

PERU ABARCA COMO ACTO COMUNICATIVO

Marisa Díez Ezkerra

INTRODUCCION

Peru Abarca es la obra más conocida de Juan Antonio MOGUEL y suele ser considerada como una de las más importantes en la literatura vasca.

Esta obra ha sido muy estudiada en los últimos años, aunque pasó completamente desapercibida durante el siglo pasado.

Pero la mayor parte de los trabajos sobre *Peru Abarca* se refieren a aspectos externos a la obra: su valor etnográfico, sus informaciones sobre las ferrierías y otros oficios, etc. Nosotros hemos pretendido mostrar el entorno externo que ha condicionado la obra.

Una primera lectura de *Peru Abarca* puede sorprender a aquel lector que pensara encontrar una novela. En efecto, ante este género, normalmente se esperan ciertos elementos como un narrador, un tratamiento especial del tiempo y del espacio, una composición, una forma, etc.

Sin embargo, la sorpresa procede de que la obra no encaja en lo que se entiende tradicionalmente por "novela".

Por ello, hemos enfocado un análisis que quisiera revelar lo que la obra presenta como "anormal", y ajeno a los cánones literarios.

Por otra parte, creemos que no es suficiente señalar las características que sitúan esta obra como marginal. Habría que llegar también a las causas de esa desviación con respecto a la normativa de la narración.

El escritor es miembro de la sociedad, goza de un status social propio y se dirige a un público concreto. La producción literaria, en este sentido, tiene una función social y suele reflejar una situación económica, social y política. En estas condiciones, ciertas obras literarias aspiran a transformar aspectos de dicha sociedad.

A lo largo de nuestro análisis intentaremos mostrar hasta qué punto las peculiaridades de una obra como *Peru Abarca* pueden estar motivadas, en última instancia, por determinantes sociales precisos, como la situación económica, política y cultural del País Vasco a comienzos del siglo XIX.

I. PRELIMINARES

I.1. Objetivos

Los objetivos que pretendemos alcanzar en este trabajo se pueden concretar en los siguientes puntos:

1. Hacer un estudio de *Peru Abarca* de Juan Antonio MOGUEL partiendo del análisis intrínseco de la obra misma.
2. A partir del análisis de los diversos factores que constituyen la obra, destacar aquellos que a nuestro parecer dan a *Peru Abarca* su peculiaridad.
3. Analizar las causas socio-históricas y políticas que han podido determinar la estructura de la obra y le han dado una configuración especial.

I.2. Corpus

Nos vamos a limitar al estudio de una obra: *Peru Abarca*, que es la que ha convertido a Juan Antonio MOGUEL en un clásico de la literatura vasca.

En general, hablar de *Peru Abarca* es referirse a una parte solo: los Diálogos y más concretamente los seis que tratan de Peru Abarca.

Nosotros creemos, en cambio, que para la comprensión de cada una de las partes es necesario considerar la obra como una unidad, no limitada a lo anteriormente señalado. En realidad comprende el prólogo, los diálogos, y la nomenclatura final, ya que estas distintas partes parecen responder a una misma intención.

Nuestro análisis, con todo, se va a centrar en los siete diálogos, ya que son la única parte que puede considerarse propiamente literaria. Pero conscientes de la unidad de la obra señalada, serán frecuentes las referencias a las otras partes, que nos ayudarán a comprender muchos aspectos de los mismos (1).

I.3. Método

Nuestro análisis será enfocado desde un punto de vista *funcional*. Partimos de los siguientes presupuestos:

(1) A lo largo del trabajo se manejarán dos ediciones, ya que las actuales carecen del Prólogo y Nomenclatura final. Para estas partes seguiremos la edición príncipe, Durango 1771. Para los Diálogos la editada por La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1970.

a) Que la lengua, incluso en su aspecto literario, es una *estructura* y los valores estilísticos no son propiedades del signo, sino del sistema.

b) Que estas estructuras responden a unas *funciones* definidas por la naturaleza de la comunicación y los diversos factores que la constituyen (2).

c) Que el predominio de una u otra función, o las relaciones entre los factores que intervienen en la obra pueden explicarse considerando al *destinatario* de la obra, el público-lector, que todo escritor en el momento de escribir tiene presente y que existe en las fuentes mismas de la creación literaria (3).

PRIMERA PARTE

PRESENTACION DE PERU ABARCA

I. El autor y su época

Juan Antonio de MOGUEL y URQUIZA vivió en un período “decisivo” por los frutos del espíritu de alta cultura que difundió al País Vasco el enciclopedismo de la época y la gestión de los “caballeritos de Azcoitia” (4).

Nació en Eibar el seis de diciembre de 1745. Procedía de una familia de médicos. Su padre, nacido en Marquina, fue a Eibar a desempeñar su función de médico y allí nació Juan Antonio MOGUEL. Cuando éste tenía cuatro años marcharon a Deva, pero en 1753 la familia volvió a Marquina.

Pocos datos más se conocen de su vida. A partir de 1770 aparece en Marquina, como sacerdote y desde 1788 como párroco en la iglesia de Xemein (Marquina), donde continuará hasta su muerte, el 11 de mayo de 1804 (5). El P. ANIBARRO, amigo de Juan Antonio dijo de él:

“Fue uno de los sacerdotes más celosos, laboriosos, doctos, caritativos, ajustados (sic) de Bizcaya” (6).

MOGUEL vivió, por tanto, en el siglo de la Ilustración. La dinastía de los Borbones aceptó los valores de los “ilustrados” y fomentó su difusión

(2) GUIRAUD, Pierre: *la stylistique*. Presses Universitaires de France, París 1975, pp. 125-6.

(3) ESCARPIT, R.: *sociologie de la Littérature*. Presses Universitaires de France. París, 1973, pp. 98-99.

(4) GARATE, Justo: *la época de Pablo Astarloa y Juan Antonio Moguel*, Diputación de Vizcaya, Bilbao, 1936, p. 9.

(5) ONAINDIA, Santiago: *euskal Literatura*, II, Bilbao, 1973, pp. 19-20.

(6) VILLASANTE, Luis: *historia de la Literatura Vasca*, ed. Sendo, Bilbao, 1961; p. 200.

para mejorar el nivel cultural del pueblo. Fue un gobierno fuertemente *centralista* en lo político-administrativo y en su intervención en los asuntos de la Iglesia.

Fue una época de gran expansión demográfica (sobre todo en la periferia), y de progreso en la economía: agricultura, industria y comercio se vieron beneficios por la política de los Borbones.

Las Sociedades Económicas de Amigos del País fueron los cauces por los que se pretendía llegar a ello. Tales Sociedades cumplieron la doble misión de difundir las “luces” y fomentar el desarrollo de la economía (7).

La primera Sociedad que se fundó fue la *Sociedad Vascongada de Amigos del País* en 1765, ya que el País Vasco, por su proximidad a Francia, tenía una situación de privilegio para recibir las ideas “ilustradas”.

Con el fomento de todas las ciencias se vio surgir la ciencia *filológica*, de la que fueron figuras destacadas, en el País Vasco, Pablo ASTARLOA y Juan Antonio MOGUEL. Este mantenía además, estrecha relación con VARGAS PONCE, HERVAS y PANDURO; y Juan Bautista ERRO. Era gran amigo del P. ANIBARRO: ambos elevaron el dialecto vizcaino al nivel literario. Muy importantes fueron los viajes que Guillermo de HUMBOLDT hizo al País Vasco, en 1799 y en 1801, donde se relacionó con ASTARLOA y MOGUEL. Este le proporcionó el *Canto de Lelo*, que HUMBOLDT estudiaría y daría a conocer en Europa (8).

En 1789 se produjo la *Revolución Francesa* y a consecuencia de ella hubo una fuerte reacción, tanto a nivel del Estado central (se empieza a mirar con recelo las ideas de los “ilustrados”), como a nivel del País Vasco.

En el País Vasco-Francés, muchos pueblos fronterizos con España fueron saqueados por haber presentado resistencia a las medidas revolucionarias. El propio Juan Antonio MOGUEL recogió en su casa a muchos curas vasco-franceses que habían huido de sus pueblos. En su obra *Peru Abarca* aparece uno de ellos como personaje (9).

En España, el País Vasco conserva sus fueros, pero éstos comienzan a ser muy criticados (10). HUMBOLDT señaló: “El gobierno español trata a las provincias vascongadas con dureza y envidia” (11).

(7) ANES, Gonzalo: *economía e Ilustración en la España del siglo XVIII*, ed. Ariel, Barcelona, 1972; pp. 13-41.

(8) VILLASANTE, Luis: op. cit., pp. 115-116 y 200-201; y GARATE, Justo: op. cit., pp. 27-28.

(9) VILLASANTE, Luis: op. cit., pp. 114-115.

(10) FERNANDEZ de PINEDO, Emiliano: *crecimiento económico y transformaciones sociales del País Vasco 1.100/1.850*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1974; pp. 339-340.

(11) Citado en GARATE, Justo: op. cit., p. 26.

Consecuencia de esta actitud son los problemas con que se encontraron los escritores vascos:

“El P. MOGUEL tropezó con las mismas dificultades que el P. CARDABERAZ para la publicación de obras en euskera: “Es sabido que el Conde de Arana, ministro de Carlos III, se opuso a las publicaciones que no fuesen en castellano...” (12).

En el siglo XVIII la literatura vasca está escrita, prácticamente, por el *clero*. Los curas y párrocos tenían una gran influencia sobre los feligreses y, dado que su situación económica no era muy próspera, serían mirados con simpatía por los campesinos. Por otra parte, los sacerdotes tenían asignadas otras funciones, además de la propiamente religiosa: velar por la ética y las costumbres, difundir la cultura (13). En Euskalerría fue el clero vasco el que se preocupó por el estudio y el fomento del euskera. Partiendo del P. LARRAMENDI, hay toda una generación de escritores vascos pertenecientes al clero (14). Entre ellos está el autor Juan Antonio MOGUEL y URQUIZA.

MOGUEL tiene plena conciencia de la importancia de los sacerdotes en el fomento del euskera y trata de este problema en el *Diálogo entre dos amigos eclesiásticos*. Consecuente con sus ideas MOGUEL no sólo escribió apoloías del euskera en castellano (como LARRAMENDI y ASTARLOA) sino que escribió en *euskera*, como el P. ANIBARRO y a estos dos se debió el cultivo literario del dialecto vizcaino.

II. Obras de Moguel

1. Confesio ta Comunioco Sacramentuen gañean Eracasteac edo cembat gauzac lagundu behar dien Confesio ta Comuniolari ongui egiñac izaiteco. Pamplona, 1800. Escrita en dialecto guipuzcoano.

2. Versiones Bascongadas de varias arengas y oraciones selectas de los mejores autores latinos o Demostración práctica de la pureza, fecundidad y elocuencia del idioma Bascuence contra las preocupaciones de varios escritores extraños, y contra algunos bascongados que sólo tienen una noticia superficial del idioma patrio. Tolosa, 1802. Al final de *Peru Abarka* se encuentran estas traducciones también en vizcaino.

3. Nomenclatura de las voces guipuzcoanas, sus correspondientes vizcainas y castellanas, para que se puedan entender ambos dialectos.

(12) *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco*; Ed. Auñamendi, cuerpo B, vol. I (Literatura), S. Sebastián, 1969, p. 267.

(13) FERNANDEZ de PINEDO, Emiliano: *op. cit.*, pp. 364-373.

(14) Véase el índice de VILLASANTE, Luis: *op. cit. cap. IV-V*.

4. Confesiño Ona edo cembat gauzac lagundu biar deutseen Confesiñuari ondo eguiña izateco. Ateraten dau Bizcaico eusqueran... Vitoria, 1803. En vizcaino.

5. Cristinauaren jaquinbidea aita Astetec erderaz egina, ceñetan aguer-tu ta adierazoten dirian itaune ta erantzunetan gueure fedeco gauzaric biarre-nac. Vitoria, 1805.

6. *Cartas y disertaciones de don Juan Antonio Moguel sobre la lengua vascongada*. Madrid, 1854.

7. *El Doctor Peru Abarca, catedrático de la Lengua bascongada en la Universidad de Basarte o Diálogos entre un rústico solitario bascongado y un barbero callejero llamado Maisu Juan*. Publicado primeramente en el diario "Beti Bat" de Bilbao, 1880. Una edición parcial en 1880 en la revista "Ate-neo" en Vitoria, y la 1.ª edición completa en 1881 en imprenta Elizalde de Durango. Más tarde también en Durango en 1904 y en Zarauz en 1956, ésta sin el prólogo ni el diálogo entre los dos eclesiásticos. AZKUE editó la obra con traducción castellana en "Euskalzale" en 1899. Y ésta ha sido reeditada, con ortografía modernizada por la Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao (15). Está escrita en dialecto vizcaino de la comarca de Marquina. Y aunque esta-ba ya escrita en 1802 no pudo publicarla en vida porque no obtuvo el permiso legal para ello.

