

U.T. XIV. 1992-1993. Págs. 119-133.

LENGUA COLOQUIAL Y DIÁLOGO DRAMÁTICO: LA LENGUA CASTIZA DE J. DICENTA.¹

Esther Forgas i Berdet

Universitat Rovira i Virgili

Casticismo, populismo, coloquialismo son términos que, sin ser del todo coincidentes, andan aparejados por el mundo de la Filología, tanto en lo que se refiere al ámbito de la literatura como al de la lengua. Lengua castiza, lengua popular y literatura castiza o popular parecen darse siempre conjuntamente, puesto que en gran parte la una se define gracias a la otra. En líneas generales, se reconoce la literatura castiza o popular principalmente por el tipo de lenguaje que el autor ha escogido para sus personajes, es decir, por la modalidad lingüística que domine en la obra.

La llamada literatura del casticismo no puede desentenderse de un especial registro de lengua, el de la lengua castiza - popular, populista o coloquial, que fue siempre el que emplearon -y siguen empleando, aunque con otro matiz del término "castiza"- los escritores que pretendían reproducir fielmente situaciones y personajes populares. Antes de pasar a dilucidar el grado de adecuación entre esta lengua transcrita con pretendida fidelidad y el código real usado por la llamada "gente de la calle", intentaré aclarar algo acerca de tres puntos esenciales, **lengua hablada**, **casticismo** y **diálogo teatral**, para pasar después tratar un caso concreto dentro de la historia de nuestra literatura "castiza", el de los dramas sociales de J. Dicenta.

¹ Este artículo reproduce en líneas generales una comunicación presentada en el Simposio sobre la literatura del casticismo celebrado en Cádiz en julio de 1991

a. Lengua hablada/ lengua coloquial

Toda codificación supone necesariamente una reducción, puesto que ningún código puede exceder en extensión al sistema que debe representar, y, además, sus elementos son siempre simbólicos, o sea, representativos de una unidad ideal, inexistente. Solamente en este sentido podemos tomar la lengua escrita como un código de representación de la lengua hablada, o, mejor dicho, como un código de representación de la lengua (puesto que no hay otra que la hablada), el instrumento real de la comunicación humana .

Paradójicamente, los estudios del campo de la Filología destinados a investigar la lengua hablada se basan, en la mayoría de los casos, en la lengua escrita, por lo que no es extraño que esta parcela de la lingüística, la de la lengua coloquial, se encuentre todavía en ciernes. Por otra parte, retorciendo el rizo de lo inverosímil, en el ámbito literario llamamos también lengua coloquial (o lengua del coloquio) a aquella representación escrita de la lengua que, renunciando a la función clarificadora, ordenadora y sintetizadora que es propia del código escrito, se desvirtúa de tal manera que logra representar adecuada y fielmente el desorden, la inestabilidad, la entropía propia del habla.

En efecto, el escritor (especialmente el dramaturgo) que intenta describir el ambiente y la actuación del hombre de la calle se encuentra frente al dilema (del que yo me pregunto si es consciente) de tener que escribir, o sea transcribir, codificada en un código de lengua escrita, una conversación "ideal" que se supone estructurada para un registro oral, y, además, hacerlo de manera que su código escrito quede disimulado, transgrediendo todas o la mayoría de sus normas, para lograr que un actor, un re-presentador, decodifique el mensaje entendiendo bien el código alterado y lo re-presente adecuadamente. Es decir, intentando que el emisor-actor exprese en el código oral (que por cierto no es el suyo propio sino el del escritor) algo que ha obtenido de un código escrito que intentaba no parecerlo.

Otro aspecto del término "coloquial" hace referencia a un registro especial de lengua, el familiar, distendido y espontáneo de la interacción diaria-

en borroso límite muchas veces con el registro vulgar o bajo- y, por ello, el escritor que desea reproducirlo necesita de grandes dosis de observación y probidad para no caer en el tópico fácil del populismo de cartón piedra.

