



A. Coello, *Sevilla en el siglo XVI*

Crisis de valores y conciencia de cambio en *Don Quijote de la Mancha* y *El Burlador de Sevilla*

ANTONIO GÓMEZ-MORIANA

Real Academia Canadiense de las Ciencias, las Artes y las Letras

Catedrático emérito, Université de Montreal y Simon Fraser University (Vancouver), Canadá

RESUMEN: A partir de la triple dimensionalidad de los lenguajes (diacronía, diatopía y diastratía) intento abordar en este ensayo la intervención de la literatura en lo social, especialmente en épocas de crisis, dada su intervención en los discursos y en los imaginarios colectivos. Ilustran mi propuesta general un análisis de *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina como ejemplo de un texto, eco sin más de la crisis de su tiempo y su España, y un análisis del Quijote que muestra la toma de conciencia de la crisis por parte de Cervantes y su intervención en la misma a través de la distanciación irónica.

PALABRAS CLAVE: diacronía, diatopía, diastratía, dimension social de la literatura, *El Burlador De Sevilla*, *Don Quijote*.

ABSTRACT: Starting with the triple dimensionality of the languages (diachrony, diatopy and diastraty) I try to approach in this essay the intervention of literature in the social, especially in times of crisis, given its intervention in discourses and collective imaginaries. An analysis of *El Burlador de Sevilla* by Tirso de Molina as an example of a text, simple echo of the crisis of its time and its Spain, illustrates my general proposal, and an analysis of Don Quijote shows the consciousness of the crisis by Cervantes and his intervention in it through the ironic distance.

KEYWORDS: diachrony, diatopy, diastraty, literature's social dimension, *El Burlador De Sevilla*, *Don Quijote*.



Decía Kierkegaard que Don Juan, al igual que Fausto, es un producto medieval. Y es que sólo en el marco de la sacralización de un orden social es posible la profanación demoníaca de ese orden, base estética de la rebeldía que caracteriza a ambos personajes trágicos y del efecto catártico de sus castigos ejemplares. En el caso concreto de Don Juan, sabemos que su origen medieval está bien documentado y que Tirso de Molina –o quien escribiera *El Burlador de Sevilla* y *Convidado de Piedra*– unió en un drama dos leyendas medievales. Ya el doble título de la pieza revela ese doble origen: “El Burlador”, la leyenda del disoluto castigado; El “Convidado de Piedra”, la del convite de la calavera. La marca medieval (y tridentina a la vez) de su lenguaje, aparte de la temática tratada y de su solución teológica, hace además del *Burlador* uno de los dramas de la Contra-Reforma española. Apoyo este aserto especialmente en el funcionamiento de dos sintagmas repetitivos a través del desarrollo dramático de la pieza, que va mucho más allá de la mera

yuxtaposición de dos leyendas medievales. Me refiero al “Muy largo me lo fiais” que constituye el título de ciertas ediciones del texto y que (con variantes poco significativas) se repite siete veces, como respuesta de Don Juan a las amonestaciones que recibe de Catalinón, su criado, de las víctimas, de la estatua del Comendador y del coro, y al “prometo” subrayado más tarde por “juro cumplir mi promesa (mi palabra)” en que Don Juan verbaliza sus burlas.

Pero, al mismo tiempo que una época de crisis en que conviven (en convivencia poco pacífica) las mentalidades medieval (feudal) y moderna (burguesa), la figura de Don Juan evoca un espacio conflictivo: la ciudad de Sevilla. Por su papel en la colonización de las Américas, Sevilla constituye en los siglos XVI y XVII un centro comercial de gran envergadura, al interior de una primera globalización del comercio. Espiritualidad y materialismo se dan en él la mano de tal manera que el historiador francés Pierre Vilar (1974) osa designar las gradas de la Catedral de Sevilla con el sugestivo nombre de “la *Wall Street* de l’*époque*”. Pero también la extrema pobreza y la riqueza más ostentadora, ascetismo estoico y hedonismo epicúreo, represión y libertinaje se dan estrechamente la mano en el universo evocado por el nombre mismo de la ciudad andaluza. Cervantes coloca en Sevilla el Monipodio, escenario de las aventuras picarescas de *Rinconete y Cortadillo*; Lope de Vega le dedica su comedia *El Arenal de Sevilla*; Tirso de Molina le atribuye la cuna del caballero de la infamia, *El Burlador de Sevilla*.

Dejaré de lado los “encomios” de la ciudad, tan frecuentes en el teatro del Siglo de Oro. Sólo un ejemplo, sacado de la jornada segunda de *El Burlador de Sevilla*: “Nápoles, tan excelente/ por Sevilla solamente/ se puede, amigo, dejar”. Y en efecto el protagonista cambia la ciudad del Mediterráneo interior (Nápoles) por la ciudad abierta al Atlántico a través de su río navegable (Sevilla), simbolizando el cambio geográfico que se opera en su tiempo, gracias al comercio de América –sobre todo, tras el descubrimiento del Pacífico– que integra igualmente al Asia en una primera globalización que integraba ya (por voluntad propia o por imposición) a Europa, África y América. Manila, Acapulco y Lisboa pasarán a ser los únicos émulos de Sevilla.