8. *Análisis filológico de un sermón euskérico escrito en 1792 por don Juan Antonio Moguel, cura párroco de Markina e inédito hasta la fecha*. Lo publicó y estudió Sabino ARANA, en el periódico Bizkaitarra, en 1895.

9. *Pascalén Gogamenak*. Publicado por AZKUE en la revista "Euskal-zale", en 1899.

10. *La Historia y Geografía de España ilustradas por el idioma vas-cuence*. Se publicó sólo parcialmente en la revista "Euskera", años 1925 y 1937.

11. Algunas fábulas y versos, sin publicar. Aunque algunas de éstas las incluyó la sobrina de Juan Antonio, Vicenta MOGUEL en su libro. Dos de ellas aparecen en *Peru Abarca* (16).

Sus obras se pueden agrupar:

1. *Obra de carácter religioso o ético*: Son cuatro (las indicadas con los números 1-4-5-9) y están escritas todas en euskera ya que se dirigen al pue-blo: campesinos, artesanos, etc., que hablaban sólo en esta lengua. La 1.ª está en dialecto guipuzcoano y las restantes en vizcaino (17).

(15) Para los problemas de ediciones véase: P. Onaindía: *op. cit.*, p. 21.

(16) VILLASANTE, Luis: *op. cit.*, pp. 205-210 y ONAINDIA, Santiago: *op. cit.*, pp. 20-23.

(17) El *Sermón* de MOGUEL analizado por S. ARANA no lo hemos clasificado por con-siderar que no constituye propiamente una obra.

2. *Obras "lingüísticas"* son cuatro y su tema común es el estudio del euskera. Dentro de estas obras, todas dirigidas a lectores cultos, hay unas destinadas a explicar aspectos de lingüística vasca a lectores que desconocen el euskera, fundamentalmente los filólogos españoles (obras 6 y 10) y otras que pretenden demostrar a hablantes vascos, la riqueza de la lengua, la unidad de los dialectos vascos, etc., para lograr que ellos también cultiven y fomenten el euskera (obras 2 y 3).

3. *Obras de carácter estético o poético*. Las fábulas (aunque en éstas es importante también el matiz moralizante y ético) y los versos. Están escritos en euskera.

Y dejamos sin clasificar *Peru Abarca*. El objetivo de nuestro trabajo será, como anteriormente hemos dicho, un análisis que permita conocer las motivaciones de la obra, el público al que se dirigía y en qué medida estos aspectos han configurado su estructura

III. Composición de PERU ABARCA

La obra está constituida de la siguiente manera:

a) *Prólogo al lector bizcaino*. Es muy extenso. Está en castellano. Tiene una gran importancia a la hora de comprender los motivos de la obra. En él MOGUEL nos habla de los objetivos que pretende y de sus teorías sobre el euskera. Trata de la ortografía vasca (problemas de la *f*, la *h*, *ts*, *tz*, etc.); de morfología y sintaxis (grados del adjetivo, sufijos, género, artículo, pronombres, conjugación verbal, verbos irregulares, etc.), también estudia algunos aspectos fonéticos (terminaciones, -ja, -ba...), y pone mucho énfasis en las etimologías y su teoría de las "voces radicales" en euskera (18).

Este prólogo es, pues, un pequeño tratado de "gramática vasca", y en él no hay sino intención científica, de ensayo lingüístico y ofrece la base teórica sobre la que redacta los diálogos.

b) *Diálogos*. Son siete, de los cuales los seis primeros constituyen propiamente *Peru Abarca*. El séptimo es el *Diálogo entre dos amigos eclesiásticos*.

Esta estructuración en diálogos la hizo a imitación de los Diálogos que escribió Luis VIVES para que "...aprendiesen sin fatigarse con diccionarios una abundancia de voces, las más usuales en la conversación y trato común. Se valió para el efecto del atractivo que trae de sí el diálogo" (19).

(18) Ed. Durango, 1881, pp. 5-43.

(19) MOGUEL, Juan Antonio: *el Doctor Peru Abarca, catedrático de la Lengua Bascongada en la Universidad de Lasarte o Diálogos entre un rústico solitario bascongado y un barbero callejero llamado Maisu Juan*. Imp. y lib. de Julián de ELIZALDE, Durango 1881, p. 5.

c) Nomenclatura de diferentes voces bascongadas comunes a los rústicos e ignoradas por no pocos de los bizcainos.

Es un pequeño diccionario vasco-castellano. Hay que relacionar esta nomenclatura con la más amplia Nomenclatura de las voces guipuzcoanas, sus correspondientes vizcainas y castellanas, para que se puedan entender ambos dialectos, y con el proyecto de elaboración de un Diccionario Bascongado al que le anima su amigo VARGAS PONCE (20).

IV. PERU ABARCA en la literatura vasca

Las críticas y comentarios sobre la obra han sido siempre elogiosas. Nos ha parecido interesante reunir las más representativas:

1. Luis MICHELENA en *Historia de la Literatura Vasca* nos dice: "...no es solamente el más ameno de toda la literatura vasca, sino también el de *mayor interés científico* por las abundantes noticias que ofrece sobre el lenguaje, las costumbres, y la técnica de su época... En cierto modo es, en forma dialogada, *el primer conato de novela en vascuence*" (21).

2. Luis VILLASANTE en *Historia de la Literatura Vasca*: "Y es *Peru Abarca* sin duda, una de las cumbres de la literatura vasca. Libro amenísimo que se lee con indecible gusto" (22).

3. Karlos OTEGI en *Pertsonaia euskal nobelagintzan* cita a MICHELENA: "es en forma dialogada el primer conato de novela en vascuence". Y añade: "Berez, liburu hori elkarrizketa bat da... Kritikok irakurgai atsegintzat ematen dute liburua, eta baliozkotzat, nola hizkuntza aldetik hala garai-ko ohituraz dagitzan aipamenengatik" (23).

Debemos señalar que aunque el trabajo de Karlos OTEGI analiza los personajes en la novela vasca no incluye a *Peru Abarca* entre las novelas estudiadas, seguramente porque no la considera como tal.

3. "ORIXE" (Nicolás de ORMAETXEA) opina sobre *Peru Abarca*: "Bizkaian ez ezik Euskalerrian argitaratu den libururik ederrenetakoa da *Peru Abarca*... Esaera, oikuntza, neurtitz, atsotitz eta olakoak edertzen dute liburu au..., Izkerera apaina, bizia etorria, ugaria ta egokia du" (24).

(20) GARATE, Justo: Op. cit., pp. 79-80.

(21) MICHELENA, Luis: *historia de la Literatura Vasca*, Minotauro, Madrid, 1960, p. 108. Los subrayados son nuestros.

(22) VILLASANTE, Luis: op. cit., p. 209.

(23) OTEGI, Karlos: *pertsonaia euskal nobelagintzan*, Gero, Bilbao 1976, p. 51. "Este libro es un diálogo. Los críticos la señalan como obra amena, y como valiosa, tanto desde el punto de vista del lenguaje, como por las citas que hace de las costumbres de su tiempo".

(24) Citado por ONAINDIA, Santiago: Op. cit. p. 23. Trad.: "Peru Abarca es uno de los más hermosos libros que se han publicado, no sólo en Vizcaya, sino en Euskalerría... Refranes, costumbres, versos, proverbios y otras cosas hermocean este libro. Tienen un lenguaje elegante, vivo, elocuente, abundante y adecuado".

4. Santiago ONANDIA: en *Euskal-Literatura* (t. II) nos remite al juicio de ORIXE, ya citado.

5. En la *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco (EGIPV)* emiten el siguiente juicio: “Peru Abarca nuestra primera tentativa de novela” (25).

6. Ibon SARASOLA en *Euskal Literaturaren historia*: “obra hau da, hain zuzen, tesisko obra literario ondeuses artean, tesisak obraren balore literarioa deusezten ez duen bakanetatik bat... Tesisak galdu duena obrak irabazi du; Peru Abarca, euskal literatura zaharreko obrarik atsegina bihurtuz” (26).

7. Justo GARATE en *La época de Pablo Astarloa y Juan Antonio Moguel* nos da una de las opiniones, a nuestro parecer, más certeras: “si me preguntaran: ¿Cuál cree Ud. que es el libro vasco cuya traducción es más interesante desde el lado científico? Yo elegiría sin vacilar el Peru Abarca”... (“este libro, tan interesante y ameno, es mejor estímulo intrínseco y gradual para el aprendizaje del euskera que todas las gramáticas que existen...” (27).

Todos los autores citados coinciden en considerar esta obra como cumbre de la literatura vasca, pero las razones varían:

– Unos destacan la *amenidad* de la obra como su carácter más importante;

– otros la valoran por su *carácter etnográfico*: refranes, costumbres y oficios de la época;

– hay quien destaca más su huella en la *lingüística vasca* que en la literatura (28);

– finalmente otros como Justo GARATE destacan el valor *científico* de *Peru Abarca*: lo que hay en la obra de “gramática” y de tratado para aprender el euskera.

A esta diversidad de juicios se añade la cautela de los críticos a la hora de clasificar, de alguna manera, la obra. Así, se habla de “conato de novela”, “primera tentativa”, etc.

(25) E.G.I.P.V., p. 270.

(26) SARASOLA, Ibon: *euskal Literaturaren historia*. Donostia, 1971, pp. 33-36. Trad.: “Esta obra es una de las pocas obras de tesis en que la tesis no deshace el valor literario... Lo que ha perdido la tesis lo ha ganado la obra, convirtiéndose en la más amena de la lit. vasca”.

(27) GARATE, Justo: op. cit., pp. 67 y 72.

(28) LOJENDIO, José María: “*euskeraren batasuna eta Mogel*”, EUSKERA. t. V, pp. 155-163, Bilbao, 1960.

IRIGARAY, Angel: *Mogel eta literatur-euskara*, EGAN, núms. 5-6 de 1959. pp. 130-138, San Sebastián, 1959 y en “Euskera”, t. V, pp. 110-123, Bilbao, 1960.

Desde esta perspectiva, nos acercamos a *Peru Abarca*, no con ánimo de clasificarla o encasillarla en un género determinado, sino para intentar descubrir las causas de esta disparidad de criterios y analizar lo que esta obra pueda presentar de original y especial desde un punto de vista literario.

SEGUNDA PARTE

EL ACTO DE COMUNICACION EN PERU ABARCA

I. Acto de comunicación y obra literaria

Tendríamos que remontarnos, quizá, a PLATON, para encontrar la definición del lenguaje como "organum" o instrumento de *comunicación*, pero ha sido modernamente Karl BULHER quien ha centrado el interés en el estudio de las *funciones* del lenguaje, como acto comunicativo. A él se debe, también, el primer intento de clasificación de los tradicionales géneros literarios, según la función predominante (29).

Posteriormente, la *lingüística estructural* profundizará en esta noción, a partir de diversos modelos, de los cuales el más conocido es el que Roman JAKOBSON tomó de la teoría de la comunicación (30).

A Roman JAKOBSON se le debe también, el haber aplicado la teoría de la comunicación a la obra literaria, a la "poética" (31), considerada como parte integrante de la lingüística:

"Estoy convencido de que los métodos que la lingüística estructural y la teoría de la comunicación han desarrollado recientemente, serán capaces de abrir amplias perspectivas para la consecución de los esfuerzos combinados de ambas disciplinas cuando se apliquen al análisis del verso y a tantas otras zonas de la lengua" (32).

Los factores que constituyen cualquier acto de comunicación verbal son:

	CONTEXTO	
DESTINADOR	MENSAJE	DESTINATARIO
.....		
CONTACTO		
CODIGO		

(29) BUHLER, Karl: *teoría del lenguaje*, REV. DE OCCIDENTE, Madrid, 1967: p. 73.

(30) GUIRAUD, Pierre: op. cit., pp. 85-86.

(31) "Poética" es para R. JAKOBSON la ciencia que se ocuparía de "la diferencia específica del arte verbal en relación con las demás artes y otros tipos de conducta verbal". JAKOBSON, Roman: *ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 348.

(32) JAKOBSON, Roman: op. cit., p. 94.

“El DESTINADOR manda un MENSAJE al DESTINATARIO. Para que sea operante el mensaje requiere un CONTEXTO de referencia... que el destinatario pueda captar... un CODIGO del todo, o en parte cuando menos, común a destinador y destinatario...; y, por fin, un CONTACTO, un canal físico y una conexión psicológica entre el destinador y el destinatario, que permite tanto al uno como al otro establecer y mantener una comunicación” (33).