Sabemos que en la lengua de una comunidad se dan por lo menos tres tipos de variedades, las variedades diafásicas, las diastráticas y las diatópicas. Este conjunto de variables, que generalmente se encuentran imbricadas, interrelacionadas, se dan siempre y necesariamente en cada comunicación oral. Unas dependerán de las circunstancias -el famoso contexto- y pertenecerán a la competencia comunicativa de cada actuante (por cierto que tanto el registro culto como el familiar o el vulgar pertenecen a la lengua coloquial, aunque demasiadas veces se tienda a confundir registro vulgar o familiar con lengua coloquial o hablada). Otras variables que se relacionarán con el individuo serán las que tengan en cuenta su edad, (lenguaje generacional), su profesión (jergas profesionales o artesanales), su sexo (variedades sexuales) o su pertenencia social (argots, jergas carcelarias, etc). Por último, las variedades diatópicas tendrán en cuenta el lugar de procedencia del individuo interactuante en el coloquio, su dialecto regional y local, e incluso el del barrio de la gran ciudad del que proceda.

Aun dejando aparte las variantes estilísticas personales (muletillas, vicios de dicción, ect, por su imposible sistematización), es fácil darnos cuenta de que el escritor que intenta reproducir esto se encuentra frente a una realidad tan tremendamente compleja que le resultará casi imposible triunfar en su empeño. Solamente un maestro de la observación, un hablante-escritor cuya competencia comunicativa sea tan amplia y adecuada que abarque cualquier variable de las que está obligado a reproducir, podrá lograrlo. Es cierto que alguien con preparación e intuición puede hacerlo (puede ser el caso de un escritor filólogo como Zamora Vicente, un reproductor que se sitúa a igual distancia de la erudicción y la observación pertinente), pero éste desde luego no es el caso del escritor que hoy nos ocupa, ni el de la mayoría de los que en nombre del populismo o casticismo literario intentaron reproducir el habla del pueblo en sus diálogos teatrales.

b. El diálogo teatral

El texto dramático emerge a través de un solo medio: el diálogo. Otras estrategias de las que dispone el autor literario, como el monólogo, la descripción, la narración o el monólogo interior, son escasamente productivas en el texto teatral, aunque pueden intercalarse forzando o manipulando el discurso dialogado, que puede y suele distorsionar el diálogo real convirtiéndolo en un ejercicio de ruptura de las expectativas del texto.

Por otra parte el diálogo teatral es una de los pocos procedimientos con los que cuenta el autor para llegar a la configuración del personaje, a la vez que es su genuino "modo de percepción". Lo que el espectador o el lector decodifica acerca de éste se encuentra en gran parte (exceptuando otros modos de percepción no auditivos, como el kinésico) codificado lingüísticamente a través del diálogo: lo que dice, cómo lo dice, y lo que otros dicen de él conforma su perfil dramático y configura su identidad como personaje.

El diálogo teatral en su realidad mimética trata de reproducir situaciones discursivas, interacciones copiadas de la realidad, verdaderos **speech events**, ya que reproduce no sólo textos sino "actos de habla" directos e indirectos (órdenes, súplicas, preguntas, sugerencias), y verdaderas "situaciones de habla" (réplicas, parejas de adyacencia, estrategias de cambio de turno, alternancias, turnos competitivos). A través de ellos, como dice Carmen Boves, encontramos en el diálogo de una obra de teatro "formas de diseño de la situación en que se dan: ambientes, lugares, fondos, etc.; una tipología de las formas de interrumpir, seguir, ruptura de silencios, etc., que caracterizan a los distintos personajes, y muchos otros modos de diferenciar unas épocas, unas escuelas, unos autores, de otros" ²

Y eso no es todo, ya que si nos centramos en el diálogo teatral sabremos que el autor escribe para ser representado, es decir, que gracias a las circunstancias del género dramático que combina TEXTO y REPRESENTA-

² BOVES NAVES, C. El diálogo, Madrid:Gredos, 1992, 247.

CIÓN, el autor tiene la oportunidad de poder reflejar no solamente las características verbales del coloquio, sino todo su entramado paralingüístico y kinésico, hasta lograr reproducir lo más fielmente posible una interacción coloquial completa.