El marco espacial del *Quijote*, por su parte, lo constituyen caminos de la España seca por los que se mueven los personajes (mercaderes ya y no caballeros andantes según los imagina Don Quijote). Y los lugares de encuentro serán las ventas de tales caminos, que sustituyen aquí a la ciudad, marco de las intrigas palaciegas.

En los análisis que siguen postulo que la dimensión social o *diastatía* constituye un complemento

esencial a la conjunción de las dimensiones temporal y espacial (*diacronía* y *diatopía*) que revela en su etimología el bajtiniano término *cronotopos*. Al incluir en el estudio de los signos su dimensión social o diastrática no hago otra cosa que llamar la atención sobre las marcas axiológicas e ideológicas de los mismos. Se trata, en un primer tiempo, de situar todo signo (o conjunto ordenado de signos) en el marco social en que necesariamente se inscribe en su relación *pragmática*, es decir en su relación con sus usuarios "legítimos" al interior de la escala social. En un segundo tiempo, se trata de descubrir, además, su inscripción en una dinámica político-social. Para designar esta compleja dimensión social de todo signo, tomo prestado de la sociolingüística el término *diastratía* (Gómez-Moriana, 2009). Al incluir la dimensión social de los signos en una triple dimensionalidad que va más allá del *cronotopos*, intento pagar el debido tributo a la triple dimensión de su funcionamiento social-histórico. Contra el aislamiento de los sistemas de signos que resultara de la abstracción operada por las diversas escuelas del estructuralismo inmanentista, mi propuesta intenta así restablecer el triple anclaje (temporal, espacial y social) que designa la serie complementaria *diacronía*, *diatopía*, *diastratía*, como una triple dimensión a tener en cuenta en el estudio de todo signo y de todo sistema de signos, al igual que en todo análisis semiótico de sus concretos usos y abusos en los textos.

La cuestión no es nueva. Ya Aristóteles establece en su *Poética* una distribución complementaria entre géneros y lenguajes. Así, a la hora de definir la tragedia, no sólo describe los efectos catárticos que produce la representación de la acción trágica como rasgos específicos de la tragedia frente a la comedia; los afectos de temor y compasión allí purificados son descritos a su vez por Aristóteles como producidos por la clase de personajes, acciones y lenguajes propios de la tragedia: "acciones elevadas" (*práxeos spoudaías*), realizadas por "personajes nobles", quienes se expresan a su vez mediante un "lenguaje elevado y noble" (1449 b). Es precisamente esta correspondencia entre personaje, acción y lenguaje, lo que pretendía reglamentar en la retórica clásica el *decorum*. En nuestros días, Jacques Dubois y Pascal Durand oponen a la noción tradicional de "géneros" la categoría de "clases de textos". Responde este cambio al desplazamiento que se opera en la "marca social" de los textos en los usos literarios modernos. Si bien ésta continúa existiendo, se ha desplazado del polo del autor al polo de los lectores. A pesar de toda la autonomía que se le suele atribuir, la literatura es parte hoy de la gran máquina que asegura la producción de diferencias, estratificando los bienes que lanza al mercado en función de sus diferentes públicos o clases de lectores. Mi aproximación intenta poner de relieve, sin embargo, más bien la estratificación de los lenguajes sociales en sí —y de sus usos y abusos por parte de las prácticas literarias, bien sea mediante la incorporación a las mismas de lenguajes excluidos, o mediante las usurpaciones alienadoras de los lenguajes de poder. La incorporación a la literatura de lenguajes excluidos ha sido estudiada por Bajtín a propósito de Rabelais, que incorpora los lenguajes de la plaza pública a su obra; María Rosa Lida, por su parte y sin conocer de toda evidencia la

obra de Bajtín, descubre como "originalidad artística" de *La Celestina* la incorporación en la obra poética de rufianes y putas como personajes, y, con ellos, la incorporación de sus lenguajes, tratados con la misma dignidad que antes se reservara para personajes y lenguajes de la más alta alcurnia. Por mi parte, a través de mis estudios sobre los orígenes de la novela moderna, he insistido en la concomitancia entre el nacimiento de la novela moderna y la denuncia por abuso subversivo de los lenguajes de poder, especialmente por parte del *Lazarillo de Tormes* y del *Quijote* (Gómez-Moriana, 1981-1982, 1982), pero también en dramas como *El Burlador de Sevilla*, según vamos a ver.