A cada uno de los factores corresponde una función diferente del lenguaje; aunque no se puede hablar de una función única; se trata, más bien, de una *jerarquía* de funciones.

La utilización particular de uno u otro de los factores da lugar al siguiente esquema de las funciones del lenguaje: (34).



A partir de estas premisas generales, intentaremos ver por medio de los factores que constituyen el acto comunicativo en *Peru Abarca*; cuáles son las funciones que predominan en la obra.

II. PERU ABARCA: doble situación comunicativa

Toda obra literaria es, en definitiva, lenguaje (35) escrito y el lenguaje es *comunicación*. En este sentido, podríamos decir que lírica, narrativa y drama son distintos modos de comunicar que se distinguen por la diferente interacción de dos planos:

- 1.º Aquello de lo que se habla.
- 2.º El acto mismo de la comunicación (36).

Esta dicotomía ha sido denominada de múltiples maneras:

“El hecho en sí” / “el discurso en sí” (Roman JAKOESON); “procès de l’énoncé” / “procès de l’énonciation” (Emile BENVENISTE); “fable” / “sujet” (B. TOMACHEVSKI), etc. (37).

(33) JAKOBSON, Roman: op. cit., pp. 352-353.

(34) JAKOBSON, Roman: op. cit., p. 360.

(35) SAPORTA, Sol.: *la aplicación de la lingüística al estudio del lenguaje poético*, en “*Estilo del lenguaje*”, Thomas A. SEBEOK, Cátedra, Madrid, 1974, pp. 39-61.

(36) GUIRAUD, Pierre: op. cit., p. 89.

(37) JAKOBSON, Roman: op. cit., p. 313; BENVENISTE, Emile: *problemas de lingüística general*, Siglo XXI, Madrid, 1974, cap. XIV, XV. Y TOMACHEVSKI, B.: *Thématique*, en “*Théorie de la littérature*”, Seuil, Paris 1965; pp. 267-268.

La relación entre estos dos planos, el paso de uno a otro, su distinción y confusión juegan un papel importante en toda obra literaria y permiten una primera caracterización de los tres grandes “géneros”: lírica, narrativa y drama:

1. *La lírica y el drama* confunden los dos planos y en ellos sólo aparece una situación comunicativa, aunque con una diferencia: la lírica reproduce la comunicación y el drama la representa:

2. La *narración*, en cambio, distingue los dos planos (38), que son denominados en estudios actuales, como “recit” y “discours” (39), y que nosotros traduciremos como *relato* (o *historia*) y *discurso*.

Así, en la narrativa hay un tiempo, un lugar y unas personas narradas y un tiempo, un lugar y unos actantes de la narración. Podemos distinguir, por tanto, dos situaciones comunicativas:

1. Entre el *Narrador* y el “*lector virtual*”.
2. Entre los “*personajes*”, participantes del relato.

Y es la existencia de esta primera situación comunicativa la que los críticos coinciden en señalar como fundamental en la novela:

“La *narration* est un des éléments déterminant la forme de l’oeuvre, parfois l’élément principal” (40).

O según la definición de E. M. FORSTER:

“El fundamento de una novela es un relato y un relato es una *narración* de sucesos dispuestos en su orden temporal” (41).

En *Peru Abarca* se da esta doble situación comunicativa:

1. Entre el *Narrador* y el “*lector virtual*”.
2. Entre los personajes, principalmente, *Peru* y *Maisu Juan*.

Pero hay que señalar que las dos situaciones comunicativas no son independientes, ni iguales lógicamente. La primera situación engloba la segunda y ésta sólo se comprende por su subordinación a la primera. Es la clave del narrador la que engloba las claves de los “personajes”:

“...la obra épica, cualquiera (sic) sea la parte que comprendan los diálogos y discursos en estilo directo, y aún si esta parte supera a la del relato,

(38) GUIRAUD, Pierre: op. cit., p. 89.

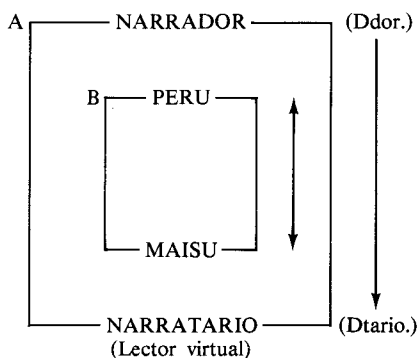
(39) RHETORIQUE GENERALE, Larousse, Paris, 1970, pp. 172 y ss.

(40) EIKHEMBAUM, B.: *sur la théorie de la prose*, en “*Théorie de la littérature*”; p. 197.

(41) FORSTER, E. M.: *aspectos de la novela*, Universidad Veracruzana, México, 1961, p. 47.

sigue siendo esencialmente narrativa porque los diálogos están en ella necesariamente encuadrados y provocados por partes narrativas que constituyen, en sentido propio, el *fondo* o, si se quiere, la traza de su discurso” (42).

Intentaremos mostrar, mediante un gráfico, el *englobamiento* o interrelación de las dos situaciones comunicativas:



De acuerdo con el gráfico, podríamos señalar:

1.º Que la comunicación NARRADOR → (LECTOR) se produce en una sola dirección, ya que éste no puede responder aunque se sienta apelado.

2.º Aunque en la comunicación B el destinatario próximo es uno de los actantes, el destinatario remoto, pero real, es también el lector, quien recibe los mensajes de narrador y actantes y que es el destinatario final y último al que la obra va dirigida.

Parece interesante analizar la obra en sus dos situaciones comunicativas, comenzando por aquélla que engloba e introduce a la segunda.

II.A) Primera situación comunicativa: narración

Es la que tiene lugar entre los participantes del hecho discursivo: Uno activo (el NARRADOR) y otro pasivo (el LECTOR virtual) y donde la relación destinador-destinatario es irreversible.

Corresponde al nivel del *discurso* (según la denominación más usual) y al nivel de la *narración*, estudiado por Roland BARTHES (43).

(42) GENETTE, Gérard: *fronteras del relato*, en *Comunicaciones*, núm. 8; Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974, p. 195.

(43) BARTHES, Roland: *introducción al análisis estructural del relato*, en *Comunicaciones*, núm. 8; pp. 32-38.

Es el estudio de este nivel el que más ha atraído la atención de los críticos al acercarse a una novela y pretender establecer sus diferencias con los otros géneros:

“Es la relación entre el autor y su obra lo que constituye el problema central del modo narrativo. Una obra de teatro supone la ausencia del narrador” (44).

Decir que la novela es principalmente una narración significa que “el novelista se sitúa entre el lector y la realidad que quiere mostrarle y la interpreta para él” (45).

A.1) ELEMENTOS DEL ACTO DE COMUNICACION

Destinador

En este primer nivel de la narración, el único destinador de mensajes es el *narrador*. Y al hablar de él nos referimos a un personaje de ficción que en ningún momento se identifica con el autor real:

“...le narrateur est lui-même un rôle, fût-il directement assumé par l'auteur et où la situation narrative supposée peut être fort différente de l'acte décriture... qui s'y réfère” (46).

El autor, que es un ser real, no puede formar parte de situaciones comunicativas imaginarias (47).

Destinatario

De la misma manera que hay que evitar la confusión autor-narrador hay que rechazar la identificación del destinatario de la narración con el lector de la obra.

“Comme le narrateur, la *narrataire* est un des éléments de la situation narrative...; c'est à dire, qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond necessairement avec l'auteur” (48).

(44) WELLEK, René y WARREN, Austin: *la théorie littéraire*, Seuil, Paris, 1971; p. 311.

(45) BOURNEUF, R. y OULILLET, R.: *la novela*, Barcelona, 1975, p. 33.

(46) GENETTE, Gérard: *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p. 226.

(47) MARTINEZ BONATI, Félix: *la estructura de la obra literaria*, Seix Barral, Barcelona 1972, pp. 136-137.

(48) GENETTE, Gérard: op. cit., p. 265.

La presencia lingüística del *narratario* en el discurso depende del tipo de narrador: un narrador “extra-diégetico” se dirige necesariamente a un narratario “extra-diegético”, que por estar *fuera del discurso* se confunde con el “lector virtual” (49).

En *Peru Abarca* no aparece a nivel del discurso, no hay “señales” o “huellas del narratario” (50), de ahí que en esta obra se confundan los planos de “narratario” y “lector virtual”.

Código

El código que utiliza el narrador en todas sus intervenciones es el *castellano*. Esto supone que el narratario y, en última instancia, el “lector virtual”, conoce este código, en virtud del cual es capaz de descodificar el mensaje.

Ahora bien, es importante señalar que el código castellano funciona *sólo a nivel de la narración*. Los “actantes” utilizan el código *euskera*.

Como, de una manera remota, el “lector virtual” recibe también el mensaje de los “actantes”, tenemos que concluir que este lector conoce los dos códigos y es capaz de descodificar los mensajes del “narrador” y de los “actantes”. La obra parece dirigirse, por tanto, a unos hablantes *bilingües*.

Contacto o canal

De nuevo tenemos que deshacer la ilusión de que el narrador se comunica *realmente* con el lector virtual. Es el autor el que envía un mensaje *escrito* al lector. Pero narrador y narratario son “seres de papel” (51), ficticios y la comunicación que establecen es *imaginaria*. Aceptamos que el narrador “nos habla” pero no es en el fondo sino una convención, un pacto establecido entre el autor y los posibles lectores. Carlos BOUSONO lo denomina “la ley del asentimiento” (52).

El fenómeno literario es precisamente, la aceptación de las frases de los personajes y narrador como auténtico lenguaje y auténtica comunicación.

El narrador de *Peru Abarca* se comunica, por tanto, a través de un *canal oral imaginario*.

(49) GENETTE, Gérard: *Figures III*, p. 266.

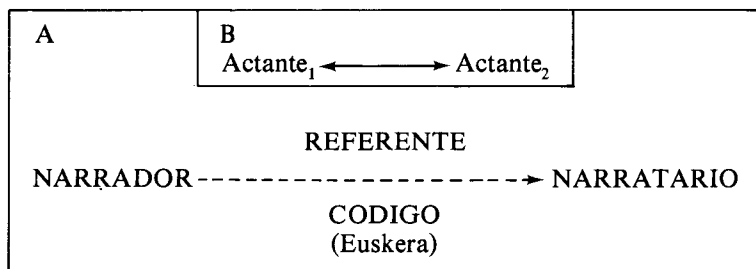
(50) BOURNEUF, Roland y OUELLET, Réal: op. cit., p. 88, not. 2.

(51) BARTHES, Roland: op. cit., pp. 33-34.

(52) BOUSONO, Carlos: *teoría de la expresión poética*. Gredos, Madrid, 1970, T. II, Cap. XX.

Referente

El referente es en este nivel la *segunda situación comunicativa*:



El referente es el espacio, el tiempo, las acciones de los actantes y la presentación de los mismos (Peru, Maisu Juan, y los otros interlocutores).

A.2) FUNCIONES DEL NARRADOR

1. *La función emotiva* (53) o *testimonial* falta por completo en la obra (54): el narrador utiliza un sistema de signos “apersonal”:

“Se da principio al diálogo...” (Diálogo I, pp. 33) (55).

2. *La función conativa* se da cada vez que el narrador relata hechos que él conoce pero que el destinatario ignora. Ahora bien, son pocos los *signos* que muestren esta función:

El diálogo II, III, V se inician así:

“Entre los *mismos* Maisu Juan y Peru” (pp. 67, 91, 136).

“Mismos” es una apelación al destinatario; son los mismos que el narrativo ya conoce porque han aparecido antes. Igualmente se da en el comienzo del diálogo IV:

“*Continúa* Peru en instruir a Misu Juan” (115) es también una apelación a lo conocido ya por el destinatario.

3. *La función fática* no se realiza expresamente en ningún momento.

(53) JAKOBSON, Roman: op. cit., pp. 353-4.

(54) GENETTE, Gérard: *Figures*, III, pp. 261-263.

(55) La paginación corresponde a la edición de Durango, 1881. Las ediciones actuales han uniformado la obra traduciendo al euskera las frases del narrador.

4. La “función metanarrativa” (56) que consiste en las referencias al propio texto narrativo, se da también escasamente y coincidiendo con las señaladas en el punto 2:

“Entre los *mismos* Maisu Juan y Peru” y “*Continúa* Peru en instruir a Maisu Juan”.

Se hace referencia al propio discurso narrativo, a lo “ya dicho” antes. Se trata de una mostración *anafórica* (57), que señala en el propio texto narrativo.

5. La *función referencial*: Es la función que predomina. El narrador se limita a dar los datos mínimos imprescindibles para la comprensión de la “historia”. Todas las frases del narrador cumplen esta función y en ningún momento se interrumpe la “historia” para dar opiniones o juicios, o para establecer un diálogo con el destinatario.

