desarrollo de la acción verbal en el tiempo (acciones momentáneas, reiterativas, habituales, resultativas, etc.), lo que frecuentemente se denomina Aktionsart;
- b) el tipo de la acción (estado, no estado, acciones télicas y atélicas);
- c) las partes de la acción (incoativa, intermedia – durativa, terminativa), lo que normalmente se denomina la fase de la acción;
- d) el aspecto en el sentido estrecho, lo que normalmente se denomina aspecto verbal y expresa cómo el hablante ve la acción, desde qué punto de vista o perspectiva la observa (abarca la acción en su totalidad, globalmente o parcialmente, abarca una parte de la acción sin interesarle el inicio y el final).

El aspecto verbal en las lenguas eslavas, y por lo tanto también en esloveno, es una categoría morfológica y un rasgo típico. En esloveno se expresa con la oposición binaria: aspecto perfectivo – aspecto imperfectivo que abarca a todos los verbos en cualquier forma, es decir, la marca del aspecto aparece ya en el infinitivo del verbo (*priiti/prihajati* – *venir/estar viniendo*). En español el concepto de aspecto se expresa de manera diferente, la aspectualidad no se indica con formas morfológicas especiales sino que se usan otros recursos lingüísticos para expresarlo, es decir, no hay un sistema especial para expresar los valores aspectuales sino que éstos se señalan con las formas verbales que normalmente se usan para expresar otros valores (temporales, modales). El entrelazamiento de diferentes valores, el recubrimiento de valores estrictamente aspectuales (vistos desde el punto de vista eslavo) y de los modos de acción no permiten la simple transposición de la definición del aspecto verbal esloveno (eslavo), denominado *glagolski vid*, a las lenguas romances en general y al español en especial.

En español los valores aspectuales se pueden expresar:

- gramaticalmente (oposiciones entre algunos paradigmas verbales como por ejemplo la oposición entre el pretérito simple y el pretérito imperfecto, entre el pretérito simple y el pretérito compuesto, etc.),
- sintácticamente (el uso de determinantes, el uso del singular o plural, la negación, etc.),
- lexicalmente (el significado perfectivo o imperfectivo inherente de algunos verbos como *nacer, abrir, dormir, saltar, pensar*),
- lexical y gramaticalmente (perífrasis verbales, algunos verbos pronominales y no pronominales como *dormir–dormirse, ir–irse*, algunos verbos con prefijos y sufijos como *construir–reconstruir, picar–picotear, durar–perdurar, leer–releer*).

Además de las formas verbales mencionadas la aspectualidad se indica también con otros recursos lingüísticos: adjetivos, participios, adverbios⁶, formas impersonales del verbo, la voz pasiva, el infinitivo substantivado.⁷

⁶ Véase Ignacio Bosque (1990).

⁷ Véase Elena de Miguel Aparicio (1992, 1996).

Los gramáticos y lingüistas españoles e hispanoamericanos del pasado normalmente no se dedicaron al estudio especializado de este fenómeno, muchos lo intuyeron o simplemente trasladaron los conceptos de aspecto de las lenguas eslavas al español. Pero una lectura detenida de la gramática de Nebrija⁸ nos lleva a concluir que el primer gramático de la lengua española intuyó la existencia del aspecto verbal en español sin mencionarlo explícitamente. En la clasificación de los tiempos verbales del pasado distingue el pretérito simple del pretérito imperfecto denominándolos *passado acabado* y *passado no acabado* y demuestra de esta manera que la distinción entre los dos tiempos verbales no es temporal sino de otra índole. Otro gran gramático de la lengua española Andrés Bello⁹ también es consciente de la existencia de valores aspectuales pero tampoco menciona explícitamente el aspecto verbal. Es importante su división de los verbos españoles según el significado inherente en verbos desinentes (cuyo significado incluye el término de la acción) y verbos permanentes (cuyo significado expresa duración sin final expresado). Esta distinción de Bello permaneció en las gramáticas españolas hasta nuestros días. Otro aporte importante de Bello a los estudios aspectológicos del español es la oposición que el gramático venezolano observa entre el ante-presente y el pretérito y el copretérito y el pretérito.¹⁰ Entre los lingüistas que se dedicaron al estudio del aspecto verbal en español hay que destacar a Alarcos Llorach. En su opinión la oposición imperfecto : pretérito simple es una oposición entre un proceso sin término y un proceso con término. También observa oposiciones aspectuales entre las formas no verbales del verbo y los verbos ser y estar. Actualmente los lingüistas españoles e hispanoamericanos prestan mayor atención al problema del aspecto verbal, así se han llevado a cabo algunas investigaciones sobre el tema: Guillermo Rojo (1988), César Hernández Alonso (1986), Ignacio Bosque (1990), Elena de Miguel Aparicio (1992), Graciela Reyes (1990 I, II, III) y otros.¹¹

3. La aspectualidad en la narrativa de Gabriel García Márquez

3.1 Algunos paradigmas verbales indicadores de valores aspectuales

Aunque el hablante puede expresar la aspectualidad con otros paradigmas y otros recursos lingüísticos este capítulo se centra en los paradigmas verbales¹² de la esfera del pasado y en las oposiciones aspectuales más relevantes.

⁸ Nebrija, 1989, p. 35-36 y p. 250-258.

⁹ Bello, 1988, p. 433.

¹⁰ Bello, 1988, p. 431-479.

¹¹ Los hispanistas y romanistas extranjeros se interesaron mucho más por el problema del aspecto verbal, cabe mencionar a R. K. Spaulding, H. Keniston, J. Laroquette, K. Togeby, W. E. Bull, J. Černý, J. Slawomirski, E. Coseriu, W. Dietrich ...

¹² El término paradigma verbal abarca el concepto que tradicionalmente se indica con el término tiempo verbal. Se prefiere el primer término para evitar la confusión con el concepto de tiempo y para indicar que el paradigma verbal no solamente sirve para expresar valores temporales sino también, como se ve a lo largo de este estudio, otros valores como los aspectuales, los modales, etc.

3.1.1 Pretérito simple / pretérito compuesto¹³

Con el pretérito simple y el pretérito compuesto se señalan tanto la temporalidad como la aspectualidad. En lo que a la temporalidad se refiere los dos paradigmas pertenecen a la serie básica de paradigmas y se prestan para indicar la anterioridad en relación al presente del hablante. El pretérito simple es también el paradigma verbal central de la serie del pasado.¹⁴

Normalmente la oposición entre el pretérito simple y el pretérito compuesto es una oposición temporal, el pretérito compuesto señala acciones que están temporalmente cerca del momento del habla (es el antepresente de Bello), el pretérito simple señala acciones realizadas en un lapso de tiempo que no tiene ninguna relación con el presente del hablante. En la norma peninsular es ésta la principal oposición. El vínculo del pretérito compuesto con el presente del hablante puede ser cronológico o sentimental, es decir, depende de cómo el hablante siente esta relación con su presente. El pretérito simple está alejado del momento de habla y normalmente va acompañado de complementos circunstanciales de tiempo que delimitan claramente el pasado alejado del presente del hablante.

En la norma del español de América esta oposición temporal está neutralizada. El pretérito simple se usa tanto para señalar acciones alejadas del presente del hablante como también acciones vinculadas con el presente del hablante. La oposición temporal ya casi no existe. Lo que no quiere decir que el pretérito compuesto haya desaparecido del español de América. El análisis del corpus nos ha llevado a la conclusión de que el pretérito compuesto se usa para expresar otros valores, predominantemente aspectuales. Por una parte, se usa para señalar la consecuencia, el resultado de una acción pasada en el presente del hablante (valor que normalmente se expresa en español con la perífrasis verbal *tener + participio*), por otra parte, se usa para señalar la duración de la acción ocurrida en el pasado en relación al momento del habla pero que dura en el presente, es decir, una acción que ha comenzado en el pasado, sigue en el presente del hablante y es posible que siga en el futuro.¹⁵ Pero hay

¹³ Se usan estos términos en lugar de las denominaciones tradicionales de pretérito indefinido y pretérito perfecto, para caracterizar estas dos formas verbales por su forma y no por su contenido. Coincidimos con la opinión de M. Skubic que respecto a este tema dice: *Con el fin de demarcar las concepciones de la forma y del contenido denominaré con el nombre de pretérito simple las formas "hice", etc., y con el del pretérito compuesto las formas "he hecho", etc.* (Skubic, 1969, p. 1891). *Il n'est pas à espérer que la nomenclature des paradigmes verbaux puisse devenir uniforme, sauf si l'on se met d'accord pour employer des termes absolument arbitraires qui n'évoqueraient point le contenu, et porteraient exclusivement sur la forme.* (op. cit., 1978, p. 147)

¹⁴ Los conceptos de *serie básica* y *serie del pasado* son de T. Miklič (Miklič, 1994/I, p. 88, y 1994/II, p. 13). Son constelaciones de paradigmas verbales especializados. La serie básica tiene como paradigma central el presente, que se refiere a las acciones paralelas o simultáneas; el pretérito compuesto y el pretérito simple se refieren a diferentes grados de anterioridad; el futuro simple y el futuro compuesto a diferentes grados de posterioridad. La serie básica tiene un amplio campo de usos ya que se puede usar para cualquier esfera temporal (presente actual, presente habitual, futuro, pasado – presente histórico, extratemporalidad). La serie del pasado tiene como paradigma central el pretérito simple, el imperfecto para la simultaneidad, el pluscuamperfecto y el antepretérito para la anterioridad y el condicional simple y el condicional compuesto para la posterioridad. A las dos series pertenecen también los paradigmas indicadores de la modalidad.

¹⁵ Autores como Lope Blanch (1961), Berschin (1975), Harris (1982) observan la misma tendencia de esta oposición en el español de México y de Colombia.

que admitir que a veces es difícil afirmar rotundamente que el valor expresado con este paradigma verbal en un determinado contexto es únicamente aspectual, ya que a veces también se puede detectar el valor temporal de la norma peninsular (pasado reciente). El pretérito compuesto aparece muy pocas veces en los textos analizados. Ello se debe a que la mayoría de los textos son de carácter narrativo donde prevalece la serie de paradigmas para el pasado y también al hecho de que se trata de textos escritos en el español de América (Colombia) donde la oposición temporal entre los dos paradigmas desapareció y, por lo tanto, el pretérito simple ocupa el lugar del pretérito compuesto también en aquellas partes del texto que incluyen otros discursos (discurso directo).

De acuerdo con los textos analizados el pretérito compuesto se usa sobre todo en el discurso incluido (discurso directo) en el texto cuando se desea subrayar la consecuencia de una acción pasada o la continuación de una acción pasada en el presente o el futuro del hablante; con el pretérito simple se expresa una acción terminada, concluida sin posible continuación en el presente del hablante.

En el ejemplo ATC 64, unos instantes antes de morir el doctor Urbino le dice a Fermina Daza: *Sólo Dios sabe cuánto te quise*. No dice *he querido* ni *te quiero* porque es consciente de que va a morir de un momento a otro, que todo se acabó, que no hay continuación. Con este paradigma verbal (pretérito simple) se expresa una acción inminente (también con la expresión *ya muerto en vida*), proyectada hacia adelante en el tiempo y presentada como ya terminada. En esta simple enunciación, con el pretérito simple, se expresa lo trágico de la condición humana.

[...] *Tiró la cuchara de probar y trató de correr como pudo con el peso invencible de su edad, gritando como una loca sin saber todavía lo que pasaba bajo las frondas del mango, y el corazón le saltó en astillas cuando vio a su hombre tendido bocarriba en el lodo, ya muerto en vida, pero resistiéndose todavía un último minuto al coletazo final de la muerte para que ella tuviera tiempo de llegar. Alcanzó a reconocerla en el tumulto a través de las lágrimas del dolor irrepitable de morirle sin ella, y la miró por última vez para siempre jamás con los ojos más luminosos, más tristes y más agradecidos que ella no le vio nunca en medio siglo de vida en común, y alcanzó a decirle con el último aliento:*
- *Sólo Dios sabe cuánto te quise.* (ATC, 64)

En el ejemplo CMA 17 con el pretérito compuesto se señala una acción abierta. El hablante deja abierta la posibilidad de que vuelva a nacer un hombre semejante. Si hubiera usado el pretérito simple (*No volvió a nacer otro hombre como ese*), esa posibilidad no existiría. El hablante la relegaría al pasado. El pretérito compuesto señala valores aspectuales y temporales, con la perifrasis verbal *volver a + inf.* se añade un valor aspectual de iteración.

Divina Flor, que era hija de un marido más reciente, se sabía destinada a la cama furtiva de Santiago Nasar, y esa idea le causaba una ansiedad prematura. “No ha vuelto a nacer otro hombre como ese”, me dijo, gorda y mustia, y rodeada por los hijos de otros amores. (CMA, 17)

Los verbos introductorios en los ejemplos CMA 26-27 y CMA 27 se usan en dos paradigmas verbales distintos, pero se encuentran en dos contextos iguales que no están en oposición temporal. Ambos hacen parte de la esfera del pasado, ambos señalan acciones terminadas en el pasado (en el período anterior al presente del hablante) y la perspectiva del narrador es igual en los dos casos. El uso del pretérito compuesto en este contexto es inusual, por lo tanto la forma *ha dicho* indica el resultado de la acción de *decir* que se traslada al presente del narrador de CMA: la hermana le ha dicho algo y ahora está dicho y anotado. *Dijo* sugiere una acción única y concluida.

En la baranda superior, junto al camarote del capitán, iba el obispo de sotana blanca con su séquito de españoles. "Estaba haciendo un tiempo de Navidad", ha dicho mi hermana Margot. Lo que pasó según ella, fue que el silbato del buque soltó un chorro de vapor a presión al pasar frente al puerto, y dejó ensopados a los que estaban más cerca de la orilla. (CMA, 26-27)

Mi hermana Margot, que estaba con él en el muelle, lo encontró de muy buen humor y con ánimos de seguir la fiesta, a pesar de que las aspirinas no le habían causado ningún alivio. "No parecía resfriado, sólo estaba pensando en lo que había costado la boda", me dijo. (CMA, 27)

En los ejemplos CMA 37 y CMA 44 el pretérito compuesto se usa en el discurso directo y hace parte de la serie básica de paradigmas verbales. Señala el valor temporal de anterioridad en relación al momento de habla, o escritura de la carta. La acción no está alejada temporalmente, se acerca al presente del narrador (*he visto, ha venido*) y las consecuencias de la acción se hacen sentir en el marco temporal que abarca el presente del narrador (valor aspectual de consecuencia de una acción pasada en el presente del hablante). En el ejemplo CMA 44 la educación pasada de las jóvenes tiene como consecuencia el hecho de que ahora saben sufrir. En el ejemplo CMA 37 un hombre raro está ahora en el pueblo como consecuencia de su llegada/venida.

Mi madre me escribió al colegio a fines de agosto y me decía en una nota casual: "Ha venido un hombre muy raro". En la carta siguiente me decía: "El hombre raro se llama Bayardo San Román, y todo el mundo dice que es encantador, pero yo no lo he visto". (CMA, 37)

"Cualquier hombre será feliz con ellas, porque han sido criadas para sufrir". (CMA, 44)

Con la oposición temporo-aspectual entre el pretérito compuesto y el pretérito simple se puede señalar el cambio de perspectiva del narrador. El autor usa este juego de paradigmas para cambiar la perspectiva del narrador en algunos momentos del *Relato de un naufrago* y principalmente en la *Crónica de una muerte anunciada* y en *La hojarasca*.

El narrador cuenta la historia desde una determinada perspectiva, escoge un punto de mira, un ángulo de enfoque y desde allí percibe y narra los acontecimientos.¹⁶ Los cambios de focalización, del punto de mira, están relacionados con el cambio del tipo de narrador. El narrador puede ser exterior, anónimo y omnisciente¹⁷ y los acontecimientos que narra ganan en objetividad, se trata del clásico relato en tercera persona. Pero el narrador puede ser un narrador interno (focalizador interno según Mieke Bal) que participa de los acontecimientos narrados y narra en primera persona. El narrador interno puede ser narrador protagonista o narrador testigo.¹⁸

En el caso del *Relato de un naufrago* (RN) el narrador (el naufrago que sobrevivió diez días a la deriva en una balsa) es al mismo tiempo narrador protagonista y narrador testigo, ya que es él el que narra en primera persona los acontecimientos de los que fue partícipe. Sin embargo, el mismo autor participa del relato como transcriptor de los hechos contados y como introductor a la historia (la introducción está en tercera persona). El cambio de paradigma (pretérito simple – pretérito compuesto) puede ser la señal de un cambio en la perspectiva del narrador. Así lo demuestra el ejemplo RN 52. Con el pretérito compuesto *he leído* el narrador expresa el estado proveniente de una acción pasada. Con el pretérito simple *leí* indica una acción pasada concluida. En lugar del pretérito compuesto el narrador hubiera podido usar el presente del verbo *recordar* en forma negativa (*no recuerdo*) para expresar el mismo valor (*he olvidado* y *ahora no recuerdo*). El verbo *olvidar*, perfectivo por su valor léxico inherente, expresa en el pretérito compuesto un estado que abarca el momento del habla del hablante.¹⁹

¹⁶ Este procedimiento se denomina en narratología focalización.

Narrative fiction (...) operates a division between a real speaker (the author) and a fictional surrogate inside the text (the narrator). The former, like a historian, always "makes himself absent", while the latter frequently injects subjectivity into linguistic structure. (Fleischman, 1990, p. 118)

Me referiré con el término focalización a las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. (Bal, 1987, p.108)

¹⁷ Mieke Bal (1987, p. 110-111) usa el término de focalizador externo; también se le denomina narrador omnisciente. Vargas Llosa (1971, p. 109-111) habla del narrador como suplantador de Dios.

¹⁸ *Este punto de mira o ángulo de enfoque, esta adopción de una perspectiva determinada para ordenar un mundo, cobra en la novela dos modos fundamentales:*

1. *El narrador está fuera de los acontecimientos narrados: refiere los hechos sin ninguna alusión a sí mismo. (Es el clásico relato en tercera persona).*

2. *El narrador participa en los acontecimientos narrados. Dicha participación puede asumir: a) un papel protagónico; b) un papel secundario; c) el papel de mero testigo presencial de los hechos. En estos casos, el narrador se identifica con el personaje. Es el relato en que el narrador se sitúa, habla de sí en primera persona.* (Tacca, 1985, p. 65)

Aquí empleo los conceptos de narrador testigo y narrador protagonista para distinguir el *yo como testigo* y el *yo como protagonista* (González Boixo, 1983, p. 126). G. Reyes los denomina *narrador del narrador* y *narrador personaje*. (Reyes, 1983, p. 57)

¹⁹ *Muchos perfectos de verbos perfectivos equivalen a presentes negados de verbos imperfectivos. Esta parece ser una particularidad bastante extendida en el sistema temporal de nuestra lengua. Decimos "He olvidado el resto" (perfecto) o "No recuerdo el resto" (presente) con casi absoluta equivalencia. Empleamos "Se ha ido" (perfecto) y "No está aquí" (presente) en situaciones muy similares. Ello muestra que el perfecto se aproxima en su naturaleza aspectual al presente, o al menos denota una significación similar. Además la negación de un verbo perfectivo produce como resultado un significado imperfectivo.* (Fernández Ramírez, 1986, p. 252)

Se produce un cambio de perspectiva del narrador, los dos paradigmas verbales en cuestión se encuentran aquí en oposición aspectual y temporal: la esfera del presente del narrador testigo (*he olvidado*) : la esfera del pasado del narrador protagonista (*leí*).

En Mobile, en una revista cuyo nombre he olvidado, leí el relato de un naufrago que fue devorado por los antropófagos. Pero no era en ese relato en lo que pensaba. (RN, 52)

En el ejemplo RN 109 los paradigmas verbales señalan también el cambio de perspectiva del narrador: las acciones en pretérito compuesto y en presente se refieren al narrador testigo mientras que las acciones en pretérito simple se refieren al narrador protagonista. Los paradigmas verbales del fragmento pertenecen a la serie básica; en el centro está el presente *tiene, dicen, es, pregunto*. *He contado* y *conté* son anteriores en relación al momento del habla (el presente del hablante) y se encuentran en oposición aspectual. *He contado* expresa que el hablante/narrador testigo seguirá contando su historia en la televisión y a sus amigos, la acción permanece abierta con posibilidades de continuación en el presente y en el futuro del hablante. Con *conté* el hablante/narrador protagonista expresa que ya contó su historia a la viuda y no hay más posibilidades de volver a hacerlo, la acción está concluida. *Hice* significa que la acción terminó en el pasado y no continúa en el presente del hablante/narrador protagonista: los diez días de lucha por la vida en el mar ya pasaron.

He contado mi historia en la televisión y a través de un programa de radio. Además, se la he contado a mis amigos. Se la conté a una anciana que tiene un voluminoso album de fotografías y que me invitó a su casa. Algunas personas me dicen que esta historia es una invención fantástica. Yo les pregunto: “Entonces, ¿qué hice durante mis diez días en el mar?” (RN, 109)

La *Crónica de una muerte anunciada* está narrada en primera persona. Por una parte el narrador investiga las circunstancias del asesinato de Santiago Nasar y actúa como cronista y narrador testigo. Busca datos fidedignos del asesinato y desea actuar como investigador objetivo. Por otra parte, él mismo estuvo involucrado en los acontecimientos de hace veintisiete años, de aquel lunes de febrero cuando ocurrió la tragedia y, por lo tanto, actúa también como narrador protagonista. El narrador va cambiando de perspectiva. A veces es protagonista de la historia y la narra desde ese punto de vista, a veces “sale” de la historia y observa los acontecimientos desde fuera, los describe como cronista, los enfoca en su totalidad. Por eso, ya en el comienzo de la novela, se presenta como un observador externo, conocedor de la situación y de los acontecimientos y hace conocer toda la historia en las primeras páginas. En la primera frase (CMA 9a) la perspectiva del narrador testigo es igual a la de un narrador omnisciente que presenta los acontecimientos pasados globalmente en pretérito simple (*se levantó*) y los anticipa (perífrasis verbal: *iban a matar*). Pero en la tercera frase (CMA 9b) aparece un pronombre personal de primera persona de singular (*me*) que indica que el narrador no es omnisciente sino que está dentro de la narración.

El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo. (CMA, 9a)

“Siempre soñaba con árboles”, me dijo Plácida Linero, su madre, evocando 27 años después los pormenores de aquel lunes ingrato. (CMA, 9b)

El punto de partida es el presente del narrador y su visión de los acontecimientos pasados. Los paradigmas verbales pertenecen a la serie del pasado ya que se trata de una visión retrospectiva, del recuerdo de acciones pasadas. Los paradigmas verbales de la serie básica aparecen en los discursos directos incorporados en el texto²⁰ y cuando se produce el cambio de la perspectiva del narrador, cuando el narrador testigo se transforma en el narrador protagonista.

En el ejemplo CMA 57-58 el narrador es al mismo tiempo aquel que narra la historia (narrador testigo) y aquel que actúa en la historia (narrador protagonista). El pretérito compuesto se encuentra en un entorno de paradigmas verbales narrativos para la esfera del pasado e indica el cambio de perspectiva del narrador. Se trata de un salto de la esfera del pasado del narrador a la esfera del presente del narrador que incluye el momento del habla/de la escritura. *Yo estuve con él* se refiere al narrador protagonista, *he tenido que repetir* al narrador testigo (cronista que en ese momento escribe la crónica).

Tampoco se supo nunca con qué cartas jugó Santiago Nasar. Yo estuve con él todo el tiempo, en la iglesia y en la fiesta, junto con Cristo Bedoya y mi hermano Luis Enrique, y ninguno de nosotros vislumbró el menor cambio en su modo de ser. He tenido que repetir esto muchas veces, pues los cuatro habíamos crecido juntos en la escuela y luego en la misma pandilla de vacaciones y nadie podía creer que tuviéramos un secreto sin compartir, y menos un secreto tan grande. (CMA, 57-58)

La Hojarasca es la única de las novelas y relatos analizados donde el autor usa el pretérito compuesto con más frecuencia. Tres monólogos interiores componen la novela, se expresan tres imágenes subjetivas de una misma realidad. *La Hojarasca* es como una imagen visual, un momento capturado en su inmovilidad. El lugar y el tiempo de la narración están minuciosamente definidos. El lugar: una pieza cerrada, sofocante donde yace un muerto. El tiempo: de las dos a las dos y media de la tarde del miércoles, 12 de septiembre de 1928. Tres personas que velan el cadáver expresan la realidad que perciben en su entorno y dejan divagar sus pensamientos por los vericuetos de su pasado y presente. Las percepciones del espacio, de la gente, de los objetos y de los acontecimientos en el momento cuando los protagonistas piensan se expresan en los paradigmas verbales de la serie básica. El pretérito simple y el pretérito compuesto se encuentran en oposición aspectual. En el ejemplo LH 45 con el pretérito compuesto se señala la consecuencia presente (en relación al narrador) de los actos pasados mientras que con el pretérito simple se indican acciones concluidas en un

²⁰ Véase los ejemplos mencionados CMA 17, CMA 26-27, CMA 27, CMA 44.

pasado reciente o lejano del narrador: la cara del muerto provocó una impresión tan fuerte que el niño la sigue viendo (*he retenido, veo*). El abuelo se *ha sentado* junto a la madre y sigue sentado. Pero hace solo un momento *regresó* del cuarto vecino y *rodó* la silla.

Ahora el ataúd está cerrado, pero yo recuerdo la cara del muerto. La he retenido con tanta precisión que si miro hacia la pared veo los ojos abiertos, las mejillas estiradas y grises como la tierra húmeda, la lengua mordida a un lado de la boca. Esto me produce una ardorosa sensación de intranquilidad. Tal vez el pantalón no deje de apretarme nunca a un lado de la pierna.

Mi abuelo se ha sentado junto a mi madre. Cuando regresó del cuarto vecino rodó la silla y ahora permanece aquí, sentado junto a ella, sin decir nada, la barba apoyada en el bastón y estirada hacia adelante la pierna coja. Mi abuelo espera. Mi madre, como él, espera. Los hombres que han dejado de fumar en la cama y permanecen quietos, ordenados, sin mirar el ataúd, ellos también esperan. (LH, 45)

En el ejemplo LH 11 las acciones estrechamente relacionadas con el momento de la percepción se expresan con el pretérito compuesto. Las acciones realizadas momentos antes de la narración están en pretérito simple. El autor juega con los dos paradigmas, alejando y acercando las acciones, como imágenes móviles que cambian con el pasar de los segundos y minutos, que son como el fluir del pensamiento. Lo que en este momento es presente, el momento siguiente ya será pasado: *no ha venido, hemos venido, han traído, han vaciado* son acciones (en pretérito compuesto) que tienen que ver con el momento del habla (del monólogo). Unos segundos después ya son pasado y están en pretérito simple (*quedó, sacudió, cayeron*). En ese instante el presente es el momento de levantar el muerto: el niño observa cómo está vestido el difunto.

No sé por qué no ha venido nadie al entierro. Hemos venido mi abuelo, mamá y los cuatro guajiros que trabajan para mi abuelo. Los hombres han traído una bolsa de cal y la han vaciado dentro del ataúd. Si mi madre no estuviera tan extraña y distraída, le preguntaría por qué hacen eso. No entiendo por qué tienen que regar cal dentro de la caja. Cuando la bolsa quedó vacía, uno de los hombres la sacudió sobre el ataúd y todavía cayeron unas últimas virutas, más parecidas al aserín que a la cal. Han levantado al muerto por los hombros y los pies. Tiene un pantalón ordinario, sujeto a la cintura por una correa ancha y negra, y una camisa gris. (LH, 11)

3.1.2 Pretérito simple / pretérito imperfecto

La oposición entre el pretérito simple y el pretérito imperfecto es la oposición aspectual más conocida y estudiada. Los dos paradigmas verbales son principalmente parte de la serie de paradigmas para la esfera del pasado, el hablante los usa para expresar acciones pasadas que se diferencian entre sí porque indican distintos valores aspectuales. Son también los dos típicos tiempos verbales de la narración.

El pretérito simple se define en este estudio como el paradigma verbal que se usa para señalar las acciones pasadas de una manera global, compleja, incluyendo el inicio y el final de la acción. Las acciones son vistas desde el punto de referencia que coincide con el momento del habla y se abarcan en su totalidad. Con verbos de significado inherente perfectivo el pretérito simple expresa acciones puntuales, con verbos cuyo significado inherente es imperfectivo se expresan acciones durativas perfectivas que se pueden definir temporalmente con complementos de tiempo. En los textos narrativos el pretérito simple es un típico paradigma verbal para la narración. Puesto que con este paradigma se expresan acciones vistas en su totalidad, se presta a expresar la sucesión de acciones y el avance de la narración.

Entre todos los paradigmas verbales es el imperfecto el que tiene la mayor cantidad de valores temporales, aspectuales y modales. El hablante expresa con este paradigma que la acción es anterior al momento del habla pero presenta la acción en su desarrollo, abierta, sin límites (el inicio y el final no se definen). Con los verbos cuyo valor inherente es el perfectivo el imperfecto se usa para indicar acciones reiterativas (imperfecto iterativo o cíclico) o para expresar una hábitud (imperfecto habitual). Con verbos cuyo valor léxico inherente es imperfectivo el imperfecto acentúa la duración de la acción, describe la situación, las circunstancias (imperfecto de situación y de descripción). Con el imperfecto el hablante expresa acciones simultáneas a otras acciones del pasado, es decir, acciones en curso a las que se incorporan otras acciones vistas globalmente o no.

El hablante observa la acción de diferentes maneras. Con el imperfecto ilumina una porción de la acción y no abarca ni el inicio ni el final. La acción queda abierta, presentada en su curso. Esta perspectiva se denomina perspectiva cursiva. Con el pretérito simple el hablante abarca toda la acción incluyendo el inicio y el final, la acción es cerrada, presentada en su totalidad: inicio, decurso, final. Esta perspectiva se denomina perspectiva global o compleja. Con el pretérito simple el hablante se encuentra en el punto de referencia que coincide con el momento del habla y desde allí observa la acción pasada globalmente. Con el imperfecto el hablante se “desplaza” a otro punto de observación, un punto escogido del pasado y desde allí observa la acción como una nueva actualidad.²¹ De esta oposición básica descrita se desprenden todos los usos de los dos paradigmas verbales.

3.1.2.1 Cambios de perspectiva

Los cambios de perspectiva (cursiva – global) son un recurso estilístico usado con frecuencia en los textos narrativos de Gabriel García Márquez. En el ejemplo ATC 411 se señala, con el imperfecto, una acción habitual en la esfera del pasado: Fermina Daza aplazaba cada año la quemazón de ropa vieja. El verbo está en imperfecto, la perspectiva es cursiva. Pero en seguida hay un cambio repentino de perspectiva de la misma acción. El narrador toma distancia y observa la acción globalmente (la misma acción se presenta en pretérito

²¹ Miklič, 1981, p. 68-69.

simple: *se aplazó*), continúa indicando la habitud pero la acción se presenta como terminada. Siguen de nuevo acciones habituales en perspectiva cursiva (*hacían, empezaban a llenarse, vivían, iban a morir*).

Así que la quemazón se aplazaba, se aplazó siempre, y las cosas no hacían sino cambiar de lugar, de sus sitios de privilegio a las antiguas caballerizas transformadas en depósitos de saldos, mientras los espacios liberados, tal como él lo decía, empezaban a llenarse de nuevo, a desbordarse de cosas que vivían un instante y se iban a morir en los roperos: hasta la siguiente quemazón. (ATC, 411)

Algo semejante ocurre en el ejemplo ATC 412 donde cambia el punto de mira del narrador. Las acciones en imperfecto (*parecía, aproximaba, se sentía, era*) se presentan en su transcurrir, el narrador se acerca a Fermina Daza y lee sus pensamientos. El foco se encuentra en el centro de la acción. Con el pretérito simple el narrador se aleja y observa las acciones desde fuera como un narrador omnisciente que conoce la historia y puede iluminar las acciones globalmente (*fue, ayudaron, fueron, permitió*). En la última frase del fragmento se presenta, con el pretérito simple (*fue*), una acción terminada y temporalmente definida, y, con el imperfecto *estaba*, se indica una acción simultánea, durativa.

Le parecía inconcebible, pero a medida que se aproximaba el primer aniversario de la muerte del esposo, Fermina Daza se sentía entrando en un ámbito sombreado, fresco, silencioso: la floresta de lo irremediable. No era muy consciente todavía, ni lo fue en varios años, de cuánto la ayudaron a recobrar la paz del espíritu las meditaciones escritas. Fueron ellas, aplicadas a sus experiencias, lo que le permitted entender su propia vida, y a esperar con serenidad los designios de la vejez. El encuentro en la misa de conmemoración fue una ocasión providencial de darle a entender a Florentino Ariza que también ella, gracias a sus cartas de aliento, estaba dispuesta a borrar el pasado. (ATC, 412)

En el ejemplo ATC 16 se indican con el imperfecto acciones habituales del dr. Urbino (*tenía, se levantaba, empezaba a tomar, tomaba, llevaba, aspiraba*). La perspectiva cambia cuando el narrador centra su mirada en las acciones terminadas en un tiempo definido ya terminado (*quedaron, logró*). Con *fue* la perspectiva es global y se refiere a toda la vida del médico en el marco de la cual él tenía determinadas habitudes que el narrador presenta en perspectiva cursiva. *Permanecía una hora* es parte de la rutina de la vida del dr. Urbino y está en perspectiva cursiva, con *dictó* el narrador acentúa la perfección de la acción que está limitada temporalmente a la vida del doctor aunque dentro del mismo lapso de tiempo la clase en la escuela de medicina es un trabajo regular y parte de la rutina. Con los cambios de perspectivas el narrador juega con el tiempo iluminando las acciones desde diferentes puntos de mira.

El doctor Juvenal Urbino tenía una rutina fácil de seguir, desde que quedaron atrás los años tormentosos de las primeras armas, y logró una respetabilidad y un prestigio que no tenían igual en la provincia. Se levantaba con los primeros gallos, y a esa hora em-

pezaba a tomar sus medicinas secretas [...]. Tomaba algo a cada hora, siempre a escondidas, porque en su larga vida de médico y maestro fue siempre contrario a recetar paliativos para la vejez: le era más fácil soportar los dolores ajenos que los propios. En el bolsillo llevaba siempre una almohadilla de alcanfor que aspiraba a fondo cuando nadie lo estaba viendo, para quitarse el miedo de tantas medicinas revueltas.

Permanecía una hora en su estudio, preparando la clase de clínica general que dictó en la escuela de Medicina todos los días de lunes a sábado, a las ocho en punto, hasta la víspera de su muerte. (ATC, 16)

Las introducciones del discurso directo (ATC 329, ATC 425) y del discurso indirecto (ATC 34-35, ATC 126-127, ATC 425) en el texto narrativo interrumpen el flujo de la narración. Las narraciones de los protagonistas de la novela complementan el relato del narrador (relatos dentro del relato). Los verbos introductorios se encuentran en las dos perspectivas. Con el pretérito simple las acciones son presentadas como perfectivas y puntuales, con el imperfecto se presentan como repetitivas.

- *¿Qué es lo que pasa?* – *preguntó*

- *Tú lo sabes mejor que yo* – *dijo ella.* (ATC, 329)

Le había dicho además que a menudo, cuando ella salía de la escuela, pasaba muchas horas con Tránsito Ariza haciendo prodigios de bordado en la mercería, pues era una maestra notable, y que si no había seguido viendo a Florentino Ariza con la misma frecuencia no había sido por su gusto sino por la divergencia de sus vidas.