He presentado el *Quijote* en trabajos anteriores (Gómez-Moriana, 1982, 1988) como una encrucijada interdiscursiva, es decir, como la puesta en escena por parte de Cervantes de todo un repertorio de modos regulados y aceptados de hablar, de discursos, obsoletos unos y vigentes otros en los diferentes entornos sociales representados en la novela: villa y corte (campesinado, nobleza, comerciantes, etc.); pero también la arcadia pastoral y el mundo de la comedia, como el de la novela picaresca, el de la novela de caballerías, el de las novelas morisca, sentimental, bizantina, etcétera. El *Quijote* es, visto así, una especie de probeta de ensayo en que se sopesan todos los géneros literarios de su tiempo: romance, epopeya, epopeya popular, novela cortesana, novela de caballerías, égloga y novela pastoril, novela morisca, novela bizantina, novela picaresca, comedia. Y, con ellos, las formaciones discursivas vigentes en su entorno: discursos crítico-literario, psicológico, médico, teológico, económico, etc. Se nos ofrece así en la novela cervantina la imagen compleja y contradictoria de una época en crisis (de ruptura epistemológica) a través del diálogo que se establece entre los elementos dispares y conflictivos que integran la sociedad en que surge –como también quizás en las muy diferentes sociedades en que, a través del tiempo y del espacio, se lee (se “recibe”) el *Quijote*.

A veces los discursos disonantes que componen el *Quijote* son contrastados en sus modos de representar, al describirse dos o más veces el mismo objeto, a partir de registros diferentes de lenguaje; o al relatarse más de una vez –con diferencias sustanciales– la misma historia. Veamos un ejemplo de múltiple descripción y relato en que se yuxtapone y contrasta en el *Quijote* la diversidad de "estilos" (sublime, medio y vulgar): apenas se nos ha descrito en el primer capítulo la condición social y económica, el aspecto físico y el estado psíquico del hidalgo de la Mancha, así como su descabellado proyecto y los medios con que se propone realizarlo, se nos ofrece, ya en el segundo capítulo de la primera parte, un triple discurso conflictivo acerca del momento y de la manera de su primera salida. He aquí el primero:

Y así, sin dar parte a persona alguna de su intención, y sin que nadie lo viese, una mañana antes del día, que

era uno de los calurosos del mes de julio, se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, embrazó su adarga, tomó su lanza y por la puerta falsa de un corral salió al campo (I, 41).

Con estas palabras del narrador contrastan muy pronto las imaginadas por don Quijote, quien pone en boca del "sabio que escribiere" sus "famosos hechos" –precisamente para narrar lo que él mismo con extremada sencillez llama "esta mi primera salida tan de mañana" (segundo discurso)– toda una pieza barroca (tercer discurso):

Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel (I, 42).

La apostilla del narrador ("Y era la verdad que por él caminaba") nos recuerda el comienzo de la novela de Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. También allí, tras una descripción pseudocientífica de un "hermoso día" en que se destaca la acción de los isóteros y de los isotermos y se describe la influencia de las altitudes y de las latitudes, se designa ese mismo día en términos del lenguaje cotidiano, precisándose además que se trata de "un hermoso día de agosto de 1913". Quedan así frente a frente dos discursos sobre el mismo objeto. Entre ambos discursos, enunciados en la novela de Musil por el mismo sujetonarrador, intercala éste un juicio de valor sobre los mismos al introducir el segundo mediante la frase: "Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist" ["En una palabra, que designa bien lo que digo, aunque haya quedado algo demodada", mi traducción] (Musil, 1978: 9). Este juicio de valor, que aparentemente afecta sólo al segundo de los discursos empleados, los enfrenta en realidad a los dos en contraste grotesco. Y es este trabajo sobre los lenguajes de una sociedad (capaz de ironizarlos, de contrastarlos, de parodiarlos e incluso de subvertirlos) la operación más importante que realiza la literatura desde muy antiguo y bajo muy diversas formas sobre los usos (socialmente) regulados del lenguaje: rompiendo las fronteras de las formaciones discursivas pertenecientes a los diferentes campos del saber, como también de las relativas a los campos de la creencia, de la ficción y de las más diversas prácticas sociales (política, jurídica, económica, administrativa), la literatura somete a examen, sopesa y contrasta sus discursos, ofreciendo así una imagen plural y contradictoria de la sociedad que los genera y soporta. Dentro de la literatura, parece ser la novela el lugar privilegiado para ese someter a prueba los componentes más