Parece que muy difícilmente pueda darse un maremagnum semiótico de mayor envergadura, y, sin embargo, diariamente nos enfrentamos a obras que pretenden tener éxito en semejante y arriesgada empresa. Destacan sobre todo las llamadas "populares" o "castizas", en las que a base de imitar infructuosamente un código (el hablado) a través de otro (el escrito) se terminó por crear un tercero totalmente distinto de uno y otro, un ente de ficción llamado "lenguaje popular" o "lengua castiza".

No es el caso que nos ocupa hoy el de aquellos literatos --pocos, es cierto-- que han sembrado el español de sus escritos con rasgos diatópicos o diastráticos que han contribuido al enriquecimiento de la koiné literaria hispana. Escritores como Valle-Inclán o García Márquez, cuya pretensión no es tanto la de reflejar un habla como la de crear una lengua literaria, un estilo propio y a la vez universalizable que amplíe el acervo común de lo hispano. Por el contrario, el tipo de lengua coloquial que nos interesa tratar es la de aquellos escritores que pretendiendo remedar (que no reflejar) el habla de un tipo social, han echado mano de todos los -ismos imaginables (madrileñismos, gitanismos, vulgarismos, regionalismos) para conferir "realidad", verosimilitud, a sus entes dramáticos de ficción. Lo que han logrado generalmente es, como ya hemos apuntado anteriormente, la creación de una lengua ideal, inexistente en la realidad social que intentaban plasmar, pero que tradicionalmente, por pura convención literaria, ha sido aceptada como representativa de una clase de interactuantes: el pueblo.

c. Casticismo /populismo

Hemos prometido en el título hablar de lengua castiza, y, ya visto un poco lo de lengua, vayamos a lo de castiza y analicemos el fenómeno literario del casticismo.

Hemos elegido el Madrid finisecular para hablar del casticismo porque es Madrid, junto con la Andalucía de tipismo trasnochado, el tópic manido de todo casticismo literario que se precie. Pero, ¿qué era castizo en Madrid, en este Madrid provinciano y polvoriento de final y principio siglo, el más pura y topicamente popular?

Eran castizos en Madrid los toros y los toreros (Lagartijo, el Gallo, Guerrita), las tertulias de café (el de la Montaña, el Inglés, el Gijón) los teatros del género chico (el Eslava, el Apolo, el Variedades, el Barbieri), y eran castizos sus personajes, como Ciriaco el de los coches (que conducía un tronco de diez jacas con sólo tres dedos de la mano izquierda), La Tonta de la Pandereta, Madame Pimentón, (cantante de ópera callejera), el señor de los pajaritos sabios (subido en su cajón de predicador), el Tío Barullo y sus perros amaestrados, doña Juana la Loca (mendiga de alcurnia), los serenos, y los policías de barrio.³

Los serenos madrileños, junto con los policías o "guindillas" merecen, por su raigambre literaria y por su categoría de leit motiv del casticismo, un comentario detallado. Precisamente en relación al uso y abuso de estos personajes dentro del género cómico, del sainete o de la literatura de lo castizo, un fiel cronista del Madrid fin de siglo, Melchor de Almagro San Martín, comentaba indignado en una de sus crónicas la escena de la víspera, en la que unos "señoritos" repletos de alcohol y soberbia recibieron con chacotas y risotadas a unos guardias que les llamaros la atención por su comportamiento. Se quejaba el cronista, con estas palabras: *"A mí se me ocurre que no es posible pedir respeto para unas autoridades que sirven diariamente de burla y diversión en la escena de los teatros por horas. Quien todas las noches contempla en Apolo a dos desgarbados guardias del "daremos una vuelta a la manzana", ¿van a obedecerles cuando les encuentren en la calle?"*.⁴

³ Ver F. Bravo Morata, *El sainete madrileño y la España del sainete*, vol. III de *Historia de Madrid*, col "España, España", Madrid: Fenicia, 1973.