Antes de llegar a fondo de sus propósitos el doctor Urbino Daza hizo algunas divagaciones sobre la vejez. Pensaba que el mundo iría más rápido sin el estorbo de los ancianos. Dijo: “La humanidad, como los ejércitos en campaña, avanza a la velocidad del más lento”. (ATC, 425)

El doctor Urbino se resistía a admitir que odiaba a los animales, y lo disimulaba con toda clase de fábulas científicas y pretextos filosóficos que convencían a muchos, pero no a su esposa. Decía que quienes lo amaban en exceso eran capaces de las peores crueldades con los seres humanos. Decía que los perros no eran fieles sino serviles, que los gatos eran oportunistas y traidores, que los pavorreales eran heraldos de la muerte, que las guacamayas no eran más que estorbos ornamentales, que los conejos fomentaban la codicia, que los micos contagiaban la fiebre de la lujuria y que los gallos estaban malditos porque se habían prestado para que a Cristo lo negaran tres veces. (ATC, 34-35)

Euclides, uno de los niños nadadores, se alborotó tanto como él con la idea de una exploración submarina, después de conversar no más de diez minutos. Florentino Ariza no le reveló la verdad de su empresa sino que se informó a fondo sobre sus facultades de buzo y navegante. Le preguntó si podría descender sin aire a veinte metros de profundidad, y

Euclides dijo que sí. Le preguntó si estaba en condiciones de llevar él solo un cayuco de pescado por la mar abierta en medio de una borrasca, sin más instrumentos que su instinto, y Euclides dijo que sí. Le preguntó si sería capaz de localizar un lugar exacto a dieciséis millas náuticas al noroeste de la isla mayor del archipiélago de Sotavento, y Euclides dijo que sí. Le preguntó si era capaz de navegar de noche orientándose por las estrellas, y Euclides le dijo que sí. Le preguntó si estaba dispuesto a hacerlo por el mismo jornal que le pagaban los pescadores por ayudarlos a pescar, y Euclides le dijo que sí, pero con un recargo de cinco reales los domingos. Le preguntó si sabía defenderse de los tiburones, y Euclides le dijo que sí, pues tenía artificios mágicos para espantarlos. Le preguntó si era capaz de guardar un secreto aunque lo pusieran en las máquinas de tormentos del Palacio de la Inquisición, y Euclides dijo que sí, pues a nada le decía que no, y sabía decirlo con tanta propiedad que no había modo de ponerlo en duda. (ATC, 126-127)

3.1.2.2 El relieve

En los textos narrativos estudiados los dos paradigmas se usan para la puesta de relieve²² de las acciones, es decir, para señalar el primer y el segundo plano. Ello depende de la voluntad del hablante/narrador para realzar unas acciones y desplazar otras al margen. La puesta de relieve es un procedimiento estilístico muy frecuente. Con el imperfecto (perspectiva cursiva) se indican las situaciones, los estados, las acciones en curso, las acciones reiterativas que sirven de telón de fondo para las acciones en el primer plano expresadas en perspectiva global (en pretérito simple o pluscuamperfecto). Estas acciones sobresalen, siempre se presentan en su totalidad y se suceden las unas a las otras (CAS 32).

Una tarde se entusiasmaron los muchachos con la estera voladora que pasó veloz al nivel de la ventana del laboratorio llevando al gitano conductor y a varios niños de la aldea que hacían alegres saludos con la mano, y José Arcadio Buendía ni siquiera la miró. (CAS, 32)

El imperfecto sirve para la descripción de la situación, la escena, donde se suceden las acciones en pretérito simple (CAS 36).

José Arcadio tardó mucho tiempo para restablecerse de la perplejidad cuando salió a la calle y vio la muchedumbre. No eran gitanos, eran hombres y mujeres como ellos, de cabellos lacios y piel parda, que hablaban su misma lengua y se lamentaban de los mismos dolores. Traían mulas cargadas de cosas de comer, carretas de bueyes con muebles

²² Ya Alarcos Llorach (1975, p. 13 y 15) habla del relieve y lo relaciona con el aspecto. Para él el relieve es lo mismo que el aspecto (en su opinión se trata de la oposición terminativo : no-terminativo).

De manera que no se trata sólo de dar relieve a la narración separando un primer plano de un plano indiferenciado, continuo, de fondo. Procuramos delimitar, dar un término, destacado, a ciertas sustancias sobre la sustancia de fondo. (Alarcos Llorach, op. cit., 15)

Con la puesta de relieve (*mis en relief, grounding*) se crea la textura de la narración, algunas acciones (mayoritariamente en pretérito simple) se presentan en el primer plano y otras (mayoritariamente en imperfecto) en el segundo plano (fondo, situación). Véase Fleischman, 1990, p. 168.

y utensilios domésticos, puros y simples accesorios terrestres puestos en venta sin aspavientos por los mercachifles de la realidad cotidiana. Venían del otro lado de la ciénaga, a sólo dos días de viaje, donde había pueblos que recibían el correo todos los meses y conocían las máquinas del bienestar. (CAS, 36)

Ya que las acciones en imperfecto normalmente se encuentran en el segundo plano coinciden temporalmente con las acciones que se desenvuelven en este marco descrito con el imperfecto. Por eso el imperfecto indica también la simultaneidad en relación a otras acciones en imperfecto, en pretérito simple y en pluscuamperfecto (CAS 33, CAS 105, CAS 126, CAS 167-168).

Mientras se desarrollaba el triste interrogatorio del hombre-víbora, se había abierto paso por entre la multitud hasta la primera fila en que se encontraba la gitana, y se había detenido detrás de ella. (CAS, 33)

El coronel Aureliano Buendía estaba aquella noche terminando el poema del hombre que se había extraviado en la lluvia cuando la muchacha entró al cuarto. (CAS, 105)

Carmelita Montiel, una virgen de veinte años, acababa de bañarse con agua de azahares y estaba regando hojas de romero en la cama de Pilar Ternera, cuando sonó el disparo. (CAS, 126)

Se extravió por desfiladeros de niebla, por tiempos reservados al olvido, por laberintos de desilusión. Atravesó un páramo amarillo donde el eco repetía los pensamientos y la ansiedad provocaba espejismos premonitorios. Al cabo de semanas estériles, llegó a una ciudad desconocida donde todas las campanas tocaban a muerto. (CAS, 167-168)

El cambio en la manera de iluminar las acciones (el claro-oscuro, el hecho de iluminarlas o desplazarlas a la oscuridad), el cambio de plano, se refleja también en el ritmo de la narración. Las acciones del segundo plano vistas en su curso están en imperfecto, en perspectiva cursiva. La progresividad, la duración y/o la repetición se acentúan con las perífrasis verbales (*ir(se) + gerundio, soler + infinitivo*) y otros medios lingüísticos. La narración se detiene, se bifurca, deambula por otros caminos. Se van creando subnarraciones. El ritmo de la narración es más lento. Las acciones iluminadas globalmente llevan la narración hacia adelante, las acciones en pretérito simple se suceden, aceleran y hacen avanzar la narración.

En el capítulo diez y seis de *Cien años de soledad*, en la página 248, comienza la lluvia. El narrador define detalladamente que la lluvia duró cuatro años, once meses y dos días. La lluvia termina en la página 260 con un marco temporal definido con exactitud. El inicio y el final de la lluvia se presentan en perspectiva global.

Llovió cuatro años, once meses y dos días. (CAS, 248)

Un viernes a las dos de la tarde se alumbró el mundo con un sol bobo, bermejo y áspero como polvo de ladrillo, y casi tan fresco como el agua, y no volvió a llover en diez años. (CAS, 260)

La narración se desenvuelve dentro de este marco temporal (el periodo de la lluvia). Las acciones principales que hacen avanzar la narración se presentan en perspectiva global con las acciones en pretérito simple:

El regreso de Aureliano Segundo a la casa de su mujer y su lucha contra las inundaciones:

Para no aburrirse, se entregó a la tarea de componer los numerosos desperfectos de la casa. Ajustó bisagras, aceitó cerraduras, atornilló aldabas y niveló fallebas. Durante varios meses se le vio vagar con una caja de herramientas que debieron olvidar los gitanos en los tiempos de José Arcadio Buendía, y nadie supo si fue por la gimnasia involuntaria, por el tedio invernal o por la abstinencia obligada, que la panza se le fue desinflando poco a poco como un pellejo, y la cara de tortuga beatífica se le hizo menos sanguínea y menos protuberante la papada, hasta que todo él terminó por ser menos paquidérmico y pudo amarrarse otra vez los cordones de los zapatos. (CAS, 248-249)

Los problemas de salud de Fernanda:

Pero la tortuosa costumbre de no llamar las cosas por su nombre la llevó a poner lo anterior en lo posterior, y a sustituir lo parido por lo expulsado, y a cambiar flujos por ardores para que todo fuera menos vergonzoso, de manera que Úrsula concluyó razonablemente que los trastornos no eran uterinos, sino intestinales, y le aconsejó que tomara en ayunas una papeleta de calomel. (CAS, 251)

El entierro de Gerineldo Márquez:

Aparecieron como una visión irreal en la calle que todavía llevaba el nombre del coronel Aureliano Buendía, y todos miraron la casa al pasar, y doblaron la esquina por la plaza, donde tuvieron que pedir ayuda para sacar la carreta atascada. (CAS, 252)

El conflicto entre Fernanda y Aureliano Segundo, su cantaleta y la reacción de su marido:

Entonces Aureliano Segundo perdió el dominio. Se incorporó sin prisa, como si sólo pensara estirar los huesos, y con una furia perfectamente regulada y metódica fue agarrando uno tras otro los tiestos de begonias, las macetas de helechos, los potes de orégano, y uno tras otro los fue despedazando contra el suelo. [...] Embriagado por la torrente incontenible del desahogo, Aureliano Segundo rompió el cristal de vidriera, y una por una, sin apresurarse, fue sacando las piezas de la vajilla y las hizo polvo contra el piso. Sistemático, sereno, con la misma parsimonia con la que había empapelado la casa de billetes, fue rompiendo luego contra las paredes la cristalería de Bohemia, los floreros pintados a mano, los cuadros de las doncellas en barcas cargadas de rosas, los espejos de

marcos dorados, y todo cuanto era rompible desde la sala hasta el granero, y terminó con la tinaja de la cocina que se reventó en el centro del patio con una explosión profunda. Luego se lavó las manos, se echó encima el lienzo encerado, y antes de medianoche volvió con unos tiosos colgajos de carne salada, varios sacos de arroz y maíz con gorgojo, y unos desmirriados racimos de plátanos. Desde entonces no volvieron a faltar las cosas de comer. (CAS, 257)

La búsqueda del oro enterrado:

Convencido de que Úrsula se llevaría el secreto a la tumba, Aureliano Segundo contrató una cuadrilla de excavadores con el pretexto de que construyeran canales de desagüe en el patio y en el traspatio y él mismo sondeó el suelo con barretas de hierro y con toda clase de detectores de metales, sin encontrar nada que se pareciera al oro en tres meses de exploraciones exhaustivas. Más tarde recurrió a Pilar Ternera con la esperanza de que las barajas vieran más que los cavadores, pero ella empezó por explicarle que era inútil cualquier tentativa mientras no fuera Úrsula quien cortara el naípe. (CAS, 259-260)

La visita a Petra Cotes:

Fue una decisión tan inquebrantable, que Aureliano Segundo volvió a su casa ocho meses después del último recado, y la encontró verde, desgredada, con los párpados hundidos y la piel escarchada por la sarna. [...] (CAS, 261)

Las acciones mencionadas se desenvuelven en el Macondo decadente (CAS 260), con los protagonistas que piensan, sueñan, esperan (CAS 257, CAS 258). El marco a estas acciones son las descripciones (perspectiva cursiva, las acciones están en imperfecto) de la ciudad, de las casas, de la lluvia, de las gentes que envejecen, las cosas que se desintegran:

Amaranta Úrsula y el pequeño Aureliano habían de recordar el diluvio como una época feliz. A pesar del rigor de Fernanda, chapaleaban en los pantanos del patio, cazaban lagartos para descuatizarlos y jugaban a envenenar la sopa echándole polvo de alas de mariposas en los descuidos de Santa Sofía de la Piedad. (CAS, 257)

Úrsula era feliz en medio de la parentela irreal que los niños describían sin omisión de detalles, como si de verdad la hubieran conocido. Úrsula conversaba con sus antepasados sobre acontecimientos anteriores a su propia existencia, gozaba con las noticias que le daban y lloraba con ellos por muertos mucho más recientes que los mismos contertulios. (CAS, 258)

Macondo estaba en ruinas. En los pantanos de las calles quedaban muebles despedazados, esqueletos de animales cubiertos de lirios colorados, últimos recuerdos de las horas de advenedizos que se fugaron de Macondo tan atolondradamente como habían llegado. [...] De la antigua ciudad alambrada sólo quedaban los escombros. Las casas de

madera, las frescas terrazas donde transcurrían las serenas tardes de naipes, parecían arrasadas por una anticipación del viento profético que años después había de borrar a Macondo de la faz de la tierra (CAS, 260)

En el *Relato de un naufrago* (ejemplo RN 45) la misma situación se presenta en las dos perspectivas, la global y la cursiva: *me sentí* y *me sentía*. El verbo *sentir* en este caso no cambia de significado al cambiar de valor aspectual. En ambos casos se trata de un estado descrito con dos perspectivas. Ocurre algo semejante en el ejemplo RN 76, en el mismo contexto hay dos perspectivas. Con el pretérito simple las acciones se encuentran en el primer plano y marcan el compás de la narración (*me sentí abandonado, me aferré, decidí, me sentí acompañado*), con el imperfecto las acciones están desplazadas al segundo plano y describen la situación, las circunstancias (*era mi segunda noche*), indican el estado, los sentimientos, los pensamientos (*asombraba, me sentía débil, llevaba sin agua, me sentía acompañado...*). Al cambiar el paradigma verbal, cambia el curso de la narración, con el imperfecto el narrador se detiene para pensar, describir sus sensaciones, las circunstancias. Con el pretérito simple la narración continúa.

Era mi segunda noche en el mar. Noche de hambre y de sed y de desesperación. Me sentí abandonado, después de que me aferré obstinadamente a la esperanza de los aviones. Solo esa noche, decidí que con lo único que contaba para salvarme era con mi voluntad y con los restos de mis fuerzas.

Una cosa me asombraba: me sentía un poco débil pero no agotado. Llevaba casi cuarenta horas sin agua ni alimentos y más de dos noches y dos días sin dormir; pues había estado en vigilia toda la noche anterior al accidente. Sin embargo, yo me sentía capaz de remar. (RN, 45)

*Me sentí acompañado y alegre. No tenía hambre. Con más frecuencia que antes tomaba sorbos de agua de mar. Me sentía acompañado en medio de aquella cantidad de gavio-
tas que volaban en torno a mi cabeza. (RN, 76)*

En la *Crónica de una muerte anunciada* también hay ejemplos de cambio de plano. Con el pretérito simple el narrador presenta las acciones de una manera global, las acciones se suceden y el ritmo de la narración se acelera (CMA 94). Con el imperfecto se realza el segundo plano, la narración se detiene, se describen las circunstancias de los acontecimientos (CMA 94, CMA 124). Con el imperfecto se describen estados, las acciones en su curso, por lo que estos estados y acciones son simultáneas con otras acciones expresadas en pretérito simple y en pluscuamperfecto o imperfecto (CMA 94: *entró/dejaba, estaban dando/fui*; CMA 124: *bordaba/sintió/llegaba, se asustó/sabía*).

*Mi hermano Luis Enrique entró en la casa por la puerta de la cocina, que mi madre deja-
ba sin cerrojo para que mi padre no nos sintiera entrar. Fue al baño antes de acostarse,
pero se durmió sentado en el retrete, y cuando mi hermano Jaime se levantó para ir a la*

escuela, lo encontró tirado boca abajo en las baldosas, y cantando dormido. Mi hermana la monja que no iría a esperar al obispo porque tenía una cruda de carretero, no consiguí despertarlo. “Estaban dando las cinco cuando fui al baño”, me dijo. Más tarde, cuando mi hermana Margot entró a bañarse para ir al puerto, logró llevarlo a duras penas al dormitorio. Desde el otro lado del sueño, oyó sin despertar los primeros bramidos del buque del obispo. Después se durmió a fondo, rendido por la parranda, hasta que mi hermana la monja entró en el dormitorio tratando de ponerse el hábito a la carrera, y lo despertó con su grito de loca:

- Mataron a Santiago Nasar! (CMA, 94)

Un medio día de agosto, mientras bordaba con sus amigas, sintió que alguien llegaba a la puerta. No tuvo que mirar para saber quién era. “Estaba gordo y se le empezaba a caer el pelo, y ya necesitaba espejuelos para ver de cerca”, me dijo. “Pero era él, carajo era él!” Se asustó, porque sabía que él la estaba viendo tan disminuida como ella lo estaba viendo a él, y no creía que tuviera dentro tanto amor como ella para soportarlo. Tenía la camisa empapada de sudor, como lo había visto la primera vez en la feria, y llevaba la misma correa y las mismas alforjas de cuero descosido con adornos de plata. (CMA, 124)

En *El amor en los tiempos del cólera* hay numerosos ejemplos de cambios de plano y de puesta de relieve. Los ejemplos citados presentan la simultaneidad de las acciones del segundo plano que están en imperfecto con las acciones en el primer plano expresadas en pretérito simple (ATC 77, ATC 149, ATC 169, ATC 189, ATC 309-310, ATC 427) y con otras acciones en el segundo plano expresadas con el imperfecto (ATC 118, ATC 122-123, ATC 184).

Don Pío Quinto Loayza murió cuando el hijo tenía diez años. (ATC, 77)

Poco después, ahogándose de calor junto a ella en el coche cerrado, no pudo soportar más la inclemencia de la realidad que se metía a borbotones por la ventanilla. (ATC, 149)

Su madre y sus hermanas estaban cenando café con leche y almojábanas en la mesa de ceremonias del comedor grande, cuando lo vieron aparecer en la puerta con el rostro transido y todo él deshonorado por el perfume de putas de los cuervos. (ATC, 169)

Después, mientras Hildebranda se bañaba, escribió una carta a toda prisa, la dobló a toda prisa, la metió a toda prisa en el sobre, y antes de que Hildebranda saliera del baño se la mandó con Gala Placidia al doctor Juvenal Urbino. (ATC, 189)

Perdido entre la cándida muchedumbre que cantaba el Himno Nacional mientras el globo ganaba altura, Florentino Ariza se sintió de acuerdo con alguien a quien le oyó comentar en el tumulto que aquélla no era una aventura propia de una mujer, y menos de la edad de Fermina Daza. (ATC, 309-310)

En el momento en que caía tuvo bastante lucidez para pensar que no iba a morir de aquel tropiezo porque no era posible en la lógica de la vida que dos hombres que habían amado tanto durante tantos años a la misma mujer, pudieran morir del mismo modo con sólo un año de diferencia. (ATC, 427)

Era la primera vez que montaba, pero el terror y las penurias incontables del viaje no le hubieran parecido tan amargas de no haber sido por la certidumbre de que nunca más vería a Florentino Ariza ni tendría el consuelo de sus cartas. (ATC, 118)

Sin embargo, el tiempo que él perdía en lamentos lo ganaba la hija en sus amores. Así, mientras él andaba castrando novillos y desbravando mulas en las tierras venturosas de sus cuñados, ella se paseaba con la rienda suelta en un tropel de primas comandadas por Hildebranda Sánchez, la más bella y servicial, cuya pasión sin porvenir por un hombre veinte años mayor, casado y con hijos, se conformaba con miradas furtivas. (ATC, 122-123)

Había un tumulto frente al estudio del belga, porque estaban fotografiando a Beny Centeno, que por aquellos días había ganado el campeonato de boxeo en Panamá. (ATC, 184)

El cambio de perspectiva, la presentación del segundo plano, la descripción del entorno y de las circunstancias de otras acciones (*había, saturaban, se percibía*) y la presentación del primer plano, el desarrollo de la narración (*empezaron a ladrar, hizo, saltaron, se escondieron, se hizo*) se presentan en el ejemplo ATC 161-162, donde se crea un ambiente especial del rumor del agua en el fondo cortado repentinamente por el ladrar de los perros.

Había un rumor invisible de agua continua, macetas de claveles en las cornisas y jaulas de pájaros raros en las arcadas. Los más raros, en una jaula muy grande, eran tres cuervos que al sacudir las alas saturaban el patio de un perfume equívoco. Varios perros encadenados en algún lugar de la casa empezaron a ladrar de pronto, enloquecidos por el olor del extraño. Pero un grito de mujer los hizo callar en seco, y numerosos gatos saltaron de todas partes y se escondieron entre las flores, asustados por la autoridad de la voz. Entonces se hizo un silencio tan diáfano, que a través del desorden de los pájaros y las sílabas del agua en la piedra se percibía el aliento desolado del mar. (ATC, 161-162)

En el ejemplo ATC 140-141 las acciones que se presentan globalmente, como sucesivas y perfectivas, están en el primer plano (en pretérito simple). Algunas acciones en el segundo plano son simultáneas con las acciones en pretérito simple del primer plano (*prestó : ofrecían, trataba; compraba : pusieron*) y califican las acciones del primer plano (*hizo : tenían; encontró : aumentaba; dieron : tenía*). En el segundo párrafo cambia la perspectiva de la narración, el narrador ya no expresa acciones que se suceden y que él ve desde fuera (perspectiva global), sino que observa las acciones desde otro punto de mira y las presenta cursivamente (*jugaba, hacía, compraba, permitía, era, compraba*).

No prestó atención a los apremios de los culebreros que le ofrecían el jarabe para el amor eterno, ni a las súplicas de los mendigos tirados en los zaguanes con sus llagas humeantes, ni al indio falso que trataba de venderle un caimán amaestrado. Hizo un recorrido largo y minucioso, sin rumbo pensado, con demoras que no tenían otro motivo que el deleite sin prisa en el espíritu de las cosas. Entró en cada portal donde hubiera algo que vender, y en todas partes encontró algo que aumentaba sus ansias de vivir. Gozó con el hálito del vetiver de los paños en los arcones, se envolvió en sedas estampadas, se rió de su propia risa al verse disfrazada de manola con una peineta y un abanico de flores pintadas frente al espejo de cuerpo entero de El Alambre de Oro. En la bodega de ultramarinos destapó un barril de arenques en salmuera que le recordó las noches de nordeste, muy niña, en San Juan de la Ciénaga. Le dieron a probar una morcilla de Alicante que tenía un sabor de regaliz, y compró dos para el desayuno del sábado, y además unas pencas de bacalao y un frasco de grosellas en aguradiante. En la tienda de especias, por el puro placer del olfato, estrujó hojas de salvia y orégano en las palmas de las manos, y compró un puñado de clavos de olor, otro de anís estrellado, y otros dos de jengibre y de enebro, y salió bañada en lágrimas de risa de tanto estornudar por los vapores del pimiento de Cayena. En la botica francesa, mientras compraba jabones de Reuter y agua de benjuí, le pusieron detrás de la oreja un toque de perfume que estaba de moda en París, y le dieron una tableta de desodorante para después de fumar.

Jugaba a comprar, es cierto, pero lo que de veras le hacía falta lo compraba sin más vueltas, con una autoridad que no permitía pensar que lo hiciera por primera vez, pues era consciente de que no compraba sólo para ella sino también para él [...]. (ATC, 140-141)

3.1.2.3 Repetición y enumeración

Gabriel García Márquez entreteje en su obra lo real y lo ficticio. Su mundo ficticio es coherente con sus propias leyes interiores parecidas a las del mundo real. Con algunos recursos narrativos especiales como son la exageración, la enumeración, la repetición, el cambio de las cualidades de los objetos, etc. el autor mezcla los fenómenos mágicos y los hechos reales. Con la enumeración de acontecimientos normales y extraños se borra el límite entre ellos y se funde lo mágico con lo real.²³ Los paradigmas verbales, sobre todo la oposición pretérito simple/imperfecto, desempeñan un papel primordial en el cambio del ritmo.

²³ ... Gracias a las enumeraciones se apresa la máxima cantidad de tiempo en el mínimo espacio verbal, se narra el mayor número de hechos y se describe el mayor número de objetos con el menor número de palabras. La narración no necesita detenerse a dar precisiones, a matizar, a diferenciar: la enumeración la libera de esa necesidad porque, incorporadas a esa cascada sonora, cosas y acciones se desingularizan, se homologan, sus contenidos conceptuales pierden importancia, sus propiedades plásticas y fonéticas pasan a ser hegemónicas, y para que ellas (color, forma, música) sean perceptibles, la simple mención es suficiente. El uso continuo del procedimiento imprime por eso ciertos rasgos a la realidad ficticia: ligereza, plasticidad, y, en un sentido estricto, fugacidad. Todo en ella da la impresión de un espectáculo efímero, donde las imágenes desaparecen inmediatamente después de aparecer para dar paso a otras que a su vez desaparecen, como las figuras de un carousel veloz o las imágenes de un film acelerado ... (Vargas Llosa, 1971, p. 594)

La enumeración de acciones sucesivas o la repetición de acciones iguales en la perspectiva global acelera el ritmo de la narración y aumenta la tensión (CAS 11, CAS 167, CAS 174, CAS 257, CAS 297-298, ATC 131).

Lo envió a las autoridades acompañado de numerosos testimonios sobre sus experiencias y de varios pliegos de dibujos explicativos, al cuidado de un mensajero que atravesó la sierra, se extravió en pantanos desmesurados, remontó ríos tormentosos y estuvo a punto de perecer bajo el azote de las fieras, la desesperación y la peste, antes de conseguir una ruta de enlace con las mulas del correo. (CAS, 11)

Con la temeridad atroz con que José Arcadio Buendía atravesó la sierra para fundar a Macondo, con el orgullo ciego con que el coronel Aureliano Buendía promovió las guerras inútiles, con la tenacidad insensata con que Úrsula aseguró la supervivencia de la estirpe, así buscó Aureliano Segundo a Fernanda, sin un solo instante de desaliento. (CAS, 167)

Hicieron añicos media vajilla, destrizaron los rosales persiguiendo a un toro para mantenerlo, mataron las gallinas a tiros, obligaron a bailar a Amaranta los vales tristes de Pietro Crespi, consiguieron que Remedios, la bella, se pusiera unos pantalones de hombre para subirse a la cucaña, y soltaron en el comedor un cerdo embadurnado de sebo. (CAS, 174)

Entonces Aureliano Segundo perdió el dominio. Se incorporó sin prisa, como si sólo pensara estirar los huesos, y con una furia perfectamente regulada y metódica fue agarrando uno tras otro los tiestos de begonias, las macetas de helechos, los potes de orégano, y uno tras otro los fue despedazando contra el suelo. Fernanda se asustó, pues en realidad no había tenido hasta entonces una conciencia clara de la tremenda fuerza interior de la cantaleta, pero ya era tarde para cualquier tentativa de rectificación. Embriagado por el torrente incontenible del desahogo, Aureliano Segundo rompió el cristal de vidriera, y una por una, sin apresurarse, fue sacando las piezas de la vajilla y las hizo polvo contra el piso. Sistemático, sereno, con la misma parsimonia con que había empapelado la casa de billetes, fue rompiendo luego contra las paredes la cristalería de Bohemia, los floreros pintados a mano, los cuadros de las doncellas en barcas cargadas de rosas, los espejos de marcos dorados, y todo cuanto era rompible desde la sala hasta el granero, y terminó con la tinaja de la cocina que se reventó en el centro del patio con una explosión profunda. (CAS, 257)

Ni siquiera se permitió un día de descanso al cabo del largo viaje. Se puso un gastado overol de lienzo que había llevado el esposo con otras prendas de motorista, y emprendió una nueva restauración de la casa. Desbandó las hormigas coloradas que ya se habían apoderado del corredor, resuscitó los rosales, arrancó la maleza de raíz, y volvió a sembrar helechos, oréganos y begonias en los tiestos del pasamanos. Se puso al frente de una

cuadrilla de carpinteros, cerrajeros, albañiles que resanaron las grietas de los pisos, enquiciaron puertas y ventanas, renovaron los muebles y blanquearon las paredes por dentro y por fuera, de modo que tres meses después de su llegada se respiraba otra vez el aire de juventud y de fiesta que hubo en los tiempos de la pianola. (CAS, 297-298)

Lo que entonces contó era tan fascinante, que Florentino Ariza se prometió aprender a nadar, y a sumergirse hasta donde fuera posible, sólo por comprobarlo con sus ojos. Contó que en aquel sitio, a sólo dieciocho metros de profundidad, había tantos veleros antiguos acostados entre los corales, que era imposible calcular siquiera la cantidad, y estaban diseminados en un espacio tan extenso que se perdían de vista. Contó que lo más sorprendente era que de las tantas carcachas de barcos que se encontraban a flote en la bahía, ninguna estaba en tan buen estado como las naves sumergidas. Contó que había varias carabelas todavía con las velas intactas, y que las naves hundidas eran visibles en el fondo, pues parecía como si se hubieran hundido con su espacio y su tiempo, de modo que allí seguían alumbradas por el mismo sol de las once de la mañana del sábado 9 de junio en que se fueron a pique. Contó, ahogándose por el propio ímpetu de su imaginación, que el más fácil de distinguir era el galeón San José, cuyo nombre era visible en la popa con letras de oro, pero que al mismo tiempo era la nave más dañada por la artillería de los ingleses. Contó haber visto adentro un pulpo de más de tres siglos de viejo, cuyos tentáculos salían por los portillos de los cañones, pero había crecido tanto en el comedor que para librarlo habría que desguazar la nave. Contó que había visto el cuerpo del comandante con su uniforme de guerra flotando de costado dentro del acuario del castillo, y que si no había descendido a las bodegas del tesoro fue porque el aire de los pulmones no le había alcanzado. Ahí estaban las pruebas: un arete con una esmeralda, y una medalla de la Virgen con su cadena carcomida por el salitre. (ATC, 131)

Con la repetición de acciones iguales en el pretérito simple se crea la sensación de un rápido desplazamiento del tren y el pasar del paisaje (CAS 232). La perspectiva global expresada en pretérito simple acentúa con más fuerza la rápida sucesión de imágenes que observan Meme y el coronel Buendía. Cuando el desfile fantástico pasa, la ilusión se desvanece y queda solamente la soledad y la muerte (CAS 211).

Meme apenas se dio cuenta del viaje a través de la antigua región encantada. No vio las umbrosas e interminables plantaciones de banano a ambos lados de las líneas. No vio las casas blancas de los gringos, ni sus jardines aridificados por el polvo y el calor, ni las mujeres con pantalones cortos y camisas de rayas azules que jugaban barajas en los pórticos. No vio las carretas de bueyes cargadas de racimos en los caminos polvorientos. No vio las doncellas que saltaban como sábalos en los ríos transparentes para dejarles a los pasajeros del tren la amargura de sus senos espléndidos, ni las barracas abigarradas y miserables de los trabajadores donde revoloteaban las mariposas amarillas de Mauricio Babilonia. (CAS, 232)

En vez de ir al castaño, el coronel Aureliano Buendía fue también a la puerta de la calle y se mezcló con los curiosos que contemplaban el desfile. Vio una mujer vestida de oro en el cogote de un elefante. Vio un dromedario triste. Vio un oso vestido de holandesa que marcaba el compás de la música con un cucharón y una cacerola. Vio los payasos haciendo maromas en la cola del desfile, y le vio otra vez la cara a su soledad miserable cuando todo acabó de pasar, y no quedó sino el luminoso espacio en la calle y el aire lleno de hormigas voladoras, y unos cuantos curiosos asomados al precipicio de la incertidumbre. Entonces fue al castaño, pensando en el circo, pero ya no encontró el recuerdo. Metió la cabeza entre los hombros, como un pollito, y se quedó inmóvil con la frente apoyada en el tronco del castaño. La familia no se enteró hasta el día siguiente, a las once de la mañana, cuando Santa Sofía de la Piedad fue a tirar la basura en el traspatio y le llamó la atención que estuvieran bajando los gallinazos. (CAS, 211)

El ejemplo CAS 161 es el relato de un soldado (relato dentro del relato) inserto en la narración principal. Se repite el discurso indirecto, el verbo introductorio en imperfecto (*decía*) indica la habitud. El soldado iba regularmente a la ciudad, regresaba con monedas y noticias que contaba al coronel. El discurso indirecto del soldado que cuenta las noticias que había escuchado de otros, se introduce con un verbo en imperfecto y la conjunción *que*. Las noticias se narran con verbos en pretérito simple, y en pluscuamperfecto, si ya ocurrieron (*había firmado, había venido, habían hecho, había sido secuestrada, había bailado*) o en imperfecto, si están ocurriendo en el momento de la narración (*estaba reformando*).

Encerrado en su taller, la única relación con el resto del mundo era el comercio de pescaditos de oro. Uno de los antiguos soldados que vigilaron su casa en los primeros días de la paz, iba a venderlos a las poblaciones de la ciénaga, y regresaba cargado de monedas y de noticias. Que el gobierno conservador, decía, con el apoyo de los liberales, estaba reformando el calendario para que cada presidente estuviera cien años en el poder. Que por fin se había firmado el concordato con la Santa Sede, y que había venido de Roma un cardenal con una corona de diamantes y en un trono de oro macizo, y que los ministros liberales se habían hecho retratar de rodillas en el acto de besarle el anillo. Que la corista principal de una compañía española, de paso por la capital, había sido secuestrada en su camerino por un grupo de enmascarados, y el domingo siguiente había bailado desnuda en la casa de verano del presidente de la república. (CAS, 161)

Unas horas antes de morir Arcadio Buendía está pensando en su familia. (CAS 99-100). Sus reflexiones se indican con el verbo *pensar* en imperfecto. La repetición asidua crea la impresión de que el tiempo no pasa: por esa razón lo que él piensa está en imperfecto y las acciones que ocurren fuera de su mundo mental en pretérito simple. Primero se presenta un hecho en pretérito simple: Arcadio fue fusilado. Sigue un salto hacia atrás en el tiempo (dos horas antes de la muerte), cuando Arcadio tuvo que escuchar las interminables acusaciones y la descripción de lo que él pensó antes de morir. El escuchar de las acusaciones está pre-

sentado como perfectivo (*escuchó los interminables cargos de acusación*), pero sus pensamientos están en perspectiva cursiva como si el narrador se hubiera acercado a su conciencia y describiera las acciones desde dentro. El tiempo cronológico se detuvo para Arcadio, perdió la noción del tiempo al sumergirse en sus pensamientos. Cuando el presidente del consejo de guerra inició su discurso final, Arcadio se dio cuenta del tiempo real y volvió a la realidad, al tiempo cronológico, para morir (las acciones están de nuevo en perspectiva global).

Al amanecer, después de un consejo de guerra sumario, Arcadio fue fusilado contra el muro del cementerio. En las dos últimas horas de su vida no logró entender por qué había desaparecido el miedo que lo atormentó desde la infancia. Imposible, sin preocuparse siquiera por demostrar su reciente valor, escuchó los interminables cargos de acusación. Pensaba en Úrsula, que a esa hora debía estar bajo el castaño tomando el café con José Arcadio Buendía. Pensaba en su hija de ocho meses, que aún no tenía nombre, y en el que iba a nacer en agosto. Pensaba en Santa Sofía de la Piedad, a quien la noche anterior dejó salando un venado para el almuerzo del sábado, y añoró su cabello chorreando sobre los hombros y sus pestañas que parecían artificiales. Pensaba en su gente sin sentimentalismos, en un severo ajuste de cuentas con la vida, empezando a comprender cuánto quería en realidad a las personas que más había odiado. El presidente del consejo de guerra inició su discurso final, antes de que Arcadio cayera en la cuenta de que habían transcurrido dos horas. (CAS, 99 -100)

La repetición de *lo oía* en imperfecto (ATC 42) acentúa la molesta e insistente costumbre del dr. Juvenal Urbino y la rutina en la que se transforma la vida conyugal después de muchos años de convivencia.

Lo oía despertar con los gallos, y su primera señal de vida era una tos sin son ni ton que parecía a propósito para que también ella despertara. Lo oía rezongar, sólo por inquietarla, mientras buscaba a tientas las pantuflas que debían de estar junto a la cama. Lo oía abrirse paso hasta el baño tantaleando en la oscuridad. Al cabo de una hora en el estudio, cuando ella se había dormido de nuevo, lo oía regresar a vestirse todavía sin encender la luz. [...] Ella lo oía a sabiendas de que ninguno de aquellos ruidos era indispensable, y que él los hacía a propósito fingiendo lo contrario, así como ella estaba despierta fingiendo no estarlo. (ATC, 42)

La repetición de la acción en imperfecto (*repicaba*) pone de relieve el repicar insistente y desesperado del teléfono (CAS 301).