diversos del sistema social-discursivo. Pero la novela no es el único lugar de experimentación interdiscursiva. Esta se realiza igualmente, como vamos a ver muy pronto, en el texto dramático, e incluso en el texto lírico. Es quizás Bajtín quien mejor ha formulado en nuestro tiempo esta dimensión de la literatura, si bien limitándola a la novela. Kristeva (1969) la designa por ello, inspirándose en Bajtín, con el sugestivo nombre de "espacio dialógico". Años antes de esta formulación Musil teoriza y experimenta en su novela, testimoniando su conciencia de una crisis en la que él mismo participa, como ha puesto de relieve Walter Moser (1985) en un sugestivo estudio. Cervantes, sin teorizar, despliega siglos antes toda una serie de modos de experimentación interdiscursiva según creo haber probado en un trabajo anterior (Gómez-Moriana, 1982). Lo que quisiera mostrar ahora aquí es que la literatura se inscribe, muy especialmente en los momentos de crisis, en un proceso de toma de conciencia que le permite una postura crítica tanto frente a lo literario como frente a lo no literario por cuanto ambos forman parte del sistema de formaciones discursivas de la sociedad en cuestión.

Mi postulado de una distribución complementaria, en un momento histórico-social dado, entre grupos sociales y organizaciones de signos se recubre en gran medida con la que designa en la semiótica alemana el término *Zeichenträger* y, más explícitamente aún, el término *Soziale Träger* (Link/Link-Heer, 1980: 63-70). Yo traduciría tales términos, en una combinación de ambos conceptos, por "soportes sociales de los signos", entendiendo por tales "soportes" (*Träger*) los grupos de individuos socialmente reconocidos como usuarios legítimos (*sujetos colectivos*) de un signo o conjunto ordenado de signos. También, desde otra perspectiva, valdría el término *sociolecto*, como propone Peter Zima (1980, 1989), siempre que no limitemos su estudio a la mera descripción de los lenguajes socializados, para descubrir en ellos también sus usuarios sociales y su dinámica social-histórica. Pues de lo que se trata en la inclusión que propongo de la dimensión diastrática de los signos, es de descubrir en su estudio la conflictividad inherente a toda jerarquización social de individuos o grupos en relación a los mismos. Con ella, como consecuencia de tal conflictividad, se trata de poner en evidencia también la dinámica social por toma de conciencia que implica inevitablemente todo uso y todo abuso de un signo, dada la carga ideológica de su marca diastrática.

A título de ilustración de mi propuesta, veamos el paso de la épica a la novela tal como considero que se opera en el *Quijote* (Gómez-Moriana, 1982, 1988, 1991). El propio Bajtín no ve en el *Quijote* otra cosa que un predecesor de la novela moderna. Sin embargo, en la obra cervantina se produce a la letra el paso de la épica a la novela tal como lo describe Bajtín en *Estética y teoría de la novela*. Bajtín define allí del siguiente modo el *cronotopos* de los libros de caballería: "El mundo de las maravillas en el tiempo de la

aventura" (1978: 300). Sobre su héroe dice aún Bajtín:

Maravillosos son su origen, las circunstancias de su nacimiento, de su infancia, de su adolescencia; maravillosa es su naturaleza física... Es él la carne de la carne, la armadura de este mundo de prodigios, su máximo representante (300).

Bajtín circunscribe así el cronotopos caballeresco en el marco del pasado mítico que define el género épico y su héroe como *distantes*, lo mismo del juglar que de su auditorio. Pero la distancia épica no sólo afecta al espacio y al tiempo; toca también a la escala de valores sociales. El relato épico acentúa en efecto la inaccesibilidad de su héroe, tan admirable como inimitable precisamente porque su universo nada tiene en común con el mundo de la experiencia cotidiana compartida por el juglar y su auditorio. Acerca del paso del relato épico al relato novelesco, sobre los orígenes mismos de la novela como género, dirá después Bajtín:

Representar acontecimientos en el mismo nivel temporal y axiológico en que se desenvuelve uno mismo y sus contemporáneos, sobre la base por tanto de una experiencia y de un imaginario personales, supone una revolución radical: el paso del mundo épico al de la novela (1978: 450).

Este es el paso que da en mi opinión Cervantes al colocar los sueños épico-caballerescos de su conflictivo héroe frente a personajes de ficción que comparten tiempo, espacio y condición social, con el tiempo, espacio y condición social de los lectores. La distancia irónica sustituye aquí a la distancia épica, y el contraste grotesco entre el mundo de los libros de caballería que Don Quijote pretende encarnar en la palabra, en el gesto, en la propia armadura que viste, y el horizonte de expectativas de sus contemporáneos (curas, Barberos, labradores, mercaderes, mozos de mulas y mozas "del partido") no sólo desmitifica al héroe caballeresco al explicitar su anacronismo; con él, se denuncia y desmitifica también el orden social mismo que sustenta la mentalidad feudal y su imaginario social. Dado que es precisamente este imaginario lo que produce los libros de caballería, libros que a su vez nutren tal imaginario, la reducción a grotescos de sus valores sociales toca las bases mismas de tal orden social. Aquí radica –creo– la intervención de ciertas prácticas literarias (al igual que la intervención del carnaval) en la palabra y en el gesto en cuanto usos sociales y, a través de la palabra y del gesto, en los imaginarios colectivos. Es así como Cervantes testimonia –podemos concluir aquí– de su toma de conciencia y de su intervención en la crisis de valores de su tiempo (que en tantos aspectos es aún el nuestro).