⁴ ver F. Bravo Morata, *op. cit.*

Eran castizos también los obreros con gorra y chaquetilla los domingos y de diaria blusa azul; las manolas con peineta en las verbenas y con mantilla en los días fríos de invierno; eran castizos, en resumen, todos los personajes que no salían jamás en las "comedias de tresillo" de Echegaray y Benavente, los que no tenían título de marqués, ni hacienda ni lacayos. En una palabra, el pueblo. Este mismo pueblo que para Armando Palacio Valdés no merecía el papel de protagonista literario ni poseía calidad suficiente para soportar una actuación teatral digna. Cuando en los primeros años del siglo Palacio Valdés atacó duramente a sainetes y saineteros, mereció la respuesta airada, en forma de verso, de Ricardo de la Vega, que le increpó:

*...¿por qué los que viven allá en Lavapiés
no han de ser objeto de examen profundo?
¿No son una clase que vive en el mundo,
señor don Armando Palacio Valdés?.*

d. Los diálogos castizos de Joaquín Dicenta

Y por eso precisamente, porque, como dice acertadamente Ricardo la Vega, los que viven en Lavapiés - o en cualquier barrio o suburbio de cualquier ciudad - son también una clase que vive en el mundo, hemos elegido a Joaquín Dicenta.

Cuando el 29 de octubre de 1895 Joaquín Dicenta estrenó **Juan José** en el Teatro de la Comedia de Madrid el público y la crítica reaccionaron escandalizados. El pueblo llano, el obrero urbano, tradicionalmente silenciado y ahora temido por el público burgués tomaba el escenario gracias a un drama

"de alpargata" en el que los personajes vivían, sentían y vestían como el pueblo de verdad, el pueblo trabajador de Madrid.

Pero estos personajes que sentían y actuaban como el pueblo ¿hablaban en realidad como lo hacía el pueblo, o como Dicenta y su generación de pequeño-burgueses creía que debía hablar el pueblo?.

Las características de la lengua hablada se reflejan en tres registros: el lingüístico, el paralingüístico y el kinésico. Si bien la lengua de registro oral pone su máximo énfasis en la paralingüística, en el tono, la curva melódica, las segregaciones bucales como tos, balbuceos o susurros, y en la vertiente kinésica, como gestualidad, movimientos, expresiones faciales, etc, el diálogo teatral, por lo ya antes señalado de la preponderancia del código escrito frente al visual, da un mayor relieve a todas las características lingüísticas propias del coloquio, en este caso, del coloquio castizo o popular.

Vamos, por lo tanto, a analizar los distintos ejemplos lingüísticos en los que el arte de Dicenta basó el casticismo de sus personajes, casticismo que por otra parte quedaba bien patente a través de los códigos vestimentarios y decorados de la obra, ambientada, para sorpresa y escándalo del respetable, en una bodega, una casa de vecinos y un presidio.

Si bien en la lengua coloquial la principal característica definidora es su especial estructuración sintáctica, sus oraciones sincopadas o suspendidas, sus anacolutos, faltas de concordancia, paréntesis asociativos, o sus frases inacabadas y con un orden propio del devenir de las ideas y no de la jerarquía sintáctica, en cambio, todos o casi todos los autores que escriben en lengua coloquial basan su configuración discursiva en las características morfológicas y fónicas del coloquio, obviando, por desconocimiento o falta de atención, el apartado sintáctico que tanta importancia tiene a la hora de diferenciar el lenguaje hablado del escrito.

J. Dicenta no fue ni mucho menos una excepción a la regla, y su lenguaje castizo lo es única y exclusivamente, como veremos, por su vertiente morfológica y fonética, la más epidérmica e irrelevante, que pasamos a comentar:

Características fónico-fonéticas:

La mayoría de los personajes, incluyendo claró está a los protagonistas, poseen unas características especiales en su pronunciación que permitirán su decodificación, según debfa pensar Dicenta, como variedades diastráticas y diatópicas propias de personas de cultura escasa y situación social baja. Para ello emplea el autor registros fónicos un tanto arbitrarios, que mezclan particularismos propios de una variedad diatópica concreta (dudosos aragonesismos y andalucismos en su mayoría) con otras características fónicas "castizas" propias del llamado "pueblo", características que nadie, ni siquiera el propio autor, parece saber muy bien de dónde vienen ni qué hacen en una obra de ambiente inequívocamente madrileño.