Trató de reconstruir con la imaginación el arrasado esplendor de la antigua ciudad de la compañía bananera, cuya piscina seca estaba llena hasta los bordes de podridos zapatos de hombre y zapatillas de mujer, y en cuyas casas desbaratadas por la cizaña encontró el esqueleto de un perro alemán todavía atado a una argolla con una cadena de acero, y un teléfono que repicaba, repicaba, repicaba, hasta que él lo descolgó, entendió lo que una

mujer angustiada y remota preguntaba en inglés, y le contestó que sí, que la huelga había terminado, que los tres mil muertos habían sido echados al mar, que la compañía bananera se había ido, y que Macondo estaba por fin en paz desde hacía muchos años. (CAS, 301)

3.2 Las perífrasis verbales indicadoras de valores aspectuales

Para los fines de este estudio las perífrasis verbales se definen de acuerdo con los criterios morfo-sintácticos y semánticos. La perífrasis verbal es una construcción compuesta, es la unión de dos elementos (verbos) que forman unidad funcional. El primer elemento es un verbo en forma personal y se le denomina el auxiliar. Es el que se conjuga, el que tiene significado gramatical y, por lo tanto, aporta información sobre la persona, el número, el tiempo y el aspecto. El segundo elemento, el auxiliado, llamado también verbo principal, es un verbo en forma no personal (infinitivo, gerundio, participio) y aporta esencialmente el valor semántico-léxico.²⁴ Sin embargo, hay que tener en cuenta que esta distribución de significados es arbitraria ya que el auxiliar en las perífrasis aporta también su valor semántico-léxico al conjunto²⁵ y, asimismo, el auxiliado contribuye al valor general de la perífrasis verbal con su valor estrictamente gramatical. Las dos partes se vinculan mediante unión directa (sin nexos) o indirecta (con nexos: preposiciones, conjunciones, frases conjuntivas) en el caso de las perífrasis verbales con infinitivo. Todas las partes constitutivas de la perífrasis verbal crean una unidad semántica y sintáctica que tiene sus propios significado y función en el texto. La perífrasis verbal es un todo en el que los valores morfosintácticos y semánticos están estrechamente entrelazados: la perífrasis verbal no es simplemente la suma de los valores de sus elementos, estos no pueden separarse el uno del otro, no pueden aislarse ni sustituirse por otros elementos, ni pueden tener relaciones sintácticas propias (los dos verbos que constituyen la perífrasis verbal no son dos predicados separados sino que los dos verbos juntos forman un predicado.²⁶ Los valores aspectuales (y también modales y temporales) de las perífrasis verbales dependen también de los paradigmas verbales en que se encuentran, de los complementos de tiempo, modo, etc. y de otros elementos del texto en que figuran. El señalamiento de los valores aspectuales de las perífrasis verbales es, por lo tanto, consecuencia de influencias recíprocas y complejas entre sus partes constitutivas insertas en el entorno textual.

²⁴ La única excepción son las perífrasis copulativas, construcciones perifrásticas formadas de dos verbos conjugados relacionados con la conjunción y. Son primordialmente aspectuales y, según Coseriu (1977, p. 79-151), indican acciones en su totalidad englobando el inicio y el término. La acción se presenta como no dividida, intensa, brusca, rápida con matices de sorpresa, de algo inesperado y repentino.

²⁵ Muchos verbos auxiliares mantienen parcial o totalmente su valor léxico en las perífrasis verbales como por ejemplo *empezar a + infinitivo, terminar de + infinitivo*, etc.

²⁶ Ya que las perífrasis verbales actúan como un todo es muy raro que entre ellas se intercalen otras palabras. Pero esto puede ocurrir debido principalmente a efectos estilísticos y/o rítmicos:

Sé que hay mujeres asomadas a las ventanas, ansiosas de espectáculo, y que permanecen allí, asomadas, sin acordarse de que en los fogones está la leche hirviendo y el arroz seco. (LH, 84)

“Estuvo como media hora cambiándose la gasa con que llevaba envuelta la pinga”, me dijo Pablo Vicario. (CMA, 82)

Tradicionalmente, para facilitar su estudio, las perífrasis verbales se dividen de acuerdo con la forma en perífrasis verbales con infinitivo, gerundio y participio o de acuerdo con sus valores en perífrasis modales, aspectuales y temporales aunque en este último caso es difícil hacer una división tajante entre los tres valores que indican las perífrasis porque generalmente los valores se combinan y dependen del entorno textual en el que se encuentran. En este estudio nos limitamos a aquellas perífrasis verbales que indican, en conjunción a otros elementos del texto, primordialmente valores aspectuales. A continuación se analizan las perífrasis verbales aspectuales más frecuentes (perífrasis verbales con infinitivo y con gerundio) en las obras estudiadas.

3.2.1 Perífrasis verbales aspectuales con infinitivo

3.2.1.1 Perífrasis verbales con infinitivo que indican las fases de la acción

Las perífrasis verbales incoativas indican, por una parte, la fase de la acción que está por realizarse – la fase inminente de la acción, y, por otra parte, la fase inicial de la acción.

En los textos estudiados la fase inminente de la acción se indica con la forma *estar a punto de + infinitivo* (ATC 43, ATC 268):

Pero fue por uno de esos juegos triviales que los primeros treinta años de vida en común estuvieron a punto de acabarse porque un día cualquiera no hubo jabón en el baño. (ATC, 43)

Estaba a punto de llorar por la derrota, pero Florentino Ariza le cambió el ánimo con su instinto de cazador nocturno. (ATC, 268)

La inminencia de la acción puede señalarse también con la perífrasis verbal *ir a + infinitivo*. Con esta perífrasis se indica una acción a punto de realizarse pero no se realiza (ATC 218) o una acción cuya realización es inminente e inevitable (ATC 269):

Iba a encenderla, pero ella le detuvo el brazo, diciendo: “Yo veo mejor con las manos”. (ATC, 218)

Cuando se dio cuenta de que había empezado a amarla, ella estaba ya en la plenitud de los cuarenta, y él iba a cumplir treinta. (ATC, 269)

El coronel Aureliano Buendía estaba aquella noche terminando el poema del hombre que se había extraviado en la lluvia cuando la muchacha entró al cuarto. (CAS, 105)

Llevaba mucho tiempo pensando en él sin ninguna ilusión cuando tuvo que acompañar a su madre a un examen de la vista en el hospital de Riohacha. (CMA, 120)

Generalmente la inclusión de otra palabra entre dos elementos de una construcción verbal del tipo de perífrasis verbal es señal de que la construcción en cuestión no es perifrástica. En el ejemplo ATC 189 la intercalación del complemento *las noches en claro* entre las dos formas verbales indica que la estructura no es perifrástica. El verbo *pasar* mantiene sus propios valores semántico-sintácticos y el gerundio *llorando* tiene función adverbial de complemento de modo.

Tránsito Ariza hizo más que lo posible por consolarlo con recursos de novia cuando se dio cuenta de que había perdido el habla y el apetito y se pasaba las noches en claro llorando sin sosiego, y al cabo de una semana consiguió que comiera otra vez. (ATC, 189)

La fase inicial de la acción en los textos analizados se indica con las siguientes perífrasis incoativas en perspectiva global y en perspectiva cursiva:

Empezar (comenzar) a + infinitivo (LH 16, LH 26, LH 38)

Cuando descubro que hay moscas en la habitación comienza a torturarme la idea de que el ataúd ha quedado lleno de moscas. (LH, 16)

Y mientras lo hacía, se tenía la impresión de que durante los años anteriores se había mantenido parada en una sola edad estática y sin tiempo y que aquella noche, al recordar, ponía otra vez en movimiento su tiempo personal y empezaba a padecer su largamente postergado proceso de envejecimiento. (LH, 26)

Fue él quien empezó a moverse detrás de los espinos. (LH, 38)

Ponerse a + infinitivo, menos neutral que las dos anteriores, le añade al inicio de la acción un matiz subjetivo: la voluntad del sujeto para realizar la acción (CAS 322, ATC 39):

Después de cortarle el ombligo, la comadrona se puso a quitarle con un trapo el unguento azul que cubría el cuerpo, alumbrada por Aureliano con una lámpara. (CAS, 322)

Pero un día se puso a hacer gracias de acróbata en los travesaños de la cocina y se cayó en la olla del sancocho en medio de su propia algarabía naval del sálvese quien pueda, y con tan buena fortuna que la cocinera alcanzó a sacarlo con el cucharón, escaldado y sin plumas, pero todavía vivo. (ATC, 39)

Las perífrasis verbales incoativas echar(se) a + infinitivo, romper a + infinitivo, soltarse a + infinitivo, darse a + infinitivo conllevan matices expresivos y estilísticos, al inicio de la acción se le añaden significados de brusquedad, sorpresa, inicio repentino (LH 74, CAS 126, CMA 34, ATC 149, CAS 250):

Y él se vuelve hacia mí y echa a correr diciendo: “Bueno, entonces vamos”. (LH, 74)

El capitán intentó catearlo por la fuerza, y Aureliano José, que andaba desarmado, se echó a correr (CAS, 126)

Mis hermanos menores empezaron a salir de los otros cuartos. Los más pequeños, tocados por el soplo de la tragedia, rompieron a llorar. (CMA, 34)

Derrotado, volvió la cabeza para que no lo viera su madre, y se soltó a llorar en silencio. (ATC, 149)

Como no sabía inglés, y como apenas podía distinguir las ciudades más conocidas y las personalidades más corrientes, se dio a inventar nombres y leyendas para satisfacer la curiosidad insaciable de los niños. (CAS, 250)

Con la perífrasis verbal *empezar (comenzar) por + infinitivo* se señala el inicio de un proceso de toda una serie de acciones implícitas y explícitas. Las acciones en la mayoría de los casos no se mencionan pero se deducen del contexto o de elementos extralingüísticos. Tienen el mismo valor que las perífrasis verbales *empezar (comenzar) + gerundio*. Normalmente se encuentran en el mismo contexto que las perífrasis verbales *continuar por + infinitivo* (o *continuar + gerundio*), *acabar (terminar) por + infinitivo* o *acabar (terminar) + gerundio* (ATC 82, CAS 129).

Empezó por convencerlo de que no entregara el mamotreto lírico, con el que sólo lograría asustar a la niña de sus sueños, a quien suponía tan verde como él en los negocios del corazón. (ATC, 82)

Empezó por aconsejarle que moderara el rigor de su luto, que ventilara la casa, que le perdonara al mundo la muerte de José Arcadio. (CAS, 129)

Con las perífrasis verbales terminativas se indica la fase final de la acción. Se puede acentuar el término de la acción (*acabar de + infinitivo, terminar de + infinitivo*), la interrupción de la acción (*dejar de + infinitivo*) o la culminación de una serie de acciones anteriores (*terminar por + infinitivo, acabar por + infinitivo, llegar a + infinitivo, venir a + infinitivo, alcanzar a + infinitivo*).

Las perífrasis verbales *acabar de + infinitivo, terminar de + infinitivo* son equivalentes cuando los dos verbos auxiliares mantienen su significado básico. *Terminar de + infinitivo* (RN 84, ATC 174) se usa en todos los paradigmas verbales para indicar la fase final de la acción, con *acabar de + infinitivo* se expresa la fase final cuando el auxiliar no está en presente o en imperfecto (RN 107), aunque son posibles también estos casos (en el ejemplo ATC 181 se señala la habitud).

Cuando terminé de comer, no me sentí más aliviado. (RN, 84)

Apareció acompañada por una novicia a las nueve de la mañana, y ambas tuvieron que entretenerse media hora con las jaulas de pájaros mientras Fermina Daza terminaba de bañarse. (ATC, 174)

Cuando acabé de dibujar, examinó los papeles, dijo algunas palabras confusas y comenzó a hacerme preguntas sobre mi aventura. (RN, 107)

Cuando acababa de lavar las jaulas y poner la comida a los pájaros, y de cuidar que nada les hiciera falta a las flores, se quedaba sin rumbo. (ATC, 181)

Con el auxiliar en presente o imperfecto se indica una acción perfectiva ocurrida en un pretérito reciente referente al momento del habla o al punto de referencia indicado, es decir, que *acabar de + infinitivo* expresa tanto valores aspectuales (término de la acción) como temporales (tiempo reciente). (ATC 421)

- *Ya da lo mismo —dijo— acabo de cumplir setenta y dos años.* (ATC, 421)

Con *dejar de + infinitivo* se señala la interrupción de una acción (ATC 272, RN 28). Si la perífrasis verbal está en forma negativa, ya no se usa para expresar valor terminativo sino para indicar la duración (LH 57) o la repetición (CMA 24-25) de una acción. *No parar de + inf.*, que en el texto estudiado no es frecuente (CMA 116), es sinónimo de *no dejar de + inf.*:

Era tal su arrebato declamatorio que a veces seguía recitando a gritos mientras hacía el amor, y Florentino Ariza tenía que ponerle el chupón en la boca a viva fuerza, como se hacía con los niños para que dejaran de llorar. (ATC, 272)

Por un instante dejé de ver la balsa, pero procuré no perder la dirección. (RN, 28)

Mi madrastra hablaba sin dejar de coser, sin levantar la vista del tambor sobre el cual estaba grabando símbolos, bordando laberintos blancos. (LH, 57)

Aunque no habían dejado de beber desde la víspera de la parranda, ya no estaban borrachos al cabo de tres días, sino que parecían sonámbulos desvelados. (CMA, 24-25)

En la ventana de una casa frente al mar, bordando a máquina en la hora de más calor, había una mujer de medio luto con antiparras de alambre y canas amarillas, y sobre su cabeza estaba colgada una jaula con un canario que no paraba de cantar. (CMA, 116)

La conclusión o la culminación de un proceso anterior de una serie explícita o implícita de acciones se señala con las perífrasis verbales *terminar por + infinitivo* (CMA 54), *acabar por + infinitivo* (ATC 119), *llegar a + infinitivo* (CAS 15), *venir a + infinitivo* (ATC 358), *alcanzar a + infinitivo* (CMA 152):

Sin embargo, aun sin la bendición del obispo, la fiesta adquirió una fuerza propia tan difícil de amaestrar, que al mismo Bayardo San Román se le salió de las manos y terminó por ser un acontecimiento público. (CMA, 54)

Aquellas penurias eran familiares a Lorenzo Daza, que había traficado por la región durante media vida, y casi siempre se encontraba con amigos viejos al amanecer. Para la hija era una agonía perpetua. La hedentina de las cargas de bagre salado, sumada a la inapetencia propia de la añoranza, acabaron por estropearle el hábito de comer, y si no enloqueció de desesperación fue porque siempre encontró un alivio en el recuerdo de Florentino Ariza. (ATC, 119)

El concierto de tantos pájaros distintos llegó a ser tan aturdidor, que Úrsula se tapó los oídos con cera de abejas para no perder el sentido de la realidad. (CAS, 15)

Recurrió por último a cuantas yerbas de indios pregonaban en el mercado público, y a cuantos específicos mágicos y pócimas orientales se vendían en el Portal de los Escribanos, pero cuando vino a darse cuenta de la estafa ya tenía una tonsura de santo. (ATC, 358)

Santiago Nasar necesitaba apenas unos segundos para entrar cuando cerró la puerta. Alcanzó a golpear varias veces con los puños, y en seguida se volvió para enfrentarse a manos limpias con sus enemigos. (CMA, 152)

3.2.1.2 Perífrasis verbales con infinitivo que indican la repetición

Volver a + infinitivo expresa en la mayoría de los casos una sola repetición de la acción (perífrasis verbal iterativa) especialmente si el verbo conjugado se encuentra en pretérito simple o en otro paradigma verbal que sirve para expresar la perspectiva global (ATC 345). Para acentuar la iteración se pueden usar dos recursos iterativos (la perífrasis verbal en cuestión y el verbo con el prefijo re-) y lograr con esta redundancia efectos especiales (ATC 441).

Entonces Fermina Daza volvió a ver su pueblo grande en el marasmo de las dos de la tarde. Volvió a ver las calles que más bien parecían playones con charcos cubiertos de verdín, y volvió a ver las mansiones de los portugueses con sus escudos heráldicos tallados en el pórtico y celosías de bronce en las ventanas [...]. (ATC, 345)

Volvió a reiterarle la invitación más adelante, cuando se decidió a seguir viva sin el esposo, y entonces le pareció más probable. (ATC, 441)

En lugar de *volver a + infinitivo* se puede usar también el sinónimo menos frecuente *tornar a + infinitivo* (LH 66):

- Yo no, coronel – dijo. Y sonrió pero tornó a ponerse serio de inmediato. - Mis hijos no serían como los suyos. (LH, 66)

Cuando el auxiliar *volver* se encuentra en imperfecto se indica una repetición regular o una costumbre, si otros elementos del contexto lo permiten (complementos circunstanciales, perífrasis verbales progresivas, acciones repetitivas, etc.) (CAS 17):

No podían regresar, porque la trocha que iban abriendo a su paso se volvía a cerrar en poco tiempo, con una vegetación nueva que casi veían crecer ante sus ojos. (CAS, 17)

Con *soler + infinitivo* se indican acciones habituales (ATC 138, CAS 21):

[...] Volvió a ver la llovizna triste del parquecito, la estatua del héroe decapitado, el escaño de mármol donde Florentino Ariza solía sentarse con el libro de versos. (ATC, 138)

Por último, llegó hasta el lugar donde Melquíades solía plantar su tienda, y encontró un armenio taciturno que anunciaba en castellano un jarabe para hacerse invisible. (CAS, 21)

3.2.1.3 Las perífrasis verbales nefastas de Gabriel García Márquez: *haber de + infinitivo e ir a + infinitivo*

La perífrasis verbal *haber de + inf.* es una de las perífrasis preferidas de Gabriel García Márquez. Con el auxiliar en imperfecto el narrador omnisciente expresa el futuro del pasado con un matiz de fatalidad y anuncia eventos que se desarrollarán más tarde en la vida de los protagonistas. La perífrasis introduce *Cien años de soledad* y se repite a lo largo de la novela. Su valor predominante es el valor modal de obligación que en conjunción con los valores temporal de posterioridad y aspectual de inminencia de la acción resulta en un matiz de algo fatal, ineludible, trágico. Se repite como una fórmula mágica, anunciadora de eventos trágicos que marcan la vida de los protagonistas. La primera frase de la novela es importante para la comprensión de toda la obra. Con ella se traslada la acción hacia adelante, a un momento fatal, y de allí la acción se vuelve hacia atrás para seguir el curso de la historia de Macondo (CAS 9).

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. (CAS, 9)

Con la perífrasis se indican momentos fatales en la vida de los protagonistas no solamente en *Cien años de soledad* sino también en los demás textos analizados (CAS 231, LH 52, CMA 58, ATC 37).

Los acontecimientos que habían de darle el golpe mortal a Macondo empezaban a vislumbrarse cuando llevaron a la casa al hijo de Meme Buendía. (CAS, 231)

Habían de transcurrir estos nueve años sin que se volviera a saber nada de él, sin que su padre, que lo ayudó a adelantar los preparativos de ese viaje sin término, haya vuelto a decir una palabra en relación con su regreso. (LH, 52)

Esa precisión había de perseguirme durante muchos años pues Santiago Nasar me había dicho a menudo que el olor de las flores encerradas tenía para él una relación inmediata con la muerte, y aquel día me lo repitió al entrar al templo. “No quiero flores en mi entierro”, me dijo, sin pensar que yo había de ocuparme al día siguiente de que no las hubiera. (CMA, 58)

En esta casa no entrará nada que no hable – dijo.

Lo dijo para poner término a las argucias de su mujer, empecinada otra vez en comprar un perro, y sin imaginar siquiera que aquella generalización apresurada había de costarle la vida. (ATC, 37)

Con la perífrasis se señalan también acontecimientos fatídicos que marcaron profundamente a los protagonistas. Nunca los olvidarán y seguirán obsesionados con ellos durante toda su vida (CAS 13, CAS 239, ATC 290):

Los niños se asombraron con sus relatos fantásticos. Aureliano que no tenía entonces más de cinco años, había de recordarlo por el resto de su vida como lo vio aquella tarde, sentado contra la claridad metálica y reverberante de la ventana, alumbrando con su profunda voz de órgano los territorios más oscuros de la imaginación, mientras chorreaba por sus sienes la grasa derretida por el calor. José Arcadio, su hermano mayor, había de transmitir aquella imagen maravillosa, como un recuerdo hereditario a toda su descendencia. (CAS, 13)

Muchos años después, ese niño había de seguir contando, sin que nadie se lo creyera, que había visto al teniente leyendo con una bocina de gramófono el Decreto Número 4 del Jefe Civil y Militar de la provincia. (CAS, 239)

A París, a pesar de su lluvia perpetua, de sus tenderos sórdidos y la grosería homérica de sus cocheros, había de recordarla siempre como la ciudad más hermosa del mundo, no porque en realidad lo fuera, sino porque se quedó vinculada a la nostalgia de sus años más felices. (ATC, 290)

La perífrasis verbal *ir a + infinitivo* es la perífrasis más manifiesta de *Crónica de una muerte anunciada*. Sus valores temporales (posterioridad), aspectuales (inminencia de la acción) y modales (intención) se funden para concederle un matiz de anticipación y previsión cuando el verbo auxiliar está en imperfecto. El narrador omnisciente anticipa la acción, pero deja al lector en suspense ya que con la perífrasis no se expresa explícitamente si la acción llegará a su final o no. En la primera frase de *Crónica de una muerte anunciada* con la perífrasis verbal *iban a matar* no se expresa una acción perfectiva, una perspectiva global, sino que se acentúa la inminencia de la acción y el valor modal de intención. Después de la primera frase quedan abiertas las dos posibilidades. Al lector se le informa sobre el resultado trágico solamente unas líneas más abajo.

El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo. (CMA, 9)

Ir a + infinitivo se repite a lo largo de toda la novela como un refrán y con ella se anticipan acciones que realmente se realizan (CMA 15, CMA 24) y otras, como en los ejemplos CMA 64 y CMA 146, que no se realizan.

El día en que lo iban a matar, su madre creyó que él se había equivocado de fecha cuando lo vio vestido de blanco. (CMA, 15)

Los hombres que lo iban a matar, se habían dormido en los asientos... (CMA, 24)

“Lo único que recuerdo es que me sostenía por el pelo con una mano y me golpeaba con la otra con tanta rabia que pensé que me iba a matar”, me contó Angela Vicario. (CMA, 64)

Sin embargo, le pareció inconcebible que a Santiago Nasar lo fueran a matar, y en cambio se le ocurrió que lo iban a casar a la fuerza con Ángela Vicario para que le devolviera la honra. (CMA, 146)

3.2.2 Perífrasis verbales aspectuales con gerundio

Las perífrasis verbales con gerundio, el cual indica acciones progresivas y durativas, se usan generalmente para indicar acciones en su progresión, su desarrollar y su duración.

3.2.2.1 Perífrasis verbales durativas y progresivas

La perífrasis verbal de uso más frecuente es *estar + gerundio* que se puede emplear en todos los paradigmas verbales, en perspectiva cursiva y global. En el corpus prevalecen el presente, el imperfecto y el pretérito simple. Con esta perífrasis se acentúa el transcurrir y la duración de la acción que temporalmente no engloba únicamente el momento del habla u otro punto de referencia sino que se refiere a un lapso de tiempo mucho más amplio. Matte Bon (1992, II, p. 160) mantiene que con esta perífrasis verbal el hablante no quiere presentar la realidad extralingüística objetiva y detalladamente sino que quiere comentarla, explicarla y que el momento emotivo cobra importancia. (ATC 44).

Al cabo de un largo rumor de almidones de linos en la oscuridad, el doctor Urbino habló consigo mismo:

- Hace como una semana que me estoy bañando sin jabón – dijo. (ATC 44)

Con *estar + gerundio* el hablante actualiza la acción en la esfera del presente (CMA 137) o del pasado (CMA 94). Con esta perífrasis verbal el hablante expresa estados, procesos, acciones progresivas, durativas y repetitivas, pero no puede expresar acciones puntuales.²⁷ Puede presentar la acción en perspectiva cursiva (se acentúa el progresar de la acción – LH 59) o en perspectiva global (la acción es progresiva, durativa o repetitiva pero terminada – LH 32):

- Estos pobres muchachos no matan a nadie – dijo.

- Están bebiendo desde el sábado – dijo Cristo Bedoya. (CMA, 137)

“Estaban dando las cinco cuando fui al baño”, me dijo. (CMA, 94)

²⁷ El ejemplo *Juan está dando un grito es agramatical debido a que la perífrasis verbal se usa para indicar valores progresivos, durativos, repetitivos. La frase se vuelve gramatical si se le añade algún indicador de repetición o duración: el uso del presente simple (Juan da un grito) o del plural (Juan está dando gritos).

Antes de que yo pudiera preguntar qué estaba pasando, por qué estaban sucediendo cosas extrañas en mi propia casa sin que yo lo supiera, tu padre había venido a decirme: “No tienes nada que preguntarle a Meme”. [...] (LH, 59)

La banda rural estuvo tocando piezas sentimentales hasta cuando vino un muchacho, jadeante, reventando a decir que la mula del párroco estaba en la última vuelta del camino. (LH, 32)

Andar + gerundio también se usa para señalar acciones durativas y progresivas pero, gracias al auxiliar *andar*, la perífrasis es más expresiva y dinámica. A la idea de progresión se une un matiz subjetivo burlón e irónico (ATC 124, CAS 199).

Por aquellos días, Hildebranda Sánchez andaba delirando de ilusiones después de visitar a una pitonisa cuya clarividencia la había asombrado. (ATC, 124)

No bien Remedios, la bella, había subido al cielo en cuerpo y alma, y ya la desconsiderada Fernanda andaba refunfuñando en los rincones porque se había llevado las sábanas. (CAS, 199)

Con *ir(se) + gerundio* el hablante acentúa el transcurrir progresivo y la duración de la acción. El lento desarrollar de la acción se refuerza con complementos circunstanciales de tiempo o modo. Tiene un fuerte valor expresivo y se usa a menudo para describir, acentuar el lento progresar de las acciones, inmovilizar las acciones en el tiempo. Se usa tanto en la perspectiva cursiva (el lento progresar y la duración se acentúan – CAS 314, ATC 61) como en la perspectiva global (el progresar y el durar de la acción se presentan como terminados – CAS 62-63, ATC 60).

Pero poco a poco lo fue abandonando a su soledad, porque cada vez se les hacía más difícil la comunicación. Estaba perdiendo la vista y el oído, parecía confundir a los interlocutores con personas que conoció en épocas remotas de la humanidad, y contestaba a las preguntas con un intrincado batiburrillo de idiomas. (CAS, 62-63)

Sin embargo, y aunque él mismo no parecía advertirlo, aquellas cartas de recuperación y estímulo se iban transformando poco a poco en pastorales de desengaño. (CAS, 314)

Poco a poco, mientras yacía con los ojos cerrados después de la siesta diaria, había ido sintiéndolas dentro, una a una, sintiendo hasta la forma de su corazón insomne, su hígado misterioso, su páncreas hermético, y había ido descubriendo que hasta las personas más viejas eran menores que él [...]. (ATC, 60)

Pero lo que más le inquietaba era la desconfianza que tenía en su propia razón: poco a poco, en un naufragio ineluctable, sentía que iba perdiendo el sentido de la justicia. (ATC, 61)

Llevar + gerundio sirve para indicar acciones durativas limitadas en un marco temporal. La acción se desarrolla desde un momento determinado hasta el momento del habla o punto de referencia. Esta delimitación en el tiempo hace incompatible su uso en perspectiva global (ATC 263, CMA 120).

Por primera vez en los veintisiete años interminables que llevaba esperando, Florentino Ariza no pudo resistir la punzada de dolor de que aquel hombre admirable tuviera que morir para que él fuera feliz. (ATC, 263)

Llevaba mucho tiempo pensando en él sin ninguna ilusión cuando tuvo que acompañar a su madre a un examen de la vista en el hospital de Riohacha. (CMA, 120)

3.2.2.2 Perífrasis verbales con gerundio que sirven para indicar las fases de la acción

Empezar (comenzar) + gerundio y terminar (acabar) + gerundio equivalen a las perífrasis verbales *empezar (comenzar) por + infinitivo* y *terminar (acabar) por + infinitivo* y sirven para indicar respectivamente la fase inicial (ATC 277) y la fase final (ATC 287, CAS 90) de un proceso.

Empezaban viviendo como parásitas de sombras en los caserones desiertos, se volvían confidentes de sus sirvientas, amantes de sus almohadas, sin nada que hacer después de tantos años de cautiverio estéril [...] Seguían poniendo su jabón en el baño, la funda con sus iniciales en la cama, el plato y los cubiertos en su lugar de la mesa, por si acaso volvían de la muerte sin avisar, como solían hacerlo en vida. Pero en aquellas misas de soledad iban tomando conciencia de que otra vez eran dueñas de su albedrío [...] (ATC, 277)

Ella empezaba a hacerlo con las migajas de amor que todavía le sobraban de Europa, y ambos se iban dejando traicionar por los recuerdos, ablandándose sin quererlo, queriéndose sin decirlo, y terminaban muriéndose de amor por el suelo, embadurnados de espumas fragantes, mientras oían a las criadas hablando de ellos en el lavadero: “Si no tienen más hijos es porque no tiran.” (ATC, 287)

Llegó a ser tan sincera en el engaño que ella misma acabó consolándose con sus propias mentiras. (CAS, 90)

Salir + gerundio expresa un valor parecido a *terminar (acabar) + gerundio*, es decir, el final, a menudo no esperado, de un proceso (ATC 426).

Si hubiera contado con el consentimiento de Fermina Daza, ninguna ocasión hubiera sido más propicia. Más aún: después de lo que habían hablado en aquel almuerzo histórico, el formalismo de la solicitud salía sobrando. (ATC, 426)

La fase media (la fase de la duración) del proceso se indica con las perífrasis verbales *seguir* (*continuar*) + *gerundio*. Se emplean en todos los paradigmas verbales tanto en perspectiva cursiva como en perspectiva global. Las dos perífrasis presuponen un proceso o estado anterior que continúa orientado hacia adelante (RN 37, RN 38, RN 97).

Volví a ponérmelo en la muñeca y segui mirándolo minuto a minuto, como esa tarde había estado mirando el horizonte en espera de los aviones; hasta cuando me dolieron los ojos. (RN, 37)

La balsa seguía avanzando, no podía calcular cuánto había avanzado durante la noche, pero todo seguía siendo igual en el horizonte, como si no me hubiera movido un centímetro. (RN, 38)

El no contestó en seguida. Continuó examinándome enigmáticamente, sin parpadear, con la carabina apoyada en el suelo. (RN, 97)

4. Conclusiones

El análisis de algunas formas verbales (paradigmas verbales y perífrasis verbales) que sirven para señalar valores aspectuales en cinco obras narrativas de Gabriel García Márquez demuestra que las formas verbales analizadas son unos potentes recursos lingüísticos para la expresión de la temporalidad y la aspectualidad y tienen un fuerte valor expresivo, se usan para lograr efectos estilísticos especiales. El análisis de las perspectivas del narrador, de las oposiciones aspectuales de ciertos paradigmas verbales, de los valores aspectuales de algunas perífrasis verbales que parecen especializarse para indicar la aspectualidad comprueban que el aspecto verbal, a pesar de que aún hoy día siga teniendo oponentes que consideran el aspecto como una especialidad eslava inexistente en español, no sólo está presente en español sino que tiene un papel muy vital e importante, nada inferior al de la temporalidad. En el complejo mundo del texto un sinfín de elementos dependientes entre sí sirven para expresar los más variados matices de temporalidad, aspectualidad, modalidad. El hablante, narrador en nuestro caso, tienen a su disposición recursos muy variados para expresar los matices más rebuscados. Esta riqueza y disponibilidad en la lengua española se refleja a perfección en las obras narrativas de Gabriel García Márquez.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS LLORACH, E. (1972), *Estudios de gramática funcional del español*. Madrid: Gredos. 51-108.
- ALARCOS LLORACH, E. (1975), *Otra vez sobre el sistema verbal español*. Homenaje a la memoria de D. Antonio Rodríguez-Moñino 1910-1970. Madrid: Castalia. 9-26.
- BAL, M. (1987), *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- BEAUGRANDE, R. de, DRESSLER, U. (1992), *Uvod v besediloslovje*. Ljubljana: Park.

- BELLO, A. (1847/1988), *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos, I, II con las notas de Rufino José Cuervo*. Estudio y edición de Ramón Trujillo. Madrid: Arco Libros.
- BERSCHIN, H. (1975), *A propósito de la teoría de los tiempos verbales. Perfecto simple y perfecto compuesto en el español peninsular y colombiano*. Thesaurus, BICC XXX/3, Bogotá: ICC. 539-556.
- BINNICK, R. I. (1991), *Time and the Verb. A Guide to Tense and Aspect*. New York – Oxford: Oxford University Press.
- BOSQUE, I. (1990), *Tiempo y aspecto en español*. Madrid: Cátedra.
- BULL, W. E. (1968), *Time, Tense and the Verb (A Study in Theoretical and Applied Linguistics with Particular Attention to Spanish)*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- COMRIE, B. (1976), *Aspect*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COMRIE, B. (1990), *The Typology of Tense-Aspect Systems in European Languages*. *Lingua e Stile*, anno XXV/2. 259-272.
- COSERIU, E. (1960), *Sobre las llamadas “construcciones con verbos de movimiento”: un problema hispánico*. Comunicação apresentada ao IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, Salvador (Bahia), 1959. Montevideo.
- COSERIU, E. (1977), *Estudios de lingüística románica*. Madrid: Gredos.
- COSERIU, E. (1980), *Aspect verbal ou aspects verbaux? Quelques questions de théorie et de méthode*. La notion d’aspect, Colloque organisé par le Centre d’Analyse Syntaxique de l’Université de Metz, Paris: Klincksieck.
- DIETRICH, W. (1983), *El aspecto verbal perifrástico en las lenguas románicas*. Madrid: Gredos.
- FLEISCHMAN, S. (1990), *Tense and Narrativity*. London: Routledge.
- FERNÁNDEZ DE CASTRO, F. (1990), *Las perífrasis verbales en español. Comportamientos sintácticos e historia de su caracterización*. Oviedo: Series Minor.
- FERNÁNDEZ RAMÍREZ, S. (1986), *Gramática española, 4. El verbo y la oración*. Madrid: Arco/ Libros.
- GILI GAYA, S. (1976), *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona: Bibliograf.
- GÓMEZ TORREGO, L. (1988), *Perífrasis verbales. Sintaxis, semántica y estilística*. Madrid: Arco/Libros.
- GONZÁLES BOIXO, J. C. (1983), *Claves narrativas de Juan Rulfo*. León: Editorial Universidad de León.
- HARRIS, M. (1982), *The “Past Simple” and the “Present Perfect” in Romance*. *Studies in the Romance Verb* edited by N. Vincent and M. Harris. London–Canberra: Croom Helm. 42-70.
- HERNÁNDEZ ALONSO, C. (1986), *Gramática funcional del español*. Madrid: Gredos.
- LOPE BLANCH, J. (1961), *Sobre el uso del pretérito en el español de México*. *Studia Philologica, Homenaje a Dámaso Alonso, II*. Madrid: Gredos. 373-385.

- LYONS, J. (1977), *Semantics, 1, 2*. Cambridge–London–New York–Melbourne: Cambridge University Press.
- MARKIČ, J. (1990), *Sobre las perífrasis verbales en español*, *Linguistica* XXX. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 169-206.
- MARKIČ, J. (1991), *Hacia un estudio aspectual contrastivo entre el esloveno y el español*. *Verba Hispanica*, I. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 105-110.
- MATTE BON, F. (1992), *Gramática comunicativa del español*. Tomos I, II. Madrid: Difusión S.L.
- MIGUEL APARICIO DE, E. (1992), *El aspecto en la sintaxis del español: Perfectividad e impersonalidad*. Madrid: UAM.
- MIGUEL APARICIO DE, E. (1996), *Nominal Infinitives in Spanish: An Aspectual Constraint*. *The Canadian Journal of Linguistics/La Revue Canadienne de Linguistique*. 41(1) March/mars 1996. 29-53.
- MIKLIČ, T. (1980), *Opozicija perfekt – imperfekt v italijanščini in slovenska dovršnost: nedovršnost za izražanje preteklosti*. Disertacija. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.
- MIKLIČ, T. (1981), *Kriteriji izbire med perfektom in imperfektom v primerjavi s kriteriji izbire med dovršniki in nedovršniki, italijansko-slovenska kontrastivna analiza*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.
- MIKLIČ, T. (1983), *L'opposizione italiana perfetto vs imperfetto e l'opposizione slovena dovršnost vs nedovršnost nella verbalizzazione delle azioni passate*. *Linguistica* XXIII. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 53-123.
- MIKLIČ, T. (1994/I), *Besedilni mehanizmi učasovljanja zunajjezikovnih situacij*. *Uporabno jezikoslovje* 2 (2). Ljubljana. 80-99.
- MIKLIČ, T. (1994/II), *Segnalazione della temporalità nel testo: che cosa aiuta il ricevente a collocare le azioni sull'asse temporale*. *Atti del Terzo Convegno S.I.L.F.I. Perugia*. (Hrsg. L. Agostiniani).
- NEBRIJA, E. A. de, (1492/1989), *Gramática de la lengua castellana*. Ed. de Antonio Quilis. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.
- OREŠNIK, J. (1994), *Slovenski glagolski vid in univerzalna slovnica*. Ljubljana: SAZU.
- REYES, G. (1983), *La realidad de Dicto en Crónica de una muerte anunciada*. *LEA* V/1: 57-69.
- REYES, G. (1990/I), *La pragmática lingüística*. Barcelona: Montesinos.
- REYES, G. (1990/II), *Tiempo, modo, aspecto e intertextualidad*. *RSEL* – año 20, fasc.1: 17-53.
- REYES, G. (1990/III), *Valores estilísticos del imperfecto*. *RFE*, tomo LXX, fasc. 1-2. Madrid: CSIC. 45-70.
- ROJO, G. (1988), *Temporalidad y aspecto en el verbo español*. *LEA*, vol. X/2. Madrid: ICI. 195-216.