De nuevo, un ejemplo tomado del *Quijote*. Tras haber sido “armado caballero” de la “graciosa

manera” que relata el capítulo tercero, Don Quijote tiene en el capítulo cuarto dos encuentros en que actúa según ordenan los usos de la andante caballería que pretende encarnar: uno, con el rico labrador que azotaba a su criado Andrés; otro, con un grupo de mercaderes toledanos que “iban a comprar seda a Murcia”. En ambos encuentros, al igual que en otros muchos que tienen lugar a través de ambas partes del *Quijote*, asistimos a diálogos de sordos que ponen de manifiesto el conflicto entre lenguajes pertenecientes a dos visiones del mundo: el característico de la (entonces ya decadente) sociedad feudal y el propio de la (entonces naciente) burguesía. El primero de estos lenguajes encuentra su expresión en Don Quijote, quien hace “justicia” mediante desafíos, y sobre la base del respeto a quienes la encarnan y administran, o del valor de las promesas y juramentos del interpelado (en el caso de Juan Haldudo), o exige un acto de fe ciega en Dulcinea (precisamente de los mercaderes). El lenguaje propio de la mentalidad burguesa encuentra su expresión en los cálculos económicos de Juan Haldudo, como también en la insistencia de los mercaderes en la necesidad del conocimiento experimental frente a lo que el narrador llama “aquella confesión que se les pedía”: “No conocemos quién sea esa buena señora que decís; mostrádnosla”. Es precisamente en réplica a este último ruego –tan lógico desde su lógica– de los mercaderes, como Don Quijote proclama su (opuesta) axiología –lógica consecuencia igualmente de la concepción que él representa acerca de la fe y de la virtud en general: “La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender; donde no, conmigo sois en batalla, gente descomunal y soberbia” (I, 59).

El desenlace de ambas aventuras quijotescas es bien conocido: los mercaderes se abren camino derribando de su caballo a Don Quijote, a quien abandonan apaleado y maltrecho para continuar su ruta; Juan Haldudo consigue que Don Quijote le deje “ir libre” mediante promesas acompañadas de juramentos. Del incumplimiento de tales promesas y juramentos será advertido más tarde Don Quijote (terrible desengaño) por el propio Andrés, a quien encuentra de nuevo en el capítulo 31 de esta misma primera parte. El lector, por el contrario, es informado de inmediato gracias al diálogo entre amo y criado que sigue a la (eufórica) partida de Don Quijote. Este diálogo permite al lector detectar sin lugar a ambigüedades la terrible ironía del comentario del narrador que precede (en estilo indirecto libre) a la euforia quijotesca: “Y de esta manera deshizo el agravio el valeroso Don Quijote”. Al mismo tiempo, desmiente la ilusión declarada “a media voz” por Don Quijote:

Bien te puedes llamar dichosa sobre cuantas hoy viven en la tierra, ¡oh sobre las bellas bella Dulcinea del Toboso!, pues te cupo en suerte tener sujeto y rendido a toda tu voluntad e talante a un tan valiente y tan nombrado caballero como lo es y será Don Quijote de la Mancha, el cual, como todo el mundo sabe, ayer rescibió la orden de caballería, y hoy ha desfecho el mayor entuerto y agravio que formó la sinrazón y

cometió la crueldad: hoy quitó el látigo de la mano a aquel despiadado enemigo que tan sin ocasión vapulaba a aquel delicado infante (I, 58).

El mejor comentario que podemos hacer a estos enfrentamientos entre prácticas discursivas pertenecientes a los grupos sociales antagónicos que conviven en la España de Cervantes (y aún hoy, de modo quizás mitigado, en no pocas “áreas culturales”) quizás sea la descripción que Marx y Engels hacen en el *Manifiesto del partido comunista* del papel histórico (revolucionario) que cupo jugar a la burguesía en su lucha contra la mentalidad feudal. Y no se me tache de forzar el acercamiento entre el *Quijote* y el *Manifiesto*. Marx alude al *Quijote* en el primer volumen del *Capital* en una interpretación tan breve como acertada del “héroe” cervantino. Afirma allí en efecto Marx que “el error de Don Quijote” consistió en “creer que la caballería andante era compatible con toda forma económica de sociedad” (Marx, 1974: 88). He aquí pues el texto del *Manifiesto*:

La burguesía ha desempeñado en el transcurso de la historia un papel verdaderamente revolucionario. Dondequiera que se instauró echó por tierra todas las instituciones feudales, patriarcales e idílicas. Desgarró implacablemente los abigarrados lazos feudales que unían al hombre con sus superiores naturales y no dejó en pie más vínculo que el del interés escueto, el del dinero contante y sonante, que no tiene entrañas. Echó por encima del santo temor de Dios, de la devoción mística y piadosa, del ardor caballeresco y la tímida melancolía del buen burgués, el jarro de agua helada de sus cálculos egoístas. Enterró la dignidad personal bajo el dinero y redujo todas aquellas innúmeras libertades escrituradas y bien adquiridas a una única libertad: la libertad ilimitada de comerciar. Sustituyó, para decirlo de una vez, un régimen de explotación, velado por los cendales de las ilusiones políticas y religiosas, por un régimen franco, descarado, directo, escueto de explotación.