En efecto, al lado de expresiones castizas que citan a la Cibeles de referencia, nos encontramos con toda una larga e interminable lista de participios en los que se ha suprimido intencionadamente (intencionadamente porque el autor los pone en cursiva en el libreto) la "d" intervocálica, como era y es corriente en la lengua coloquial de muchas de nuestras regiones. Pero sucede que precisamente el lenguaje castizo que intenta reproducir, el madrileño, nunca ha suprimido esta "d" intervocálica, al contrario, su pronunciación enfática es considerada -tal como indica Umbral en su diccionario Cheli- un signo evidente de madrileñismo.⁵

⁵ Escribe Umbral a propósito del término *matado* : "(...) La cuidadosa conservación de la *d* intervocálica es característica de todos los argots madrileños y del pueblo de Madrid en

Así pues, los participios inundan toda la obra. Encontramos, entre muchos otros que obviamos para no cansar al lector: *olvidao, pasao, rociao, cuidao, invitao, escuchao, aficionao, parapetao, llevao, sentao, arreglao, tardao, fregao, faltao, propasao, dejao, retrasao, marchao, convidao, llegao, tentao, aviáas, portao, pasao, honrao, sentenciao, degollao, rematao, matao, suplicao, apareaos, clavaos, cruzaos, evitao, hablaao, alfombrao, rebajao, acorralao, dudao, encontrao, enterao, pensao, llevao, matao, escamao.*

Ya hemos dicho que esta larga lista, sin contar con las repeticiones a veces abusivas de ciertos términos, nos parece muy poco creíble tratándose de una obra de ambiente madrileño, pero seguramente para el poco fino olfato lingüístico de Dicenta desprendían un aroma inequívocamente castizo.

También otros rasgos fonéticos, propios de todo lenguaje castizo que se precie están presentes en los parlamentos de la obra. Nos referimos a vulgarismos del tipo:

la mitá, náa, camará, cuaerno, piedá, puñaos, deos, bocaao, cuidao, sagrao, aonde, sacabó, demasioo, pintiparáa, usté, ustées, pa, ¿verdá?, toos, toas más o menos mezclados con andalucismos puros e inventados. En relación a éstos, hemos adoptado el criterio que sigue en su estudio acerca del dialecto andaluz F.J. Álvarez Curiel, que, a pesar de considerar puramente andalucismos solamente las palabras que son de uso exclusivo en Andalucía, aunque su difusión no esté generalizada en todo este dominio lingüístico, define, entre los rasgos propios de la variante andaluza ciertos "vulgarismos" extendidos, entre

ellos "la pérdida total de la -d- intervocálica en sustantivos, adjetivos y participios" 2 la eliminación de la sílaba final en "to, na, pa" 6:

caena, monea, agradeció, mu (negra, preocupao), lo que puea, sucedió, felicidadá, voluntá, compadeció, cucharáa, caridá desesperáa, huío, procedió, hincáa, encarnáa, cantáa, mu entristeció, formalíá.

Características léxico-morfológicas

Encontramos en este apartado otra larga lista de barbarismos y expresiones del registro vulgar o inculto, propias también del lenguaje pretendidamente castizo, digamos que "literariamente castizo":

Las resultas (por los resultados), los cuartos, lo espaletilló espantes y ratimagos, aviar (el guisao), aviarse (arreglarse), tiene enflujo y dinero, malamente, , sansacabó, chapuza panolis, ¿y esas? (refiriéndose a sus mujeres), arrastras (sacar), entoavía, no deliries, lo güeno, tus prontos, ¿no ha vuelto ese?, , os poneis moño(enfadáis), atizabas, a la hora de ahora (en este momento), el sentir de Rosa (su opinión), no estás en tus cabales, no me determino,

que aparecen mezclados en el texto con las consabidas expresiones coloquiales, frases hechas o modismos, que no pueden faltar en cualquier lenguaje castizo, como:

liar el petate, que se les caiga el pelo, cuando les dé la gana, no te hagas de rogar, ya estoy templao, esta noche la tomo, hemos estao hablando por él (intercediendo), penar por una mujer estamos en las últimas, lo que les cumpla echar arena, no sea usté romancero, si eres un conometro pa eso, llevo sopláas unas pocas(copas), en tan y mientras yo pueda evitarlo, ¿vas a tomarla con la pobre?, lo mismo que la polilla, donde entra, daña, comulgar

⁶ F.J. Álvarez Curiel, Vocabulario popular andaluz, Málaga:Arguval, 1991, 23.

con ruedas de molino, te has salido con la tuya, estoy arreciá, otro gallo te cantaríá, me invitó a buen hacer, lo echo todo a barato, a la presente, no venirse a razones, atizar a su mujer un palizón de órdago, se puso en jarras, quedar acaramelaos (helados de frío), un humor de templar gaitas, volver a las andáas, cuando a uno le viene la basca, ¿y a ustedé qué?, tío Morral, no meterme en jamás en líos, echarse pa alante.