Esta función referencial se realiza para dar la información necesaria sobre los siguientes aspectos:

a) ESPACIO:

Diálogo I: “Se da principio al diálogo en una *venta* donde se encuentran casualmente” (p. 43).

Diálogo II: “Salen de *casa* Maisu Juan y Peru” (p. 78).

“(Llegan al *lugar de la matanza* del cerdo)” (p. 86). Diálogo V: “(Pasan a la *cocina* y Maisu Juan saluda al basco francés y al guipuzcoano)” (p. 155).

Diálogo VI: “(Almuerzan, *salen de casa*)” (p. 168).

“Registra la *casa* el alguacil...” (p. 190).

Como se puede ver, las informaciones que da el narrador sobre el espacio son insuficientes y la comprensión del texto sería imposible sino fuera por los indicios que dan los actantes en sus diálogos.

b) TIEMPO:

Aún más escasos son los datos que nos da sobre el tiempo:

Diálogo I: “Viene la moza con la comida, *después de* haber colocado la mesa mal o asquerosamente cubierta” (p. 55). Diálogo VI: “(Registra la casa el alguacil y *entretanto* le habla Maisu Juan a Peru al oído lleno de pavor)” (p. 190).

(56) GENETTE, Gérald: op. cit., pp. 261-263.

(57) BUHLER, Karl:: op. cit., pp. 195-199.

El narrador no nos da datos para localizar la historia en un tiempo concreto. Y sólo en esas dos frases nos da el tiempo de un acontecimiento en relación con otros acontecimientos próximos.

Como en el caso del espacio, el desarrollo temporal de la historia lo seguimos a través de los diálogos de los personajes, que tampoco resultan suficientes para una total comprensión. Por ejemplo, en el diálogo VI comienza hablando Peru y su último párrafo es:

“Zoaz orain gorputzari atseren apur bat emotera, ta iagiko zara oeti deritxunean”. (Vaya ud. ahora a dar al cuerpo un poco de descanso y se levanta de la cama cuando le parezca).

A continuación habla Maisu Juan y dice:

“Etzun naz oera... agertu iatan loa; baiña nik eztakit zer otsak izan direan, iges dau loak nire begietatik ta... iagi naz”. (Me he acostado... se me apareció el sueño; pero no sé que ruidos ha habido que ha huido el sueño de mis ojos... y me he levantado).

Entre las palabras de uno y otro ha transcurrido un tiempo que el narrador no señala ni nos dice lo que ha hecho Peru mientras Maisu Juan iba a dormir.

Es este un ejemplo de insuficiencia de información; si bien tal carencia no hace incomprendible la historia, la presenta al lector escasamente ubicada.

c) Las ACCIONES DE LOS ACTANTES.

Todas las intervenciones del narrador están encaminadas a informar sobre las acciones:

Diálogo I:

1. “Se da comienzo al diálogo en una venta, donde se encontraron casualmente” (p. 43).
2. “...(dice el cirujano a una criada de la ventera)...” (p. 53).
3. “(Viene la moza con la comida, después de haber colocado la mesa mal o asquerosamente cubierta y dice ella)” (p. 55).
4. “Empieza a comer Maisu Juan y dícele Peru” (p. 56).
5. “...(Reza)” (p. 57).
6. “...Repite el verso expuesto, y lo escribe el Maisu Juan y dice” (p. 57).
7. “...(Los escribe; y entre tanto oye que prosigue en cantar el borracho)...” (p. 62).

Diálogo II:

8. “Toma Maisu Juan la corteza o pellejo de tocino; cae la vieja en tierra, se maltrata y exclama” (p. 76).

9. “Salen de casa Maisu Juan y Peru” (p. 78).

10. “Llegan al lugar de la matanza del marrano” (p. 86).

Diálogo III:

11. “Se hace la bendición de la mesa” (p. 111).

Diálogo IV:

12. “El tirador muestra a Maisu Juan todos los instrumentos, máquinas, etc.” (p. 133).

Diálogo V:

13. “Pasan a la cocina, y Maisu Juan saluda al basco francés y al guipuzcoano” (p. 155).

14. “(Prepara su mejunge: arma la trampa)” (p. 164).

15. “(Se acuestan)” (p. 164).

Diálogo VI:

16. “(Almuerzan, salen de casa)” (p. 168).

17. “(Se les acerca el clérigo, y dícele Maisu Juan)” (p. 173).

18. “(Registra la casa el alguacil, y entre tanto le habla Maisu Juan a Peru al oído lleno de pavor)” (p. 190).

Estas son todas las intervenciones del narrador. Como en los casos anteriores, muchos acontecimientos los deducimos a través del diálogo de los actantes.

d) PRESENTACION DE LOS PERSONAJES.

Tras el encabezamiento con “Diálogo Primero”, “Segundo”, etc., el narrador nos presenta a los actantes que van a intervenir:

Diálogo I: “Entre el inculto bascongado y barbero Maisu Juan y el culto casero Peru” (p. 43).

Diálogo II: “Entre los mismos Maisu Juan y Peru. Interlocutores la ventera y su criada” (p. 67).

Diálogo III: “Entre los mismos Maisu Juan y Peru” (p. 91).

Diálogo IV: “Continúa Peru en instruir a Maisu Juan” (p. 115).

Diálogo V: “Entre los mismos Maisu Juan y Peru” (p. 136).

Diálogo VI: “Maisu Juan, Peru, el Francés, el Guipuzcoano, en Cura, y el Alguacil” (p. 167).

Diálogo: Entre dos amigos eclesiásticos, el P. Fr. Pedro de Urlija y D. Juan de Zandija (p. 195).

Estos son los únicos indicios que da sobre los actantes. Después aparecen sólo designados por su nombre para que sepa el lector quién habla:

P. (Peru), M. J. (Maisu Juan), la moza, Praisca o Praisca (denominaciones de un mismo actante las tres); La Vieja o La Ventera-la Venta; Ehec. (echecoac); Chom. (Chomin); Ijel. (Ijelea), Los Oficiales; Hija; Las Esp. (Las espaderas), B. (Baigorritarra (?) Q. (Quiputze), AB. (Abadea), Todos; Alguacil; Fraile, Fr. Abadía AB.

Parece interesante señalar:

1. Que en la denominación de los actantes, el narrador utiliza *los dos códigos*, aunque predomina el castellano. Así nombra: “Los Oficiales”, “Alguacil”, “Todos”, etc. Pero también: “Ehec.” echecoac; Ijel. ielea; Ab. abadía; B. baigorritarra y Q. quiputze.

2. Que el análisis de las intervenciones del narrador en *Peru Abarca* nos hace pensar en un “*relato escénico*”: “Le dialogue des personnages est au premier plan et la partie narrative se réduit à un commentaire enveloppant et explicant le dialogue, c’est à dire qu’elle s’en tient en fait à des indications scéniques. Ce genre de recit rappelle la forme dramatique, non seulement par l’accent mis sur le dialogue, mais aussi par la préférence accordé à la présentation des faits et non à la narration” (58).

3. Que las informaciones que el narrador nos da sobre la historia son muy escasas y podríamos decir que insuficientes para la comprensión del desarrollo de los acontecimientos.

A.3) “SIGNOS” DEL NARRADOR

Intentaremos analizar en este apartado de qué manera aparece el narrador en el discurso, a través de sus “Signos” o “huellas” lingüísticas.

1. De los 2 sistemas de signos propios del narrador: el personal y el apersonal (59), en *Peru Abarca* aparece el sistema *apersonal*: el “YO” del narrador no se muestra lingüísticamente en ningún momento, utilizando la “tercera persona” (60) que muestra a un participante del discurso.

(58) EIKHENBAUM, B.: op. cit., p. 197.

(59) BARTHES, Roland: op. cit., p. 34.

(60) Mejor llamada la “no persona” BENVENISTE: op. cit., p. 166.

Así el narrador nos dice:

“Se da principio al diálogo” (diálogo I, p. 43).

“Viene la moza” (diálogo I, p. 55).

“Empieza a comer Maisu Juan y dícele Peru” (diálogo I, p. 56).

Con uso exclusivo de “tercera persona”. “Este sistema, el “apersonal”, es el modo tradicional del relato” (61).

Los dos niveles de la narración se ven reforzados así por la oposición en el uso de los pronombres personales:

– El narrador utiliza la tercera persona.

– Los actantes utilizan el “Yo” y “Tu”, propios del diálogo.

2. Igualmente existe un “tiempo” propio de la narración y un tiempo propio del hecho narrado.

El tiempo tradicional y característico de la narración es el “aoristo”: “Tiempo histórico por excelencia” (62).

Cuando el novelista utiliza el aoristo o pretérito indefinido es porque quiere hacer un relato objetivo.

En *Peru Abarca* nos encontramos, en cambio, que el narrador utiliza siempre el *presente*, que no es sino “un dato lingüístico: la coincidencia del acontecimiento descrito con la instancia del discurso que lo escribe” (63).

El narrador ha prescindido del tiempo que le caracteriza, como tal narrador, para acercarse al *presente* de los actantes. Con esto se consigue una progresiva eliminación del narrador y orientar el interés de los destinatarios del relato en los personajes, o actantes.

El paso del “él” del narrador al “yo-tú” de los personajes, y del “presente narrativo” al “presente dramático” se realiza, frecuentemente, por medio de un “*verba dicendi*”:

Ejemplos: “Empieza a comer Maisu Juan y *dícele* Peru” (p. 56).

“Repite el verso expuesto, y lo escribe el Maisu Juan y *dice*” (p. 56).

“(Se les acerca el clérigo, y *dícele* Maisu Juan)” (p. 173).

Este paso de una situación comunicativa a la otra se marca, además, por el uso de los *nombres propios*, que son los únicos que permiten identificar a los interlocutores.

(61) BOURNEUF, R. y OUELLET, R.: op. cit., p. 109.

(62) BOURNEUF, R. y OUELLET, R.: op. cit. 109.

(63) BENVENISTE, E.: op. cit., p. 183.

A.4) Conclusiones

A partir del análisis de esta primera situación comunicativa, podemos señalar algunos aspectos que parecen interesantes a la hora de considerar esta obra como novela:

1.º El narrador y por consiguiente, el destinatario, utiliza un código, el *euskera*, diferente al que utilizan los actantes: el *castellano*. La obra tiene que dirigirse, por tanto, a *hablantes bilingües*.

2.º El narrador interviene sólo 18 veces en toda la novela y lo hace con frases muy cortas, limitándose a dar información sobre la "historia". La figura del narrador, que tiene un amplio papel en toda novela (descripciones, análisis físicos y psicológicos, digresiones, etc.), queda reducido en *Peru Abarca* a lo más imprescindible.

3.º La información que da sobre la historia resulta, casi siempre, insuficiente para una comprensión total, y lo que narra no son acciones, sino *esquemas de acciones*.

4.º Los actantes no son tampoco descritos, sino que el narrador se limita a *señalarlos* siempre con su nombre propio, resultando así sus intervenciones muy parecidas a las acotaciones de las obras dramáticas.

5.º Igualmente, el uso del *presente* (en lugar del pretérito simple, tiempo del relato), lo aproxima al tiempo dramático de los actantes, quedando de esta manera, muy diluida la presencia del narrador.

Estos puntos coinciden en mostrarnos una utilización de la figura del narrador que da a la obra una configuración especial y que podríamos calificar de "poco novelesca".

Parece interesante analizar ahora la segunda situación comunicativa y comprobar de qué manera actúan los actantes y el tipo de función que predomina.

II.B) Segunda situación comunicativa: actantes

La segunda situación comunicativa es la realizada por los participantes del hecho relatado, los "actantes", según la denominación que propone A. J. GREIMAS (64).

Este plano correspondía al nivel de las "acciones", que propone Roland BARTHES (65), y según la crítica tradicional, al nivel de los *personajes*.

(64) GREIMAS, A. J.: *semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1973; pp. 265-267.

(65) BARTHES, Roland: op. cit.; pp. 28-32.

Podemos señalar algunas diferencias entre las dos situaciones comunicativas:

1. Desde un punto de vista *lógico*, las frases de los personajes están subordinadas a las frases del narrador: “Las afirmaciones singulares del narrador tienen preeminencia lógica” y “Para la comprensión básica de toda narración hay que tomar las frases miméticas del narrador como verdaderas y las de los personajes, justamente, no” (66).

2. Frente a la narración propiamente dicha, en este nivel aparece el *diálogo*; es decir, el *estilo directo*.

3. En esta situación, los participantes del “hecho relatado” coinciden con los participantes del “hecho discursivo”, apareciendo el “yo” y “tú”. Y, en consecuencia, el tiempo que utilizan es el *presente*, que indica que el hecho relatado es simultáneo con el discursivo (67).