La burguesía despojó de su halo de santidad a todo lo que antes se tenía por venerable y digno de piadoso acatamiento (Marx y Engels, 1974: 74-75)

Lo que Marx y Engels describen aquí en pretérito indefinido como resultado de un largo proceso histórico y con la perspectiva de varios siglos, lo pone en escena Cervantes mediante una ficción narrativa que evoca actores sociales vivos en el imaginario de sus lectores potenciales; no sólo de los lectores del momento mismo, que comparten con él esa sociedad de ideales conflictivos y de valores contradictorios (los aún no del todo obsoletos y los ya en vigor) que caracterizan los momentos de ruptura, sino de muy diferentes épocas y latitudes. Pues aún hoy siguen en vigor en nuestras sociedades no pocos elementos “residuales” de la “mentalidad feudal”, entremezclados de modo indiscriminable con los propios de la “mentalidad burguesa”, limitando quizás sus aristas – en todo caso, contaminando sus discursos. Puede ser

que haya que buscar precisamente aquí la explicación de la actualidad de que sigue gozando el *Quijote* aún en nuestro tiempo.

Ahora bien, en el *Quijote* no sólo encontramos (en cuadro contradictorio) discursos pertenecientes a los dos sistemas sociales conflictivos que conviven en la sociedad marco de las aventuras quijotescas; por muy poco pacífica que sea tal convivencia, encontramos igualmente constantes “contaminaciones” interdiscursivas. Don Quijote pasa, por ejemplo, del desafío al labrador (a quien llama “descortés caballero” e invita a tomar su lanza), y tras toda una serie de amenazas “caballerescas”, a unas razones (ajuste de cuentas) de índole económica. Bien es verdad que, al multiplicar los nueve meses de trabajo de Andrés por los siete reales que cada mes le correspondían en pago de sus servicios, Don Quijote se equivoca. Pero por muy lejanas que queden de su mente tales preocupaciones, no cabe duda que acepta la discusión en términos económicos antes de adoptar el “tono” de juez que dicta sentencia. En sentido inverso, uno de los mercaderes toledanos, imitando burlescamente el lenguaje de su interpelador, suelta (precisamente en defensa del conocimiento empírico) todo un parlamento de tono caballeresco:

–Señor caballero –replicó el mercader–, suplico a vuestra merced en nombre de todos estos príncipes que aquí estamos, que, porque no encarguemos nuestras conciencias confesando una cosa por nosotros jamás vista ni oída, y más siendo tan en perjuicio de las emperatrices y reinas del Alcarria y Extremadura, que vuestra merced sea servido de mostrarnos algún retrato de esa señora, aunque sea tamaño como un grano de trigo; que por el hilo se sacará el ovillo, y quedaremos con esto satisfechos y seguros, y vuestra merced quedará contento y pagado (I, 60).

Juan Haldudo se burla igualmente del tono caballeresco y su lenguaje arcaizante al imitar ambos en el momento de tomar venganza en el propio Andrés de la humillación a que lo sometiera momentos antes Don Quijote. En cuanto Don Quijote, confiando en los juramentos del labrador, los deja solos frente a frente, Juan Haldudo ata de nuevo a Andrés y exclama mientras lo azota: "Llamad, señor Andrés, ahora al desfacedor de agravios; veréis cómo no desface aqueste" (I, 57).

Las contaminaciones interdiscursivas, que hacen que un sociolecto no pueda ser estudiado independientemente del complejo universo discursivo en que funciona, no constituyen una propiedad exclusiva del llamado “artificio literario” en su especificidad característica. Se pueden detectar igualmente en la conversación cotidiana como también en las prácticas discursivas propias de los campos del saber más especializados. Tales contaminaciones constituyen por ello un auténtico desafío para quien intente estudiar

el intrincado tejido de los discursos de una sociedad dada. Muy especialmente –claro está– cuando se trata de una sociedad en crisis histórica, en períodos de ruptura epistemológica. En tal caso, un tal estudio constituye el mejor medio para detectar la crisis y también para “diagnosticarla”. De ahí la importancia de todas estas contaminaciones, tanto de las inconscientes (en momentos de *lapsus* del sujeto que se expresa mediante la palabra o la pluma) como de las muy conscientes “usurpaciones discursivas”. Es este último tipo de contaminaciones el que define los ejemplos aducidos de Juan Haldudo y del mercader en el *Quijote*, como también las promesas y los juramentos que usa Don Juan para seducir y burlar a sus víctimas en *El Burlador*.