Variedades diatópicas

El lenguaje castizo está siempre salpicado de regionalismos y dialectalismos locales más o menos acertados. En las obras de Dicenta y, sobre todo en la que comentamos, **Juan José**, los pretendidos dialectalismos que, es de suponer, deberían corresponder al área de Madrid, son, en gran parte, aragonesismos y andalucismos, mezclados, eso sí, con algún que otro ejemplo castizo madrileño. La explicación puede deberse en gran parte a la procedencia aragonesa de Dicenta -nacido en Calatayud- y a la influencia de su compañera sentimental en aquellos momentos, la artista andaluza Amparo de Triana. Porque la otra explicación, que podría hacer referencia a la entidad sociológica de la ciudad de Madrid como capital de aluvión en la que convivían varias capas de inmigrantes de las zonas periféricas de la Península nos parece demasiado elaborada para el genio lingüístico de Dicenta.

Además de los más o menos falsos andalucismos antes reseñados en el apartado de la fonética, como aragonesismos de guardarropía, igualmente falaces, encontramos:

miá, paece (paezca, paecerlo), repunancia, presonaje, antiayer, peazos, unas miajas, conducción, prencipiantes.

Por otra parte, los madrileñismos que salpican la obra son, a nuestro entender, los verdaderos "apuntes al natural" del realismo lingüístico del drama, como por ejemplo :

¡pues alivia! (por vete), achanta, lo certifico yo, respective.

Variedades diastráticas:

Dentro de este apartado, además de los vulgarismos antes señalados, encontramos, debido a las especiales características de algunos de sus personajes, ejemplos de gitanismos y de jerga carcelaria, recogida de oído:

pasar en veró (cárcel), gachó, la cuerda (el grupo), le trincó, ninguno se las tra ni tié guapeza (valentía), lo bajaron del chiquero, vaya un chavó, la bronca, la charraná (mala jugada) el garcholí, no seas gili, herramientas (armas).

e. Conclusiones.

De las tres vertientes de todo coloquio antes señaladas : la lingüística, la paralingüística y la kinésica, Dicenta se ha preocupado casi exclusivamente de la primera, y aún de manera irregular, epidérmica e insuficiente. Solamente en una ocasión hace mención el autor en sus acotaciones de un Complemento No Verbal, un **emblema** castizo que subraya un parlamento, cuando escribe que Andrés (*haciendo ademán de morderse la uña del pulgar*) exclama: *¡Ni ésto!(escena II).*

En las demás ocasiones el autor deja al buen hacer de director y actores la compaginación verbal / no verbal, tan importante a la hora de conferir verosimilitud a unos parlamentos populares.

Sin embargo, a pesar de todos su evidentes fallos lingüísticos, hemos de reconocer que, dentro del especial contexto del teatro finisecular, el primer drama social de la escena española, **Juan José**, fue una diana en pleno corazón del Madrid burgués y adocenado, y sirvió de revulsivo a la escena española, entronizando los garbanzos y la alpargata en el reino de la chistera y el caviar.

Su lenguaje impactó fuertemente por su contenido, por "las tesis socialistas" como se dijo en la época, no por su forma totalmente amanerada, con lo que el pretendido realismo de la obra, tan acertadamente plasmado en las situaciones, escenarios y decorados, fallaba estrepitosamente en el lenguaje. Dicenta, que había empezado su carrera dramática con una obras de corte romántico y en verso - **El suicidio de Werther**- no pudo sustraerse a la retórica de la más pura tradición echegariana, y, por ello, sus personajes se limitaron a salpicar la superficie del lenguaje con toda la serie de sazonomientos lingüísticos que hemos ido señalando, sin que su esencia, la estructura enunciativa del coloquio, quedara plasmada en absoluto.