Situándonos a este nivel de “participantes del relato” o “actantes”, vamos a analizar los elementos que constituyen este acto de comunicación.

B.1) Elementos del acto de comunicación

Destinador-destinatario

A diferencia del primer plano comunicativo, en que el narrador emite un mensaje al lector virtual, sin que éste pueda responder, aquí el destinador y el destinatario intercambian sus papeles:

Narrador-----→ Narratario (Lector virtual)
Actante₁ ←-----→ Actante₂

Los principales “participantes” son dos: *Peru Abarca* y *Maisu Juan*. Su conversación ocupa toda la novela y sólo esporádicamente aparecen otros interlocutores, en comunicación con alguno de estos dos.

Estos *participantes secundarios* son:

En el diálogo I: la “moza”.

En el diálogo II: “la moza” y “la vieja”.

En el diálogo III: “Chomin” (hijo de Peru), las “Hijas”, “Echecoac”.

En el diálogo IV: “Laminador” y los “Oficiales”.

(66) MARTINEZ BONATI, Félix: op. cit.; p. 66.

(67) JAKOBSON, Roman: op. cit.; pp. 312-316 y BENVENISTE, Emile: op. cit.; pp. 182-184.

En el diálogo V: “La Hija”, “Las Espaderas”, Chomin, Amigos: Joanis (el baigorritarra) y Gregorio (el guipuzcoano).

En el diálogo VI: “El Cura”, los amigos de Peru, Chomin, y el “Alguacil”; en este diálogo el cura interviene tanto como Peru o Maisu Juan.

En el diálogo siguiente cambian por completo los interlocutores. Es el “*Diálogo entre dos amigos eclesiásticos, Fr. Pedro de Urtija y D. Juan de Zandija*”. Dialogan sólo ellos dos, sin intervenciones de ningún otro y la duración de este diálogo es inferior a la de los otros.

Por sus diversas características, éste se presenta desligado de los seis anteriores.

Código

El código que utilizan es el *euskera*. El código castellano es empleado, a veces, indirectamente, pero no como instrumento de comunicación entre Peru y Maisu Juan, ni entre los demás interlocutores.

De nuevo, parece oportuno destacar aquí una importante diferencia entre los dos planos de la obra: en la primera situación comunicativa, el narrador y el narratario se comunican en el código *castellano*, mientras que en la segunda, los actantes lo hacen en *euskera*.

Este hecho lleva a una constatación subyacente a los problemas que encontramos en *Peru Abarca*: una situación de *bilingüismo*, que no sólo forma parte del referente de la obra, sino que además se ve reflejada en la propia estructura.

Contacto o canal

Conviene recordar aquí lo que ya dijimos en la primera situación comunicativa. Estamos hablando de “comunicación”, “interlocutores”, etc., pero es obvio que tratándose de una lectura literaria, la situación comunicativa es *imaginaria*. Unos interlocutores imaginarios se comunican con “pseudo-frases” (68) y mediante un *canal oral imaginario*.

Referente

El primer diálogo tiene como referente situacional una taberna donde se encuentran Peru y Maisu Juan. Discuten entre sí acerca de los “barberos”, la

(68) MARTINEZ BONATI, Félix: op. cit.; pp. 130-131.

comida, y de una canción que oyen cantar a un borracho, en la que se habla de Maisu Juan.

El segundo diálogo transcurre en la misma venta que el anterior y versa sobre algunas peripecias que suceden con la Ventera. Después van a ver la matanza del cerdo, donde Peru le explica a Maisu Juan todas las partes del animal.

En el diálogo tercero van a casa de Peru. Este presenta a su familia. El hijo cuenta una fábula. Se habla sobre la casa y Peru va diciendo los nombres de los animales del caserío.

En el diálogo cuarto, siguen en casa de Peru. De allí van a una ferrería. En el camino, Peru le dice sesenta y cinco refranes. Una vez en la ferrería, Peru le va dando todos los nombres de instrumentos.

En el diálogo quinto, vuelven a la casa. Allí Peru explica a Maisu Juan el espadamiento del lino, los diversos instrumentos y las espaderas cantan su canción. A continuación, habla de los trabajos de la aldea, la elaboración del pan, las herramientas de carpintería. Vienen dos amigos de Peru (un guipuzcoano y un vasco-francés) que recitan oraciones religiosas en sus dialectos respectivos.

En el diálogo sexto, el baigorritarra dice 17 refranes a Maisu Juan. Llega un sacerdote y hablan entre ellos sobre el significado de los nombres de animales, árboles y arbustos. De nuevo en casa de Peru, tiene lugar el final de las peripecias del diálogo segundo.

El “Diálogo entre dos amigos eclesiásticos: Fr. Pedro de Urlija y D. Juan de Zandija” no está localizado en ningún lugar ni tiempo concretos; su único referente es la lengua vasca y sus problemas. D. Juan de Zandija introduce 8 fragmentos de autores latinos traducidos al euskera.

B.2) Análisis de la función metalingüística

Una primera lectura de la obra llama la atención por el número de veces que el diálogo se centra en el propio código; es decir, sorprende el uso casi continuo de la *función metalingüística*.

Roman JAKOBSON toma también de los lógicos la noción de “meta-lenguaje” y la define como “cualquier referencia hecha en una comunidad lingüística a otra lengua, o en general, a cualquier referencia al lenguaje dentro del lenguaje” (69).

La función metalingüística se usa en el lenguaje cotidiano, cuando el destinatario no comprende parcial o totalmente el *código* que utiliza el desti-

(69) JAKOBSON, Roman: op. cit.; p. 36.

nador; y su uso es imprescindible en el aprendizaje de la lengua materna por parte del niño, así como en la adquisición de otras lenguas (70).

La utilización de la función metalingüística en una obra literaria es, ya desde el primer momento, sorprendente, y más si, como creemos poder mostrar, es esta función la que reaparece constantemente y con mayor frecuencia que las demás funciones.

B.2.a) Frecuencia

Las cifras que damos no han sido tratadas con el rigor de un estudio lingüístico cuantitativo, pero, para nuestro objetivo, las relaciones siguientes son indudablemente significativas:

En el *diálogo I*, la relación entre las veces en que se realiza la función metalingüística y los actos comunicativos totales es: 18/44 (lo que supone un porcentaje del 41 %).

En el *diálogo II*, es ya significativo que sean explicadas 20 palabras, pero además Peru da a conocer todo el campo léxico de "las partes corporales visibles del cerdo", en euskera, introduciendo hasta 53 unidades nocionales.

En el *diálogo III*, la relación es: 9/20 (con un porcentaje del 45 %).

En el *diálogo IV*, son explicadas 9 palabras, pero, como en el diálogo II, se introduce un campo léxico: el de "instrumentos y trabajadores de una ferrería", con 92 palabras nuevas.

En el *diálogo V*, se explican 13 palabras, pero además se introducen los campos léxicos de "herramientas para las labores del campo", con 20 voces; de partes del "carro", con otras 20; y el campo de "herramientas de carpintería" con 13 voces nuevas. En total, 66 sustantivos.

En el *diálogo VI*, son introducidas, en total, 98 palabras, muchas de ellas, por medio de su agrupamiento en campos léxicos: campo de "animales": 49 sustantivos; campo de "árboles": 20 sustantivos; campo de "arbus-tos": 20 sustantivos.

En el *Diálogo entre dos amigos eclesiásticos*, son explicados sólo 6 sustantivos, pero a diferencia de los demás diálogos, en éste se tratan cuestiones de *morfología* (verbos y pronombres) y de *estructura gramatical*. Podríamos decir, por tanto, que la función metalingüística se plantea, en este diálogo a un nivel superior a los demás, justificado por los actantes que intervienen: dos eclesiásticos, que poseen un gran conocimiento de la lengua vasca (71).

(70) JAKOBSON, Roman: op. cit.; pp. 357-358.

(71) Estos eclesiásticos parecen ser el propio J. AL MOGUEL y el P. ANIBARRO.

B.2.b) Realizaciones

La función metalingüística se realiza de tres maneras:

1. Explicación de un código (*euskera*) recurriendo al *propio código*. Ejemplos:

Peru: "...*Donianeak* esaten iakee San Juanetako egunai" (p. 26). (*Donianeak* se les llama a los días de San Juan) (72).

Peru: "Gurasotzat artuten direanai... deituten iakee apoa" (p. 54). (A los que eligen para reproductores les llaman *apoa*).

Peru: "*Bikotxak* edo batera iaioak". (Mellizos o nacidos al mismo tiempo) (p. 61).

Este tipo, en que se da la definición de una palabra del código-euskera mediante el propio código, es el menos utilizado, y lo hace casi siempre Peru Abarca, ya sea en contestación a una pregunta de Maisu Juan, o adelantándose a ella.

Frecuentemente, este tipo de explicación se reduce a dar el *sinónimo* de la palabra:

Ejemplos: "lotu edo katigatu" (aprisionar), (p. 40);

"usa edo erri-basoak" (montes comunales), (p. 71);

"bartzak edo zorrikaiak" (liendres), (p. 125).

2) Una palabra del *código-euskera* es explicada acudiendo a un préstamo tomado de otro código: el *castellano*.

En este caso ya nos encontramos con dos códigos que se enfrentan y que pertenecen a dos comunidades lingüísticas vecinas. De nuevo, tenemos que señalar un problema que aparece en los distintos niveles de la obra: el *bilingüismo*. Ambos interlocutores son hablantes bilingües, ya que se comunican mediante dos códigos diferentes: el euskera y el castellano.

Este procedimiento se realiza, principalmente, entre Peru Abarca y Maisu Juan, que representan dos posturas opuestas:

— Maisu Juan, aunque habla en euskera, introduce gran número de *erderismos*, palabras tomadas de la lengua castellana e incorporadas al código vasco tras un mínimo grado de transformación.

— Peru, por el contrario, ataca el uso de estos erderismos y da la correspondiente palabra en euskera.

(72) La paginación responde a la ed. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1970.

Veamos algunos ejemplos:

Maisu: "Aren aoaz ta buruan *desberguenza* gogorak esaten deustazuz.

Peru: Za berba da *desberguenzea*? Nik eztakit. Esan gurako dozu *lotsa-bagakeria*".

(M. J.: "Por su boca y en su nombre, me está ud. diciendo duras desvergüenzas.

Peru: ¿Qué palabra es *desberguenzea*? Yo no sé. Querrá ud. decir *lotsa-bagakeria*".) (pp. 18-19).

Otro ejemplo, en el que el procedimiento es inverso: Maisu Juan es el que pregunta. Es el más frecuente:

Peru: "Ori epailla baten zer-egiña da.

Maisu: Zer da *epailla*?

Peru: *Epailla* da zuk *karnazerua* esango zeunskiona".

(Peru: "Ese es quehacer de *carniceros*.

M. J.: ¿Qué es *epailla*?

Peru: *Epailla* es lo que ud. llamaría *carnicero*".) (pp. 23-24).

A veces, Peru da la explicación sin haber sido preguntado por Maisu Juan:

Peru: "... oratzaille, zuek tenedoren izena emoten deutseezunak."

(Peru: "... oratzaille, a los que dais vosotros el nombre de tenedores."), (p. 25).

Creemos que estos ejemplos muestran claramente la *oposición* entre los dos actantes, Peru y Maisu Juan. El primero, defensor de su lengua y muy reactivo a la admisión de extranjerismos; Maisu Juan, por el contrario, presenta numerosas *interferencias codales*, en las que se ve que el código-castellano va imponiendo sus estructuras al código-euskera.

3) El tercer procedimiento, muy frecuente también es aquel en que las palabras no son explicadas acudiendo al propio código ni a otro. Simplemente son *mostradas* las referencias *extralingüísticas*.

Ejemplos: "*Ona emen euntegiak. (He aquí los telares).*

Au da goisubilla. (es el rodillo superior).

Beragoko au, beesubilla. (Este de abajo el rodillo inferior), (p. 96).

Creemos que es interesante señalar:

a) Que no se trata de dar una explicación lingüística de un "signo", sino de *nombrar* la realidad mostrada; es decir, de atribuirle su "significante".

Este procedimiento, a primera vista, puede no parecer “meta-lingüístico”, ya que no hay lenguaje que apunta al lenguaje, sino lenguaje que apunta al referente. Si lo hemos incluido es:

1.º Porque, al igual que en los procedimientos anteriores, el discurso se centra en el *código*.

2.º Los tres tipos tienen una misma finalidad: el *aprendizaje* de un signo nuevo del código-euskera.