- SKUBIC, M. (1969), *Pretérito simple y compuesto en los primeros textos castellanos*. Actas del XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica. Madrid: CSIC 1891-1901.
- SKUBIC, M. (1978), *Sur les valeurs du temps du passé dans les langues romanes*. Linguistica, XVII. Ljubljana: FF. 143-159.
- SMITH, C. (1991), *The Parameter of Aspect*. Dordrecht: Kluwer.
- TACCA, O. (1985), *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- VARGAS LLOSA, M. (1971), *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona–Caracas: Monte Ávila Editores, C. A.

Corpus:

- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1955/1985), *La hojarasca*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra. (LH)
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1967/1986), *Cien años de soledad*, Bogotá: Editorial La Oveja Negra. (CAS)
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1970/1986), *Relato de un naufragio*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra. (RN)
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1981/1981), *Crónica de una muerte anunciada*, Bogotá: Editorial La Oveja Negra. (CMA)
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1985/1985), *El amor en los tiempos del cólera*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra. (ATC)

ASPEKTUALNE VREDNOSTI V SODOBNI AMERIŠKI ŠPANŠČINI V DELIH KOLUMBIJSKEGA PISATELJA GABRIELA GARCÍE MÁRQUEZA

Pričujoči članek je predstavitev avtoričine doktorske disertacije o vprašanih aspektualnosti v sodobni ameriški španščini. Avtorica posveča prvi del članka predstavitvi teoretične osnove raziskave, opredelitvi pojma aspektualne vrednosti in predstavitvi tistih glagolskih oblik (nekaterih glagolskih paradigem in glagolskih perifraz), s katerimi se signalizira aspektualnost v španskem jeziku. Aspektualnost oz. aspektualne vrednosti opredeljuje široko in s tem terminom zajema tako značilnosti poteka glagolskega dejanja v času (enkratno, ponavljalno, dejanje-navada, rezultativno, itd.), kar se pogosto imenuje vrsta glagolskega dejanja (*modo de acción, Aktionsart*), kot tudi tip dejanja (stanje, nestanje, telična in netelična dejanja), izbran izsek dejanja (začetni, vmesni – trajajoči, končni), kar je običajno označeno kot faza dejanja, in aspekt v ožjem pomenu besede, kar je najpogosteje opredeljeno kot glagolski vid, *aspecto*, in izraža, kako govorec gleda na dejanje, s katerega zornega kota ali perspektive opazuje dejanje (dejanje vidi globalno in ga zajema v celoti ali ga vidi le delno, začetka in konca ne osvetljuje). Širši pristop k proučevanju aspektualnosti v španskem jeziku je potreben zato, ker se aspektualne vrednosti v španščini izražajo drugače kot v slovenščini.

V tem delu članka so predstavljene tudi nekatere raziskave aspekta španskih in hispano-ameriških avtorjev.

Drugi del članka je posvečen analizi aspektualnih vrednosti v pripovednih delih Gabriela Garcíe Márqueza. Korpus raziskave obsega pet del kolumbijskega pisatelja (*La hojarasca*, *Cien años de soledad*, *Relato de un naufrago*, *Crónica de una muerte anunciada*, *El amor en los tiempos del cólera*), v katerih avtorica analizira rabo glagolskih paradigem (enostavni preterit : sestavljeni preterit, enostavni preterit : imperfekt) in glagolskih perifraz za signaliziranje aspektualnosti. Pri tem upošteva besedilno zvrst (roman, kronika), zorni kot pripovedovalca, umestitev drugih diskurzov v besedilo, pripovedne postopke, reliefiranje dejanja in poskuša ugotoviti, kako pisatelj uporablja omenjena jezikovna sredstva za ustvarjanje lastnega fiktivnega sveta s posebnimi časovnimi in prostorskimi zančilnostmi. Analiza glagolskih paradigem in glagolskih perifraz, ki se uporabljajo za izražanje aspektualnosti, je prispevek k poznavanju vprašanja aspekta v španskem jeziku in k osvetlitvi slogovnih značilnosti pripovednih del Gabriela Garcíe Márqueza.

SOBRE EL USO DE LOS VERBOS SER Y ESTAR¹ (en los cuentos *La brujiita Gari* y *El televisor mágico* de Braulio Llamero)

Cuando te encuentras con aquella magia que se llama imaginación, eres capaz de dejarte llevar por ella a sus mundos. Y realmente, no es difícil dejarse llevar, sobre todo si la que te lleva es la brujiita Gari o si es Luismi o cualquier otro personaje de los cuentos del escritor zamorano Braulio Llamero.

“¡Hola! Me llamo Gari y soy una bruja. Pero no te asustes. No soy una bruja de esas que salen en los cuentos: con la nariz torcida, verrugas, pelos en la barbilla, viejísima, feísima y malísima. Yo soy una bruja muy chuli. Tengo diez años, el pelo rizado y pecas en la cara. No soy ni fea ni mala. ¡Y si alguien dice lo contrario, lo convierto en sapo por mentirosos! En realidad, hace muy poco que me hice bruja y casi nadie lo sabe. No me gusta que lo sepan desde que descubrí que ser bruja no es ninguna ganga. Si continuas leyendo sabrás dos cosas: por qué me hice bruja y por qué ahora no quiero que lo sepa la gente.

AQUÍ TE CUENTO POR QUÉ QUISE HACERME BRUJA: Ya sabes cómo son los mayores. Cuando no saben qué decirle a una chica o a un chico, siempre le dicen:

- Y tú, ¿qué quieres ser de mayor?

Unos contestan:

- Yo, ingeniero.

Otros:

- Yo, buzo.

Otros:

- Yo, abogado.

Otros:

- Yo, torero.

Otros:

- Yo, ama de casa.

Bueno, esto último no lo dice casi nadie. Y menos los chicos. Pero el caso es que todos contestan cosas así y dicen la primera profesión o el primer oficio que se les ocurre. Cuando la pregunta me la hacían a mí, yo, más que nada por fastidiar, respondía:

¹ El artículo está basado en nuestra tesis de tercer grado (escrita originalmente en esloveno: *Raba glagolov ser in estar v sodobnem španskem jeziku; raba glagolov ser in estar pri otrocih* 6., 7. in 8. razreda osnovne šole EGB Campo Charro v Salamanki) *El uso de los verbos ser y estar en el español moderno; el uso de los verbos ser y estar entre los niños del 6º, 7º y 8º de EGB Campo Charro en Salamanca* (Filozofska fakulteta, Ljubljana 1996).

- Yo de mayor quiero ser bruja.

Todos me miraban con caras raras.

- ¡Uy, qué graciosa! – decían algunos.

- ¡Qué ocurrencia! – decían otros.

- ¡No digas tonterías, Gari! – solía decir mi papá si estaba presente.

¿Qué iba a decir? Yo aún no sabía lo que quería ser de mayor. Lo único que sabía era que quería aprobar de una maldita vez las matemáticas. Y quería comprar mi pastelito de todas las tardes. Y quería ir a jugar al parque. Pero de lo otro, la verdad, no tenía ni idea. Lo malo fue que esa misma pregunta me la hizo un día doña Cloti, la profe de Sociales. Y yo pues contesté lo de siempre:

- Quiero ser bruja.

Doña Cloti me miró por encima de sus gafas.

- Gari, no me gustan las niñas mentirosas. Te he hecho una pregunta seria y quiero una respuesta seria. ¿Qué te gustaría ser de mayor?

- Bruja.

- ¡Niña, no me tomes el pelo!

- ¡Es la verdad! —insistí yo—. ¡De mayor seré bruja!

Doña Cloti se enfadó tanto conmigo que me dejó sin recreo. Y yo me enfadé tanto con ella que decidí de verdad ser bruja para que la profe de Sociales se quedara con tres cuartas de narices. Si no hubiera sido por eso, lo más fácil es que nunca se me hubiera pasado por la cabeza preguntarle a papá que dónde se podía estudiar para ser bruja.

- Las brujas no existen, Gari —me respondió—. Eso es un cuento, una superstición.

- ¿Una super... qué?

- Una superstición. Cosas que la gente cree, pero son mentira. Por ejemplo, pensar que el martes y trece da mala suerte es una superstición.

- Pues el otro martes, que fue trece, a ti te quitaron el radiocassete del coche.

- ¡Eso fue una casualidad! —exclamó papá—. También me lo podían haber robado cualquier otro día.

- ¿Qué más es una superstición?

Papá se rascó la calva.

- Pues... creer que los gatos negros dan mala suerte, que levantarse con el pie izquierdo trae desgracias, que existen los duendes, los ogros, las brujas...

- O sea, que lo que pasa es que tú no sabes qué hay que hacer para estudiar brujería.

Papá me miró desesperado. Pensaba que yo era la chica más tozuda del mundo. Y era verdad. ¡Ya lo creo que sí!" (Braulio Llamero: *La brujita Gari*; colección A toda máquina, editorial Susaeta, Madrid 1989, páginas 5-10)

* * *

“UN TRAGO DE LIMONARIA: Hay dos formas de ver la tele. Una, la normal. O sea encendiéndola y mirando los dibujos, las películas o los anuncios que salgan. Otra, la del abuelo Panopla. El abuelo Panopla se sienta en su mecedora delante de la tele apagada. La mira durante horas y ríe, salta o llora exactamente igual que si la tuviera encendida. El abuelo Panopla asegura que la suya es la mejor forma de ver la tele.

- En una tele encendida —me explicó un día— sólo ves lo que te ponen. En una tele apagada puedes ver lo que tú quieras.

Yo, de vez en cuando, me quedaba un rato mirando la tele apagada, y lo único que veía era la pantalla de una tele apagada. Así que un día le dije a Maribel:

- El abuelo Panopla debe de estar algo majareta.

Maribel es mi única hermana. Aún es una niña muy pequeña. Tan pequeña, que yo le saco tres años y soy el doble de alto.

- ¿Qué ez majadeta? — me preguntó mi hermana aquella vez.

- Papá me dijo un día —le expliqué— que los mayores se ponen majaretas porque se les gasta la cabeza con los años. No me di cuenta de que Maribel es demasiado pequeña. No se le puede decir ningún secreto. Lo primero que hizo fue ir corriendo a la habitación del abuelo.

- ¡Abuelo, majadeta! ¡Abuelo, majadeta! Lo ha dicho Luizmi.

Lo único que no dice Maribel son las eses. Lo demás, lo cuenta todo.

El abuelo Panopla casi nunca se enfada. Pero aquel día me llamó inmediatamente a su habitación. Asomé la cabeza por la puerta:

- ¡Yo no he dicho nada, abuelo! ¡Se lo ha inventado Maribel!

- Entra y cierra la puerta.

Obedecí al abuelo Panopla. Miré con odio a Maribel, que estaba sentada en sus rodillas y me sacaba la lengua.

- ¡Abuela, majadeta! — volvió a decir mi hermana para hacerme rabiar.

- ¿Por qué soy un majareta? ¡A ver! — preguntó el abuelo Panopla mirándome a mí.

- Porque lo ha dicho Luizmi — volvió a saltar la chivata de Maribel.

- Yo no lo he dicho, abuelo... —me defendí yo—. Sólo era una broma.

El abuelo Panopla sonrió.

- O sea, que sí lo has dicho, ¿no es eso?

- Bueno, sí —dije yo—. Pero en broma.

El abuelo Panopla le acarició el pelo a Maribel y le preguntó:

- ¿Tú también crees que el abuelo está majareta?

Maribel se abrazó a él.

- No, porque tú erez el abuelito. Majadeta, Luizmi.

- ¡Y tú más! — dije yo, furioso.

El abuelo Panopla se echó a reír.

- Bueno —dijo—, si todos estamos majaretas, entonces ya no me importa que me llamáis así. Y nos pusimos a jugar los tres a las miradarias o juego de las miradas imaginarias.

Después, le expliqué al abuelo que con la tele apagada yo sólo veía una tele apagada. El abuelo Panopla me guiñó un ojo.

- Es que te falta imaginación.

- ¿Qué es imaginación? – le pregunté yo.

- Es como una tele, pero mejor. Y la llevamos dentro, en la cabeza. El que sabe encenderla ve en su pantalla las mejores películas y los más divertidos muñecos y los más estupendos dibujos animados.

- ¿Y piratas? ¿Salen también piratas?

- Por supuesto. Todos los piratas que quieras.

Miré la tele del abuelo. Era una tele muy vieja. Aún funcionaba, pero ninguno de la casa quería verla porque era en blanco y negro. Por eso estaba en la habitación del abuelo Panopla. Cuando papá compró la tele de color, quiso tirar la de blanco y negro. Pero el abuelo dijo que no la tirara, que se la diera a él. Y fue entonces cuando le oí por primera vez a papá que el abuelo Panopla está algo majareta.

De todas formas, yo seguía viendo una vieja tele apagada y nada más. Allí no salían piratas ni nada de nada.

- ¿Cómo se enciende la imaginación? – le pregunté al abuelo Panopla.

- De muchas maneras —me respondió—. Pero tu caso parece difícil. Tendrás que beber un buen trago de limonaria.

En mi vida había oído aquella palabra.

- ¿Es una medicina?

- Algo parecido —me contestó el abuelo—. La limonaria es limonada imaginaria. Con un trago se te encenderá la imaginación y podrás ver lo que quieras en una tele apagada.

- Pues venga, dame un trago, abuelo.

El abuelo movió la cabeza como con disgusto.

- Lo malo es que no me queda ni una gota.

- Podemos salir a comprarla. Tengo dinero en la hucha – le dije.

Pero él no lo vio tan fácil.

- La limonaria no se compra; se fabrica – me respondió.

¡Buff, qué rabia! Aquello parecía el cuento de nunca acabar, y yo cada vez tenía más ganas de probar la limonaria. A lo mejor era tan rica como la limonada normal. Pero nada. El abuelo me dijo que no tuviera tanta prisa, que hacer un par de litros de limonaria llevaba bastante tiempo. Me explicó que para fabricarla se necesitaban varias cosas. Algunas fáciles de conseguir, otras más difíciles, y una difícilísima. Las fáciles eran una botella llena de limonada normal, una mecedora o una butaca cómoda y un vaso vacío. Las difíciles, una hora de tranquilidad absoluta y dos kilos de paciencia. Y la más difícil de todas, una chispa de imaginación, que tendríamos que atrapar en alguna parte. En seguida me di cuenta de que la botella de limonada, la mecedora y el vaso vacío podíamos conseguirlos sin problemas. Así que me puse a pensar qué habría que hacer para lograr la hora de tranquilidad absoluta y los dos kilos de paciencia. Pero me dio la solución el abuelo Panopla: me dijo

que él se encargaría de encontrar una hora de tranquilidad absoluta y que los dos kilos de paciencia los pondríamos entre los dos. Yo, medio kilo, y él, el kilo y medio restante.

- Y la chispa de imaginación, ¿dónde se coge? – le pregunté yo, intrigado.

- Hay que atraparla a una persona que sepa encender su imaginación.

- ¿Como tú?

- La mía no vale —dijo el abuelo—. Sólo se pueden atrapar chispas de la imaginación de otro. De ti tampoco podemos sacarla porque aún tienes muy poca... ¿A quién podemos cogerle una chispa de imaginación?

El abuelo Panopla se quedó pensativo.

- ¡A papá! – se me ocurrió a mí.

El abuelo dijo que no con la cabeza.

- Tu papá suele venir cansado. Si intentamos arrancarle una sola chispa de imaginación, a lo mejor se enfada con nosotros.

- ¿Y a mamá? – pregunté yo, sin darme por vencido.

- Tal vez...—dijo el abuelo, dudando—, pero puede que la imaginación de mamá te quede grande y no sea la más apropiada para ti.

Ma pareció que el abuelo Panopla tenía razón. Una vez me puse un jersey de mamá, y todos se rieron mucho. Me quedaba tan grande que lo pisaba y me caía todo el tiempo.

- ¿Y Maribel? – pregunté, por último.

- Maribel tiene mucha imaginación —dijo el abuelo—. Pero a su edad la imaginación está muy desordenada y nunca se sabe por dónde puede salir. Lo mejor será buscar la chispa fuera, en la calle. Decidimos intentarlo durante el paseo al parque. Casi todas las tardes, Maribel y yo íbamos con el abuelo al parque a montar en los columpios. Pero esta vez, mientras Maribel jugaba, el abuelo Panopla y yo haríamos cosas más importantes: intentaríamos cazar una chispa de imaginación.” (Braulio Llamero: *El televisor mágico*; colección Catamarán, ediciones SM, Madrid 1990, páginas 9-19)

* * *

A la vez que la imaginación te lleva a su mundo, puedes entrar, si quieres, al mundo enigmático de la palabra y de la lengua.

¿Cómo explicarle a alguien, que no es hablante nativo, cuya lengua materna no es el español, el por qué del verbo *ser* y del verbo *estar* en las oraciones que acabamos de leer?

Intentemos agruparlas y clasificarlas y así ver si se puede encontrar cualquier tipo de lógica en cuanto al problema.

El primer paso será clasificar las oraciones, analizando el grupo verbal, según la clase de palabras a la que pertenece el complemento del verbo (sea atributo, complemento circunstancial, complemento agente...), teniendo en cuenta tanto la forma como el significado y la función del complemento del verbo, en cinco grupos:

I. Formarán el primer grupo oraciones del siguiente tipo de grupo verbal:

Sujeto + **núcleo verbal** + **Complemento:** **A) sustantivo**

B) sintagma nominal

C) cualquier palabra o frase que desempeña la función de un sustantivo

II. Formarán el segundo grupo oraciones del siguiente tipo de grupo verbal:

Sujeto + **núcleo verbal** + **Complemento:** **A) adjetivo**

B) sintagma adjetival

C) cualquier palabra o frase que desempeña la función de un adjetivo

III. Formarán el tercer grupo oraciones del siguiente tipo de grupo verbal:

Sujeto + **núcleo verbal** + **Complemento:** **A) participio pasado con valor adjetival**

B) participio pasado con valor verbal

IV. Formarán el cuarto grupo oraciones del siguiente tipo de grupo verbal:

Sujeto + **núcleo verbal** + **Complemento:** **A) adverbio/sintagma adverbial de**

a: lugar

b: tiempo

c: modo

(o cualquier palabra o frase que desempeña la función de a, b, c)

B) /

V. Formarán el quinto grupo oraciones del siguiente tipo de grupo verbal:

Sujeto + **núcleo verbal** + **Complemento:** **sintagma preposicional (fórmulas fijas)**
+ perífrasis verbales

El segundo paso será ver qué verbo se emplea como núcleo verbal (*ser* o *estar*) y buscar los posibles “modelos” de su uso, o sea, de cómo elegir entre ellos.

* * *

I. Formarán el primer grupo oraciones del siguiente tipo de grupo verbal:

Sujeto + **núcleo verbal** + **Complemento:** **A) sustantivo**

B) sintagma nominal

C) cualquier palabra o frase que desempeña la función de un sustantivo

A) /.../ soy una bruja (*ser bruja, seré bruja*). ¡Es la verdad! (... y era verdad), es un cuento, ... *son mentira, es una superstición, fue una casualidad, soy un majareta, era una broma, tú eres el abuelito, ¿Es una medicina?*

Uno de ellos era un diccionario., Soy un bedel., Yo había pensado que a lo mejor el diccionario me daba una pista sobre dónde se aprendía a ser bruja., ¿Entonces es usted la señorita Espingarda?, Yo de mayor quiero ser bruja, pero nadie me dice dónde lo puedo aprender., Pero que la bruja era yo y no había ningún peligro., Yo quería ser bruja cuanto antes y sin perder más tiempo., Porque quiero ser bruja., Gari quiere ser una bruja, tío Mambruno., ¿Me llevarás en tu escoba cuando seas bruja?, ¿Quienes tienen que examinarte a ti para ser bruja, forzosamente tienen que ser brujas!, Así sabrás que son brujas y no personas corrientes., No, aquella vieja no era una bruja., Tampoco eran brujas., Como de nosotras sólo cuentan cosas horribles —me explicó Esnicasia—, casi nadie quiere ser bruja., ¡Así no me extrañaba que nadie quisiera ya ser bruja!, ¡Sólo se es bruja cuando se responden todas, absolutamente todas, las preguntas de un examen!, Sabemos muy bien que conocías a Espringarda desde cuando empezaste a querer ser bruja., Más tarde, cuando ya fuese bruja, ayudaría a la pobre Espringarda., Ya eres una bruja., ¡Por fin era una bruja!, ¿Para qué me servía ser bruja?, ¡Claro! Porque tú no eres bruja., /.../ dejar de ser bruja., Cuando se llega a bruja —me explicó—, ya se es bruja para siempre., Vi que, como había dicho el tío Mambruno, seguía siendo bruja y gracias a mis trucos solucionaría bastantes problemas., Desde entonces, casi nadie sabe que soy una bruja., A lo mejor él también pensaba que lo de las brujas era una superstición., Así que compró una gallina aquel mismo día, que era miércoles., A don Policarpo ya no se le veía, eso era verdad., Y no era verdad., Pero aunque fuera verdad..., Tenía que comprobar si era verdad lo que me habías contado., No es ningún juego —le dije—, ¡Eres una asquerosa!, Y cuando uno se examina para médico, los que examinan también son médicos. ¿No?, Es... —empezó a decir una... un... —siguió diciendo otra. ¡¡¡Le-León!!! —gritó la tercera., ¡Era una trampa! —dijo una., Las brujas examinadoras eran unas asquerosas., ¡Pero un pollino es un burro! —dijo Eufrasia., Ese hombre también es un burro., Eso no es una respuesta —le contesté yo. Sí lo es —insistió él., ¿Es verdad que hay gente que paga dinero para que una bruja les diga el futuro?, ¿Es usted la adivina Agripina? -Esa soy. Soy una bruja y me llamo Gari., ¿Es la bola?, Es el conjuro para que la bola me diga tu futuro., ¡Eso es una tontería!, ¡Pues es verdad y va a suceder!, ¡Es mentira y tú no tienes ni idea!, -¡Es verdad! -¡Es mentira!, La verdad es que no me fiaba ni un pelo de Lina., La verdad es que esto último a mí me parecía una bobada., Me lo dijo al oído y la verdad es que me pareció una buenísima idea., La verdad es que me había puesto nerviosa sólo de pensar que antes de las cinco tenía que encontrar a la bruja o las brujas que debían examinarme., El problema es que no sé si podré encontrar a quienes tienen que examinarme., -¡Pero tú eres adivina o no? -Claro que lo soy., ¡... iba a ser periodista!, Además, siendo periodista podría utilizar mi escoba voladora para ir a cualquier parte del mundo. // Una cosa es bobo y otra muy distinta tonto (una cosa es “*el significado de la palabra*” bobo...), /.../ abría los brazos como si fuera un avión., ¿Qué son madrigueras?, /.../ ser pirata para secuestrar princesas., Pero a mí me gusta ser marinero /.../, ¿Qué es una paparándula?, Sólo tienes que decirme lo que tú creas que es una paparándula., ¿Cómo sabía esa niña qué es una paparándula?, Era sábado y no teníamos *cole.*, ¡Los haré mañana, que es

domingo!, ¡Maribel sólo será un estorbo!, Recuerda que un ingrediente importante es la paciencia., ¡Fue *Luizmi*, fue *Luizmi*!, A mí me pareció que era un tacaño., Recuerda que lo que vas a beber tú es limonaria /.../, Era el capitán., Pero, ¿somos o no somos piratas? Pues si somos piratas /.../!, ¡Menudo era Roqueta! (Menudo ____ era Roqueta: chico, capitán...) Era el capitán más fiero de los mares., El viento las empujó e hinchó como si fuesen globos., ¡Erez un pequeñajo!, ¡Tú zí que erez pequeñajo! (<un pequeñajo), Y claro, es una caprichosa., Alfredo es el timonel., /.../ y que ya no puedo ser su capitán., ¡Y el vigía del barco la regaría desde lo alto como si fuera un geranio!, ¡Y el vigía, desde lo alto, decía que era un geranio y no paraba de regarla!, Me parecía imposible que el abuelo Panopla no hubiera sido siempre abuelo /.../, El capitán Roqueta les pasó revista como si fuera un general., ¡Sois unos brutos, odiosos, animales y burros!, ¿Es verdad que en el parque hay televisores mágicos?, Es verdad que me has hecho un favor., ¡Así que era verdad lo que yo había pensado!, Aunque fuera verdad, yo desconfiaba., Yo pensé que a lo mejor era un engaño., Dejaré de ser pirata., ¿Y también dejarás de ser pirata?, Y cuando supieron que quería dejar de ser pirata /.../, Ahora que el capitán Roqueta iba a dejar de ser pirata /.../, Ya no es pirata pero sigue siendo capitán de barco. Y yo, aunque era mentira, también dije que me daba igual., ¿A que el capitán es un fenómeno?, Y eres tú, Luismi, el único que puede lograr que la pobre Cati vuelva a casa.

El núcleo verbal —en todo el grupo de estas oraciones— ha sido el verbo *ser*.

B) *no soy una bruja de esas que..., soy una bruja muy chuli, no es ninguna ganga, era la chica más tozuda del mundo, es mi única hermana, es una niña muy pequeña, era una tele muy vieja, la limonaria es limonada imaginaria, es la mejor forma de...,*

No soy ningún militar, niña., Pues yo soy colega suya., Era la hora de la merienda y mamá se pondría furiosa si no llegaba., Yo quiero ser una bruja buena, con escoba voladora y muchos trucos mágicos para pasarlo bien., Seguramente lo de estudiar será una cosa pasajera y en unos días se le pasará., Pues ya me lo pagarás cuando seas una bruja poderosa., Si aprueba, recibirá ¡completamente gratis! una escoba que demostrará que es usted una bruja con todos los títulos., Y yo no quiero ser una bruja mala., Ya eres toda una bruja y ahora no sabes qué hacer., Pero si alguien sabía qué debe estudiar una bruja, seguro que ese alguien era el tío Mambruno., No era tío mío, ni tampoco de los otros chicos que yo conocía., No es una profesión muy corriente hoy día /.../, “Cómo ser amigos del demonio para que nos haga brujos.”, Era un chico muy grosero, que siempre decía palabrotas., Pacorrete era un buen amigo., Don Policarpo era el guardia de tráfico de aquel cruce., Es una cosa muy seria., ¡Y tú eres una tonta relamida!, Y le conté que esa era la primera prueba del examen., Pero encontrarlas era la primera parte del examen y no se me ocurrió otra manera., Ella quitó la tela y vi que efectivamente era una hermosa bola de cristal., Si eres una adivina honesta, nunca tendrás clientes poderosos, ricos y frecuentes., ¡Eres una adivina de pacotilla!, ¡Eso es una idea estupenda!, -¡Echadla a los tiburones! -¿A quién? -¿A quién va a ser? ¡Pues a esa mujer! // Una paparándula es una mariposa que nadie ha visto., Pero tengo miedo de quedarme sin sueños, que son la única riqueza /.../, Yo me imaginé que mi cabeza y la de Maribel eran una jaula llena de canarios., Pero ha sido justo el medio kilo de paciencia que necesitaba de ti., ¡Es el perió-

dico de hoy!, Alfredo es el portero de mi equipo de fútbol /.../, Era el capitán más fiero de los mares., Desde pequeña le habían dicho que eran gente horrible, caprichosa y peligrosa., Era la hija menor del rey Augusto V /.../, Como es un nombre tan feo, ella dice que se llama Cati., Es una mujer delgada con nariz ganchuda., ¡Es una mujer odiosa!, Y en menos de media hora, sus feroces piratas fueron dueños y señores de la indefensa galera., Era la princesa Demelsa., Iba a ser una novia estupenda /.../, ¿Quieres ser mi novia? (que si quieres ser mi novia, ¿Quieres o no quieres ser mi novia?), Supuse que serían cosas de la televisaria., Es una mujer tan insoportable que los tiburones no quisieron ni acercarse a ella., Una mujer idéntica a Cati es prisionera de Roqueta., Es el poder de transportar a cualquier persona, animal o cosa al interior de un televisor apagado., /.../ son las cosas que uno quiera imaginarse.

El núcleo verbal —en todo el grupo de estas oraciones— ha sido el verbo **ser**.

C) *¿qué quieres ser?, ¿qué te gustaría ser?, ¿qué es superstición...?; ... lo que quería ser, ¿no es eso? (¿no es eso lo que pasa?), lo mejor será buscar, las fáciles (se refiere a cosas) eran una botella llena de limonada normal, una mecedora..., /.../ compró una gallina aquel mismo día, que era miércoles, el otro martes, que fue trece (hoy/el día de hoy es martes, hoy es 13 de julio, el otro martes que fue trece (de julio)/el trece),*

Era éste: Zsa zsa brup ala ala., ¿Tú qué clase de bruja quieres ser?, /.../ el tipo de bruja que yo quería ser., ¿Y qué es esto?, ¿Y cómo sabré quiénes son los que me van a examinar?, Eufrasia se acercó a ver quién era., Y además, mientras no sepa cuál es mi trabajo, no ganaré dinero y no podré pagarle a usted el libro que le debo.; La señorita Espingarda, ¿es usted?, Lina es la peor de todas mis amigas y además una chivata., “Cómo ser la más malísima de todas las brujas.”; ¡El Paque del Nogal! —dije de pronto—. ¿Puede ser? (<¿Puede ser? verdad, esto), Una tal Espingarda – dijo Eufrasia. Yo pegué un salto. ¡No puede ser! (¡No puede ser! verdad, ella); Esto ya se acercaba un poco más, aunque tampoco era exactamente lo que yo me había propuesto estudiar., ¡Pero si no sé lo que quiero ser de mayor, aparte de bruja!, ¿Qué diré ahora cuando me pregunten por lo que quiero ser de mayor?, Así puedes saber lo que serás de mayor., Aquí te cuento lo que de verdad voy a ser de mayor., Me alegré muchísimo de saber por fin lo que iba a ser de mayor., Eso es – dije yo (eso es *el asunto*, eso es *lo que pasa*)., Así que era eso., ¡No es lo mismo! (la misma cosa), Ya tendría ocasión de probar todos los poderes de una bruja cuando lo fuese de verdad., ¿Cómo se puede saber quiénes son, entre toda la gente que habrá en el parque a las cinco?, Eso sería de brujas malas. (cosa de brujas malas), // ¿Quién es?, Pero ya no sabe quién es /.../, ¿Quién es esa mujer tan horrible y desagradable?, ¿Quiénes son ustedes?, ¿Quién es esa?, ¿Qué va a ser?, ¡La deslenguada princesa se iba a enterar de quién era él!; El esconditario es jugar a esconderse, pero /.../, Eso es estar majareta, ¿no?, /.../ y también Maribel, que es una pesada /.../, A veces, el abuelo Panopla es un blando con mi hermana., /.../ que para eso era el mayor., Siempre es el último en prepararse., Escucha, todo eso que has visto es lo normal., Pero también podía ser lo otro /.../, Dice que sí a todo, aunque no sepa lo que es, siempre que le dan algo., Pero eso es lo bueno que tienen las palabras inventadas /.../, Para que salga bien, lo primero es no tener prisa., No es eso. (no es eso: p.e.

lo que pasa), Que ya habíamos quedado antes en que la mejor hora para hacer la limonaria era después de comer., No podía ser que de verdad la hubieran cogido los piratas.

El núcleo verbal —en todo el grupo de estas oraciones— ha sido el verbo **ser**.

Analizando algunas oraciones del grupo I nos encontramos con el problema de definir qué es sujeto y qué complemento del verbo. Leo D. Hickey (*Los verbos de existencia en castellano e irlandés*, Filología moderna VIII/31-32, Madrid 1968, pág. 213-227) cree que entre los elementos *yo* y *Juan* en la oración “*Yo soy Juan.* o *Juan soy yo.*” existe una relación de igualdad total, o sea, los dos pueden ser o bien el sujeto y o bien el complemento del verbo. Lene Schou (*Construcciones SER + adverbio*, Studia Neophilologica, A journal of Germanic and Romance Philology XLVI, Stockholm 1974, pág. 460-490) dice que el análisis de las oraciones como “*Soy yo., Es Juan.*” depende del orden de palabras y éste del contexto.² En la lengua hablada hay que tener en cuenta no sólo el contexto y el orden de palabras sino también el énfasis y la entonación.

Hemos intentado definir el complemento del verbo según el contexto y el orden de palabras.

De entre las palabras que —según el contexto en que aparecen— pueden funcionar como sustantivos (*esloveno: Janez es esloveno., majareta: Soy un majareta., asqueroso: Las brujas examinadoras eran unas asquerosas., caprichoso: Y claro, es una caprichosa., bruto, odioso: ¡Sois unos brutos, odiosos, animales y burros!*) y como adjetivos (*esloveno: El diccionario es esloveno., majareta: Está majareta. Está algo majareta., asqueroso: muy asqueroso; caprichoso: muy caprichosa; odioso, bruto: muy odioso, bruto*), las que funcionan como sustantivo están clasificadas en el grupo I (y también *Maribel, que es una pesada; a veces, el abuelo Panopla es un blando con mi hermana; que para eso era el mayor; siempre es el último en prepararse; las fáciles eran...*) y las que funcionan como adjetivos están clasificadas en el grupo II.³

² Ver también:

Alicja Baczyk-Tomaszewska, *El orden de palabras en español – en busca del método objetivo de investigación*, Studia Romanica Posnaniensia XV, Poznań 1990, pág. 3-9;

Lubomír Bartoš, *Notas a la estructura de las frases en el español*, Études Romanes de Brno XX, Brno 1990, pág. 63-68;

Helen Contreras, *El orden de palabras en español*, Cátedra, Madrid 1978.

Olga Fernández Soriano, *Sobre el orden de palabras en español*, Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica 11, Universidad Complutense, Madrid 1993, pág. 113-152.

³ Ernesto Zierer (*The qualifying adjective in Spanish*, Mouton, The Hague-Paris 1974) habla de los adjetivos-sustantivos (*Juan es estudiante., La mesa es de madera.*) y de los sustantivos —como complementos del verbo (*María es mujer.*)— que al lado del adverbio *muy* empiezan a desempeñar la función de adjetivo (*María es muy mujer.*)

Sobre el tema de semejanza entre los sustantivos y los adjetivos, los adjetivos y los adverbios, ver también:

F. Hanssen, *Gramática histórica de la lengua castellana*, El Ateneo, Buenos Aires 1945 (menciona algunos sustantivos que pueden desempeñar la función de adjetivo – *joven, amigo, vecino* – y algunos adjetivos que mediante la elipsis empiezan a funcionar como sustantivos – *el perro negro > el negro*).

En el grupo I se clasificarán también las oraciones ecuacionales, o sea, estructuras de **enfaticación**⁴ y las construcciones: **lo + determinante numeral + que + verbo + ser**

lo + adj./frase + ser + que

... y **fue entonces cuando le oí...**, **lo primero que hizo fue ir corriendo a la habitación del abuelo...** (ir corriendo... **fue la primera cosa que...**), **lo único que no dice Maribel son las eses** (las eses **son la única cosa que...**), **lo único que sabía era que quería aprobar...**, **lo único que veía era la pantalla...**, **lo malo fue que esa misma pregunta me la hizo un día doña Cloti...**, **lo malo es que no me queda ni una gota**, **lo más fácil es que...**, o sea que **lo que pasa es que tú no sabes qué...**⁵

El núcleo verbal —en todo el grupo de estas oraciones— ha sido el verbo **ser**.

M² Angeles Álvarez Martínez, *Sustantivo, adjetivo y adverbio*, Verba, Anuario galego de filoloxia 13, Universidade de Santiago de Compostela 1986, pág. 143-161.

Dwight Bolinger, *Adjective position again*, Hispania 55, número 1, 1972, pág. 91-94.

Ana María Bracamonte, *The syntactic behaviour of some Adjectives in Spanish*, Lenguaje y Ciencias, vol. 14/1, Universidad Nacional de Trujillo, Perú 1974, pág. 10-16.