A pesar de las frases de elogio que le dispensaron la crítica y el público, como la del "El País", que declaraba: "Dicenta ha vencido en Juan José como vencen los maestros, sin retórica, sin lirismo, sin frases de relumbrón: haciendo natural y justo"⁷, nosotros no tenemos más remedio que denunciar la absoluta falsedad de su discurso obrero. Los parlamentos de Juan José -trabajador analfabeto-, de Rosa, su amante y de sus compañeros, albañiles o presidiarios, no corresponden en absoluto a la realidad del discurso popular o castizo. La falta de tiempo y espacio nos impide reproducir aquí las largas

⁷ "Juan José", en EL PAÍS del 30 de octubre de 1895.

peroratas de socialismo castizo o casticismo socializante de Juan José y sus amigos, pero, hemos de concluir que, tal como muy acertadamente escribió un crítico de la época, Gómez de Baquero, "Juan José discurre demasiado para no saber leer ni escribir"⁸.

En su estructuración morfosintáctica el casticismo se limita a lo epidérmico, en su contenido semántico, Juan José y sus compañeros piensan como obreros pero hablan como intelectuales.

En conclusión, la obra no puede sino reflejar, por una parte, las contradicciones internas del autor y de sus compañeros generacionales de la bohemia post-romántica socialista, y, por otra, las tremendas dificultades de plasmar una modalidad de lenguaje oral, la lengua castiza, por medio de la transcripción a otro código, el escrito, no siempre coincidente ni adecuado.

La finalidad última de la poesía lorquiana: el problema sexual, la compleja relación vladivostok, y la inserción de su poesía en la tradición literaria.

En 1971, el profesor Rufino Martín comenzó a revisar las dos primeras ediciones de *Poesía en Nueva York*. Sólo con esta actitud se observan las discrepancias entre una y otra, en palabras de Andrew A. Anderson, "la crítica lorquiana hizo un gran avance." Las discrepancias entre el

Anderson, Rufino. "Hacia una versión definitiva de *Poesía en Nueva York* de Lorca," en *Boletín*, 1977, n.º 310, pp. 1-19.

Las dos ediciones son, como es sabido, la edición de W. W. Norton (Nueva York, 1945) con prefacio de la editorial, traducida por J. Bergamín (Ginebra, 1943). La segunda edición en mayo y la española en julio (en el tomo II, p. 3).

Anderson, Andrew A. "Poesía en Nueva York una y otra vez," en *El Quijote. Anuario de Filología Románica*, Madrid, 1975, p. 32. Anderson discurre sobre el lenguaje del poeta en "Lorca"

⁸"Crónica Literaria" de E. Gómez de Baquero en *La España moderna*, 84, diciembre de 1985.

El primer de los aspectos que se debe tener en cuenta es el de la estructura del texto. Este aspecto es fundamental para comprender el contenido del mismo. En este sentido, el texto que estamos analizando presenta una estructura que puede ser descrita de la siguiente manera: se trata de un texto que comienza con una introducción que plantea el problema que se va a tratar, seguido de un desarrollo que se divide en tres partes principales. La primera de ellas trata de la descripción del fenómeno que se estudia, la segunda de la explicación de sus causas y la tercera de la valoración de sus consecuencias. Este tipo de estructura es muy común en los textos científicos y permite al lector seguir el hilo de la argumentación de manera clara y ordenada.

A partir de las frases de arriba que se han citado, la crítica de la obra de la autora, como la del "El País", que dice: "El texto es claro y fácil de entender, pero los argumentos son débiles, sin rigor, sin utilidad, sin fuerza de convicción, haciendo parecer al lector que se trata de un texto que no merece la pena de ser leído". Este tipo de crítica es muy común en los textos científicos y puede ser debida a una variedad de factores. En primer lugar, puede ser el resultado de una lectura superficial del texto, que no permite apreciar la profundidad de la argumentación. En segundo lugar, puede ser el resultado de una falta de conocimiento del tema que se trata, lo que impide comprender los argumentos que se presentan. En tercer lugar, puede ser el resultado de una falta de interés por el tema, lo que impide dedicar el tiempo necesario para comprender el texto.