3.º Porque, si bien al tratarse de “*lenguaje-objeto*” (y no de “*metalinguaje*”), parece ser el uso normal de éste, aquí nos encontramos en el momento mismo en que ese signo comienza a funcionar en el sistema. Es decir, sería un paso previo a la utilización normal del “signo” en el código de la lengua.

b) Otro hecho importante que podemos señalar es el tipo de *mostración* que se realiza en estos casos.

Karl BUHLER señala tres tipos de *mostración*:

1.º *Mostración “ad oculos”*: muestra en el campo de percepción de los dos interlocutores.

2.º *Mostración “anafórica”*: muestra en el discurso.

3.º *Mostración “en fantasma”*: muestra en lo ausente, en la fantasía y el recuerdo de los hablantes (73).

El tipo de *mostración* que aparece en el texto es la *mostración “ad oculos”*. En efecto, en los ejemplos anteriores, encontramos:

– “Ona emen” (“He aquí”).

– “Au” (“Este”).

– “beragoko au” (“Este de abajo”).

“Aquí”, “este de abajo”, “esos”, etc., sólo tienen sentido para los interlocutores: los actantes Peru, la Hija y Maisu Juan. Están mostrando dentro del campo perceptivo del hablante y del oyente. De tal manera que *se rompe la comunicación* con el lector virtual, ya que éste desconoce los referentes que señalan los mostrativos.

En una obra literaria, en que el lector virtual no está en el mismo campo de percepción de los actantes, el procedimiento no parece admisible (74), salvo en el caso del teatro, donde el espectador está presente y en el mismo campo visual de los “personajes” y conoce el espacio y las realidades señaladas por los mostrativos.

(73) BUHLER, Karl: op. cit.: pp. 195-199.

(74) El tipo de *mostración* característico de la narración y, en general, de una obra literaria es la *mostración “en fantasma”*.

En el relato, es el *narrador* quien suele explicar al destinatario-lector lo que señalan los actantes. Al faltar tal narrador en estos pasajes, la obra, en lo que tiene de comunicación con el lector, fracasa.

Por otra parte, ya que la intención de estos fragmentos es la *introducción de palabras* en euskera referentes a campos léxicos específicos, como “partes del tronco humano”, “partes del cerdo”, léxico de “ferrería”, etc., se plantea la duda de si el lector llega a comprender el significado de las palabras, ya que *no tienen* al lado su correspondiente *traducción* al castellano (75).

Este problema, sin duda, lo previó el autor y así en el “*Prólogo al lector bizcaino*” dice:

“Pero, ¿qué utilidad sacaría con ingerir en los Diálogos o conferencias una multitud de voces desconocidas a los cultos si no se les presenta un breve diccionario de ellas, con sus correspondientes castellanas?... Para evitar este obstáculo, al fin de la obra pondré una *nomenclatura* suficiente de tales voces, mas no de todas las de instrumentos mecánicos de las oficinas. Sería preciso que se alargase demasiado la nomenclatura, la que exigiría además una descripción de los instrumentos y confieso que *no sé* las equivalentes castellanas de varias piezas de las ferrerías y de las tejedoras de lienzo, ni las puedo hablar en el diccionario de la Academia Española ni en el de Terreros” (76).

Esta cita nos ha parecido interesante por dar de alguna manera, las razones de un problema, que el autor no ha llegado a resolver, y en segundo lugar porque deja apreciar la intención, fundamentalmente *lingüística* de MOGUEL al escribir la obra y *unión* indisoluble entre el Prólogo, los Diálogos y la Nomenclatura final. El objetivo de éste es claro: dar a conocer un código (el euskera) y mostrar su riqueza.

B.2.c) OTROS PROCEDIMIENTOS RELACIONADOS

1) Etimologías

Este tipo de explicación etimológica no aparece hasta el *diálogo sexto*, del que podríamos decir prácticamente, que todo él es metalingüístico.

Los actantes que intervienen son: el Cura, preguntando, y Peru y sus amigos (Joanis y Gregorio), respondiendō. En este diálogo son explicada “etimológicamente” *50 palabras*, pertenecientes todas al campo léxico de seres animados: animales y árboles.

(75) Nos referimos a la edición príncipe, Durango, 1881, ya que las últimas ediciones son bilingües.

(76) “*Prólogo al lector Bizcaino*”, ed. Elizalde, Durango, 1881; p. 9.

El procedimiento consiste en dar el significado de una palabra a partir de su “etimología”; en realidad, se trata de descomponer la lexía en los supuestos componentes.

Ejemplos:

– Abadea: “Zer esan gura dau *agureak*?

– Peru: *Agureak*, AI gurea, edo aika illetan dagoana...” (p. 119).

(“Ab.: ¿Qué quiere decir *agurea* (anciano)?

Peru: *Agurea* (quiere decir) “ai gurea” o el que se está muriendo y lanzando ayes...”).

– Abadea: “Zer esan gura dau *sugeak*?

Peru: *Sugea* da su-bagea, otz otza dalako...” (p. 120).

(Ab.: “¿Qué quiere decir *sugea* (culebra)?

Peru: *Sugea* es “su-bagea” (sin fuego) porque es enteramente fría...”).

Este tipo de explicaciones son muy frecuentes, pero la mayoría inaceptables desde un punto de vista lingüístico.

La práctica de las “etimologías” eran muy corriente en la época. En el País Vasco, Juan Antonio MOGUEL y Pablo ASTARLOA fueron los que más la ejercitaron, pero, aunque MOGUEL cayó en graves errores, siempre fue más prudente en las “etimologías” que ASTARLOA (77).

El interés de estos filólogos en las “etimologías” nos lo explica *Peru Abarca*, en el diálogo sexto:

“... ta bizitzea daukenen izen guztiak, direala berariaz eraatsiak, adierazoteko euren *inklinazino edo propiedaderen batzuk*”. (“... y todos los nombres que tienen vida, son especialmente puestos para manifestar algunas de sus *inclinaciones y propiedades*”). (78).

En el *Prólogo*, el autor expone la misma teoría de que el nombre en euskera refleja la propiedad o cualidad esencial de la cosa. Expone, por tanto, la idea de que la relación significado/significante no es arbitraria en euskera; sino *motivada*:

‘El idioma bascuence es muy fecundo... y de él se puede decir: Conveniunt rebus nomina saepe suis.’ (79).

En esta peculiaridad conincidiría el bascuence con el hebreo, según MOGUEL y en el corto número de voces radicales, de las que se derivarían todas las demás palabras (80).

(77) GARATE, Justo: op. cit.; pp. 30-31.

(79) /80) “*Prólogo al lector Bizcaino*”, ed. Durango, 1881; pp. 14 y 22.

(78) Edición La Gran Enciclopedia Vasca, p. 128.

2) CAMPOS LEXICOS

Algunos de los diálogos entre los actantes *Peru* y *Maisu Juan* van encaminados, no a explicar una sola palabra, sino a introducirnos gran número de voces pertenecientes a un mismo *campo léxico*.

A veces, se limita a dar unas pocas palabras:

Diálogo I:

Campo léxico "barbería": bizargillea, apaindu, garbitzaille o apainkiña o labaiña (p. 19).

Campo "oficios manuales": arotza, Argiña, Itzaiña, Atxurlaria, Basozterlaria (p. 19).

En los siguientes diálogos los campos léxicos son mucho más amplios:

Diálogo II:

Campo "tronco humano": tronkoa, kabidades, burua, bularra, Beekosabela, besoak; (en la cabeza) pelikraneo, kraneo, kutikulea, kutisa ta gizentasuna. Estas son dadas por Maisu Juan. Peru le da la réplica en mejor euskera:

Campo "cuadrúpedo": burua, bularra, sabel beekoa, azala, azaltxu bat, gizentasuna, mintzak, buru-azur (p. 53).

Campo "partes externas e internas del cerdo": da una lista de 57 palabras, en que son enumeradas todas las partes del cerdo, sin traducción al castellano y sin explicación en euskera (pp. 53-54).

Diálogo III:

Campo "clases de manzanas": berazak, gazamiñak, urtebateak, domentxak, kurkubietak, gorrigarrazak, abapuruak (p. 66).

Campo "ganado doméstico": beiak, idiak, bigae, bigantxa, basa-bei, basa-idisko, zezin-idi, txala, urruza, ardi, bildots, beieantzitua, giberri, aari, aantz, bizartsua, atxumeak (pp. 70-71).

Diálogo IV:

Campo "ferrerías": Peru introduce 92 voces para designar a los trabajadores, instrumentos y máquinas de una ferrería (pp. 90-91).

Diálogo V:

Campo "tejedoras del lino": va describiendo todas las labores desde la siembra del lino hasta tenerlo preparado para el telar. Introduce además 19 sustantivos que designan las partes del telar (pp. 94-96).

Campo "trabajos de aldea": Labores "... laietan, saaketan, iorraan..., idiak buztartuten, itzaintzea egiten..." (p. 100). *Instrumentos y herramientas*: introduce 40 palabras (pp. 100-102).

Campo "elaboración del pan" (pp. 102-103).

Campo "herramientas de carpintería" (p. 104).

Campo "religión": el baigorritarra Joanis y el guipuzcoano Gregorio, dicen el "Aita gurea" y el "Agur Maria" y el "Credo". También recita Peru en su dialecto vizcaíno, pero solamente el "Credo" (pp. 107-112).

Diálogo VI:

Campo "animales": son explicados etimológicamente, primeramente 37 nombres de animales. Luego son recopilados y traducidos al castellano por el Cura. Vuelven a ser explicados otra tanda de sustantivos que el Cura va traduciendo. En total son explicados y traducidos cuarenta y nueve nombres de animales (pp. 119-128).

Campo "árboles": éstos son recopilados también por el Cura, pero no tienen traducción. Los clasifica en árboles (abe bizi), arbustos (basaberak) y beresiak (jarro). En total son explicados 42 sustantivos, 20 árboles y 22 arbustos.

"Diálogo entre dos amigos eclesiásticos": en éste no hay ninguna agrupación por campos léxicos.

Todos los campos que hemos estado señalando, se pueden reducir a tres grandes temas que describen el *tipo de sociedad* que MOGUEL muestra como ideal:

1. *Mundo rural*: animales, árboles, labores del campo, etc.
2. *Oficios manuales*: barbería, espadamiento del lino, carpintería, etc.
3. *Religión*.

Sobre estos tres pilares se mantendría la sociedad ideal. Sería de tipo rural, y su centro sería el *caserío* y no la ciudad. El hombre modelo es el *base-rritarra*, único maestro de la lengua vasca que tiene que enseñar al barbero "callejero".

B.3) Cuestiones de lingüística vasca

Hay en *Peru Abarca* una atención especial a problemas que pertenecen al campo de la lingüística vasca. Es el actante Peru quien se ocupa de ellos, asumiendo el papel de un especialista de la lengua.

Como la función metalingüística, y los otros procedimientos analizados (campos léxicos, etimologías), estas cuestiones se plantean en la segunda situación comunicativa: entre los actantes Peru y Maisu Juan.

a) Problemas de los dialectos en euskera

El problema de los dialectos se plantea en los diálogos V y VI, donde aparecen dos nuevos interlocutores: Joanis, el vascofrancés (*dialecto de Baja Navarra*) y Gregorio, el guipuzcoano (dialecto *guipuzcoano*). Cada uno de ellos habla en su dialecto y Peru en el *vizcaino*.

El problema se centra en la actitud de Maisu Juan que no comprende al vasco-francés y al guipuzcoano y que acepta únicamente el vizcaino como euskera puro, opinando que los demás dialectos están “mezclados” con otros idiomas:

“... Ta beste nik aituten ezto dan linguajeren bategaz *nastetan dau*, ta niri sinistu eragin gura zeunsee, euskera berba egiten dabela” (p. 108).

(“... Y lo mezcla (el euskera) con algún otro lenguaje que yo no entiendo y querría hacerme creer a mí que habla vascuence.”)

La actitud que propugna MOGUEL es la que protagonizan Peru y sus amigos:

“Ona emen iru euskaldun modu, pranzesa, kiptutz ta bizkaitarra, alkar ederto aituten dabeenak” (p. 119).

(“He aquí tres clases de euskaldunes: francés, guipuzcoano y vizcaino que se entienden muy bien entre ellos.”)

Lo que MOGUEL pone de relieve (por boca de Peru) no es, por tanto, las diferencias existentes entre uno y otro dialecto sino sus semejanzas para dar cuenta de la *unidad vasca*.

Y es esta actitud de MOGUEL la que más ha destacado la crítica. Nos muestra los dialectos, porque no pretende ignorarlos, pero con vistas a mostrar lo que tienen en común (81).