Las promesas y juramentos de Don Juan a sus víctimas tienen un elemento en común con las promesas y juramentos que el labrador Juan Haldudo hace a su criado Andrés en presencia de Don Quijote: la falta de esa comunidad ideológica, de convicciones, que –juntamente con la aceptación del procedimiento y la intención de participar en la acción lingüística– se requiere, según Austin (1962), como condición necesaria para que los actos performativos del lenguaje realicen lo que enuncian. Es precisamente esa falta de comunidad ideológica o, como los sociólogos la llaman, de “reciprocidad de perspectivas” lo que permite sus burlas tanto a Juan Haldudo como a Don Juan. Los dos textos ponen así de manifiesto, a través del lenguaje mismo que las realiza, la crisis en que se encuentra la sociedad marco de tales burlas: la lucha entre los dos sistemas diametralmente opuestos de interpretación del mundo que conviven en la España barroca. Conviven allí, en efecto, elementos pertenecientes a un pasado no muy remoto (pero sentidos ya como anacrónicos) con otros que apuntan a un futuro no excesivamente lejano (pero aún en vía de integración en el sistema discursivo hegemónico). No se trata solamente de las armas, de la indumentaria y del lenguaje arcaizante del hidalgo manchego, que evidentemente contrastan en el texto cervantino con las expectativas que en su extrañeza muestran mozas, ventero y arrieros con quienes topa y conversa Don Quijote desde sus primeras andanzas por los Campos de Montiel. Se trata de concepciones del mundo y de lógicas totalmente irreconciliables, enfrentadas hasta el punto de imposibilitar todo diálogo auténtico entre sus protagonistas. Lo cual no significa que no sea eficaz la palabra, tanto en Don Juan como en Juan Haldudo. Es precisamente esta eficacia de la seducción por la palabra lo que pone de manifiesto (en cuanto resultadosíntoma) la profundidad de la crisis, de la ruptura epistemológica que se está operando. Con o sin “restricción mental”, controversia que ya dejó bien zanjada Casaldueiro (1967), considero el problema de la eficacia de las promesas y juramentos de Don Juan (y también de Juan Haldudo) como el máximo exponente de la dualidad social/discursiva destacada más arriba. Y es –creo– en esa dualidad social/discursiva donde hay que situar (y que explicar) el origen del continuo *quid pro quo* que caracteriza los diálogos conflictivos por disglusia, lo mismo en el *Quijote* que en *El Burlador de Sevilla*: los

interlocutores no comparten el mismo horizonte epistemológico y axiológico; no hay convención. De aquí que los signos funcionen a doble código en el “pequeño diálogo” de ambos textos. Sólo el lector (en el caso de la novela cervantina) o el espectador (en el caso del drama de Tirso) resuelve, en cuanto vector situado en el vértice de ambos códigos, la homonimia que da lugar al equívoco (en el “gran diálogo” de la lectura o del espectáculo representado). Lo que posibilita este gran diálogo es precisamente esa competencia comunicativa que falta en la mayoría de los personajes puestos en acción, pero que se presupone en el público o lector como condición necesaria al reconocimiento progresivo (*anagnórisis*) de la dualidad social/discursiva sobre la que trabajan ambos textos. Es aquí donde radica su efecto estético.

Evidentemente, lo mismo Juan Haldudo que Don Juan conocen la duplicidad de significados que poseen los significantes utilizados en sus juramentos y promesas. Y es este saber lo que les confiere un poder casi demoníaco: el poderhacercreer en la palabra, poder retórico que los convierte en hombres modernos. Por el contrario, las víctimas de las burlas de Don Juan, lo mismo nobles que villanos, como el propio Don Quijote frente a Juan Haldudo, muestran que viven aún en la etapa ideológica anterior, todavía hoy no completamente superada: la de la buena fe. Es precisamente esta buena fe la que aún hoy explotan en su retórica persuasiva tanto políticos como agencias publicitarias y corporaciones institucionalizadas. De aquí la actualidad de esa seducción por la palabra que estamos destacando en el *Quijote* y en *El Burlador*, y explicando en su “arqueología” como condicionada por una crisis histórica que en muchos aspectos es aún la nuestra.