⁴ Sobre estas construcciones ver:

Hugo R. Albor, *Uso e interpretación de ser en construcciones galicadas*, Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo XLI, Bogotá 1986, pág. 173-186;

Élida Lois, *Las construcciones lo buena que es y lo bien que canta*, Filología XV, 1971, pág. 87-123;

José A. Martínez, *Construcciones ecuacionales*, Actas del II simposio internacional de la lengua española, Gran Canaria 1981/1982, pág. 99-112;

Juan Carlos Moreno Cabrera, *Atribución, ecuación y especificación*, Revista Española de Lingüística 12/2, Madrid 1982, pág. 231-245 cree que la oración *El que lo hago soy yo*. en realidad significa simplemente *Yo lo hago*.

Robert A. Verdok, *La construcción enfática con ser y los relativos*, Romania Gandensia XX, Verbe et Phrase dans les Langues Romanes, Mélanges offerts à Louis Mourin, Gent, Belgique 1983, pág. 95-103.

⁵ Los demás ejemplos de los dos libros: Ella debía ser a quien más le dolían las muelas: ni levantó la cabeza ni abrió la boca., Fue Pacorrore el que me dijo que fuera a ver al tío Mambruno., Este último anuncio fue el que más me interesó., Y fue ayer tarde cuando esa otra Cati apareció entre tus piratas., Pero así, la única que tenía un ojo morado, era yo., Leí atentamente cada una de las salidas que ponía el libro y, al final, la única que me gustó fue la de adivina., Pero (*se refiere a Lina*) era quien vivía más cerca y yo tenía muchas ganas de leerle el futuro a alguien., Con quien te casarás será con un señor bastante gordo que no se parece nada a Pablito., Ese no era el tipo de bruja que yo quería... Mamá, como no se había creído lo que papá le contó, lo primero que hizo fue abrir la nevera., Lo primero que decía el libro es que una bruja puede dedicarse a /.../. Lo único que puedes hacer es no decirselo a nadie y no hacer ninguna brujería., Lo único cierto era lo de "hacer cosas extraordinarias"., Lo malo era que yo no me llevaba nada bien con Lina., Lo malo era que en mi casa no había ninguna gallina., Lo malo fue que, como no tenía plumas, iba a lo loco, haciendo muchas eses., Eso es lo que quiero ser de mayor., Aquello no era lo que yo había deseado, palabra., ¿Qué es lo que desea?, Eso es lo que quiero., ¿Qué es lo que tienes?, Pero, ¿qué es lo que tiene que hacer una bruja cuando /.../?., Lo que no sé es cómo podré saber quién /.../ // ¡Para que luego digan que somos los niños los que más la ven!, Dijo que yo era el que debía tener cuidado /.../. En realidad soy yo quien les da la lata a ellos., ¡Esa palabra no era la que había dicho antes!, Ha sido ella la que ha cogido el periódico., En la televisaria, el que ve la película es siempre el protagonista., Ese poder es el que hace que en tu película el capitán Roqueta /.../. En quien yo me fijaba bien era en el abuelo Panopla., /.../ ¿qué tiene que ver todo eso con cazar chispas de imaginación, que es a lo que hemos venido?, ¿Ya has hecho los deberes? fue lo primero que me preguntó., Lo malo del esconditario es que no se puede jugar con mentirosos., Lo bueno que tiene la televisaria es que cada cual ve la película que quiere., Y lo que más rabia me dio fue que mi hermana /.../. Es lo que más me fastidia de él., Abuelo, ¿qué es lo que haces?, ¿Qué es lo que

El **núcleo verbal** del grupo I ha sido sin excepción siempre el verbo **SER**⁶, así que el “modelo” del uso de los verbos *ser* y *estar* que podemos deducir de las oraciones-ejemplos para este grupo, es:

Sujeto + **SER** + **A) sustantivo**
B) sintagma nominal
C) cualquier palabra o frase que desempeña la función de un sustantivo

Hasta aquí hemos actuado analizando las oraciones y su mensaje, como **receptores**.

Cambiando de perspectiva, siendo **emisores**, podrá sernos útil el siguiente esquema: cuando queremos emitir un concepto nominal —*Gari-bruja, esto-mentira*— y cuando el complemento del verbo es nominal (y siempre que no desempeñe otra función que no sea la del sustantivo), hemos de elegir como núcleo verbal el verbo **ser**: *Gari es (una) bruja., Esto es mentira.*

Siempre se emplea el verbo **ser** —como el verbo nuclear— también en las estructuras de enfatización.

* * *

II. Formarán el segundo grupo oraciones del siguiente tipo de grupo verbal:

Sujeto + **núcleo verbal** + **Complemento: A) adjetivo**

B) sintagma adjetival

C) cualquier palabra o frase que desempeña la función de un adjetivo

A) a: *No soy ni fea ni mala.,*

Todo es normal, así que no se preocupen., Dificil no era., Comprendí de repente que él aún no se había dado cuenta de que era invisible., ¡El examen era difícilísimo!, ¡Aquella pregunta era malvada!, Pronunciaré un conjuro para que Espringarda solucione en un minuto cualquier crucigrama, por grande que sea., ¡No seas modesta, pequeña!, Tu truco ha sido cruel y refinado., Si en un mismo día me veían más de tres personas volando, la escoba dejaba de ser voladora., Las brujas malas son todas viejísimas, feísimas y /.../, ¡Parece interesante! -Seguro que lo es., /.../ una bruja puede dedicarse a ser mala y ganar mucho dinero., Y seguramente una bombilla de la luz, aunque es redonda y de cristal, no iba a servir., Porque, en el fondo, no es cierto que todos quieran saber lo que les va

falta?, ¡Qué es lo que debería saber?, A mi nieto lo que de verdad le gusta es /.../, A mí, la verdad es que cada vez me importa menos /.../, Lo que pasa es que es tan invisible como la imaginación., Lo que pasa es que la vida de pirata /.../, Lo que pasa es que la guarda para él., Lo que pasa es que no los encierro mucho rato., Lo que pasó fue que jugando se me olvidó que tenía que estar enfadado, que si no /.../

⁶ Si un sustantivo —como complemento del verbo— desempeña, por ejemplo, la función de un adjetivo, claro está que el núcleo verbal en este caso puede ser **estar**: *estar trompa* (borracho), *estar cañón* (muy atractivo), *estar mosca* (enfadado)...

a ocurrir., -¡Pero eso no es justo! -No lo es., Ya sé que Lina es odiosa /.../, Eso no es justo – protesté., -Eso es imposible. -¿Qué es imposible?, /.../ al menos de momento y mientras no sea necesario., De todas formas, ya verás cómo algún día te será útil todo lo que ahora sabes. // Es como una tele, pero mejor., /.../ mientras pensaba que entonces iba a ser difícilísimo cazar una chispa., Es posible que, cuando llegue a su casa, se encierre en su habitación /.../, Yo soy pobre, no tengo nada que darle., Y que hasta el día siguiente, por tanto, no era necesario comprar lo último que necesitábamos., No le deis mucho la lata al abuelo, que ya es mayor y /.../, Mejor es que tengan la cabeza llena de pájaros que no de telarañas., Yo pensé que, si eso era imprescindible, nunca podría yo /.../, La pantalla había dejado de ser negra /.../, ¡Menudo era Roqueta!, Nosotros somos mayores., ¡Yo no soy pequeña!, Era imposible hablar con ella., A Maribel, como es pequeña, se lo consienten todo., Ya es tarde, y seguro que no has hecho los deberes., Eso es injusto., ¡Era fabuloso!, Así que no es imprescindible tener enfrente un televisor apagado., Sus cálculos resultaron ser buenos., Esto es magnífico., Era joven y guapa., Fueron necesarios tres piratas para hacerlo., Era mayor, delgada y con la nariz ganchuda., ¿Y es malo?, Ya te he dicho que no, que es normal que salgan caras conocidas., ¡Pero es lentísimo para todo!, El árbol era grande y tenía muchas ramas., ¿Lo ves? Ya no soy cojo ni tuerto., Lo que pasa es que la vida de pirata es dura., Es fabuloso, Pero tú me dijiste que todo era normal., Por eso sus películas tampoco son normales., /.../ ¿no es cierto?, Yo le he dicho mil veces que eso es imposible., También encerré a dos amigos que a veces son insoportables.

El núcleo verbal —en este grupo de oraciones— ha sido el verbo **ser**.

b): *El abuelo está majareta, todos estamos majaretas,*

¿Estás mala? – preguntaba mamá., Mamá y papá estaban extrañadísimos., Pero el libro no decía que tuviese que estar viva., ¡Está clarísimo! – dijo muy excitado Pacorrete., ¿Qué es lo que está clarísimo?, Yo estaba impaciente, pero ellas se veía que no. // ¿Tú también crees que el abuelo está majareta?, Bueno, dijo, si todos estamos majaretas, entonces ya no me importa que me llaméis así., Eso es estar majareta, ¿no?, /.../ y quiere estar tranquilo., Pues el vaso está vacío., Aquel lunes, cuando volví del cole por la mañana, mamá estaba furiosa. Estaba furiosísima., /.../ ¡arroz a la cubana! Estaba riquísimo., -Mi película está tonta. -¿Cómo que está tonta?, Basta estar atento para descubrirlos..., ¡Estaos quietos o no comeréis postre!, /.../ estaba extrañadísima e indignadísima., ¡Una vez que estaba enfadadísimo la tiró a los tiburones!, Y un día me dijo que no tenía más, que la botella de limonaria ya estaba vacía.

El núcleo verbal —en este grupo de oraciones— ha sido el verbo **estar**.

B) a): *Es demasiado pequeña, /.../ no sea la más apropiada para ti, soy el doble de alto, era tan rica como la limonada normal,*

Los mayores **son** a veces así de raros, no hay quien los entienda., El tío Mambruno era así de bueno., “El Manual de la buena bruja voladora” era realmente interesante., Si el conjuro me salía con él, que era muy gordo, me saldría con cualquier otro., El hombre se puso a flotar, pero como

era realmente bastante pollino, o sea, borrico, ni siquiera se asustó., Es muy importante y no tardaré nada., /.../ es muy feo como lo hizo ella., Y también me miraba su hermano Tolo, que aún era muy pequeño /.../, De lo contrario sería muy fácil y no entraría en el examen una cosa así., Muchas gracias, han sido ustedes muy amables., Por dentro, el piso tampoco era muy lujoso que digamos., Era muy morena, llevaba coletas y tenía una mancha negra en la nariz., Por lo que decía papá podía ser muy cierto., ¿Por qué había sido tan tonta al contarle mi secreto?, Todos salían corriendo o se desmayaban o se ponían tan nerviosos que no eran capaces de hacer nada de nada., Recordé la Dirección Provincial de Educación, el bedel que era más importante que un militar y la pobre Espringarda. // No creía que fueses capaz de /.../, Bastaba verlo para darse cuenta de que era capaz de todo., Seguro que era capaz de secuestrarla /.../, ¡Esto es mejor que jugar!, El abuelo Panopla no puede ser nunca muy viejo., Me han dicho que es muy guapa., En un asilo los días son muy largos..., No me di cuenta de que Maribel es demasiado pequeña., Aquella princesa era aún más feroz que él., Se veía que lo de bedel era mucho más importante que lo de militar y por eso le había molestado que yo me confundiera., Tan pequeña, que yo le saco tres años y soy el doble de alto., Como es tan pequeña, no se da cuenta de que /.../, Y que tampoco era tan horrible ni tan peligroso., Lo que pasa es que es tan invisible como la imaginación., El más feroz de todos era tan grande como yo /.../, Sólo es tan mayor como tienen que serlo los abuelos., Me parecía imposible que el abuelo Panopla no hubiera sido siempre abuelo y tan mayor como ahora., A lo mejor era tan rica como la limonada normal., En el columpio de al lado estaba Patricia, que era tan pequeña como ella y vivía en el mismo bloque que nosotros., Y el capitán pirata es casi igual que yo., Voy a ver una sobre un pistolero que nunca usa pistola y es igual que yo cuando tenía veinte años., Al poco rato, ese pirata, que era igualito que Guillermo, el del segundo, asomó su cabeza por una escotilla., Aquella horrible mujer era idéntica a alguien que conocía yo... aquella mujer era igualita, igualita... ¡que Cati, la vecina del Bajo C!, El capitán Roqueta es igual que yo., /.../ sale un pistolero sin pistolas que es igual que yo. Bueno, igual que yo cuando era joven., La mujer que era idéntica a la vecina del Bajo C /.../, Aquella mujer tan inaguantable era idéntica a la vecina del Bajo C., /.../ un pirata que era igual que Carlitos, el de la farmacia., Mi cabeza de loro es más pequeña que la de un pirata.

El núcleo verbal —en este grupo de oraciones— ha sido el verbo **ser**.

b: Está algo majareta.

El abuelo Panopla debe de estar algo majareta., Y fue entonces cuando le oí por primera vez a papá que el abuelo Panopla está algo majareta., Pero volví a pensar que está algo majareta., El parque estaba lleno de risas., Yo, en cambio, estaba la mar de contento., Yo también he oído que está llena de monstruos y fantasmas., Además, Alfredo y Guillermo, que también salían en la televisaria, estaban tan tranquilos jugando en el patio., Estaban hartos de andar siempre en alta mar y no comer más que pescado., Dijo que ya estaba muy viejo para andar en busca /.../

El núcleo verbal —en este grupo de oraciones— ha sido el verbo **estar**.

C) a: cómo son, /.../ *ahora han capturado un barco que es del rey* —las oraciones con el complemento de este tipo— de + sustantivo – están incluidas directamente al grupo II (las demás oraciones con el complemento de sintagma preposicional se clasificarán, en la primera fase, en el grupo V) y algunos complementos se pueden convertir en formas simples: *es de mí = es mío; es de metal = es metálico*, Y seguramente una bombilla de la luz, aunque es redonda y de cristal, no iba a servir., Si desea obtener el título internacional de BRUJA CON ESCOBA este libro le será de gran utilidad. (muy útil), El león podía habernos hecho daño. -No lo crean, señoras brujas —les dije yo—. Miren, es de juguete., El título de bruja es tuyo., La escoba es tuya., Aquí te cuento cómo fue mi examen de bruja., Además, yendo a verla sabría cómo son las consultas de adivina por si ponía yo otra., No quise decirle lo de bruja por si era como papá /.../, Yo creí que era de otra forma. (distinto, diferente), // Y la moneda será tuya..., Como vive en el Bajo C, resulta que el patio interior es suyo., Tenía curiosidad por saber cómo sería el pistolero que era como él a los veinte años (era así/como él...), /.../ que es como tú cuando tenías veinte años., La televisaria no es como las teles normales., Es como una tele, pero mejor., Ya sabe cómo son: después lo cuentan todo., Yo le dije en seguida de quién era la culpa., Aún funcionaba, pero ninguno de la casa quería verla porque era en blanco y negro (blanco-negra)., La pantalla había dejado de ser negra y sin nada que mirar.

El núcleo verbal —en este grupo de oraciones— ha sido el verbo **ser**.

b: /.../ y están siempre de mal humor. (“malhumorados”), Siempre está de mal humor., Si volvemos a encontrarnos en combate, quizá no esté de tan buen humor como hoy.

El núcleo verbal —en este grupo de oraciones— ha sido el verbo **estar**.

La oración *estaba presente* estará clasificada en el cuarto grupo, porque se refiere al lugar (*estaba presente: aquí, en casa, etc.*).

Analizando el complemento del verbo de las oraciones del grupo II nos encontramos con palabras que —según el contexto— pueden funcionar como sustantivos o adjetivos, como adjetivos (*así: Maribel es así.*) o adverbios de modo (*así: ¿No fue así?*) y como —también según el contexto— adjetivos o participios pasados. Todas aquellas oraciones cuyo complemento del verbo tiene forma de participio pasado (-ado/ido y los irregulares) se clasificarán en el grupo III y se analizarán allí.

Podemos ver que el **núcleo verbal** de las oraciones del segundo grupo es tanto el verbo **SER** como el verbo **ESTAR** – ¿cuándo elegir el primero y cuándo el segundo? El “modelo” del uso de los verbos *ser* y *estar* (percibiéndolo desde el punto de vista del receptor) que podemos deducir de las oraciones-ejemplos para este grupo, es el siguiente:

- a) al lado del verbo **SER**, los complementos adjetivales del verbo tienen valor nominal (*No soy fea*—*No soy una persona fea*, *Es demasiado pequeña*—*Es una persona demasiado pequeña*, *Ya sabes cómo son los mayores*—*Los mayores son así*—*Los mayores son personas así*..., *Difícil no era*—*No era cosa difícil*, ¡*Aquella pregunta era malvada!*—*Aquella pregunta era una cosa malvada*), y
- b) al lado del verbo **ESTAR**, los complementos adjetivales del verbo conservan su propio valor adjetival (*El abuelo está algo majareta*—*El abuelo está “así orientado”/“en tales condiciones”*., ¿*Estás mala?*—*Estás “en tales condiciones/así orientada”*., *Yo estaba impaciente*—*Estaba “así orientado”/“en tales condiciones”*., *Mamá y papá estaban extrañadísimos*—*Estaban “así orientados”/“en tales condiciones”*., *Pues el vaso está vacío*—*Está “en tales condiciones”*., *Estaba riquísimo*—*Estaba “en tales condiciones”*., *Mi película está tonta*—*Está “así orientada”/“en tales condiciones”*., *El parque estaba lleno de risas*—*Estaba “en tales condiciones”*., *Dijo que ya estaba muy viejo para andar en busca /.../*—*Estaba “en tales condiciones”*.)

Desde el punto de vista del emisor:

- a) cuando queremos emitir un concepto nominal —*Maribel-pequeña, el examen-difícil*— y el complemento del verbo es adjetival, hemos de elegir como núcleo verbal el verbo **SER**⁷: *Maribel es pequeña*., *El examen es difícil*.

⁷ E. Benveniste (*La phrase nominale*, Bulletin de la Société Linguistique de Paris XLVI, 1950, pág. 19-36) dice que el sintagma nominal (*césped verde*) es perfecto sin cópula (no le “falta” la cópula), mientras que la frase con el verbo *ser* (*el césped es verde*) es una oración como todas las demás oraciones con verbo.

Sobre el interesante tema de la posición del adjetivo en los sintagmas nominales, su comparación con las oraciones atributivas y su posible influencia en la elección de la cópula (*ser* o *estar*), ver:

Dwight Bolinger (*Essence and Accident: English analogs of hispanic ser-estar*, Paper in Honor of Henry and René Kahane, University of Illinois Press, Chicago/London 1969, pág. 58-69) habla de la relación entre la posición del adjetivo en los sintagmas nominales y la elección de la cópula: la posición *adjetivo + sustantivo* corresponde al verbo *ser* (*The only visible stars are... = estrellas que son visibles...*) y la posición *sustantivo + adjetivo* al verbo *estar* (*The only stars visible are... = estrellas que están visibles...*)

William W. Cressey (*Theaching the position of Spanish adjectives: a transformational approach*, Hispania LII/4, New York 1969) compara la posición del adjetivo con la oración relativa especificativa y la explicativa:

<i>libros que son aburridos</i>	corresponde a	<i>libros aburridos</i>
<i>una película que es interesante</i>	=	<i>una película interesante</i>
<i>los hombres que son valientes</i>	=	<i>los hombres valientes</i>
<i>autores que son famosos</i>	=	<i>autores famosos</i>
		mientras que
<i>los hombres, que son valientes</i>	corresponde a	<i>los valientes hombres</i>
<i>su compañero del cuarto, el cual es atrevido</i>	=	<i>su atrevido compañero del cuarto</i>

Violeta Demonte, *El falso problema de la posición del adjetivo*, Boletín de la RAE LXII, 1982, pág. 453-458.

Luisa Monteverde, Ernesto Zierer (*Clasificación de algunos adjetivos del idioma español de acuerdo a su comportamiento sintáctico y semántico frente a las cópulas SER y ESTAR*, Lenguaje y ciencias 36, Universidad Nacional de Trujillo, Perú 1970, pág. 22-27) dicen, por ejemplo, sobre la conexión entre la posición del adjetivo y la elección de la cópula que en la oración *La muchacha es rica*, “rica” significa “riqueza” y la oración corresponde al sintagma nominal *la muchacha rica*., mientras que en la oración *La muchacha está rica*, “rica” significa “apetitosa” y la oración corresponde al sintagma nominal *la rica muchacha*.

b) cuando queremos emitir un concepto “de condiciones, orientación” —*yo-impaciente, mi película-tonta, el abuelo-viejo, el parque-lleño*— y el complemento es adjetival, empleamos como núcleo verbal el verbo **ESTAR**: *Yo estoy impaciente., Mi película está tonta., El abuelo está viejo., El parque está lleño.*

Sujeto + **SER o ESTAR** + **A) adjetivo**:

a: concepto nominal – SER

b: concepto de “condiciones, orientación” – ESTAR

B) sintagma adjetival:

a: concepto nominal – SER

b: concepto de “condiciones, orientación” – ESTAR

C) cualquier palabra o frase que desempeña

la función de un adjetivo:

a: concepto nominal – SER

b: concepto de “condiciones, orientación” – ESTAR

Lo que sí puede preguntarnos un hablante cuya lengua materna no es el español, es lo siguiente: ¿Se pueden emplear los verbos *ser* y *estar* con todos los adjetivos?

Creemos que sería mucho más adecuado preguntar si es posible emitir con todos los complementos adjetivales del verbo tanto el concepto nominal como el “de condiciones, orientación”: ¿admiten *contento, atento* el concepto nominal de *Gari-(una persona) contenta/atenta* > **Gari es contenta/atenta*? Aceptan muy bien el concepto de “condiciones, orientación”: *Yo, en cambio, estaba la mar de contento., Basta estar atento para descubrirlos...*

Y, al revés, ¿admite *capaz* el concepto de “condiciones, orientación”: *Luismi-capaz de...* > **Luismi está capaz de...*? Admite, sí, el concepto nominal: *Luismi-(una persona) capaz de...* > *Luismi es capaz de..., Seguro que era capaz de secuestrarla.*

¿Y *vivo, lleño, vacío*? *Estar vivo (Pero el libro no decía que tuviese que estar viva.)* que significa “estar con vida, estar en tales condiciones” ante *ser vivo* que significaría ser una persona vivaz, activa, lista. Sí, *estar vacío/lleño (Yo también he oído que está lleña de monstruos y fantasmas., Pues el vaso está vacío., Y un día me dijo que no tenía más, que la botella de limonaria ya estaba vacía.)*, pero ¿*Fulanito es (una persona) vacía/una persona lleña de ideas?*⁸

Ernesto Zierer (*The qualifying Adjective in Spanish*, Mouton, The Hague-París 1974) también menciona la conexión entre la posición del adjetivo y la elección de la cópula: *El muchacho es ciego., La muchacha es rica.* corresponde a *el muchacho ciego, la muchacha rica* mientras que *El muchacho está ciego., La muchacha está rica.* corresponde a *el ciego muchacho, la rica muchacha*. Dice que no es posible aplicar este modelo a todos los adjetivos (*la ciudad antigua = la ciudad es antigua, la antigua ciudad ≠ *la ciudad está antigua; los problemas mayores = los problemas son mayores, los mayores problemas ≠ *los problemas están mayores*).

⁸ En estas últimas oraciones podría valer muy bien —no sólo el concepto de “condiciones”— sino también el de las condiciones como resultado de una acción (este concepto es típico para el tercer grupo) aunque el complemento del verbo es adjetivo y no el participio pasado que puede tener valor verbal (*vaciado, llenado*).

Antonio Vañó-Cerdá (*Ser y Estar + Adjetivos, Un estudio sincrónico y diacrónico*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1982) nos ofrece una respuesta: el uso de los verbos *ser* y *estar* es muy complicado porque encierra en sí tanto la complejísima problemática del adjetivo (con sus múltiples significados), como la del sustantivo, del adverbio, de la pasiva... y, porque los adjetivos se han ido —utilizándolos los millones de hispano-hablantes durante siglos y siglos y en toda una gama de distintos contextos— agrupando, no siempre por lógica sino también por analogía o estilo, en sintagmas semántico-sintácticas alrededor de *ser* y de *estar*; se pregunta el autor por qué siempre la relación de *permitido*, *prohibido* con *estar* y de *obligado* con *ser* (*No está permitido fijar carteles. Está prohibido circular por la izquierda. Es obligado circular por la derecha.*) y por qué en el español peninsular se utiliza en el sintagma *ser consciente de algo* únicamente el verbo *ser*, mientras que en el español de Cuba y de Perú el verbo *estar*: *Yo soy consciente de lo que hago., Soy consciente de mi obligación y de mi responsabilidad.; El suscrito está consciente de la obligación., El poeta está consciente de su proceso, quiere contemplar su verdad para expresarla.* Lo que hizo el autor fue mostrar un gran número de oraciones con *ser* y *estar* a los hablantes nativos, tanto a los españoles como a los latinoamericanos, para que las leyeran y le dijeran si eran correctas o no. Las respuestas fueron muy distintas: unos rechazaron las oraciones “*El niño estará más blando en la cama., Aquí, en este asiento de madera, estoy muy duro.*” como incorrectas e inaceptables sin saber por qué, otros decían que las habrían oído alguna vez pero que ellos nunca las emplearían y tampoco sabían por qué, otros las aceptaron como correctas y no podían entender por qué no habían sido aceptadas por los demás. Una estudiante de Salamanca, dice el autor, rechazó todas las oraciones con el sintagma *estar cierto de algo* y lo cambió por *estar seguro de algo*. Los que habían rechazado las oraciones como incorrectas, las aceptaron como correctas después de oír la explicación del autor sobre el uso de los verbos *ser* y *estar*.

Bien puede ser cierto lo que supone el autor, es decir, de que todos los hispano-hablantes nativos entienden y emplean de la misma manera los verbos *ser* y *estar* pero que cada uno de ellos tiene su propio sistema de adjetivos que normalmente relaciona con un verbo o con el otro y estos sintagmas le parecen conocidos y le suenan, mientras que, los demás, los que oye por primera vez, no le parecen así e intenta por ello rechazarlos — dependiendo del “grado de no serle conocidos” como extraños, raros o incorrectos.

* * *

III. Formarán el tercer grupo oraciones del siguiente tipo de grupo verbal:

Sujeto + núcleo verbal + Complemento: A) participio pasado con valor adjetival

B) participio pasado con valor verbal

Para las oraciones “*Yo también he oído que está llena de monstruos y fantasmas., Pues el vaso está vacío., Y un día me dijo que no tenía más, que la botella de limonaria ya estaba vacía.*” del grupo II podría valer, como hemos dicho, el concepto de “las condiciones”

como resultado de una acción (que es concepto típico del tercer grupo) aunque el complemento del verbo es adjetivo —y no participio pasado (*vaciado, llenado*)— y como tal no tiene valor verbal.

John Falk (*Ser y estar con atributos adjetivales*, Anotaciones sobre el empleo de la cópula en catalán y en castellano I, Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensia 29, Uppsala 1979) dice que muchos adjetivos con *estar* incluyen la idea de un proceso acabado (*lleno—que se ha llenado, sucio—que se ha ensuciado, despierto—despertado, borracho—emborrachado*, etc.) y que los adjetivos y participios pasados son palabras semejantes.

Por lo contrario, Navas Ruiz (*Ser y estar, Estudio sobre el sistema atributivo del español*, Filosofía y Letras XVII/3, Acta Salmanticensia, Salamanca 1963) cree que el adjetivo nunca tiene valor verbal y que no deberíamos igualarlo con el participio pasado (y, con ello, la atribución con la predicación) aunque los límites no estuvieran tajantemente definidos.⁹

Intentemos, entonces, agrupar las oraciones según el valor adjetival (A) o verbal (B) del complemento del verbo (participio pasado por su forma):

A) Desde el punto de vista del **receptor**: estos complementos expresan, al lado del verbo *ser*, el concepto nominal (*ser una persona/cosa...*) igual que los complementos del grupo II/a y al lado del verbo *estar* (**a**₁) el concepto de “orientación, condiciones” (*estar así orientado/en tales condiciones*) igual que los complementos del grupo II/b; y desde el punto de vista del **emisor**: con estos complementos más el verbo *ser* emitimos el concepto de “*ser una persona/cosa...*” (ver II/a) y con estos complementos más el verbo *estar* emitimos el concepto de “*estar así orientado/en tales condiciones*” (ver II/b):

⁹ Sobre este tema ver también:

Emilio Alarcos Llorach, *Pasividad y atribución en español*, Homenaje al profesor Alarcos García II, Valladolid 1966, pág. 15-21.

Emilio Alarcos Llorach, *Otra vez sobre pasividad y atribución en español*, Homenaje a Alonso Zamora Vicente, pág. 333-341.

Lázaro Carreter, *Sobre la pasiva en español*, Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Buenos Aires 1975, pág. 200-209.

César Hernández, *Atribución y predicación*, Boletín de la RAE, tomo LI, cuaderno CXCII, Madrid 1971, pág. 327-340.

Ignacio Bosque, *Problemas de morfosintaxis*, Universidad Complutense, Madrid 1980, cap. 5, *Adjetivos – adjetivo y participio*, pág. 56-73.

E. Alarcos, *La diátesis en español*, Revista de Filología española XXXV, Madrid 1951, pág. 124-127.

Felix Carrasco, *Sobre el formante de la voz pasiva en español*, Revista Española de Lingüística, Gredos, Madrid 1973, pág. 333-341.

Sylva Hamplová, *Algunos problemas de la voz perifrástica pasiva y las perífrasis factitivas en español*, Instituto de Lenguas y Literaturas de la Academia Checoslovaca de Ciencias, Praha 1970.

Mercedes Roldán, *On the so-called auxiliares ser and estar*, Hispania 57, 1974, pág. 292-295.

Luis José Villareal Vásquez, *Aproximación semiótica al ser copulativo*, Noticias culturales 54, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 1991, pág. 5-8.

- A) a: Vi que lo de adivinar el futuro era tan complicado como Agripina me había dicho., /.../ pero puede que la imaginación de mamá te quede grande y no sea la más apropiada para ti., Tu truco ha sido cruel y refinado., El abuelo Panopla es divertido y sabe muchas cosas.

El núcleo verbal —en este grupo de oraciones— ha sido el verbo **ser**.

- a₁: está muy desordenada,

Empecé a sospechar que el diccionario estaba algo chalado., Debían de estar muy atareadas y no podían distraerse ni una milésima de segundo, pensé., Por favor, estoy muy ocupada., Bueno, he estado muy ocupada últimamente – le dije., Yo estoy muy cansado., Pero a su edad la imaginación está muy desordenada y nunca se sabe por dónde puede salir., Yo estaba pasmado., Roqueta estaba pasmado... y encantado., Seguro que estará encantada.

El núcleo verbal —en este grupo de oraciones— ha sido el verbo **estar**.

- b: para los siguientes complementos del verbo podemos decir que expresan lo mismo que las oraciones *Yo también he oído que está llena de monstruos y fantasmas.*, *Pues el vaso está vacío.*, *Y un día me dijo que no tenía más, que la botella de limonaria ya estaba vacía.*, de las que hemos dicho que expresan el concepto de “las condiciones” como resultado de una acción, que es concepto típico del tercer grupo puesto que los complementos de este grupo son los participios pasados que pueden tener valor verbal (*estar sentado* < *haberse sentado/sentarse*, *estar muerto* < *haber muerto/morir*, etc.); el verbo empleado es *estar*, o sea, para emitir dicho concepto hay que elegir el verbo *estar* (queriendo emitir el concepto nominal —ver II/a y III/Aa— elegiríamos el verbo *ser*):

- estaba sentada en sus rodillas,

Papá estaba sentado en su butaca preferida., La gallina, claro, estaba ya muerta y hasta pelada., En una de esas eses se coló por la puerta de mi habitación, que estaba entreabierta, y salió al salón., No hubo manera de explicarle que sí, que la gallina estaba embrujada., /.../ y estaba metido en una de esas jaulas que hacen para los niños muy niños., ¿Aún está enfadada porque se han reído de ti en el cole?, ¡Estaba desesperada!, Ahí está escrito todo lo que tienes que hacer —me dijo Eufrosia—., -¡Ya está! -¿Qué está? – pregunté (Ya está ... > hecho, terminado, acabado). -Miré en tu pasado., Pues dímelo y ya está... ¡Te daré veinte duros!, Pero sí que estaba asustada., /.../ se me olvidó que tenía que estar enfadado, que si no..., ¡Ya está! (hecho, terminado), Mi hermana Maribel estaba sentada en una barandilla y aplaudía., Entonces, ¿está todo arreglado?

El núcleo verbal —en este grupo de oraciones— ha sido el verbo **estar**.

- B) En las siguientes oraciones se trata de un complemento del verbo —un participio pasado— que tiene valor verbal y forma, siempre junto con el verbo *ser*, la así llamada voz

pasiva (cuya señal visible es el agente si está expresado) que expresa el concepto —comparándolo con el concepto del grupo III/Ab que es “resultado de la acción”— “de la acción misma”:

- En el reino vecino era esperada por un príncipe feo y jorobado., Tú y todos los tuyos seréis colgados por el rey si no nos dejáis inmediatamente en libertad., Roqueta ordenó que también aquella mujer fuese trasladada al barco pirata., Así se les pasaría el enfado que tenían por haber sido descubiertas.

El núcleo verbal —en este grupo de oraciones— ha sido el verbo **ser**.

Podemos ver que el **núcleo verbal** de las oraciones del segundo grupo es tanto el verbo **SER** como el verbo **ESTAR** y el modelo del uso de los verbos *ser* y *estar* que podemos deducir de las oraciones-ejemplos para este grupo, es:

Sujeto + **SER** o **ESTAR** + **Complemento**:

A) **participio pasado con valor adjetival**:

a: concepto nominal – SER

b: concepto del resultado de una acción – ESTAR

B) **participio pasado con valor verbal**:

concepto de la acción – SER

El uso de *ser* o *estar* en el grupo III/Aa corresponde al modelo del grupo II, mientras que el grupo III/Ab y III/B corresponde al típico modelo del grupo III (el concepto de “las condiciones” como resultado de una acción y el concepto de “la acción misma”).

* * *

IV. Formarán el cuarto grupo oraciones del siguiente tipo de grupo verbal:

Sujeto + **núcleo verbal** + **Complemento**: A) **adverbio/sintagma adverbial de**

a: lugar

b: tiempo

c: modo

(o cualquier palabra o frase que desempeña la función de a, b, c)

B) /

En este grupo hemos de comentar la denominación de “grupo verbal”, “núcleo verbal” y “complemento”, puesto que, en las oraciones de este grupo puede no tratarse de atribución (verbo copulativo *ser* o *estar* + complemento del verbo) sino de predicación siempre que el complemento adverbial tiene la función de adverbio (el verbo *ser* o *estar* no es copulativo sino

que se emplea con la carga semántica plena¹⁰ de “existir” – ser, y de “hallarse” – estar).¹¹ *Ser* y *estar* como verbos con carga semántica plena pueden emplearse, como todos los demás verbos, sin complementos obligatorios (*Dios es.*, *No está.* = “*aquí, en casa...*”) – ver IV/B (siendo copulativos, sin carga semántica plena, el complemento es obligatorio).

A) a: *estaba en la habitación,*

¡Cati ya está en casa, !Por eso estaba en la habitación del abuelo Panopla., Estaba en su habitación quitándose el abrigo y la bufanda., Tu paciencia está ya dentro., Claro que para eso estaba allí don Policarpo., Allí estaba la gallina muerta como si no hubiera pasado nada., Le expliqué a Agripina por qué estaba allí., ¿Está ahí?, Ya casi llegábamos a mi casa, que estaba antes que la de él, cuando a Pacorrete se le volvieron a abrir mucho los ojos., En frente estaba la tele y a los lados de la tele, había algunos libros., Pronto estuvo tan cerca que el capitán Roqueta sólo /.../, /.../ ni dónde está, ni cuántos años tiene..., ¿Dónde está la limonaria?, Bueno, ¿dónde están?, Dónde están, ¿qué?, A las cinco menos cuarto ya estaba en el Parque del Nogal., Me acerqué a una viejecita que estaba en un banco y echaba migas de pan a los pájaros., “Acabado y aprobado el examen, la aspirante a bruja no debe pronunciar ni una palabra hasta que la escoba voladora esté en su mano.”, Imagínate que ya estamos junto a la boca de la madriguera de las chispas., En aquel momento, el capitán Roqueta estaba en el puente de mando /.../, En la puerta estaban Alfredo, Juan y mi primo Alberto., En el columpio de al lado estaba Patricia, que era tan pequeña como ella y vivía en el mismo bloque que nosotros., La mamá de Patricia estaba en el medio y movía a la vez los dos columpios., ¡Y el loro Basilio estaba en su hombro dándole la paliza!, Instantes después, cuando todos creían que estaría en la barriga de algún tiburón, se oyó /.../, No entendía por qué estaba en el barco una mujer así., ¡Ya estás tú con tus historias de brujas! (...aquí...), Está mi hermano Tolo. (= “en casa”), Seguro que la vecina Cati estaba de compras o algo así.