No hay duda de que esta postura es de gran actualidad en unos momentos en que la *unidad* se ha presentado como camino necesario para la conservación y el fomento del euskera.

b) Problema de la traducción

Este problema se plantea en el *Diálogo entre dos amigos eclesiásticos*. Hablan entre sí de las traducciones castellano-euskera que hacían los curas para los sermones. Estos estaban llenos de erderismo léxicos y sintácticos, de

(81) IRIGARAY, Angel: op. cit., pp. 130-138 y LOJENDÌO, José María: op. cit., pp. 155-163.

tal manera que “no podrían entender ni los vascongados ni los castellanos” (p. 142).

La actitud de MOGUEL ante este problema, la expresa a través de *Fr. Pedro de Urtija*. Ante un texto lleno de erderismos que le presentan para corregir contesta: “Eranzun neutsan errazago zala zimentuti etxe barri bat iasoten, etxe okertu, obendu ta abe erdi ustelduen artean, zur barri ta orma barriak egitea baiño” (p. 143).

“Le contesté que era más fácil levantar una casa nueva desde los cimientos que hacer maderas y paredes nuevas entre una casa torcida, cuarteada, y de vigas medio podridas.”)

Le aconseja que no intente traducir del castellano al euskera sin antes haber aprendido bien este idioma.

La misma postura está expuesta teóricamene en el *Prólogo*:

“La diferencia de los idiotismos y otras variedades causan tal obstáculo que al fin salen unas versiones lánguidas, confusas, corruptas, y muy disonantes al oído de un buen bascongado...” (p. 21) (82).

Los que intentan traducir literalmente “No pueden hacer otra cosa que publicar mil barbarismos, solecismos, y castellanismos. Otra cosa sería si un práctico y ejercitado bascongado *bebiese el espíritu de un sermón* castellano o francés y sacando unos apuntes, olvidándose, digámoslo así del idioma castellano, predicase libremente en bascuence” (p. 21).

En este aspecto también, la actitud de MOGUEL es de plena actualidad. Propone el *estilo indirecto* de la traducción, coincidiendo con los lingüistas más actuales:

“...lo más frecuente es que la traducción de una lengua a otra se sustituyan mensajes, no por unidades codales por separado, sino por mensajes enteros a su vez en otra lengua” (83).

A nivel práctico, este problema se plantea también en el diálogo último, en que D. Juan de Zandija introduce unos fragmentos *latinos* traducidos del *euskera*. Los motivos que les mueven a ello son también “lingüísticos”:

“...; ta alan ikusiko da euskereak badituala berba bizkor, apaindu, zoli ta adiutuak gauza goratuak azaldetako” (p. 146).

“...; y así se verá que el vascuence tiene palabras vivas, elegantes, sonoras y adecuadas para expresar las cosas más elevadas.”)

(82) Todas las citas del Prólogo responden a la edición de Durango, 1881.

(83) JAKOBSON, R.: op. cit., ppp. 67-70.

c) Teoría lingüística del vasco-iberismo

El siglo XVIII sostiene la tesis del origen de las diversas lenguas a partir de una lengua madre inspirada por Dios al primer hombre. Esta lengua adánico debería ser la más perfecta y aquella que mejor reflejaba los objetos que nombraba.

En *Peru Abarca* es el actante Peru el que desarrolla esta tesis con varios puntos:

- 1) *Tesis de la monogénesis de las lenguas*: concepción teológica (84).
- 2) *Tesis de la "lengua madre"*, o lengua que Dios inspiró a los primeros hombres, que sería para Peru el euskera.
- 3) *Tesis del vasco-iberismo*

1) La primera aparece en el siguiente fragmento: "agertu iakozan oneek Adani... ta bakotxari imiñi eutsan konbeni edo ondo etortzen izena, zeñean espliketan zirean euren propiedadade... Emendi ateraten dabee iakitunak, lenengo gizonari eraatsi eutsala Jaungoikoak berbeeta bat..." (p. 128).

("Se le aparecieron éstos a Adán... y a cada uno le puso el nombre que le convenía o venía bien, en el cual se explicaban sus propiedades... De aquí sacan los sabios que Dios le inspiró al primer hombre un idioma...")

La concepción teológica tiene una consecuencia: la *perfección* de aquella lengua primera, cuyas raíces explicarían las cualidades de las cosas.

2) Después Peru explica el *diluvio universal* y la salvación de algunos hombres. Hasta entonces sólo existía una lengua, pero los hombre levantan la Torre de Babel y Dios, en castigo, les infunde lenguas diferentes. Los hombres abandonaron la Torre y se esparcieron por el mundo, cada uno con un idioma distinto:

"Noeren ondorengoren batzuk munduti zabaldu zirean denporan, etorri zirean Españiara... San Jeronimok... diño Españiara etortea tokau iakeela *Tubal* berari" (p. 130).

("Algunos de los descendientes de Noé, en la época en que se esparcieron por el mundo, vinieron a España... San Jerónimo dice que el venir a España le tocó al mismo Tubal o a sus más próximos descendientes.")

3) En cuanto a la teoría del *vasco-iberismo*:

"Euskerea zan antxinako Espainia guztiko berbetea" (p. 130).

("El euskera fue antiguamente la lengua de toda España").

(84) MOUNIN, Georges: *Historia de la lingüística*, Gredos, Madrid, 1971, pp. 152-153.

La teoría del vasco-iberismo fue ampliamente difundida por Guillermo HUMBOLDT y ha gozado de mucho prestigio, aunque actualmente está rechazada (85).

La consecuencia lógica es, como hemos dicho, afirmar que los nombres vascos explican las propiedades de las cosas. Y esto le ha llevado a descomponer las palabras en sus raíces y a buscar las *etimologías*, sobre todo en los nombres de animales y árboles.

En este aspecto MOGUEL se muestra como un hijo de su tiempo, aunque no llega nunca a las exageraciones de ASTARLOA, y acabó poniendo en duda esta teoría, e incluso criticándola (86).

B.4) CONCLUSIONES

En esta segunda situación comunicativa, podemos señalar un hecho muy significativo: el interés de los actantes está centrado en el *código*. En esto coinciden todos los aspectos anteriormente analizados:

– La constante utilización de la *función metalingüística*, cuya finalidad es introducir términos en euskera, desconocidos para los lectores.

– La agrupación de estos mismos en *campos léxicos*, que permiten un aprendizaje más rápido.

– La explicación de palabras, partiendo de su *etimología* y descomponiéndolas en sus supuestos lexemas.

– La aparición de los distintos *dialectos* del euskera y su problemática.

– El planteamiento del problema de la *traducción*, a nivel teórico y práctico.

– Exposición de la teoría del *vasco-iberismo*.

Todos estos aspectos son tratados por los actantes, en este segundo plano de la obra. No es el autor el que habla (lo cual no sería sorprendente), sino los “seres de ficción”. Y creemos que esto es lo que hace que *Peru Abarca* aparezca como una obra marginal en la literatura vasca, ya que estos aspectos son más propios de ser tratados en un “ensayo” o “estudio lingüístico”, que en una obra literaria.

(85) A raíz de esta teoría se intentó descubrir restos del euskera en los topónimos de España. El propio MOGUEL escribió: *La Historia y Geografía de España ilustrados por el idioma vascuence*.

(86) GARATE, Justo: op. cit.; pp. 88-93.

III. Estudio de las dos situaciones comunicativas

El análisis separado de las dos situaciones comunicativas nos permite llegar a la conclusión de que *Peru Abarca* presenta unas características especiales que no son justificables desde un punto de vista estético o literario. Estas características se pueden concretar en los siguientes puntos:

1.º En la primera situación comunicativa, nivel de la narración, la escasa utilización de la figura del *Narrador*, su función exclusivamente referencial o informativa, que además resulta insuficiente para una comprensión total de la obra; y finalmente, un tipo de actuación más cercana a las acotaciones escénicas que a un “relato” propiamente narrativo.

2.º En la segunda situación comunicativa, nivel de los actantes, nos encontramos por el contrario, con un predominio claro de la *función metalingüística*. Su utilización no está justificada en una obra literaria, donde el código sirve para crear un mensaje poético y no para explicar el propio código. Esta función metalingüística, que orienta la obra hacia el código, se ve reforzada por otros procedimientos, como hemos visto.

3.º Este énfasis en el código se manifiesta aún más claramente, en un hecho muy significativo: la utilización de *dos códigos* en *Peru Abarca*:

— La primera situación comunicativa (Narrador) utiliza el código castellano.

— La segunda situación comunicativa (Actantes) usa el código euskera.

El uso de los códigos hay que extenderlo a la obra entera, incluyendo el Prólogo y la Nomenclatura. Ambos códigos se reparten en la obra de la siguiente manera:

Castellano: —“Prólogo al lector bizcaino.”

— Nivel narración en los Diálogos.

Euskera: —Nivel actantes en los Diálogos.

Euskera-Castellano: —“Nomenclatura”.

El *castellano* es el código que sirve sólo de preparación y encuadre:

— El Prólogo (castellano) introduce a los Diálogos y

— El Narrador (castellano) introduce el mundo de ficción de los actantes, que son los únicos que hablan en euskera.

Esta utilización de los códigos parece dar prioridad al euskera. El encuadre castellano está pensado únicamente en función del destinatario de la obra, el lector: “Estos diálogos no se dirigen a la instrucción de la juventud bascongada, sino a la de los que son tenidos por muy *literatos*” (p. 9).

El destinatario de la obra es, pues, un lector vasco *culto*, acostumbrado a escribir y a leer en castellano y que consideraba al euskera incapaz de alcanzar el nivel de lengua literaria. El encuadre castellano tiene como función, vencer el posible rechazo de este lector que acepta sólo como lengua de prestigio el idioma oficial: el castellano.

4.º La dualidad de códigos que aparece en la estructura de la obra supone también la posesión de los dos códigos en los destinatarios últimos de la obra: *Peru Abarca* está dirigida a *hablantes bilingües*.

En situaciones de bilingüismo, en que dos códigos entran en conflicto, se produce la imposición y el triunfo de uno sobre el otro por razones extralingüísticas.

En la difusión de uno de los códigos en perjuicio del otro, los hablantes bilingües son fundamentales:

“Como los bilingües pueden hablar con un número mayor de oyentes e influenciarlos, disponen de mayor fuerza, de mayor prestigio”. Y el resultado es “Una adaptación por parte del bilingüe de una lengua a la otra con la consiguiente difusión de ciertos fenómenos que los bilingües estimulan entre los no bilingües” (87).

De ahí que Juan Antonio MOGUEL se dirija a lectores bilingües, únicos capaces de dar el triunfo a uno de los códigos.

Ya en la época de MOGUEL (y aún en la nuestra) el código que impone sus estructuras al otro, el de mayor fuerza y expansión es el castellano, y el código que está reducido a un nivel familiar y rústico, el euskera.

De esta manera, la *Nomenclatura* final es euskera-castellano, porque el lector bilingüe desconoce ya muchas palabras vascas, que le son explicadas por su traducción castellana.

Este proceso de castellanización es el que Juan Antonio MOGUEL quiere detener y cambiar de sentido con su obra *Peru Abarca*, y a esta finalidad responden los aspectos estudiados en el análisis de las dos situaciones comunicativas.

CONCLUSIONES FINALES

“No hay literatura sino en un contexto social, en el interior de una cultura y un medio” (88). El autor, Juan Antonio MOGUEL, escribe en un momento determinado de la sociedad y la cultura vasca, y sólo situándonos en su contexto, podemos comprender los factores que han influido en la estructuración de *Peru Abarca*.

(87) JAKOBSON, Roman: op. cit., p. 24.

(88) WELLEK, René y WARREN, Austin: op. cit., p. 143.

El autor la escribe movido por una intención fundamentalmente *didáctica*: pretende la “instrucción.. de los que son tenidos por muy literatos” (89).

Esta finalidad aparece reflejada en diferentes aspectos de su obra:

1) La *estructura dialogada*, imitada de Juan Luis VIVES, quien “dio a luz su aplaudida obra del ejercicio de la lengua latina, con el designio... (de que) *aprendiesen* sin fatigarse con Diccionarios una abundancia de voces, las más usuales en la conversación y trato común. Se valió para el efecto del *atractivo* que trae de sí el diálogo” (90). Vemos, pues, en su intención, el deseo de conjugar el “dulce et utile”.

2) Los *actantes* elegidos, Peru y Maisu Juan, son representativos de dos posturas ante la sociedad y la lengua vasca:

—*Peru*: baserritarra, euskaldun puro, que no habla más que en euskera, porque no conoce el castellano. MOGUEL lo presenta como modelo a imitar, calificándole de “Catedrático de la Lengua Bascongada”.

—*Maisu Juan*: kaletarra (hombre de calle), representativo del hombre vasco culto, alejado de las tradiciones, lengua y costumbres de su pueblo, y que habla en un euskera lleno de erderismos léxicos y sintácticos.

Como en toda *obra de tesis*, Maisu Juan acaba dando la razón a Peru Abarca y admitiendo su ignorancia sobre la lengua vasca.

3) Durante los siete Diálogos se hace un uso constante de la función *metalingüística*, para introducir términos, agrupados muchos de ellos en *campos léxicos*. Estos pueden reducirse a tres grandes núcleos temáticos:

- Industria tradicional y artesanado,
- Religión,
- Mundo rural,

que ayudan a reconstruir la *sociedad ideal* para MOGUEL, una sociedad primitiva y rústica.

En este sentido, como señala José María LOJENDIO, hay que situar el autor dentro de su época. En el siglo XVIII, se produce en Europa y, principalmente, en Francia, un movimiento de repulsa de lo artificioso, y de gusto por lo primitivo y natural. Es el “*retour à la nature*”, el ideal de los sabios de aquella época; Jean-Jacques ROUSSEAU, en *L'Émile, Le contact social*, etc., nos presenta como hombre ideal al “*bon sauvage*” y Peru tiene, en el fondo, mucho de ese personaje (91). De ahí que nos presente una sociedad rural, basada en la agricultura, los oficios manuales, etc.

(89) *Prólogo al lector Bizcaino*, Durango, 1881, p. 6.

(90) *Prólogo al lector Bizcaino*, Durango 1881, p. 5.

(91) LOJENDIO, José María: *Mogel*, en EGAN (1954), núms. 2-4, p. 20.

El influjo de este movimiento filosófico europeo en *Peru Abarca*, pudo ser, efectivamente, muy grande; pero creemos que las características de esta obra pueden responder también, a una situación socio-económica y cultural muy concreta: la sociedad vasca de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX.

En efecto, la importancia concedida en la obra al campo léxico de la “*ferreteria*” (92), se explica si recurrimos a datos de la economía del siglo XVIII:

“Región agricolamente pobre, mantenía su equilibrio inestable merced a la fabricación y exportación del hierro” (93).

El hierro vasco era muy solicitado y tenía sus mercados en el País Vasco y en la Península, pero también en América y el extranjero. Hasta 1770, la producción siderúrgica vascongada no encontró problemas, pero a partir de esa fecha, comenzó a decaer (94). Esta decadencia se debió a la pérdida del mercado americano y a la competencia del hierro extranjero, sobre todo, inglés (95).

Igualmente, se produce la decadencia de la *artesanía rural*, no pudiendo competir con los productos de Francia e Inglaterra (96). Así sucedió con los *tejedores del lino*, a los que MOGUEL dedica, también, una atención especial. Dentro de estas actividades artesanales, podemos incluir la *elaboración del pan*, la *carpintería*, etc. (97).

En cuanto al segundo centro temático, la *religión*, nos encontramos con una época conflictiva: es el momento de la laicización del país, con el influjo de Los Caballeritos de Azcoitia y de la Revolución Francesa. Sin embargo, la postura de MOGUEL fue de defensa de la religión *tradicional*: denunció algunos libros a la Inquisición como poco ortodoxos y solicitó de ella el título de revisor de libros (98). Escribió bastantes obras sobre la religión y su defensa a través de Peru, nos confirma en la idea de que la religión católica formaría parte de la sociedad ideal para MOGUEL.

Otro gran pilar de esta sociedad, sería el *mundo rural*, que comprendería los campos léxicos de: animales, agricultura, el bosque, etc.

En el siglo XIX, finales del XVIII, en el País Vasco se señalan contradicciones entre el mundo rural y el urbano. Los economistas del XVIII se quejaban de la despoblación de las zonas rurales, mientras que la población urbana aumentaba (99).

(92) Véase supra: p. 56.

(93) FERNANDEZ de PINEDO, Emiliano: op. cit.; p. 318.

(94) FERNANDEZ de PINEDO, Emiliano: op. cit.; pp. 320-329.

(95) FERNANDEZ de PINEDO, Emiliano: op. cit., p. 332.

(96) FERNANDEZ de PINEDO, Emiliano: op. cit.; p. 337.

(97) Véase supra: pp. 55-57.

(98) MICHELENA, Luis: op. cit.; p. 109.

(99) ANES, Gonzalo: op. cit.; p. 15.

La postura que adopta MOGUEL está representada en Peru y en su defensa del caserío, de la agricultura, del bosque.

A partir de estos datos, podemos concluir que en el País Vasco se está produciendo un cambio, en el que unas estructuras sociales están a punto de ser sustituidas por otras, o lo están siendo ya.

MOGUEL, a través de Peru, sale en defensa de una *siderurgia tradicional* y una artesanía rural que está en decadencia; de una *religión*, cuyos principios están siendo atacados por los “ilustrados”; de un *mundo rural* que se va despoblando en beneficio de las villas urbanas. En resumen, MOGUEL está defendiendo una sociedad a punto de desaparecer.

Si esta actitud es bastante clara, con respecto a las estructuras económicas y sociales, más evidente es aún la *defensa de la lengua* y de la cultura del País Vasco.

4) Con el análisis de la obra, creemos haber mostrado que el interés del autor está centrado en el *código*, en perjuicio de otros aspectos literarios, como el tratamiento de la narración, el desarrollo de la historia, etc.

Toda la obra es una defensa del euskera, de su riqueza y abundancia de voces, de su aptitud para cualquier tipo de mensajes. Y esta actitud defensiva es la respuesta a la situación en que se encontraba la lengua vasca, ya a comienzos del siglo XIX. En el *Prólogo al lector bizcaino*, dice MOGUEL:

“¿Con qué vergüenza y confusión de muchos se debe decir que no habla el rústico doctor sino en su bascuence patrio, sin haber jamás tomado lección alguna, y que no sea entendido de los muchísimos más de los bascongados. ¿En qué otro territorio del mundo se verá que ignoren la lengua patria los que debían erigir academias de ella...? ¿Cuántos hay entre la gente culta que revuelven día y noche las obras francesas, italianas, inglesas, latinas... y que... son tan poco versados en su idioma patrio...! (100).

A lo largo de los Diálogos, son numerosas las veces en que Peru habla sobre la situación del vascuence: faltan libros en euskera, éste es hablado sólo en niveles rústicos, las gentes cultas hablan el castellano, el euskera aparece lleno de erderismos..., etc.

En este punto también, el modelo que MOGUEL presenta es Peru y la antítesis, Maisu Juan, que habla el “euskera castellanizado”, propio de “los que hemos estado en Castilla y los del interior de las ciudades” (101).

De esta manera, se produce una identificación entre el plano lingüístico y el social:

(100) *Prólogo*, ed. Durango, 1881, p. 8.

(101) *Diálogo II*, Ed. La Gran Enciclopedia Vasca, p. 49.

Peru = euskera puro = sociedad rural.

Maisu = casellanizado = sociedad urbana.

Y esto es lo que ha llevado a Ibon Sarasola a calificar de *reaccionaria* la idea que MOGUEL presenta como tesis: la identificación entre *baserritarra* y *buen euskaldun* (102).

Prescindiendo de todo juicio de valor, lo que podemos afirmar es que la obra aparece en un momento en que una sociedad tradicional está a punto de ser sustituida por otra. Y aparece como un mecanismo de *defensa* de una cultura, una economía, y sobre todo de un código, el *euskera*, que va perdiéndose ante el influjo del castellano, que goza del prestigio de ser la lengua urbana, la lengua oficial.

Por este motivo, el lector a quien va destinada la obra no es un euskaldun puro, sino un hablante *bilingüe*, culto y bastante casellanizado, porque es él, en definitiva, el que tiene fuerza expansiva suficiente, para impedir que el euskera desaparezca y para lograr que no sea sólo la lengua del *caserío*, sino que llegue también a la *calle*, a la fábrica, a la Universidad.

Esta finalidad didáctica y social se ha impuesto a la propiamente estética o literaria, afectando a la estructura de la obra y dándole un carácter marginal dentro de la literatura vasca.

(102) SARASOLA, Ibon: op. cit., p. 34.

BIBLIOGRAFIA

- AQUESOLO, LINO: *de bibliografía mogueliana*, Boletín de la R.S.V.A.P., t. XXI, pp. 90-91. San Sebastián, 1965.
- ARESTI, GABRIEL: *Peru Abarkaren alienazioa*, Anaitasuna, 15-V-1973, p. 10.
- BILBAO, JON: *eusko Bibliografía*, E.G.I.P.V., Auñamendi, t. V, Bilbao, 1974.
- ENCICLOPEDIA GENERAL ILUSTRADA DEL PAÍS VASCO, Cuerpo B, vol. I (Literatura). Auñamendi, San Sebastián, 1969.
- GÁRATE, JUSTO: *la época de Pablo Astarloa y Juan Antonio Moguel*. Diputación Vizcaya, Bilbao, 1936.
- IRIGARAY, ANGEL: *Mogel eta literatur-euskara*, "Egan", núm. 5-6 de 1959, pp. 130-138, S. Sebastian *Mogel eta literatur-euskara*, "Euskera", t. V, pp. 110-123. Bilbao, 1960.
- LOJENDIO, JOSÉ MARÍA: *euskeraren batasuna eta Mogel*; EUSKERA, t. V, pp. 155-163. Bilbao, 1960. *Mogel*, "Egan" (1954), núms. 2-4, pp. 16-24. Bilbao, 1954.
- MICHELENA, LUIS: *historia de la literatura vasca*, Minotauro, Madrid, 1960.
- MOGUEL, JUAN ANTONIO: *el doctor Peru Abarca, catedrático de la Lengua Bascongada en la Universidad de Basarte o Diálogos entre un rústico solitario bascongado y un barbero callejero llamado Maisu Juan*. Ed. Elizalde, Durango, 1881.
- Peru Abarka*, La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1970.
- ONAINDIA, SANTIAGO: *euskal Literatura*, II, Etor, Bilbao, 1973.
- OTEGI, KARLOS: *personaia euskal nobelagintzan*. Gero, Bilbao, 1976.
- SARASOLA, IBON: *euskal Literaturaren historia*. Kriselu, Donostia, 1971.
- VILLASANTE, LUIS: *historia de la Literatura Vasca*. Sendo, Bilbao, 1981. *Juan Antonio Moguel - Berri jakingarri batzuek*, EUSKERA, t. V, pp. 50-61, Bilbao, 1960.
- VINSON: *essais d'une Bibliographie de la Langue Basque*. Anthropological Publications. Pays Bas., 1970.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ANES, GONZALO: *economía e Ilustración en la España del siglo XVIII*. Ariel. Barcelona, 1972.
- BARTHES, ROLAND: *introducción al análisis estructural de los relatos*. Comunicaciones n.º 8. Buenos Aires, 1974.
- BENVENISTE, EMILE: *problemas de Lingüística General*. Ed. Siglo XXI. México, 1974.
- BOURNEUF, RELÁND y OUELLET, RÉAL: *la novela*. Ariel. Barcelona, 1975.
- BOUSONO, CARLOS: *teoría de la Expresión poética*. Gredos. Madrid, 1970.
- BÜHLER, KARL: *teoría del Lenguaje*. Revista de Occidente. Madrid, 1967.
- ESCARPIT, ROBERT: *sociologie de la Littérature*. Presses universitaires de France. Paris, 1973.
- FERNÁNDEZ DE PINEDO, EMILIANO: *crecimiento económico transformaciones sociales del País Vasco 1.100/1.850*. Siglo XXI. Madrid, 1974.
- FORSTER, E. M.: *aspectos de la Novela*, Universidad Veracruzana. México, 1961.
- GENETTE, GÉRARD: *figures III*, Seuil. Paris, 1972.
Fronteras del relato. Comunicaciones 8. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1974.
- GREIMAS, A. J.: *semántica estructural*, Gredos. Madrid, 1973.
- GUIRAUD, PIERRE: *la stylistique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1975.
- JAKOBSON, ROMAN: *ensayos de Lingüística general*, Seix Barral. Barcelona, 1975.
- MARTÍNEZ BONATI, FÉLIX: *la estructura de la obra literaria*, Seix Barral. Barcelona, 1972.
- MOUNIN, GEORGES: *historia de la Lingüística de los orígenes al siglo XX*, Gredos. Madrid, 1971.
- RHETORIQUE GENERALE, Larousse. Paris, 1970.
- SAPORTA, SOL: *la aplicación de la lingüística al estudio del lenguaje poético*; en "Estilo del lenguaje, Cátedra. Madrid, 1974.
- TODOROV, TZVETAN: *théorie de la littérature*, Seuil. Paris, 1965.
- WELLEK, RENÉ y WARREN, AUSTIN: *la théorie littéraire*. Ed. Seuil. Paris, 1971.