El núcleo verbal —en este grupo de oraciones— ha sido el verbo *estar*.

Al lado del complemento adverbial de lugar, la carga semántica plena del verbo (*estar* = “hallarse”) es evidente. Para expresar el concepto de “hallarse en cierto lugar” + un sujeto concreto (no acontecimiento), normalmente se emplea el verbo *estar* aunque a los hablantes nativos también se les oye decir *Aquí es ella*.¹² Cuando se trata de un sujeto que es aconte-

¹⁰ Así lo llama Leonardo Gómez Torrego en su *Gramática didáctica del español*, SM, Madrid 1998.

¹¹ Sobre el tema de los verbos *ser* y *estar* como no copulativos, ver:

Antonio Escobedo, *Ser y estar como verbos no copulativos: sus diferencias lexemáticas*, Actas del Congreso de la Sociedad Española de Lingüística, XX aniversario, Tenerife 1990, Gredos, Madrid 1990, pág. 404-415.

Félix Carrasco, *Sintaxis de ser como predicativo*, Nueva revista de filología hispánica XXXVI/2, Colegio de México 1988, pág. 697-718.

¹² La oración *Aquí es ella*. (sujeto concreto/una persona + *ser* + complemento adverbial de lugar) es explicada por los lingüistas de distintas maneras:

a) en realidad se trata de la oración *Aquí es el lugar donde está ella.*,

cimiento, se emplea para expresar dicho concepto, el verbo *ser* (en este caso, *ser* = “ocurrir, desarrollarse”):

a₁: ¿Y dónde es... eso? En la primera planta.

El núcleo verbal —en este grupo de oraciones— ha sido el verbo *ser*.

b: Cogimos el autobús porque ya era muy tarde y a lo mejor encontrábamos la librería cerrada.,
¡Ahora sería cuando me suspenderían aquellas malvadas, brujas!, ¿Cuándo es el partido? —
quise saber. -El domingo.

El núcleo verbal —en este grupo de oraciones— ha sido el verbo *ser*.

El concepto que expresa la primera oración parece ser “el nominal” (ver el grupo II):
porque ya era muy tarde (“la hora ya era una hora muy tardía”), lo que no parece en las demás
oraciones donde podríamos hablar de un verbo con carga semántica plena (“existir” y, cuando
el sujeto es acontecimiento, “ocurrir, celebrarse”) y complemento adverbial de tiempo no
obligatorio.¹³ Es el verbo *ser* el que se emplea con el complemento adverbial de tiempo.

c: ¿No fue así?,

¿Y cómo es eso? (Eso es así...), Es como si se la hubiera tragado la tierra., Es como si un día
durara muchos días., Ya sabes que sí, que fue como lo cuentas.

b) *Aquí es...* es fórmula fija que suele acompañar el gesto de la mano (al enseñar con el dedo el lugar del que se habla)

c) Fabiola Franco (*Ser y estar + locativos en español*, Hispania 67, 1984, pág. 74-79) dice que las oraciones como *¿Dónde es la clase/dónde es el salón de la clase?*, *¿Dónde es el correo?*, *¿Dónde es la casa?* son algo normal, común y corriente entre los hablantes nativos, mientras que este uso del verbo *ser* en la mayoría de los métodos y gramáticas para extranjeros no aparece. Explica también la diferencia semántica entre *¿Dónde es la catedral?* y *¿Dónde está la catedral?*, *Mi casa es/está aquí.*, *El correo es/está en la esquina.*, *Minneapolis es/está en Minnesota*.

Robert P. Stockwell, J. Donald Bowen, John W. Martín (*The grammatical structures of English and Spanish*, The University of Chicago Press, 1973) dicen que encontramos el verbo *ser* con el complemento adverbial de tiempo y de lugar (*a las doce, mañana, en Madrid, donde tuerce el camino...*) cuando el sujeto es un acontecimiento (*El rosario es a las doce.*, *La sinfonía será mañana.*, *La fiesta de San Martín es donde tuerce el camino a la derecha.*) y si el sujeto no es el acontecimiento, el verbo no es *ser* sino *estar* (*Mi libro está en el comedor.*). Entonces, en la oración *La sinfonía es en el auditorio*, el sujeto significa “el acontecimiento, el concierto”, mientras que en *La sinfonía está en el auditorio*, significa “los papeles donde está escrita la sinfonía”.

¹³ D. Copceag, G. Escudero (*Ser y estar en español y en rumano*, Revue Roumaine de linguistique XI/4, Bucarest 1966, pág. 339-349) creen que la oración *Alegre estaba el Campeador*, del español moderno ha podido desarrollarse tan sólo a través de la unión de las siguientes dos oraciones: *Alegre era el Campeador.* y *El Campeador estaba en su palacio.* > *El Campeador estaba alegre en su palacio.*

Robert P. Stockwell, J. Donald Bowen, John W. Martín (*The grammatical structures of English and Spanish*, The University of Chicago Press, 1973), ver la nota nº 12.

El núcleo verbal —en este grupo de oraciones— ha sido el verbo **ser**.

c₁: Seguro que mamá pensó que yo **estaba** *mal de la cabeza*, /.../ y no **hubiera estado** *bien* hacer-
selo sin su permiso., Seguro que las brujas examinadoras no me perdonaban ni ese fallo, aunque
todo lo demás estuviera bien., Estaba muy bien volar., ¡Está bien!, Está bien., Ya sé que no está
bien alegrarse del mal del prójimo, pero yo me alegré un montón., ¿**Estás sólo**? – le pregunté.,
No creía que fueses capaz de **estar** en silencio durante tanto tiempo. (¿Cómo? En silencio...)

El núcleo verbal —en este grupo de oraciones— ha sido el verbo **estar**.

Los complementos adverbiales de modo en estas oraciones tienen función de adjetivo y el em-
pleo de *ser* o *estar* sigue el modelo del grupo II, es decir, concepto nominal —*no fue* (cosa, asunto)
así— o concepto “de condiciones, orientación” – *estaba mal de la cabeza* (en tales condiciones).¹⁴

Las oraciones como *está bien/mal* significan —según el contexto— *está bien/mal hecho*
y en tal caso se clasificarían en el grupo III y la elección del verbo *ser* o *estar* seguiría el
modelo del grupo III, es decir, el concepto de “la acción misma” y el concepto de “las condi-
ciones” como resultado de una acción.

B) a: Y cuando supieron que quería dejar de ser pirata casi todos exclamaron: ¡Ya **era** hora!

El núcleo verbal —en este grupo de oraciones— ha sido el verbo **ser**.

Empleando el verbo *ser* sin complementos —con su carga semántica plena— expresa-
mos el concepto de “existir, celebrar, desarrollarse”. El verbo *estar*, empleado en las si-
guientes oraciones sin complementos y con su carga semántica plena, expresa el concepto
de “hallarse en cierto lugar” así que —según el contexto que nos permite suponer un com-
plemento adverbial de lugar— podemos clasificarlas también en el grupo IV/a:

b: ¡Ya **estás** tú con tus historias de brujas! (= “aquí”...), **Está** mi hermano Tolo. (= “en casa”...)

El núcleo verbal —en este grupo de oraciones— ha sido el verbo **estar**.

¹⁴ Ver: Dwight L. Bolinger (*Ser bien*, Hispania XXXV, 1952, pág. 474-475) dice que *bien* es un paso intermedio entre el adjetivo y el adverbio.

Bernard Pottier (*Somos muchos*, Letras, enero/febrero 1980, Carácas, pág. 33-37) busca la respuesta a la pre-
gunta ¿es mucho adjetivo?.

Lene Schou (*Construcciones SER + adverbio*, Studia Neophilologica, A journal of Germanic and Romance
Philology XLVI, Stockholm 1974, pág. 460-490).

Ko Miyake (*On certain uses of the verb to be*, Word, Journal of the Linguistic Circle of New York, vol. 24/1-2-3,
New York 1968, pág. 295-308) se pregunta si en las frases “*Ella está en el jardín. Está en casa.*” el verbo tiene
la carga semántica plena (como en *Dios es. Lo que sea, es bueno. Pienso, luego soy.*) y, a su lado, comple-
mento adverbial de lugar no obligatorio o se trata de una cópula con el complemento del verbo obligatorio.

Podemos ver que el **núcleo verbal** de las oraciones del segundo grupo es tanto el verbo **SER** como el verbo **ESTAR** y el modelo del uso de los verbos *ser* y *estar* que podemos deducir de las oraciones-ejemplos para este grupo, es:

Sujeto + **SER o ESTAR** + **Complemento:**

A) adverbio/sintagma adverbial de

a: lugar:
concepto de “existir, desarrollarse”
+ sujeto no concreto (acontecimiento) – SER
concepto de “hallarse (en cierto lugar)”
+ sujeto concreto (seres, objetos) – ESTAR

b: tiempo:
concepto nominal – SER
concepto de “existir, desarrollarse” – SER

c: modo:
concepto nominal – SER
concepto de “condiciones, orientación” – ESTAR

B) /: concepto de “existir, desarrollarse” – SER
concepto de “hallarse (en cierto lugar)” – ESTAR

* * *

V. Formarán el quinto grupo oraciones del siguiente tipo de grupo verbal:

Sujeto + **núcleo verbal** + **Complemento:**

sintagma preposicional (fórmulas fijas)
+ perífrasis verbales

Estarán incluidas en este grupo aquellas oraciones cuyo complemento de sintagma preposicional parece ser fórmula fija¹⁵ que el hablante (sobre todo aquel cuya lengua materna no es el español) tiene que aprender y memorizar —siendo receptor— como una unidad y utilizarla —siendo emisor— como tal.

Las oraciones con las construcciones *ser/estar + por/para*¹⁶ (Al día siguiente, todos mis ratos libres fueron también para volar., No es para beber., ¡Claro que es para beber!, No es para él., Y el primer

¹⁵ Sobre el tema de las fórmulas fijas y de los modismos ver también: G. Arias, *Estar en Babia, estar en las Batuecas*, Boletín del Instituto de Estudios Asturianos XXXII/95, Oviedo 1978, pág. 571-575.

¹⁶ Del significado de la construcción *estar por*, de su semejanza con *estar para* y de la neutralización entre ellas, ver en Samuel Gili Gaya, *Curso superior de sintaxis española*, Vox, Bibliograf, Barcelona 1983, pág. 257.

vaso será para mi nieta preferida, si me promete una cosa.) podrían ser clasificadas en el grupo I, si podemos suponer un elipsis del sustantivo y si expresan un concepto nominal: /.../ *todos mis ratos libres fueron tiempo, oportunidad para volar, No es cosa para beber, No es cosa para él.*

La oración “El abuelo y yo no estábamos para risas.” podría estar incluida en el grupo III/Ab, si podemos suponer un elipsis del participio pasado y si expresa un concepto del “resultado de una acción” o de “condiciones, orientación”: /.../ *no estábamos dispuestos, preparados para risas.*

Las oraciones “*Si no hubiera sido por eso...*, No, no es por eso., Si es por eso, puedes quedarte con la mía. Si no lo habían dicho nunca, era por el miedo que tenían a Roqueta.” expresan el concepto de “existencia, desarrollo” (el verbo *ser* con su carga semántica plena) con el complemento circunstancial (de causa) y podrían clasificarse, así, en el grupo IV.

estar + a punto de

Estuve a punto de decir que media hora después /.../, // Estuve a punto de ponerme a ver un rato la película del Oeste del abuelo., Según sus cálculos, debían de estar a punto de encontrarse con el verdadero objetivo.

formulas fijas con distintas funciones (para modificar el tema, para introducir una objeción, para añadir nueva información, etc.)¹⁷

El caso es que todos contestan cosas así., es que, o sea que lo que pasa es que tú no sabes, qué /.../, Es que te falta imaginación., Si es que no se enfadan y me tiran de cabeza al mar., /.../ si es que conseguía convencerla.

O sea que lo que pasa es que tú no sabes, qué /.../ , o sea que... ,

O sea – me dijo /.../, O sea, a las cinco de la tarde aparecieron en sus escobas las cuatro brujas examinadoras., Mis clientes, o sea los chicos y chicas de por allí /.../, ¡O sea que iba a ser periodista! // O sea, el timonel se parece un montón a ti., Quien abusa del televisor apagado, o sea de la imaginación, olvida la realidad /.../, Roqueta dirigió su catalejo hacia proa, o sea, hacia adelante., Y por mucho que la busque la policía o quien sea, no aparecerá.¹⁸

perífrasis verbales (de las que aquí no vamos a tratar):

estar + gerundio

No se podían creer que estuviese todo el día estudiando., ¡La gallina se había parado precisamente en la cabeza de papá, que estaba leyendo el periódico!, ¿A qué estás jugando?, He estado estudiando para bruja y mañana me examino., Tuvo que volver a por él y dejó a Lina cuidando la comida que ya estaba cocinando., ¡La comida se estaba quemando!, Estoy pensando en dejar de /...// El abuelo Panopla estaba encendiendo su pipa de madera., Ahora estaba columpiándose., /.../ dónde has querido esconderte, aunque te estén viendo., Maribel estaba jugando a recortar el periódico de papá., Pero cuando descubrió lo que

¹⁷ Así lo llama Margarita Porroche Ballesteros (*Ser, estar y verbos de cambio*, Arco/libros, Madrid 1988, pág. 113-116).

¹⁸ Sobre la expresión *Soy quien soy.*, ver Leo Spitzer, *Soy quien soy*, Nueva Revista de Filología Hispánica, año 1, nº 2, México 1947.

estábamos haciendo, dejó de sonreír., Debía de estar contándole a mamá que /.../, Estoy viendo una tele fabulosa., Yo estoy viendo la tele apagada., Pensarán que me estoy volviendo blando y que ya no puedo ser su capitán., Roqueta comprendió que su amigo el loro se estaba haciendo un lío con todo lo que oía., También yo me estaba partiendo de risa., Estoy viendo una de piratas buenísima., /.../ cada vez que se asoma a ver qué está haciendo., En aquel momento apareció otro de los piratas que estaban aún registrando la galera., Lo que estaba pensando no podía ser..., Claro, como él estaba viendo una de indios y pistoleros..., /.../ y no veas lo que le están haciendo..., ¿Me estaba o no me estaba tomando el pelo?, Al día siguiente, cuando estábamos comiendo, papá /.../, ¿De qué estáis hablando, si puede saberse?, La policía está tratando de encontrarla..., Cuando volví de clase y entré en su habitación, el abuelo Panopla estaba viendo el televisor apagado., ¿Sabes qué estoy viendo?, Estoy viendo a tu pirata Roqueta /.../, Ya has visto que aún está fregando., No sé si te das cuenta de que está pasando algo extraño.

Con el gerundio se emplea el verbo *estar*.¹⁹

* * *

El modelo esquemático —que como receptores en una lengua extranjera podemos deducir de las oraciones-ejemplos— podría ser el siguiente:

grupo	concepto + verbo	ejemplo
I	concepto nominal: SER + algo, alguien (sust.)	ser una medicina/bruja
II	a) concepto nominal: SER (algo/alguien) + así (adj.) b) concepto de “condiciones, orientación”: ESTAR + "	<i>ser malo</i> <i>estar malo</i>
III	A a) concepto nominal: SER (algo/alguien) + así (adj.) b) concepto de “condiciones, orientación”: ESTAR + " B) concepto de la “acción misma”: SER + partic. pasado	<i>ser divertido</i> <i>estar divertido, ocupado</i> <i>ser esperado</i>
IV	A a) concepto de “hallarse, existir” + lugar: ESTAR (sujeto = acontecimiento: “ocurrir, desarrollarse”: SER) b) concepto de “existir” + tiempo: SER c) concepto nominal: SER (algo/alguien) + modo concepto de “condiciones, orientación”: ESTAR + modo B) concepto de “existir, celebrar, desarrollarse”: SER + / concepto de “hallarse”: ESTAR + /	<i>estar en la habitación</i> <i>ser ahí</i> <i>ser tarde</i> <i>ser así</i> <i>estar bien</i> <i>ya era hora</i> <i>estar él</i>
V	fórmulas fijas que hemos de aprender en su totalidad como una unidad // perifrasis verbales (<i>estar jugando</i>)	<i>es que, o sea que</i> <i>estar a punto de</i>

¹⁹ La oración *Fue comiendo cuando le saludé.* es para Navas Ruiz (Navas Ruiz, *Ser y estar, Estudio sobre el sistema atributivo del español*, Filosofía y Letras XVII/3, Acta Salmanticensia, Salamanca 1963) una prueba de que se puede emplear el verbo *ser* con el gerundio, lo que muchos lingüistas niegan. Creemos que en la oración mencionada se trata de la construcción enfática del tipo: *Estoy aquí.* > *Aquí es donde estoy./Es aquí donde estoy.,* entonces: *Comiendo le saludé.* > *Comiendo fue cuando le saludé./Fue comiendo cuando le saludé.*

Es decir que, siendo emisores en una lengua extranjera, hemos de tener en cuenta que:

- si queremos emitir el concepto nominal, empleamos el verbo SER:

ser algo, alguien (una cosa, una persona):

¿Es una medicina? (IA), Yo de mayor quiero ser bruja. (IA),

Era la chica más tozuda del mundo. (IB),

Las fáciles eran una botella llena de limonada normal, una mecedora... (IC)

ser (algo, alguien) así:

No soy ni fea ni mala. (IIAa), Es demasiado pequeña. (IIBa),

Ahora ha capturado un barco que es del rey. (IICa)

El abuelo Panopla es divertido y sabe muchas cosas. (IIIAa)

¿No fue así? (IVAc)

- en las construcciones enfáticas también se emplea el verbo SER:

Y fue entonces cuando le oí por primera vez a papá... (I)

- si queremos emitir el concepto de “condiciones, orientación”, empleamos el verbo ESTAR:

estar “así orientado”, estar “en tales condiciones”:

El abuelo está majareta. (IIAb), Está algo majareta. (IIBb),

Siempre está de mal humor. (IICb)

Estoy muy ocupada. (IIIAa₁)

Seguro que mamá pensó que yo estaba mal de la cabeza. (IVAc₁)

- el concepto de “condiciones como resultado de una acción” lo emitimos también con el verbo ESTAR (+ participio pasado):

estar “en tales condiciones como consecuencia de una acción”:

Estaba sentada en sus rodillas. (IIIAb)

- si queremos emitir el concepto de “la acción misma”, empleamos el verbo SER:

ser + participio pasado:

En el reino vecino era esperada por un príncipe feo y jorobado. (IIIB)

- el concepto de “existir, desarrollarse” lo emitimos con el verbo SER, el de “hallarse” —que contiene el concepto de lugar— con el verbo ESTAR:

¡Ya era hora! (IVBa)

Está mi hermano Tolo. (IVBb)

- en el concepto del tiempo tan sólo podemos colocar los sujetos que son acontecimientos, y para emitirlo empleamos el verbo SER, es decir que se trata del concepto “ser, desarrollarse a cierta hora” (al sujeto que no fuera acontecimiento podríamos ubicar en el tiempo tan sólo colocándolo al mismo tiempo en cierto lugar: *Estaré allí a las tres.*)

¿Cuándo es el partido? (IVAb)

- de la naturaleza del sujeto procede la expresión de su colocación en cierto lugar: la emitimos con el verbo SER cuando se trata de sujeto-acontecimiento y con el verbo ESTAR cuando se trata de sujeto-no acontecimiento, es decir, el concepto de “ser, desarrollarse en cierto lugar” y “estar, hallarse en cierto lugar”:

¿Y dónde es (eso)? (IVAa₁)

Estaba (ella) en su habitación. (IVAa)

- las fórmulas fijas tenemos que memorizarlas como una unidad y también emitir las como tales: estar a punto de... (V)

El problema del uso de los verbos *ser* y *estar* (en las obras *La bruja Gari* y *El televisor mágico* de Braulio Llamero) ha sido presentado esquemáticamente y sería necesario tratar detalladamente el uso de los verbos *ser* y *estar* dentro de cada grupo, lo que exigiría definir las relaciones sustantivo–adjetivo, adjetivo–participio pasado, adjetivo–adverbio, definir funciones y significados de los complementos del verbo (sustantivo, adjetivo, participio pasado, adverbio) y su influencia en la elección del verbo (*ser* o *estar*), tratar también la influencia del sujeto y de la forma verbal en el uso de los verbos *ser* y *estar*, etc.

* * *

Para terminar, presentaremos en breve los ejemplos más interesantes de la encuesta²⁰ sobre el uso de los verbos *ser* y *estar* que fue llevada a cabo entre los alumnos de la primaria (Campo Charro, Salamanca) en los años escolares 1992/93 y 1993/94.

- I. En los ejemplos que siguen, los alumnos del 6º y del 7º tuvieron que corregir errores que encontraran (las oraciones fueron dadas en la encuesta así, sin más contexto):
 1. *¿Cuánto está? Son 50 ptas.* (73,1% del 6º y 98,4% del 7º corrigió la oración en: *¿Cuánto es?* o en: *¿A cuánto está?*)
 2. *La puerta estuvo abierta por el portero.* (nadie del 6º y tampoco nadie del 7º corrigió la oración en: *La puerta fue abierta por el portero.*)
 3. *El niño ha estado atropellado por un coche.* (51,6% del 6º y 28,7% del 7º corrigió la oración en: *El niño ha sido atropellado por un coche.*)
 4. *¡Vete, ya es dicho!* (51,6% del 6º y 69,7% del 7º corrigió la oración en: *¡Vete, ya está dicho!* o en: *¡Vete, ya te lo he dicho/ya te he dicho/ya lo he dicho.*)
 5. *De Madrid está de donde vengo.* (47,3% del 6º y 69,7% del 7º corrigió la oración en: *De Madrid es de donde vengo.*)
 6. *Ayer era muy alegre después de haber bebido demasiado.* (12,9% del 6º y 32,8% del 7º corrigió la oración en: *Ayer estaba muy alegre después de haber bebido demasiado.*)
 7. *Todas las mesas están de madera.* (68,8% del 6º y 90,2% del 7º corrigió la oración en: *Todas las mesas son de madera.* o en: *Todas las mesas están hechas de madera.*)

²⁰ La encuesta fue elaborada a base de los ejemplos y ejercicios de:

Margarita Porroche Ballesteros, *Ser, estar y verbos de cambio*, Arco Libros, Madrid 1988.

J. A. de Molina Redondo y J. Ortega Olivares, *Usos de ser y estar*, SGEL, Madrid 1987.

Concha Moreno y Martina Tuts, *Curso de perfeccionamiento*, SGEL, Madrid 1991.

8. *Somos negros cuando nadie nos hace caso.* (12,7% del 6º y 20,5% del 7º corrigió la oración en: *Estamos negros cuando nadie nos hace caso.* o en: *Nos ponemos negros cuando nadie nos hace caso.* o en: *Cuando somos negros, nadie nos hace caso.*)
9. *Cuando está de día...* (60,2% del 6º y 94,3% del 7º corrigió la oración en: *Cuando es de día...*)
10. *¡Mi hijo está tan bueno y listo!* (47,3% del 6º y 61,5% del 7º corrigió la oración en: *¡Mi hijo es tan bueno y listo!* y el 4,1% del 7º añadió el comentario: “Creo que es así.”)
11. *María siempre es dispuesta para ayudar a todo el mundo.* (43% del 6º y 57,4% del 7º corrigió la oración en: *María siempre está dispuesta para ayudar a todo el mundo.*)

II. En los ejemplos que siguen, los alumnos del 6º y del 7º tuvieron que corregir errores que encontrarán (las oraciones fueron dadas en la encuesta así, sin más contexto) y, además, escribir qué contestarían, cómo reaccionarían si se encontrarán en tal situación:

1. *Pedro es de mal humor.* (68,8% del 6º y 86,1% del 7º corrigió la oración en: *Pedro está de mal humor.*)
 - a) Si viera que Pedro es de mal humor, le diría:
-¿Qué te pasa/ocurre?, ¿Por qué tienes ese humor?, ¿Vienes a jugar?, ¡Alegra esa cara, hombre!, ¡Tranquilízate, hombre!, ...que se calmara
 - b) Si viera que Pedro está de mal humor, le diría:
-¿Qué te pasa/ocurre?, ¿Quieres que te dejemos solo o te acompañamos?, ¿Vienes a dar una vuelta?, ¡Alégrate, hombre/serénate/que te tranquilices, hombre/tranquilízate y pon buena cara/alegra esa cara que no se acaba el mundo!, No te pongas así, no ha sido nada., ¡Haz lo que quieras, un amigo más o menos!, ...que se calmara/que se lo olvidara/que se tranquilizara/que se animase y jugase algo/que se alegre un poco/no le hablaría, ¿Por qué lo estás/estabas así?, ¿Por qué estás enfadado?, Que estar de mal humor no conduce a nada.
2. *Tu amigo está enfermo. Es aburrido.* (8,6% del 6º y 28,7% del 7º corrigió la oración en: *Está aburrido.*)

De las reacciones de los alumnos tan sólo dos explican más o menos claramente el concepto de “*estar aburrido*” (estos dos alumnos corrigieron la oración en: *Está aburrido.*) -iría a visitarlo para que no se aburriese, lo visitaría y trataría de hacerle reír – las demás reacciones, de los alumnos que corrigieron la oración y de los que no lo hicieron, son más o menos iguales:

- a) Si viera que mi amigo está enfermo y es aburrido, haría lo siguiente:
-llamar a su casa y preguntar por él, llamarle, llamarlo por teléfono o escribirle una carta, le escribo una carta, mandarle una postal, le llamaría por teléfono para decirle los deberes, aguantarme, me aguantaría y lo visitaría, aguantarme e ir a visitarlo, irlo a visitar, ir a verlo, visitarlo, tal vez iría, visitarlo después de mucha vagantería, decirle que voy mañana, decirles a sus amigos que lo visiten, no visitarlo, no le visitaba, no lo visitaría,

visitarlo porque yo cuando estoy enferma me gusta que me visiten, tienes que ir a la guerra, esperar que se curase, iría por educación, poner disculpas de porque no voy, intentaría ponerle alguna disculpa, decirle que estoy ocupada, ver la tele o estudiar

b) Si viera que mi amigo **está** enfermo y **está** aburrido, haría lo siguiente:

-ir a visitarlo, no visitarlo, haría un esfuerzo y le visitaría (e iría a visitarlo), ir a visitarlo para que no se aburriese, lo visitaría y trataría de hacerle reír, hablar con él, llamarle, llamarlo, le llamaría por teléfono

III. En los ejemplos que siguen, los alumnos del 6º y del 7º tuvieron que corregir errores que encontrarán (las oraciones fueron dadas en la encuesta así, sin más contexto) y, además, continuar la frase comenzada:

1. *El libro es allí _____.* (68,8% del 6º y 69,7% del 7º corrigió la oración en: *El libro está allí _____.*) Continuaron la oración así:

a) *El libro es allí*

-no donde lo quieres poner, en la estantería, junto a los demás, me lo han dicho, odiado, sagrado, una gran novedad, un éxito, El libro es amarillo/muy interesante. El libro es de allí.

b) *El libro **está** allí*

-encima de la mesa/en la mesa/sobre la silla/junto a la silla/sobre la estantería/detrás de la estantería/en la 5ª estantería/el 4º estante/al lado de Juan/junto a la maceta/junto a la televisión/donde lo dejaste/donde lo dejó él, puesto, es el Lazarillo de Tormés/ es de María/porque es muy antiguo, tráemelo/guárdalo/cógelo y léelo/¿me lo puedes pasar?/no se te ha perdido

2. A) *La fruta es verde _____.* (21,5% del 6º y 8,2% del 7º corrigió la oración en: *La fruta está verde _____.*) Continuaron la oración así:

a) *La fruta es verde*

-es la pera/suele ser pera, se llama manzana, es porque es así su color, como mi jersey, resulta para algunos más bonita, pero la naranja y otras, no, no me gusta mucho, está muy rica, a veces está mala, (no) se puede comer (porque no está madura), es inmadura, está madura, si no ha madurado, sepárala de la madura, está amarga, sabe agria/peor/ no sabe bien, no está muy buena, es muy buena

b) *La fruta **está** verde*

-no está madura, no se puede comer, sabe mal/no sabe bien, (estaba) cuando lo cogí

B) *La fruta está verde _____.* (8,6% del 6º y 8,2% del 7º corrigió la oración en: *La fruta es verde _____.*) Continuaron así la oración:

a) *La fruta **está** verde*

-(no) está (aún) madura, no sé si está madura, ahora está madura, está poco madura, es madura, hay que dejarla madurar, se dice que no ha madurado, no te lo comas, no se puede comer, no se come, no la comas todavía, casi siempre está amarga, a lo mejor está ácida, es ácida, está dura, no sabe bien, es inmadura y sabe peor/no sabe

igual, es muy buena, suele estar pocha, no se cae del árbol, no se puede coger, también, sí me gusta, no me gusta, suele gustar más, como mujer, se ha puesto verde o es así

b) *La fruta es verde*

- a algunos les gusta más, cuando no está madura, está mala, está buena

3. A) *La clase que está en la 1ª planta _____.* (nadie del 6º y nadie del 7º corrigió la oración en: *La clase que es en la 1ª planta _____.*) Continuaron así la oración:

- es la de 1º, es la tuya, es la mía, es la de mi hermana, es (la) de los pequeños, es la de mi vecino, es la de preescolares, es para los más pequeños, es (la) de 3ºB, es la (clase) de 2º de EGB, es de los de 3ºB, es de 1º-4º, es de física, es más grande que ésta, es la más pequeña, es muy pequeña, es la mayor, es la más grande, es muy grande/amplia, es más oscura, es muy fea, es un desastre, es muy aburrida, es más aburrida, es aburridísima, es una birria, saca buenas notas, a la derecha, a la izquierda, de la escalera izquierda

B) *La clase que es en la 1ª planta _____.* (68,8% del 6º y 73,8% del 7º corrigió la oración en: *La clase que está en la 1ª planta _____.*) Continuaron así la oración:

a) *La clase que es en la 1ª planta*

- es vieja, es amplia, es verde y blanca, es la más pequeña, es la de mi hermano, es (muy) aburrida, es de química, es de física, a la derecha

b) *La clase que está en la 1ª planta*

- es (la de) 1º, no es la mía, es la de mi hermano, es de Pilar, es de preescolar, es de los pequeños, es para los niños más pequeños, es la más grande, es muy grande, es muy bonita, es donde va mi hermana, es el laboratorio, está cerrada, está muy decorada, está toda pintarrajeada, no se utiliza, tiene dos puertas, es distinta, es la mejor del cole, es maravillosa, es divertida, es (muy) aburrida, es la peor, va mucho de excursión, arma mucho, tiene a todos los listos, está en el patio

8,6% del 6º y 8,2 del 7º cree que las oraciones *La clase que es en la 1ª planta* y *La clase que está en la 1ª planta* son iguales.

4. A) *Amalia es amable, pues _____.* (nadie del 6º y nadie del 7º cambió el verbo de la oración en: *Amalia está amable, pues _____.*) Continuaron así la oración:

- siempre me deja las cosas, siempre deja todo, siempre lo ha sido, ella siempre es así, siempre lo ha sido, puesto que siempre nos ayuda, siempre te hace caso, siempre ayuda a los demás, hace todo por los demás, es muy amistosa, le han educado bien, sus padres la criaron así, lo es, nunca te contesta mal, sabe todo, se parece a su madre, es su carácter, tiene un carácter bondadoso, tiene buen carácter, me ha dejado dormir en su casa, pero no lo era, debe de haber cambiado, todos somos amables con ella, me pongo yo también amable, le ha subido la paga, no la han reñido, me dejó su boli, le pedí el boli y me lo dejó, me dio caramelo, le gusta nuestro carácter, ya somos amigos, quiere tener amigos, le ayudó, no se enfadó y me ayudó, está en una cena de compromiso, es su cumpleaños, está contenta, hoy viene su prima, está mala, hoy está de mal humor, es mucho mejor, no lo parece

B) *Pilar está amable, pues _____*. (38,7% del 6º y 32,8% del 7º cambió el verbo de la oración en: *Pilar es amable, pues _____*.) Continuaron así la oración:

a) *Pilar es amable*

- quiere parecer simpática, es un poco egoísta, siempre te deja todo, ese es su carácter, es muy simpática y ayuda en todo, conmigo lo demostró, me dijo que si quería pasar, me ofreció comida, me ha ayudado varias veces, me ha dejado comer en su casa, le ha tocado el premio, me llamó cuando estaba malo, (hoy) es su cumpleaños, Juan no, es mejor

b) *Pilar está amable*

- me ha dejado el bolígrafo, me ha dejado sus pinturas preferidas, sus padres le han comprado lo que quería, le han hecho un regalo, le han regalado muchas cosas, le han puesto un 10 en Sociales, ha aprobado, ha sacado un sobresaliente, han venido sus padres, le ha tocado el cupón de la ONCE, ¿Qué le habrán dicho?, hoy está contenta, está contenta porque ha aprobado la Lengua, me ha invitado a su casa, no se ha negado a ir al cine, hoy está dispuesta a todo, hoy es (va a ser) su cumpleaños, le conviene, ahora le caemos bien, dicen que le gusto, se siente feliz, pídele lo que quieras, vamos a verla, ¡Qué maravilla!, ha mejorado, ha cambiado, le ha dicho que si no es amable no va de excursión, a mí me es antipática, normalmente no lo es

5. *Mi padre está muy abierto _____*. (25,8% del 6º y 57,4% del 7º cambiaron el verbo de la oración en: *Mi padre es muy abierto _____*.) Continuaron así la oración:

a) *Mi padre está muy abierto*

- creo que se lo tienes que decir ahora, raro de él, qué raro, es algo extraño, hoy le ha salido bien el trabajo, porque nos vamos mañana, está amable, pues está contento, no sé por qué, al ser su mejor día, bueno, siempre lo está, como mi madre, conmigo, con la gente, a los libros, al público, a la gente, a la conversación, a las preguntas, a los problemas

b) *Mi padre es muy abierto*

- por eso tiene muchos amigos, de carácter, pues habla con todo el mundo, es su forma de ser, y muy charlatán, habla sin narrar, nació con ese don, para hablar con la gente, con sus amigos, con todo el mundo, con las personas mayores, al fútbol, al hablar, y nos hace reír mucho, será mejor no hacerle enfadar, le dirá lo que quieras, porque le han robado la cartera

IV. Los siguientes ejemplos están sacados de los ejercicios que se encuentran en los libros de español para extranjeros y tienen las claves que nos servían “de norma”. Los alumnos del 6º, del 7º y del 8º tenían que seguir las instrucciones de los ejercicios (por ejemplo “Complete con la forma adecuada del verbo ser o estar”):

En verano, los campos están amarillos.

23,8% del 6º, 27,3% del 7º y 7,1% del 8º eligió SON.

Siempre me ha parecido que es serio; nunca se ríe.

23,1% del 6º: ESTÁ.

María es muy seria. Nunca se ríe.

15,4% del 6º: ESTÁ.

Mi dormitorio es oscuro. No tiene ventanas.

23,1% del 6º, 9,1% del 7º: ESTÁ

El sol es amarillo.

15,4% del 6º: ESTÁ.

Él nunca se preocupa por nada. Su madre dice que es muy tranquilo.

25% del 6º, 7,1% del 7º: ESTÁ.

Siempre viste muy bien; es muy elegante.

25% del 6º, 14,2% del 7º, 9,1% del 8º: ESTÁ.

Él es muy orgulloso. No acepta dinero de nadie.

69,3% del 6º, 27,3% del 7º, 21,3% del 8º: ESTÁ.

Mi dormitorio está oscuro. Las persianas están bajas.

23,1% del 6º: ES.

Juan está muy delgado porque está enfermo.

21,3% del 7º: ES.

Él estuvo magnífico en su interpretación de ayer.

46,2% del 6º, 18,2% del 7º, 21,3% del 8º: ES; 18,2% del 7º: FUE.

Sus padres ya no le envían dinero; está más pobre que una rata.

46,2% del 6º, 45,5% del 7º, 63,9% del 8º: ES; 15,4% del 6º, 18,25 % del 7º: SON.

Se ha puesto zapatos de tacón y un vestido de seda; está muy elegante.

25% del 6º, 9,1% del 8º: ES.

Con esta salsa, el pollo está muy sabroso.

12,5% del 6º, 14,2% del 7º: ES; 9,1% del 8º: SERÁ.

El agua del río baja hoy muy clara. No es normal. El agua está clara.

7,7% del 6º, 36,4% del 7º, 7,1% del 8º: ES.

Hoy está muy pacífico, pero eso no es normal.

7,1% del 6º: ES, ES.

Tiene 70 años, pero parece que tiene 50; está muy joven.

15,4% del 6º, 18,2% del 7º, 14,2% del 8º: ES.

Él ha bebido mucho. Está borracho.

18,2% del 8º: ES.

Dicen mis amigos que yo estoy muy joven para mi edad.

62,5% del 6º, 42,5% del 7º, 36,4% del 8º: SOY.

Hay mucha contaminación, aunque el agua está clara.

12,5% del 6º, 14,2% del 7º y 18,2% del 8º: ES; 7,1% del 7º y 9,1% del 8º: SEA.

Hoy no puedo ayudarte. No estoy muy católica.

25% del 6º, 19,7% del 7º, 27,3% del 8º: SOY; 12,5% del 6º: ERES;

7,1% del 7º y 9,1% del 8º: ES.

*Tienes que acortar esa manga. Sin probármela veo que **es** larga.*

62,5% del 6º, 56,8% del 7º, 9,1% del 8º: ESTÁ.

*Me han dicho que las yemas de Soria **son** muy ricas.*

25% del 6º, 21,3% del 7º, 36,4% del 8º: ESTÁN.

*Acabo de probar tu tarta; **está** muy rica.*

37,5% del 6º, 21,3% del 7º, 9,1% del 8º: ES.

*Miguel ha perdido una pierna en un accidente; **es** cojo.*

30,8% del 6º, 18,2 del 7º y 14,2 del 8º: ESTÁ.

*No quiero esos tomates porque **están** muy verdes.*

25% del 6º, 63,9% del 7º, 9,1% del 8º: SON.

*Me he comido las fresas que has traído; **estaban** muy buenas.*

25% del 6º, 14,2% del 7º: SON.

*La paella te sale muy bien; **está** muy sabrosa.*

12,5% del 6º, 35,5% del 7º, 18,2% del 8º: ES.

*Ese asunto **está** muy verde todavía. Hay que esperar.*

12,5% del 6º, 21,3% del 7º, 18,2% del 8º: ES.

***Es** muy caro salir al extranjero.*

28,4% del 7º y 18,2% del 8º: ESTÁ.

*El carbón **es** negro.*

15,4% del 6º: ESTÁ.

*Él **está** celoso de su hermano.*

15,4% del 6º, 7,1% del 8º: ES.

*¿Cómo **es** Luis? Muy inteligente.*

38,5% del 6º, 9,1% del 7º, 7,1% del 8º: ESTÁ.

*No **está** mal la chica.*

9,1% del 7º, 35,5% del 8º: ES.

*Ese vestido **es** sin mangas.*

30,8% del 6º, 81,9% del 7º, 14,2% del 8º: ESTÁ.

*Subido a esa silla, el niño **está** muy alto. Tengo miedo de que se caiga.*

75% del 6º, 56,8% del 7º y 18,2% del 8º: ES.

*América **fue** descubierta en 1492.*

37,5% del 6º, 7,1% del 7º: ESTÁ.

*La ley de divorcio **fue** aprobada hace unos cuatro años.*

87,5% del 6º, 35,5% del 7º, 9,1% del 8º: ESTÁ.

*Él **fue** elegido presidente hace 4 años.*

25% del 6º, 14,2% del 7º, 18,2% del 8º: ESTÁ; 12,5% del 6º: ESTABA;

7,1% del 7º: ESTUVO.

*El niño **fue** recogido por unos señores.*

25% del 6º, 18,2% del 8º: ESTÁ.

Después del accidente **fuieron** ayudados por la policía.

25% del 6º, 14,2% del 7º: ESTÁN.

Su casa **fue** derribada en 1985 por una constructora.

23,1% del 6º y 7,1% del 8º: ESTÁ.

Su ropa **fue** arrastrada por la corriente.

23,1% del 6º, 7,1% del 8º: ESTÁ.

Los presos **fuieron** detenidos por la policía después de un robo.

23,1% del 6º, 9,1% del 7º, 14,2% del 8º: ESTÁN

Esta casa **está** destruida desde 1916.

28,4% del 7º, 36,4% del 8º: FUE.

La reunión **está** convocada desde hace una semana.

25% del 6º, 21,3% del 7º, 45,5% del 8º: FUE; 12,5% del 6º, 7,1% del 7º: ES;
7,1% del 7º: HA SIDO.

Estoy despistada, creo que nos hemos perdido.

15,4% del 6º, 18,2% del 7º, 7,1% del 8º: SOY.

No me he enterado de lo que has dicho porque **estoy** despistada.

7,7% del 6º, 14,2% del 8º: SOY.

Él **está** muy decidido a decir la verdad.

38,5% del 6º, 18,2% del 7º, 14,2% del 8º: ES.

Él nunca habla; **es** muy callado.

30,8% del 6º, 27,3% del 7º, 14,2% del 8º: ESTÁ.

¿Por qué no sales con Pedro? -Pedro **es** muy aburrido.

53,9% del 6º, 27,3% del 7º, 14,2% del 8º: ESTÁ.

Ella **es** muy dispuesta, lo hace todo bien.

46,2% del 6º, 45,5% del 7º y 35,5% del 8º: ESTÁ.

No le pidas dinero, porque **es** muy agarrado.

46,2% del 6º, 7,1% del 8º: ESTÁ; 7,7% del 6º: ESTOY.

José **está** abajo.

25% del 6º, 7,1% del 7º y 9,2% del 8º: ES.

Él **está** en Valencia.

21,3% del 7º, 9,1% del 8º: ES.

Hoy **estamos** a jueves.

9,1% del 7º y 14,2% del 8º: ES.

Ahora **estamos** en invierno.

25% del 6º, 42,6% del 7º y 27,3% del 8º: ES; 9,1% del 8º: SON.

Ya **estamos** en Navidad.

23,1% del 6º, 18,2% del 7º y 7,1% del 8º: ES.

Estás borracho. Todos los hombres **sois** igual.

23,1% del 6º, 18,2% del 7º, 7,1% del 8º: ESTÁN;

7,7% del 6º, 18,2% del 7º, 7,1% del 8º: ESTÁIS.

*Estas tartas **son** peor que las otras.*

53,9% del 6º, 54,6% del 7º: ESTÁN; 9,1% del 7º: ESTÁN y SON.

*Su hijo **está** de bombero en Pamplona.*

21,3% del 7º y 18,2% del 8º: ES.

*Tu amigo no **está** para tertulias.*

25% del 6º, 7,1% del 7º y 9,1% del 8º: ES.

*Este niño **está** que no parece el mismo.*

46,2% del 6º, 36,4% del 7º, 35,5% del 8º: ES.

*Lo he visto bailar y **es** como para morirse de risa.*

30,8% del 6º, 9,1% del 7º y 14,2% del 8º: ESTÁ.

*Julián **está** pez en matemáticas.*

12,5% del 6º, 28,4% del 7º: ES, 9,4% del 6º y 16% del 7º no conoce esta fórmula fija (*no me suena, no lo entiendo, no sé qué significa*), como tampoco la de *estar trompa, estar sin blanca, estar negro*.

Si comparamos las soluciones de los alumnos con las previstas en los libros, vemos que se diferencian en aproximadamente el 21% de los casos.

Creemos que hay que buscar la razón, en primer lugar, en el tipo de ejercicios, puesto que en la mayoría de ellos se trata de oraciones “sueltas” sin un contexto más amplio y parece que las claves resultan demasiado “estrechas” sin tener en cuenta todas las soluciones posibles.

Hay que subrayar también, en segundo lugar, que el porcentaje de las diferencias disminuye, en general, del 6º al 8º, lo que puede indicar que la adquisición de la norma es mucho más firme en el octavo, sobre todo en el caso de la pasiva y de las estructuras de enfatización que a los alumnos del sexto no resultan todavía muy familiares.

BIBLIOGRAFÍA

- M. J. ANDRADE, *The distinction between ser and estar*, Hispania II, California 1919, pág. 19-23.
- D. L. BOLINGER, *Essence and Accident: English analogs of hispanic ser-estar*, Paper in Honor of Henry and Renée Kahane, University of Illinois Press, Chicago/London 1969, pág. 58-69.
- D. L. BOLINGER, *More on ser and estar*, MLJ XXVIII, 1944.
- D. L. BOLINGER, *Still more on ser and estar*, Hispania XXX, 1947, pág. 361-367.
- J. BOUZET, *Orígenes del empleo de Estar*, Estudios dedicados a Menéndez Pidal IV, Madrid 1935, pág. 37-58.
- W. E. BULL, *New principles for some equivalents of “to be”*, Hispania XXV, 1942, pág. 433-443.
- T. CAMPBELL, *The teaching of ser and estar*, Hispania XXIII, 1940, pág. 268-272.
- J. CAMPOS, *Prehistoria Latina del Español Sedere, Stare, Ser*, Helmántica nº 74, año XXIV, Universidad Pontificia de Salamanca 1973, pág. 359-377.
- D. N. CARDENAS, *Ser and Estar versus To be, A problem in Syntactic Structure*, Filología moderna 6, Universidad de Madrid 1962, pág. 61-77.

- F. CARRASCO, *Ser /v/ estar y sus repercusiones en el sistema*, Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo 29, Bogotá 1974, pág. 316-349.
- G. CIROT, *Nouvelles observations sur ser et estar*, Todd memorial volumes I, Columbia University Press 1930, pág. 91-121.
- G. CIROT, *Ser and estar again*, Hispania XIV, 1931, pág. 279-288.
- G. CIROT, *Ser et estar avec un participe passé*, Mélanges de philologie offerts à Ferdinand Brunot, Paris 1904.
- D. COPCEAG y G. ESCUDERO, *Ser y estar en español y en rumano*, Revue Roumaine de linguistique XI, nº 4, Bucarest 1966, pág. 339-349.
- L. A. CRESPO, *Los verbos ser y estar explicados por un nativo*, Hispania XXIX, 1946, pág. 45-55.
- L. A. CRESPO, *Ser and estar: the solution of the problem*, Hispania XXXII, 1949, pág. 509-516.
- P. CHARAUDEAU, *Ser et estar*, Les langues neolatines, año 61, nº 180 /1, 1967, pág. 109-119.
- A. DAUSES, *Ser und estar mit prädikativem Adjektiv*, Sprache und Mensch in der Romania, Wiesbaden 1979, pág. 14-20.
- V. DEMONTE, *Semántica y sintaxis de las construcciones con ser y estar*, Revista española de lingüística 9, nº 1, Gredos, Madrid 1979, pág. 133-171.
- S. N. DWORKIN, *reseña* (Falk, Johan. Ser y estar con atributos adjetivales. Anotaciones sobre el empleo de la cópula en catalán y en castellano. I. Acta Universitatis Upsaliensis: Studia Romanica Upsaliensia, XXIX. Uppsala, 1979, 164 páginas) en: Romance Philology 37, Berkley 1983/1984, pág. 97-100.
- J. FALK, *Ser y estar con atributos adjetivales, Anotaciones sobre el empleo de la cópula en catalán y en castellano I*, Acta Universitatis Upsalensis, Studia Romanica Upsaliensia 29, Uppsala 1979.
- J. FALK, *Visión norma general versus visión norma individual*, Studia neophilológica LI, Stockholm 1979, pág. 275-293.
- G. T. FISH, *Two notes on ESTAR*, Hispania XLVII, 1964, pág. 132-135.
- M. B. FONTANELLA DE WEINBERG, *reseña* (Ricardo Navas Ruiz, Ser y Estar: Estudio sobre el sistema atributivo del español. Acta Salmanticensia, tomo XVII, nº 3, Salamanca, 1963, 219 páginas), Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo XXIV, Bogotá 1969, pág. 110-112.
- J. D. M. FORD, *Sedere, *Essere and Stare in the Poema del Cid*, Modern Language Notes XIV, nº 1 y 2, 1899, pág. 8-20 y 86-90.
- F. FRANCO, *A Deeper Look at the Grammar and Some Implications of Ser and Estar + Locative in Spanish*, Hispania 68, 1985, pág. 641-648.
- F. FRANCO, *Taming ser and estar with Predicate Adjectives*, Hispania 69, 1986, pág. 377-386.
- S. GILI GAYA, *Curso superior de sintaxis española* (1ª edición 1943, Méjico), Vox, Bibliograf, Barcelona 1983.
- M. G. GOLDIN, *Spanish be predicates and the feature state vs. action*, Current studies in Romance linguistics, Washington 1976, pág. 367-376.

- J. GONZÁLEZ MUELA, *reseña* (Ricardo Navas Ruiz, Ser y Estar. Estudio sobre el sistema atributivo del español. Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras, tomo XVII, nº 3, Salamanca, 1963, 207 páginas), Bulletin of Hispanic Studies XLIII, 1966, pág. 217-221.
- J. GONZÁLEZ MUELA, *Ser y estar: enfoque de la cuestión*, Bulletin of Hispanic Studies (BHS) 38, 1961, pág. 3-12.
- L. A. GYURKO, *reseña* (Navas Ruiz, Ricardo. Ser y estar. Estudio sobre el sistema atributivo del español. Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras, XVII: 3/1963, 214 pág.), Romance Philology XX, nº 2, 1966, pág. 235-244.
- J. KUHLMANN MADSEN, *reseña* (Johan Falk: SER y ESTAR con atributos adjetivales. Anotaciones sobre el empleo de la cópula en catalán y en castellano. I. Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Románica Upsaliensia 29, Uppsala, 1979. 164 páginas) en: Revue Romane XVI, 1-2, Copenhague 1981, pág. 226-230.
- B. L. LAVANDERA, *reseña* (Ricardo Navas Ruiz, Ser y Estar. Estudio sobre el sistema atributivo del español. Salamanca, Acta Salmanticensia, 1963, 218 páginas), Filología XI, Universidad de Buenos Aires 1965, pág. 152-158.
- É. LOIS, *Las construcciones lo buena que es y lo bien que canta*, Filología XV, 1971, pág. 87-123.
- K. MIYAKE, *On certain uses of the verb to be*, Word, Journal of the Linguistic Circle of New York, vol. 24, nº 1-2-3, New York 1968, pág. 295-308.
- W. MOELLERING, *Further comments on ser and estar with adjectives*, MLJ XXVIII, 1944.
- W. MOELLERING, *Letter to the editor*, Hispania XXVI – 1943, pág. 82-85.
- F. MONGE, *Ser y estar con participios y adjetivos*, IX Congreso Internacional de Lingüística Románica, Universidad de Lisboa 1959 (Actas 1, Centro de Estudios Filológicos, Lisboa 1961, pág. 213-227).
- L. MONTEVERDE, E. Zierer, *Clasificación de algunos adjetivos del idioma español de acuerdo a su comportamiento sintáctico y semántico frente a las cópulas SER y ESTAR*, Lenguaje y ciencias, nº 36, Universidad nacional de Trujillo, Perú 1970, pág. 22-27.
- G. MORLEY, *Modern Uses of Ser and Estar*, PMLA (Publication of Modern Language Association) XL, 1925, pág. 450-489.
- M. MORREALE, *reseña* (J. M. Saussol, Ser y Estar, orígenes de sus funciones en el Cantar de Mío Cid, Anales de la Universidad Hispalense nº 39, serie Filosofía y Letras, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1977) en: Verba 13, Universidad de Santiago de Compostela 1986, pág. 358-360.
- R. NAVAS RUIZ, *Ser y Estar, Estudio sobre el sistema atributivo del español*, Filosofía y Letras XVII, nº 3, Acta Salmanticensia, Salamanca 1963.
- E. F. PARKER, *Additional notes on ser and estar*, PMLA XLII, 1927, pág. 1066-1069.
- J. A. PERAL RIBEIRO, **Essere, sedere e stare nas línguas românicas*, Boletim de filologia, tomo XVII, Lisboa 1958, pág. 147-176.
- M. PORROCHE BALLESTEROS, *Ser, estar y verbos de cambio*, Arco/libros, Madrid 1988.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (Comisión de gramática), *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid 1989.
- A. REGALES, *Apuntes para una gramática transformativa de ser y estar*, Revista española de lingüística 13/2, Gredos, Madrid 1983, pág. 347-366.
- J. ROCA PONS, *reseña* (Ser y Estar. Estudio sobre el sistema atributivo del español. Por Ricardo Navas Ruiz. Acta Salmanticensis, Filosofía y Letras, tomo XVII, nº 3. Salamanca: 1963, 214 páginas), Hispanic Review XXXIV, nº 3, University of Pennsylvania, Philadelphia 1966, pág. 343-346.
- M. ROLDÁN, *Toward a semantic characterization of ser and estar*, Hispania 57, 1974, pág. 68-75.
- M. ROLDÁN, *On the so-called auxiliares ser and estar*, Hispania 57, 1974, pág. 292-295.
- S. SAPORTA, *Spanish estar: on the explanation of anomalies*, Issues in Linguistics, Papers in Honor of Henry and Renée Kahane, 1973, pág. 808-814.
- J. M. SAUSSOL, *Ser y Estar, orígenes de sus funciones en el Cantar de Mio Cid*, Anales de la Universidad Hispalense nº 39, serie Filosofía y Letras, Publicaciones de la Universidad de Sevilla 1977.
- M. SECO, *Gramática esencial del español*, Espasa-Calpe, Madrid 1991.
- R. SECO, *Manual de gramática española*, Aguilar, Madrid 1985.
- M. L. G. DE SIBILLA, *reseña* (Ricardo Navas Ruiz. Ser y estar; estudio sobre el sistema atributivo del español. Salamanca, Universidad, 1963, 214 páginas), Cuadernos de filología 1, Universidad nacional de Mendoza, Argentina 1967, pág. 122-125.
- F. SPURR, *Further reflections on SER and ESTAR*, Hispania XXVIII, 1945, pág. 379-382.
- F. SPURR, *New rules for ser and estar*, The Modern Language Journal, 1939.
- L. SCHOU, *Construcciones SER + adverbio*, Studia Neophilologica, A journal of Germanic and Romance Philology XLVI, Stockholm 1974, pág. 460-490.
- F. TEMOCHE y S. BOCKOS, *The use of Ser as an Equivalent of To be*, Lenguaje y Ciencias 23/3, Universidad de Trujillo, Perú 1983, pág. 146-161.
- L. TOBÓN DE CASTRO, *El uso de los verbos copulativos en español*, Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo XXXIV, Bogotá 1979, pág. 51-71.
- M. SKUBIC, *Uvod v romansko jezikoslovje*, FF, Univerza v Ljubljani 1982.
- A. VERMEYLEN, *L'emploi de ser et estar: question de sémantique ou de syntaxe?*, Bulletin Hispanique LXXXVII, nº 1-2, Bordeaux 1965, pág. 129-134.
- C. W. WEIANT, *A tricky instance of ser versus estar*, Hispania XXX, 1947, pág. 104.

O RABI GLAGOLOV *SER* IN *ESTAR*
v dveh zgodbicah pisatelja Braulio Llamera:
Mala čarovnica Gari in *Dedkova čudežna televizija*²¹

Včasih je težko vsakemu zakaj najti ustrezen zato...

Ena od možnih poti za iskanje odgovorov znotraj problematike glagolov *ser* in *estar*, oziroma za iskanje "vzvodov", ki bi tujemu govorncu španščine olajšali problem rabe teh dveh glagolov, je naslednji poskus analize rabe glagolov *ser* in *estar* v dveh krajših literarnih delih za otroke (Braulio Llamero: *Mala čarovnica Gari* in *Dedkova čudežna televizija*).

V prvo skupino so bili uvrščeni primeri s samostalniško besedo kot povedkovim določilom in so upovedovali — z glagolom *ser* — koncept *biti nekdo/nekaj* (*ser bruja, ser una medicina*).

V drugo skupino so bili uvrščeni primeri s pridevniško besedo kot povedkovim določilom in so upovedovali koncept:

a) z glagolom *ser*: *biti (nekdo/nekaj) tak*, oz. *biti določenih lastnosti* (*ser malo = ser una persona/cosa mala*);

b) z glagolom *estar*: *biti take naravnosti, usmerjenosti* (*estar malo*).

V tretjo skupino so bili uvrščeni primeri s preteklim deležnikom kot določilom ob glagolu (A: s pridevniško vlogo – kot v skupini II, B: z glagolsko vlogo):

A a) z glagolom *ser* je ubeseden koncept *biti (nekdo/nekaj) tak*, oz. *biti določenih lastnosti* (*ser divertido = ser una persona/cosa divertido*);

b) z glagolom *estar* je ubeseden koncept *biti take naravnosti, usmerjenosti* (*estar divertido, ocupado*).

B a) z glagolom *ser* je ubeseden koncept samega dejanja (trpnik): *La princesa fue esperada...* (*ser esperado*);

b) z glagolom *estar* pa je ubeseden koncept posledice dejanja (*estar escrito*).

V četrto skupino so uvrščeni primeri s prislovnim določilom kraja (Aa), časa (Ab) in načina (Ac) ob glagolu ter primeri brez prislovnega določila ob glagolu (B). Primeri v skupini Aa upovedujejo koncept *nahajati se na določenem kraju* z glagolom *estar*, če je osebek +konkreten (živo bitje, predmet), in z glagolom *ser*, če je osebek -konkreten, +abstrakten (npr. koncert, predavanje, dogodek...). V skupini Ab se koncept *umestitev v čas* upoveduje z glagolom *ser* (v čas umeščamo samo +abstraktne osebkke, za katere smo v skupini Aa videli, da je tudi njihova umestitev v prostor ubesedena z glagolom *ser*: koncert je, koncert se odvija v dvorani/ob osmih...); +konkretne osebkke pa se v čas vedno umešča s hkratnim umeščanjem v prostor, kar ubesedimo z glagolom *estar* (*estaré, entonces, a las ocho = a las ocho allí*). Primeri skupine Ac se ravnaajo po principih skupine II. Nekaj primerov skupine B kaže na to, da glagol *ser* upoveduje koncept *obstajati, odvijati se* (kot npr. trditev *Dios es*.) in da glagol *estar* upoveduje koncept *nahajati se* (*¿Está papá? – Je oče = je oče doma?*)

²¹ Obe deli sta prevedeni tudi v slovenščino in sta bili predvajani kot radijski igri za otroke na tretjem programu Radia Slovenije (*Mala čarovnica Gari* pa je pri RTV Slovenija izšla tudi na kaseti, v zbirki Najlepše pravljice).

V peto skupino so bili uvrščeni primeri glgolskih perifraz z glagoloma *ser* in *estar*, ki jih je potrebno obravnavati v sklopu vseh ostalih glagolskih perifraz, in predložne besedne zveze z glagoloma *ser*, *estar* (nekatero je mogoče uvrstiti v skupine od I do IV) ter stalne besedne zveze z glagoloma *ser*, *estar*, ki jim ni mogoče najti "skupnega imenovalca".

Rezultati ankete, ki je bila o rabi *ser* in *estar* izpeljana med učenci 6., 7. in 8. razreda OŠ *Campo Charro* v *Salamanki*, kažejo na 21% odstopanje med rešitvami učencev in rešitvami, ki jih predvidevajo vaje, učbeniki (norma). Odstotek odstopanj je najvišji v šestem razredu in najnižji v osmem, razlogi pa so lahko različni, na primer: vaje, ki so jih reševali otroci in so bile vzete iz učbenikov za španski jezik za tujce, ponujajo premalo konteksta, da bi z zanesljivostjo lahko izbrali ali glagol *ser* ali glagol *estar* (učbeniki, glede na to pomamkljivost, morda preveč togo določajo in ponujajo kot edino rešitev eno samo možnost); med primeri vaj je bilo precej primerov trpnika in poudarjalne oblike, kar je otrokom te starosti še tuje in je bil izbor glagola temu primerno neustrezen.

DOS PRESOS DE LA NACIÓN:

El Patriarca en *El Otoño del Patriarca* de Gabriel García Márquez El Primer Magistrado en el *Recurso del Método* de Alejo Carpentier¹

El presente trabajo trata el problema de la dictadura y del dictador en la literatura, pero también en su contexto social e histórico. Lo problematiza como fenómeno total, tratando primero acercarse con una explicación semántica, luego histórica y social, dar un repaso por la literatura del género, para luego concentrarse en dos obras sobre el dictador: *El Otoño del Patriarca*² de García Márquez y el *Recurso del Método*³ de Carpentier. Ambas se editaron en los años setenta y contienen rasgos de las sociedades bajo regímenes dictatoriales. Intentamos aclarar el concepto de “América Latina”, cómo está trabajado en ambas novelas, con especial atención a dos cuestiones sobresalientes: las intervenciones extranjeras y la represión, que junto al tema del “poder” son los temas centrales de las dos novelas.

I. INTRODUCCIÓN

*En un país subdesarrollado donde el hambre y las epidemias hacen estragos, donde la represión, la corrupción y el agrio no son un elemento folklórico sino la agobiante realidad de todos los días, proponer el refugio en la Palabra, hacer de la Palabra una isla donde el escritor debe atrincherarse y meditar, es también una propuesta social.*⁴

[Mario Benedetti]

En América Latina el escritor siempre ha tenido una tradición de participación en la política de una u otra manera. Hoy día, en un mundo actualmente llamado globalizado, también en los países desarrollados se ha despertado el interés por la literatura de otros países, de las ex-colonias, de los países del bloque soviético, etc. El imperativo cultural del Occidente se está cuestionando y se percibe la búsqueda orientada hacia otras respuestas. Así, a los lec-

¹ Este texto, “Ujetnika naroda: *Patriarh v Patriarhovi jeseni* Gabriela García Márqueza in Prvi Oblastnik v *Rekurzu metode* Aleja Carpentiera”, es la presentación del trabajo final del curso de la lengua y literatura española en la Facultad de Filosofía y Letras de Ljubljana. Las mentoras han sido: dr. Mirjana Polić-Bobić y Liliana Alonzo, a las que reitero mi agradecimiento por su imprescindible ayuda. El trabajo obtuvo el Premio Prešeren para estudiantes, en 1997.

² Gabriel García Márquez: *El Otoño del Patriarca*, Bogotá: La Oveja Negra, 1992.
Todas las citas se hacen de esta edición.

³ Alejo Carpentier: *Recurso del Método*, Bogotá: Siglo XXI Edit., 1988.
Todas las citas se hacen de esta edición.

⁴ Mario Benedetti: “Temas y problemas”, p. 370. En: César Fernández Moreno (coord. e introd.): *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI Edit., UNESCO (Serie “América Latina en su cultura”), 1986 (1972¹).

tores nos llegan luchas específicas, fenómenos conocidos pero hasta ahora no cuestionados, en una palabra, los horizontes se amplían y extienden (dejando de lado lo problemático que pueda ser el interés por el otro). Y también emerge, una vez más, la eterna polémica sobre la relación entre la política y el arte. Como ya fue escrito muchas veces, en América Latina las versiones oficiales son a menudo ficticias y las novelescas son “verdaderas”, porque la literatura es también el lugar donde se rescatan las cuestiones que los medios de comunicación y, con frecuencia, la ciencia ocultan. Son las novelas las que representan y explican el pasado y el presente y proponen modelos alternativos.

Toda obra literaria es ficción, obra autónoma. Sin embargo la literatura nace en un contexto extra-literario, y, a pesar de la elaboración artística, mantiene una relación de interdependencia entre los diferentes niveles del todo social, los cuales se intercomunican, interfluyen e interrechazan. Además, el medio literario es el lenguaje, como habla y como lengua, por lo tanto comunicación humana y hecho social. Muchas obras parten de la realidad, es su referente más fuerte. Lo importante es cómo la transforman, qué procedimientos usan, qué forma le dan, cómo logran edificar una totalidad estética, ética y cognitiva.

Así pues, pretendemos acercarnos a la literatura latinoamericana tratando de contextualizarla. El conocimiento del contexto del que nace es necesario para la crítica literaria, sobre todo si se trata de obras que se centran en la crítica de la realidad social, como las referidas al dictador.

II. ANÁLISIS DE LOS CONCEPTOS “DICTADOR” Y “DICTADURA”

Los términos “dictadura” y “dictador” se utilizan con frecuencia cuando se analiza la realidad política latinoamericana. Es más, constituyen uno de los rasgos característicos de la vida política después de la Independencia. Pero, es difícil tipificarlos. Intentamos explicar el concepto “dictador” (y también “dictadura” como forma específica de gobernar) desde tres puntos de vista: semántico, socio-político e histórico, porque la “dictadura” o el “dictador” latinoamericano —como temas— son una constante de la literatura hispanoamericana en los últimos ciento cincuenta años.

1. Delimitación semántica

Nos apoyamos en el texto de Domingo Miliani⁵, *El dictador, objeto narrativo en “El Recurso del Método”*, que contrapone tres oposiciones semánticas para un concepto – el “dictador”: tirano, caudillo, dictador. Hace una reducción semántica, con una determinación semasiológica del “dictador”. Introduce los siguientes semas:⁶

⁵ Domingo Miliani: “El dictador, objeto narrativo en *El Recurso del Método*”, *Revista Iberoamericana*, XLVII, 114-115 (1981), pp. 189-225. Y “El dictador, objeto narrativo en dos novelas hispanoamericanas: *Yo el Supremo* y *El Recurso del Método*”, *Actas del Simposio Internacional de estudios hispánicos* (Budapest, 18-19 agosto 1976), Edit. de la Academia de Ciencias de Hungría, 1978, pp. 463-490.

⁶ *Ibidem*, p. 193.

S1 = (ejercicio del) poder;
S2 = (ejercicio de la) autoridad;
S3 = concentración absoluta (individual);
S4 = legitimidad;
S5 = usurpación;
S6 = carisma.

TIRANO: S1, S3, S5, S6 puede o no darse;

DICTADOR: S1, S3, S4 y S5 y S6 pueden o no darse;

CAUDILLO: S2, S3, S6, S1 y S5 pueden o no darse.

Todos tienen S3 que es el semáforo de la ambigüedad (por eso se usan los tres conceptos como sinónimos), es decir, de concentración absoluta (individual), pero en el caudillo esa concentración es de autoridad (S2) y en el tirano y el dictador es de poder (S1). Así Miliani deduce su conceptualización del “dictador”: *es quien ejerce el poder en forma individual y absoluta.*⁷

La denominación “dictador” suele emplearse peyorativamente, es decir, entre los adversarios y víctimas del dictador. Miliani establece dos sistemas que están presentes en ambas novelas analizadas, se contraponen y así desenmascaran mejor la verdadera cara de un dictador:

1. Magnificador/negador: niega la denominación “dictador” y *se expresa en una oratoria ideologizante que incorpora los epítetos y eufemismos o en una literatura de justificación.*⁸ Puede terminar legalizando su mandato, generalmente a través de la prensa o la historia “oficial” bajo control.

En las dos novelas analizadas este sistema es usado por ministros y generales del dictador, algunos extranjeros y por el narrador en primera persona y también por el dictador mismo: mi general, presidente de la república, el general jefe supremo, el Primer Magistrado, Jefe de Estado, el Mandatario...

2. Denostador/afirmador: es el contra-sistema que aporta las características que definen al dictador: apodos, chistes, anécdotas, etc., y es usado por las víctimas u oponentes del dictador.

En las novelas este sistema es usado por el narrador en la tercera persona (objetivo) (y por “nosotros” en la novela de García Márquez), por los oponentes o víctimas del régimen, y a veces como autocrítica lo usa el mismo dictador: déspota sedentario, el tirano, Carnicero de Nueva Córdoba, el dictador...

La oratoria magnificadora sacraliza al objeto, provoca el mito dictatorial. Incluye los discursos de propio sujeto gobernante que porta el objeto y lo niega. Los discursos denostadores, por oposición, desacralizan y revelan el objeto conceptual. Ambos sistemas

⁷ *Ibidem*, p. 194.

Aunque no es tan importante para la delimitación del concepto, creemos que el caudillo sí ejerce el poder carismáticamente, y tomando en consideración que, en muchos casos, el dictador es “sucesor” del caudillo, él también.

⁸ *Ibidem*, p. 466.

*son aprovechados como sustancia verbal de un segundo discurso: la literatura de combate contra los dictadores, escritura donde convergen y se definen los rasgos afirmadores y negadores del objeto conceptual, en tanto que es materia (sustancia) de un segundo objeto artístico (literario), que viene a ser, entonces, un meta-objeto. En este sistema de segundo grado se localiza la "novela del dictador latinoamericano".*⁹

2. Delimitación político-sociológica

Partimos del texto *Dictadores, militares y legitimidad en América Latina* de Alain Rouquié¹⁰ que añade una característica importante de la dictadura o de la definición del dictador: la *duración* o el así llamado *continuismo*. Es decir, es contrario al pensamiento clásico y romano de una dictadura que es limitada en el tiempo. También pone en cuestión su legitimidad.

En las novelas los dos dictadores concentran el poder en sus manos, a pesar de que lo ejercen a favor de una determinada clase social que defiende los intereses de las fuerzas extranjeras.

El Patriarca se deshace de todos sus rivales y decide en un momento mandar él solo, solamente se queda con la guardia presidencial, el ministro de salud y el ministro escriba. El narrador constata: *no le quedaban ni enemigos*.¹¹

El dictador se preocupa solamente cómo sobrevivir en el poder. Por vías legales no se le puede sustituir. Su poder acaba por la fuerza, con su muerte o con la ayuda extranjera.

En ambas novelas luchan para perpetuarse en el poder.

En *El Otoño del Patriarca* el dictador muere después de gobernar más de cien años o una eternidad.

En el *Recurso del Método* lo tienen que derrocar y con la ayuda de los norteamericanos huye a París. Dice el Primer Magistrado:

*El Brasil fue grande cuando tuvo un Emperador, como Pedro II. México fue grande cuando tuvo a Porfirio Díaz en una siempre renovada presidencia. Y si mi país gozaba de paz y prosperidad era porque mi pueblo, más inteligente, acaso, que otros del continente, me había reelecto tres, cuatro —¿cuántas veces?—, sabiendo que la continuidad del poder era la garantía de bienestar material y equilibrio político.*¹²

⁹ *Ibidem*, 466-467.

Solamente el Doctor Gáspar Rodríguez Francia (protagonista de la novela de Augusto Roa Bastos) de Paraguay aceptó voluntariamente la designación de dictador. Fue proclamado por el Consulado Dictador Supremo. Pero su caso es excepcional en su época. No ligó sus intereses a una oligarquía terrateniente y al sector exportador como tampoco a la fuerza extranjera.

¹⁰ En: Julio Labastida Martín del Campo (coord.): *Dictaduras y dictadores*. México: Siglo XXI Edit. (Historia.), 1986, pp. 10-26.

¹¹ Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 30.

¹² Alejo Carpentier, *op. cit.*, pp. 25-26.

La supresión de las libertades e instituciones políticas. Hemos añadido este rasgo —a pesar de que ya está indicado en la definición de “concentración individual y absoluta del poder”— porque según el filósofo Fernando Savater¹³ la dictadura es sobre todo un mal político. Las dictaduras pueden aportar mejoras en el orden social y económico y una democracia puede fracasar ante tales problemas. Es necesario enfatizar que una dictadura significa la supresión de las libertades políticas y niega los derechos humanos.

En las dos novelas hay numerosos ejemplos de lo dicho.

En *El Otoño del Patriarca*: se expulsan los letrados, hay presos políticos, represión y tortura. En el *Recurso del Método*: la entrada violenta en la Universidad, a pesar de su autonomía, para sofocar las demostraciones estudiantiles; las elecciones fraudulentas; la tortura; la censura.

3. Delimitación histórica

El dictador en el contexto latinoamericano surge después del proceso de la Independencia y tiene sus raíces en la figura del caudillo y en la sociedad latinoamericana de aquel entonces.

La Independencia, que tuvo lugar a comienzos del siglo XIX, fue sobre todo la aspiración de la clase dominante criolla para expandir su actividad económica y ascender en la escala social. Las Reformas Borbónicas fracasaron como intento modernizador y como satisfacción de las demandas de mayor participación política de los criollos (los puestos en la administración fueron reservados solamente para los españoles). Estas eran las causas detonantes de las luchas criollas por la independencia.

Las Reformas Borbónicas crearon las milicias criollas permanentes (antes voluntarias). Ingresar en estas milicias fue una de las pocas oportunidades para los criollos de ascender en la escala social. Durante las luchas independentistas se creó un vacío de poder por la ausencia de un referente legal en la Metrópoli. En medio de la anarquía y del caos político, los caudillos locales, que surgieron de los sectores terratenientes o populares, lucharon contra los realistas. El caudillo ejercía en forma tradicional el poder personal,¹⁴ lo que posteriormente corresponde a los dictadores.

Durante las guerras de independencia no había grandes diferencias entre los grupos armados que lideraban los caudillos, y el ejército regular. Muchos caudillos populares actuaron en favor de las demandas locales y sectores marginados que encontraron su expresión social en estos grupos.

Después de la Independencia se siguieron las guerras civiles que muchas veces enfrentaron a distintos caudillos. El caudillismo y las guerras civiles fueron el reflejo de un fuerte regionalismo en América Latina y de las pugnas dentro de la clase dirigente.

¹³ Fernando Savater: “Las Dictaduras”, *El País* [Madrid], domingo 2 de octubre de 1994.

¹⁴ La personalización del poder en América Latina ya se ha establecido en la tradición monárquica (el rey), luego en la Conquista y Reconquista, cuando también se han dado las condiciones para la violencia.

Surgieron varias Repúblicas que no se diferenciaban mucho de la fragmentación existente en la época Colonial, en su mayor parte respondieron a los intereses de las clases dominantes en conjunción con las aspiraciones económicas extranjeras. Varias potencias europeas colaboraron en el proceso independista y luego dieron su apoyo a varios dictadores para llevar a cabo la pacificación de las jóvenes repúblicas.

Gustavo y Hélène Beyhaut dicen que el proceso de independencia contribuyó a que:

- a) la población se acostumbrara al uso de las armas;
- b) la modalidad de la lucha impusiera un tipo de relación muy personal entre el jefe y sus subordinados.¹⁵

Lo importante era la disciplina militar y la valentía. Se impuso la valoración de la vida militar y de un liderazgo personal. Se desarrolló una conciencia en los militares sobre su poder, ya que fueron durante una época el factor decisivo de la política en los países nacientes. Poco a poco, los ejércitos nacionales se impusieron a los grupos organizados por los caudillos, gracias a su mejor armamento, profesionalización y disciplina. Los caudillos populares fueron aplastados o integrados. La aristocracia criolla, los comerciantes y los intelectuales no tenían interés en la guerra. Se necesitaba la “pacificación” de los países para poder negociar y expandir su actividad económica. Así surge, al concluir las guerras civiles, el predominio de las dictaduras unificadoras y de los gobiernos autocráticos aliados a los terratenientes y al sector exportador (1850-1880): Rosas en Argentina, Portales en Chile, Díaz en México, García Moreno en Ecuador, Guzmán Blanco en Venezuela, L. Latorre en Uruguay.

El medio para mantenerse en el poder era la violencia. Los sectores populares fueron utilizados para llegar al poder. La segregación racial y social no fue eliminada en las Repúblicas. La clase dominante, los criollos, tuvo miedo de los levantamientos populares y se puso bajo la protección de los caudillos-dictadores que, paradójicamente, surgieron muchas veces del pueblo (el Patriarca). Así lo formula Octavio Paz al decir que las ideas de la Revolución Francesa y de la Independencia Norteamericana que impulsaron la Independencia fueron “modernas”, pero no expresaban la realidad Latinoamericana ni tampoco a los grupos que llevarían a cabo la transformación de la sociedad y crearían la nación. En Europa y los Estados Unidos esas ideas correspondían a una burguesía que lideraba el proceso de Revolución Industrial y lograron la destrucción del antiguo régimen. En América Latina el nuevo poder fue simplemente la prolongación del poder colonial y seguía el saqueo para lograr el enriquecimiento encubierto en lema de libertad.

Hasta aquí el análisis nos permitiría definir los términos “dictadura” y “dictador” como **un tipo de gobierno que ejerce el poder en concentración absoluta e individual, suprimiendo las libertades e instituciones políticas y será caracterizado por el continuismo.**

¹⁵ Gustavo y Hélène Beyhaut: *Historia de América Latina* (Tomo III). México–Argentina–Madrid: Siglo XXI Edit. (Historia Universal), 1986.

4. Tipificación de las dictaduras.

Pablo González Casanova¹⁶ establece una tipificación del dictador que corresponde a cuatro etapas históricas y nos permite situar a nuestros dictadores ficticios:

1. Los primeros dictadores se originan de las guerras de independencia o en el caudillismo. Surgen las llamadas “dictaduras unificadoras” que crean un estado e imponen una hegemonía mediante acuerdos con los grandes propietarios y empresarios. Aparecen como respuesta a una época de inestabilidad social y política, signada por intervenciones militares, pero también por el auge económico ya que los terratenientes y los comerciantes —el sector exportador económicamente el más fuerte— buscan integrarse al mercado internacional y defienden el libre comercio y el liberalismo. Se negocia con Inglaterra y Francia. Se habla sobre ideas de soberanía, libertad, planes y proyectos para una sociedad mejor.
2. La época desde 1880 hasta la Primera Guerra Mundial está caracterizada por el nacimiento del imperialismo y el establecimiento de los primeros Estados hegemónicos y la formación de ejércitos profesionales en América Latina. Los dictadores de esta época son sirvientes del neocolonialismo. Se imponen las potencias extranjeras con el capital monopólico en colaboración con los gobernantes y las oligarquías nativas.
3. La época desde la Primera Guerra Mundial a 1959 (la Revolución Cubana) caracterizada por alternancia de gobiernos militares y civiles. Definitivamente se impone la hegemonía de los Estados Unidos y su influencia no se limita solamente a la formación y equipación de los ejércitos y la policía, sino también influye en la vida cultural de los latinoamericanos.
4. Después de la Revolución Cubana. Surge el “dictador profesional” (el militar y la institución militar) al servicio del imperialismo que busca el enemigo dentro del país. Es la época caracterizada por la guerra fría y el miedo al comunismo, el renacimiento de regímenes dictatoriales y militares: “medidas de excepción”, tropas antiguerrilla, servicios de inteligencia, de tortura, corrupción... La “doctrina de la seguridad nacional”. En los años 1960 ya está claro el fracaso de los gobiernos nacionalistas-populistas y las “teorías del desarrollo”. Se imponen las fuerzas armadas conservadoras y represivas en la defensa del orden tradicional.¹⁷

Los dictadores ficticios de ambas novelas que nos proponemos a analizar tienen características comunes a los cuatro tipos de dictadores tipificados, ya que intentan abarcar un dictador total, un dictador modelo.

El Patriarca es el que más corresponde al dictador que surge de las guerras civiles. Pero, también tiene rasgos de los otros tres: el uso sistemático de la tortura, la llegada de medios de comunicación y su control, etc.

¹⁶ Pablo González Casanova: “Dictaduras y democracias en América Latina”. En: *Dictadura y dictadores*, op. cit.

¹⁷ En los años 60 empieza una ola de golpes militares que se prolongan a los años 70.

El Primer Magistrado empieza su mandato a finales del siglo XIX. Dedicar mucho espacio a la descripción de la época que abarca la Primera Guerra Mundial y al crecimiento de la capital gracias al auge económico característico para aquellos años y, una vez terminada la guerra, a la crisis que sigue.

III. LA NOVELA SOBRE DICTADURA Y LA NOVELA SOBRE DICTADOR

La novela sobre dictadura es una constante en la literatura latinoamericana desde el surgimiento del dictador en la escena política. Además, coincide con el nacimiento de la novela hispanoamericana misma, con el Romanticismo, es decir, con la formación de las Repúblicas independientes y la búsqueda de expresión propia, tanto política como cultural.

Jorge Castellanos y Miguel A. Martínez¹⁸ establecen la distinción, verdad esquemática, que nos introduce en dos tipos de la narrativa “dictatorial”:

1. Las novelas de dictadura son novelas de orientación sociológica y política, llenas de panfletismo.

Las novelas contemporáneas de este tipo no tienen un carácter “combatiente”, pero sí denunciador. Muchos escritores recorren en algunas de sus novelas al tema de dictadura: Mario Vargas Llosa, Isabel Allende, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Manuel Puig, Augusto Roa Bastos...

2. Las novelas del dictador aparecen en 1970 con cuatro obras: *El Recurso del Método* (1974) de Alejo Carpentier, *El Otoño del Patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez, *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos y *Oficio de Difuntos* (1976) de Uslar Pietri. Retratan un régimen y se concentran en el individuo. Enfocan al dictador desde adentro con penetración psicológica. Se centran en el individuo, que ya no es una personificación del mal, sino un individuo contradictorio y dubitativo. La novela *Yo el Supremo* significa a la vez fin de un ciclo y una ruptura en cuanto a las novelas del dictador.

1. La novela sobre dictadura

La primera de las novelas sobre dictadura es *Amalia* de José Mármol (1851-1855), que fija una serie de estereotipos que son característicos también para otras novelas y también para las de los 70:¹⁹

1. La vejez del tirano: eso les permite saldar cuentas con la historia, expresar dudas y la imposibilidad de alcanzar el pleno Poder (por ser mortales) – la frustración de todos los dictadores. La vejez acentúa la duración de un régimen dictatorial, o el continu-

¹⁸ Jorge Castellanos y Miguel A. Martínez: “El dictador hispanoamericano como personaje literario”. *Latin American Research Review*, vol. XVI, nº 2 (1981), pp. 79-105. Los autores usan los sintagmas “las novelas de dictadura” y “las novelas del dictador”, pero nosotros usamos los sintagmas “la novela sobre dictadura” y “la novela sobre el dictador”.

¹⁹ Seguimos el análisis de Castellanos y A. Martínez con modificaciones y nuestras observaciones.

ismo, como también la sensación de un ciclo en el que está capturado todo el pueblo bajo un régimen dictatorial.

El Primer Magistrado ya es viejo cuando comienza la narración. Su perduración en el poder se percibe a través de los cambios en el arte y a través de los cambios históricos que sufre su país que al final se vuelve a la misma miseria de siempre.

El Patriarca ya está muerto cuando empieza la narración. Se repite la imagen de un viejo solitario que al final de su vida se siente solamente figura de otros *para mantenerlo cautivo de su propio poder*.²⁰

2. Su magnetismo y carisma, necesarios para un caudillo – ambos dictadores analizados fueron caudillos antes de llegar al poder y en ambas obras se reflejan los problemas de la época a finales del siglo pasado.
3. Su machismo y sus innumerables queridas. Tanto García Márquez como Carpentier siguen los modelos tradicionales de las relaciones entre el hombre y la mujer. Ambos buscan el amor, pero no lo encuentran. En el caso de García Márquez se destruye la imagen del macho omnipotente con la exageración en las descripciones de sus ataques sexuales y su búsqueda de amor – despierta compasión. Mientras que en *Recurso del Método* el narrador juega con el culto a la Virgen María, que es la expresión de mayor devoción en América Latina, simboliza una mujer ideal – no casada y virgen.

Dos obras más han influido en el desarrollo de la novela sobre dictadura y sobre el dictador: *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente*.

Tirano Banderas (1926) de Ramón del Valle Inclán:

1. El sincretismo: también las dos novelas analizadas son sincréticas. La acción se desarrolla en un país del Caribe que contiene elementos geográficos, nacionales y lingüísticos (culinarios en Carpentier) de diferentes países hispanoamericanos. El Caribe fue la zona de los dictadores más violentos y crueles, prototipos de la dependencia y la hegemonía de las potencias extranjeras.²¹ Los autores crean un dictador tipo o más bien estereotipo. También se mezclan épocas, hechos y lugares, hechos reales e imaginarios.
2. La ausencia del panfletismo. Se condena el régimen dictatorial, pero lo tiene que detectar el lector mismo, y es evidente en el uso de los recursos estilísticos: la hipérbolo, la ironía, las descripciones de la desmesurada crueldad. A pesar de todo, García Márquez a veces caricaturiza demasiado: su dictador es más bien una idea, un monstruo poco creíble. Y el de Carpentier es un “filósofo” alegre, burlón.

²⁰ Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 5.

²¹ García Márquez vivió parte de su vida en el Caribe y conoce el ambiente de esta región. Y Carpentier vistió a Haití, en 1943 (donde descubrió “lo real maravilloso”). Ambos en varias entrevistas afirmaron que escribieron sobre un dictador sincrético.

3. Técnicas barrocas esperpénticas que crean un ambiente de crueldad, de primitivismo, de brutalidad inhumana.

El Señor Presidente de Miguel Angel Asturias:

1. La hipérbole que desarticula la realidad. La usan en abundancia también García Márquez y Carpentier.
2. La distorsión surrealista del lenguaje: onomatopeyas, repeticiones, enumeraciones, casi incomunicación, monólogos interiores, flujos de conciencia...
3. Rasgos comunes en cuanto al contenido: algunos ya los hemos tratado, así que podemos mencionar sobre todo el uso literario de diferentes mitos que coexisten en América Latina, por lo que Asturias es conocido. En ambas novelas analizadas aparecen episodios de la manifestación de la fuerza de los fenómenos naturales: el agua (la lluvia), los animales que hablan, las momias... Sobre todo es interesante *El Otoño del Patriarca* por su uso de los mitos indígenas, cristianos y greco-romanos.²²

2. La novela sobre el dictador

En los años 1970 se editaron cuatro novelas que tienen como centro de la narración un dictador. Analizamos puntos de contacto entre las dos que son de nuestro interés.

2.1. Confluencias en el contenido:²³

1. A los dictadores les mueve el servicio comunitario, el orden, la paz y la seguridad que respetan. Aluden a la situación de los países a finales del siglo XIX y principios del XX.

Ambos dictadores luchan en nombre del orden y la paz – lucha entre los caudillos que se disputan el poder entre sí. El Patriarca mata a los caudillos locales y establece el poder absoluto con apoyo de los ingleses. El Primer Magistrado todavía combate con los caudillos. Se refiere en la novela a la tensión entre el centro (la ciudad portuaria) y la periferia (interior del país), característica para varios países latinoamericanos.

2. La relación entre el dictador y el pueblo: los lazos son místicos. El dictador es una figura envuelta en creencias y misterio. Su palacio es un fetiche. Vive aislado y oculto. Se sabe muy poco de ambos dictadores literarios. El pueblo es silencioso, es la masa sin articulación. Tiene paciencia para esperar.

²² Michael Palencia-Roth: *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y la metamorfosis del mito*. Madrid: Edit. Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1983. Es muy interesante su análisis de la modificación de tres mitos en la novela: de Julio César que presenta el poder, de Cristóbal Colón que representa el imperialismo político y cultural y de Rubén Darío la estética.

Igualmente sería interesante estudiar los tres mitos vigentes en la sociedad latinoamericana que se evidencian en ambas novelas analizadas: el mito del caudillo o el salvador, el mito del cambio y el mito de la tierra sin mal, según Javier Ocampo: "Mitos y creencias en América Latina", p. 401. En: Leopoldo Zea (coord.): *América Latina en sus ideas*. México: Siglo XXI Edit., UNESCO (Colecc. América Latina en su cultura), 1993² (1986¹).

²³ Según Jorge Castellanos y Miguel A. Martínez, *op. cit.*

Aunque Carpentier le da más importancia: describe rebeliones de intelectuales y estudiantes y destaca la figura del Estudiante como portador de la idea socialista y la esperanza para el futuro.

3. El aislamiento y la soledad en el Poder, nunca totalmente alcanzables, de ambos dictadores. Por eso se comparan con los dioses y piensan ser todopoderosos.

El Patriarca está tremendamente solo y para transmitir esa sensación García Márquez es un maestro. Cuando muere la esposa del dictador se encierra en la Casa Presidencial. Dice García Márquez:

...todo el desastre de Macondo /.../ de esa falta de solidaridad, la soledad de cada uno tirando por su cuenta. Eso ya es entonces un concepto político, y que lo sea me interesa. Dar a la soledad un contenido político...²⁴

La falta de solidaridad y la soledad se dan también en el pueblo mismo. Con el empleo de “nosotros” que en cada capítulo encuentran el cadáver de él, el lector se vuelve cómplice.

Carpentier también se refiere al lector, al final del libro, en “afterthought” 1972, indicando que los dictadores nacen del pueblo. El Primer Magistrado se encuentra totalmente solo en París.

4. El tema del secuaz sacrificado es tradicional en la novela de dictadura: Cara de Ángel en Asturias, Rodrigo Aguilar en Márquez, General Hoffman en Carpentier y Policarpo Patiño en Roa Bastos. Normalmente se trata de un secretario, mano derecha del dictador que al final se vuelve traidor.
5. Los elementos: algunos elementos los identifican: como meteoritos en Roa Bastos y García Márquez; momias en Carpentier y Roa Bastos; hamaca en la que duermen, etc.
6. Emplean la violencia para conseguir sus objetivos y se sirven de varias trampas.
7. Las potencias extranjeras tienen un rol decisivo. Ambos dictadores sirven a sus intereses.

2.3. Confluencias en la manera narrativa y los recursos del estilo:²⁵

- I. La manera narrativa: la multiplicidad de puntos de vista. Se intercambian monólogos interiores y la narración en tercera persona. Muchas veces el dictador y el narrador son uno. Saltos de lo subjetivo a lo objetivo (del yo a él).

García Márquez usa la primera persona cuando habla el dictador mismo, la tercera persona, y “nosotros”. Varias perspectivas se entretienen, cambian incluso dentro de la misma frase.

En el *Recurso del Método*: tenemos el narrador en tercera persona y el mismo dictador que narra en la primera persona (omniscencia selectiva).

²⁴ Citado en Angela B. Dellepiane: “Tres novelas de la dictadura: *El recurso del método, El otoño del patriarca, Yo, el Supremo*”, *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien* [Toulouse], n. 29, 1977, p. 73.

²⁵ Citado en Angela B. Dellepiane, *op. cit.*, p. 73.

*esta combinación de modos narrativos distintos y de diferentes puntos de habla configura un mundo narrado en que las categorías lógicas de espacio y tiempo quedan abolidas.*²⁶

II. El estrato de expresividad, los recursos del estilo y las técnicas.

1. El procedimiento semántico-estilístico de las dos novelas es el símbolo que es bisémico (tiene sentido literal y analógico).

Carpentier: los símbolos culturales, los ideológico-políticos, culinarios...

García Márquez: las vacas, el guante, la lluvia, el mar, la palma de mano lisa...

Ambos aluden a la iconografía eclesiástica. En ambas novelas se denomina al dictador por su papel, por su destino. Sus nombres son hipérbolas de la figura paternalista que siempre ha proyectado el dictador hispanoamericano: el Patriarca, mi General...

2. El enumerativo que es constante también en la novela de Asturias.

Carpentier: las enumeraciones le obligan a un estilo nominal, adjetivo y predomina lo sensorial.

García Márquez: una enumeración caótica que ritualiza.

3. La hipérbole es una constante en estas obras. Con ella se consigue la distorsión de los objetos narrados.

Vargas Llosa dice que García Márquez ve la realidad con la hipérbole. Pero que la usa demasiado. La hiperbolización es responsable de la mistificación del dictador que es subrayada por su superstición: la enormidad de su sexo, la relación con su madre y con las mujeres, el servicio secreto, la crueldad, su amor por el mar (símbolo de la vida), su obsesión con el tiempo que significa temor a la vejez y a la muerte.

El Primer Magistrado: la crueldad y su idealización de París.

4. El humor: va desde lo risueño a lo grotesco – paródico.

El humor de García Márquez es más grotesco: el cadáver de su madre, las vacas y los gallinazos en el Palacio Presidencial...

Carpentier tiene un humor que angustia, un cinismo.

5. La ironía es un elemento estructural (como el humor) – se logra un distanciamiento y a través de ella es posible un juicio sobre la dictadura. Demistifica la dictadura.

6. La modalidad descriptiva.

En Carpentier es más abundante y en García Márquez es un complemento de la narración, es poética. Usa oraciones largas sin puntuación.

7. La proliferación episódica.

En ambas novelas cada uno de los episodios podría conformar relatos breves.

²⁶ *Ibidem*, p. 78.

IV. ACERCA DEL CONCEPTO “AMÉRICA LATINA”: SU SIGNIFICACIÓN

Los términos “América Latina”, “Latinoamérica” y el sustantivo “latinoamericanismo”, a pesar de su uso muy frecuente en todo tipo de discursos, suelen ser muy criticados. En parte las críticas son justificadas: se los puede usar en un sentido generalizador y simplificador para diversas realidades latinoamericanas. Además, los términos servirían, a pesar de donde fueran originados, precisamente para oponerse al imperialismo europeo y norteamericano. Pero, el antecedente del término es también la idea bolivariana de unidad continental, el ideal unificador. Existe una América Latina que tiene rasgos comunes, históricos, políticos y socio culturales. A esta América se refieren muchas veces ambas novelas analizadas. Como ya se ha dicho, son sincréticas, y tratan o mencionan algunos tópicos: colonialismo, hegemonía norteamericana, la corrupción, la violencia, la dependencia, la pobreza, la censura, etc.

Según Di Tella²⁷ América Latina se diferencia del resto de otros países que también habían sido alguna vez colonias, por el proceso del mestizaje que se dio entre los aborígenes y los europeos y los africanos. El mestizaje se dio tanto en el nivel racial como en el cultural. Así, el concepto “latinoamericanismo”, precisamente por el proceso de mestizaje, muchas veces significa la búsqueda de identidad. Arturo Ardao afirma que el latinoamericanismo es en definitiva un nacionalismo, en cuanto a expresión de una verdadera conciencia nacional que se traduce en la búsqueda de la identidad.²⁸ Y según Arturo Andrés Roig²⁹ el latinoamericanismo es un programa de independencia tanto económico-política como cultural. Partimos de estas definiciones, según Di Tella:

*Este término designa la especialización en los estudios sobre América Latina. En sentido más profundo, define las actitudes y corrientes de pensamiento comprometidas en la indagación o afirmación de la entidad histórico-cultural de esta región, en la cual se fundamentan las propuestas políticas de liberación nacional e integración continental.*³⁰

Además, siempre ha vivido y vive en determinados sectores una América Latina como un proyecto a realizar, hoy probablemente ya no en el sentido de una integración oficial y de hecho, pero sí en el sentido de corrientes integradoras, de solidaridad, de búsqueda de una identidad propia dentro del mestizaje – el proceso que ha empezado a desarrollarse y que puede resultar satisfactorio dentro de un mundo cada vez más intercomunicado, globalizado, “regionalista” y, al fin y al cabo, “mestizo”. Para América Latina sería necesario reconocerse a partir de su mestizaje, lo afirma también Martín Hopenhayn.³¹

²⁷ Torcuato S. Di Tella (edit.): *Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas*, Buenos Aires: Puntosur, 1989, pp. 348-350.

²⁸ Citado por Leopoldo Zea: “Prefacio”. En: *América Latina en sus ideas*, op. cit.

²⁹ Arturo Andrés Roig, op. cit., pp. 28-34.

³⁰ Torcuato S. Di Tella (edit.), op. cit.

³¹ Martín Hopenhayn: “Desarrollo y mestizaje”, *El Cronista Cultural*, lunes 8 de marzo de 1993.

Intentamos abarcar el concepto de América Latina —su unidad en la diversidad cultural latinoamericana— porque creemos que ambas novelas parten de América Latina y del latinoamericanismo, es decir, de la unidad de diferentes países que tienen un marco histórico y cultural común y comparten una búsqueda de la identidad.

Las novelas consideradas reproducen, modifican y critican valores y códigos vigentes en la sociedad: la relación hacia la mujer, el machismo, el personalismo, etc. La materia prima de ambas novelas son rasgos comunes de la región, sobre todo los negativos, los males que sufre el continente: dictaduras, dependencia, subdesarrollo, violencia y miseria...

1. Las intervenciones extranjeras y el imperialismo

Este capítulo trata el referente real de las intervenciones, el medio más directo para imponer o salvaguardar la hegemonía de las potencias extranjeras en esta región, sobre todo en este siglo, las de los Estados Unidos. La dominación extranjera es una de las causantes de la dependencia estructural de los países latinoamericanos y del subdesarrollo.

Las intervenciones directas e indirectas de las grandes potencias es uno de los temas centrales de las dos obras. Parcialmente explican la llegada al poder de los dictadores que no hubiera sido posible sin el apoyo de potencias extranjeras. Se refieren a varias intervenciones en diferentes épocas:

Recurso del Método: describe el afrancesamiento de las capas gobernantes y luego la influencia y el intervencionismo norteamericanos, tanto militar, político, económico y cultural.

El Otoño del Patriarca: en esta novela el extranjero juega un papel importante, como en toda la obra de García Márquez. Es el portador de los males, del desarrollo impuesto, de las intervenciones, de la explotación... Su manera de denunciar no es tan directa como la de Carpentier. También él hace crítica a los extranjeros en boca del dictador mismo. Se refiere a varios intervencionismos desde la conquista hasta el intervencionismo norteamericano.

2. La violencia y la represión

Para sostenerse en el poder una dictadura ejerce la violencia, la represión y el terror, justificándolo en la necesidad de reestablecer el “orden”, el “progreso” o la “seguridad nacional”. Si las intervenciones son un recurso para salvaguardar la hegemonía de una potencia neocolonial en los territorios de mano de obra barata, rica en materias primas y débiles en cuanto a la democracia, los golpes de estado son el instrumento interno que lo hacen posible. Ambos imponen la hegemonía del sector dominante.

*los actos de la fuerza no sólo son la matriz de la continuidad de una persona o familia, sino de sistemas políticos-electorales que perpetúan un partido, una alianza o una clase. Los golpes y los actos de fuerza se dan antes o después de las elecciones, y si se consolidan con bases sociales renuevan el ciclo electoral bajo el mando dictatorial – hegemónico, hasta que el equilibrio de las fuerzas se rompe.*³²

³² Pablo Gonzáles Casanova, p. 226, *op. cit.*

Ambas novelas ofrecen numerosos ejemplos de la violencia y la represión. La descripción de tales escenas es el instrumento más eficaz para descubrir la cara horrorosa de una dictadura y para denunciarla. Hablamos de la represión institucional. El pueblo, en su mayoría marginado, es un escenario mudo.

En la novela de Carpentier tenemos tres tipos de resistencia que el Primer Magistrado reprime con violencia:

- rebeliones dentro del mismo ejército,
- rebeliones de los estudiantes encabezada por el Doctor Luis Leoncio Martínez,
- resistencia del Estudiante.

El Patriarca es un desmesurado también en cuanto al uso de la represión y la violencia:

- levantamientos de los generales,
- la represión que sufre el pueblo.

V. CONCLUSIÓN

*En síntesis, los escritores de América Latina y el Caribe tenemos que reconocer, con la mano en el corazón, que la realidad es mejor escritor que nosotros.*³³

[Gabriel García Márquez]

Ambas novelas fueron editadas en los años 1974 y 1975, como respuesta al fenómeno del totalitarismo militar surgido en los años 1960, caracterizado por el inicio de la represión institucionalizada y para dar respuesta a la crisis económica. El optimismo de los años 1950 y el estímulo de la Revolución Cubana se perdieron en la violencia o debieron buscar su supervivencia en el exilio.

Los autores han escogido un mundo sincrético, los dictadores no tienen nombres propios, tampoco los países. Ofrecen un modelo deducido de varios dictadores latinoamericanos situados en el contexto latinoamericano. Eso les lleva a la universalización de los temas tratados. Sus dictadores son modelos, arquetipos, símbolos del poder que dominó y ha dominado en la historia de América Latina. Lo hemos intentado demostrar con las numerosas referencias a los hechos históricos, socio-políticos y culturales, que se encuentran en las novelas. También es importante la experiencia personal de ambos autores como materia prima de sus ficciones. Ambos presenciaron y fueron víctimas de regímenes dictatoriales.

García Márquez penetra en la psicología de su dictador desde la perspectiva mitológica, desde las creencias del pueblo, creadas a base de los hechos históricos que recrea, rehace y modifica. Por eso sitúa su narración en un tiempo cíclico que se repite hasta la muerte del dictador. No hay historia, no hay evolución, solamente existe el momento, cautivo de un tiempo externo indefinido.

³³ Citado en Michael Palencia Roth, *op. cit.*, p. 174.

Carpentier, a pesar de que también penetra en la psicología de su dictador, incluye más directamente elementos políticos, históricos y sociales. Introduce otros sectores sociales: estudiantes, obreros y hace numerosas alusiones a los hechos históricos concretos. Los demarcadores históricos son quebrados con los indicios acrónicos. En su novela hay evolución, el dictador al final es derrocado.

Las novelas analizadas no son más representativas de ambos autores. Hay novedades en el tema, pero casi no en la forma y tampoco en las técnicas narrativas. No problematizan la presentación de sus personajes, tampoco la historia ni la forma novelesca. No hay otros "grandes" personajes, tampoco tramas complejas (solo episodios). El narrador muchas veces está presente en los pensamientos de los dictadores. Ambas novelas nos llevan a la conclusión de que sus dictadores son y han sido meras marionetas en manos de potencias extranjeras.

La novela *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos representa una novedad en la novelística sobre el dictador, entre otras razones porque cuestiona no solamente la historia oficial, sino también la escritura misma y el género de la novela.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- BENEDETTI, Mario: "El recurso del supremo patriarca", *Casa de las Américas* [La Habana], nº 98, sep.-oct. 1976, pp. 12-23.
- BEYHAUT, Gustavo y Hélène: *Historia de América Latina* (Tomo III). México-Argentina - Madrid: Siglo XXI Edit. (Historia Universal), 1986.
- CARPENTIER, Alejo: *Recurso del método*. Bogotá: Siglo XXI Editores, 1988.
- CASTELLANOS, Jorge y Martínez, Miguel A.: "El dictador hispanoamericano como personaje literario", *Latin American Research Review*, vol. XVI, nº 2, 1981, pp. 79-105.
- DELLEPIANE, Angela B.: "Tres novelas de la dictadura: *El recurso del método*, *El otoño del patriarca*, *Yo, el Supremo*", *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien* [Toulouse], nº 29, 1977, pp. 65-87.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (coord. e introd.): *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI Edit., UNESCO (Serie "América Latina en su cultura"), 1986 (1972¹).
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *El Otoño del Patriarca*, Bogotá: La Oveja Negra, 1992.
- HALPERIN, Donghi, Tulio: *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza Edit. (Quinto Centenario), 1990¹³.
- HOPENHAYN, Martín: "Desarrollo y mestizaje", *El Cronista Cultural*, lunes 8 de marzo de 1993.
- LABASTIDA MARTÍN DEL CAMPO, Julio (coord.): *Dictaduras y dictadores*. México: Siglo XXI Edit. (Historia), 1986.
- MILIANI, Domingo: "El dictador, objeto narrativo en *El Recurso del Método*", *Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, nº 114-115, 1981, pp. 189-225.
- "El dictador, objeto narrativo en dos novelas hispanoamericanas: *Yo el Supremo* y *El recurso del Método*", *Actas del Simposio Internacional de estudios Hispánicos* (Budapest, 18-19 agosto 1976), Edit. de la Academia de Ciencias de Hungría, 1978, pp. 463-490.

- ROIG, Arturo Andrés: "La idea latinoamericana de América", *Alternativa Latinoamericana* [Mendoza, Argentina], 1992, pp. 28-34.
- SAVATER, Fernando: "Las dictaduras", *El País* [Madrid], domingo 2 de octubre de 1994.
- ZEA, Leopoldo (coord. e introd.): *América Latina en sus ideas*. México: Siglo XXI Edit., UNESCO (Colecc. América Latina en su cultura), 1993², (1986¹).
- WILLIAMS, Raymond L.: *Novela y poder en Colombia, 1844-1987*. Bogotá: Tercer Mundo Edit., 1991. (Traducc. por Álvaro Pineda Botero).
- TELLA, Torcuato S. di (editor): *Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas*. Buenos Aires: Puntosur, 1989.

UJETNIKA NARODA:

Patriarh v *Patriarhovi jeseni* Gabriela Garcíe Márqueza in
Prvi oblastnik v *Rekurzu metode* Aleja Carpentiera

Krajša predstavitev diplomskega dela obravnava eno najbolj razvpitih tem latinsko-ameriškega družbenega, političnega in literarnega življenja: diktaturo in diktatorja.

Uvodnemu delu sledi semantična, politično-sociološka in zgodovinska razlaga termina diktator, ki pomeni širši okvir obeh obravnavanih romanov: *Patriarhova jesen*, kolumbijskega pisatelja Gabriela Garcíe Márqueza in *Rekurz metode* Kubanca Aleja Carpentiera.

Drugi del ju tematsko postavlja v okvir njune literarne tradicije v primerjavi z drugimi romani o diktatorjih in diktaturi in navaja skupne značilnosti tako v vsebinskih kot v oblikovnih postopkih. V zadnjem poglavju skušamo pojasniti koncept "Latinska Amerika" na splošno, kot je predstavljena v obeh romanih pa z analizo dveh izstopajočih značilnostih: nasilja in intervencije tujih držav in z njimi povezane kronične odvisnosti Latinske Amerike.

SUMARIO / VSEBINA

PALABRAS INTRODUCTORIAS

Uvod 3

Branka Kalenić Ramšak

LAS TÉCNICAS NARRATIVAS DE LA NOVELA ESPAÑOLA DE LA POSGUERRA,
CON LA ATENCIÓN ESPECIAL A LA NOVELA DE LOS AÑOS SESENTA

Pripovedne tehnike v povojnem španskem romanu s posebnim poudarkom
na šestdeseta leta dvajsetega stoletja 5

Jasmina Markič

LOS VALORES ASPECTUALES EN EL ESPAÑOL MODERNO DE AMÉRICA
EN LAS OBRAS DEL ESCRITOR COLOMBIANO GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Aspektualne vrednosti v sodobni ameriški španščini
v delih kolumbijskega pisatelja Gabriela Garcíe Márqueza 47

Damjana Pintarič

SOBRE EL USO DE LOS VERBOS *SER* Y *ESTAR*

(en los cuentos *La brujita Gari* y *El televisor mágico* de Braulio Llamero)

O rabi glagolov *ser* in *estar* (v dveh zgodbicah pisatelja Braulia Llamera:

Mala čarovnica Gari in *Dedkova čudežna televizija*) 89

Urša Geršak

DOS PRESOS DE LA NACIÓN:

El Patriarca en *El Otoño del Patriarca* de Gabriel García Márquez

El Primer Magistrado en el *Recurso del Método* de Alejo Carpentier

Ujetnika naroda:

Patriarh v *Patriarhovi jeseni* Gabriela Garcíe Márqueza in

Prvi Oblastnik v *Rekurzu metode* Aleja Carpentiera 131

Hemos recibido en canje las siguientes revistas y publicaciones:

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Real Academia Española, Madrid – España

CUADERNOS DE HUMANIDADES

Universidad Nacional de Salta, Salta – Argentina

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid – España

DICENDA

Universidad Complutense, Madrid – España

EDAD DE ORO

Universidad Autónoma, Madrid – España

ESPAÑOL ACTUAL

Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España

HELMANTICA

Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca – España

IBEROAMERICANA

Iberoamerikanisches Institut, Berlin – Alemania

INSULA

Biblioteca Nacional, Madrid – España

LINGÜÍSTICA ESPAÑOLA ACTUAL

Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid – España

PRAGMALINGÜÍSTICA

Universidad de Cádiz, Cádiz – España

REALE

Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares – España

REVISTA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid – España

REVISTA DE LITERATURA

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid – España

SENDEBAR

Universidad de Granada, Granada – España

STUDIA PHILOLOGICA SALMANTICENSIA

Universidad de Salamanca, Salamanca – España

THESAURUS

Instituto Caro y Cuervo, Santa Fé de Bogotá, Colombia

VOCES

Universidad de Salamanca, Salamanca – España

VERBA HISPANICA, VII

Izdala in založila
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Revista editada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana

Glavni in odgovorni urednik
Director
Mitja Skubic

Vse dopise nasloviti na
Se ruega enviar toda correspondencia a

Mitja Skubic
Filozofska fakulteta
Aškerčeva 2
SI-1000 Ljubljana
ESLOVENIA

fax: +386 61 125 9337
tel.: +386 61 176 9333, 176 9372

Agradecemos intercambios con otras revistas editadas por
departamentos e instituciones de estudios hispánicos

Natisnila / Imprinta
Tiskarna Littera picta d.o.o., Rožna dolina c. IV/32, Ljubljana

Prelom / Maqueta
Špela@KGB✪ZOD

Ljubljana, 1998

Po mnenju Ministrstva za znanost in tehnologijo Republike Slovenije št. 415-01-169/98 z dne 6. 11. 1998 sodi ta revija na osnovi 13. točke tar. št. 3 Tarife prometnega davka med proizvode, za katere se plačuje 5% davek od prometa proizvodov.