Don Juan constituye el actor por excelencia. Los dramas que lo ponen en acción crean por ello, inevitablemente y en el interior mismo del espacio dramático, una teatralidad –si se me permite la expresión de segundo grado. No se trata sólo de los cambios de personalidad que le permiten, enmascarado en capas ajenas, el engaño de “las que aguardan”. Se trata, sobre todo, de la usurpación de un lenguaje socialmente marcado y todavía eficaz en su entorno social. Gracias a esa usurpación discursiva, Don Juan logra hablar a sus víctimas en un lenguaje que es aún el de ellas, aunque no ya el suyo. Se trata pues de una *máscara discursiva* que permite a Don Juan, en sus promesas y juramentos, el disfraz de la palabra por la palabra misma. Es el lenguaje acción, el discurso, lo que se pone así en escena, lo mismo en *El Burlador* que en el *Quijote*; pero en *El Burlador*, al interior de otra escena: el espacio dramático en que actúan burlador y víctimas, de modo que se puede hablar en cierta medida de “teatro en el teatro”. El contrapunto de esa máscara verbal y de esa teatralidad, símbolos ambos de una lucha desmodernizadora que en la pieza dramática resulta eficaz (de aquí su dramatismo trágico), lo constituyen –como si se tratase de una *realidad* ante la que una y otra revelan su falsedad– las promesas en negativo, las serias amenazas que pronuncian

criado, víctimas, estatua y coro, en un vertiginoso *crescendo* que (gracias a la intervención sobrenatural) llevará a Don Juan a la muerte, al silencio.

Con la palabra, se da también en *El Burlador* toda una serie de gestos concomitantes igualmente codificados por un uso que les atribuía –y atribuye aún en ciertos casos– un valor simbólico: muy especialmente, el tender a otro la mano o tomar la suya. Es a través de este gesto, que repite Don Juan a través de las diferentes burlas, como la estatua del Comendador le inflige el castigo de todas ellas en el desenlace del drama. MüllerBochat (1973) ve aquí "la unidad –o mejor dicho: la consecuente composición– de *El Burlador de Sevilla*". Fundamenta su afirmación en los estudios, ya clásicos, de Aubrun (1957) y de Casaldueiro (1967) sobre la estructuración del drama. Arquimede Marni (1952) ha interpretado la correspondencia entre el final de la pieza y la repetición a través de la misma de los motivos que componen ese final, como uso por parte de Tirso del principio dantesco del *contrapasso* en la configuración del castigo de Don Juan. Resuelve así dos problemas que, según Marni, plantea la actitud de la estatua: el (falso) "no temas" que Don Gonzalo de Ulloa pronuncia al pedirle la mano a Don Juan, por un lado; por otro, el "No hay lugar; ya acudes tarde" con que responde al ruego de Don Juan de que le permita tener un confesor antes de morir. Parece no notar Marni (que destaca en su estudio tantos paralelismos entre las burlas de Don Juan y el castigo final: mano, simbolismo del fuego, etc.) que Don Juan es burlado por medio precisamente del instrumento utilizado en sus burlas: la *seducción por la palabra*; en el castigo, por la palabra desafiante de Don Gonzalo de Ulloa. Y que de haber en *El Burlador* castigo por *contrapasso* (y me parece fuera de toda duda que lo hay) será sobre todo en el "tiempo de prueba" –del que Don Juan abusa, proclamando presuntuosamente, además, que el plazo es largo, en abierto desafío al tiempo y a la muerte ("Muy largo me lo fiáis" responde Don Juan a cuantas advertencias recibe a través del drama como otras tantas invitaciones a un cambio de vida, a la conversión). Su riguroso castigo consiste en la inesperada confrontación con la muerte, fin del tiempo de prueba y comienzo de una eternidad dichosa o desdichada en la concepción de la existencia humana que subyace en *El Burlador de Sevilla*, como también en *El Condenado por desconfiado* (atribuido igualmente a Tirso), en *La Fianza satisfecha* de Lope de Vega y en tantas otras piezas dramáticas del barroco hispánico. El tiempo constituye el eje conceptual de la obra de Tirso en un doble sentido: al invadir su lenguaje, marcándolo por un discurso económico (burgués), y al encuadrar ese lenguajeacción, que aparece así como un uso (*gasto*) continuo e inevitable de una entidad limitada y bien definida.

El componente verbal del sintagma "Muy largo me lo fiáis" –*fiar*– encierra un doble significado: entrega de algo en fiducia, y confianza personal depositada en otro; unido a lexías de duración ("muy

largo”, “tan largo”, “qué largo”, “si tan largo me lo fiais”), con sus contrarios (“breve te ha de parecer”, “siendo tan breve el cobrarse”), entraña la idea de *plazo* en su sentido etimológico de *dies placitum* (tiempo acordado a alguien, pero limitado por un vencimiento). Todos estos elementos de un discurso económico que contagia el discurso teológico de la época (de toda evidencia de modo inconsciente), no son exclusivos de *El Burlador*. Los encontramos igualmente en los cánones de Trento en que se define precisamente la teología de la salvación del hombre, y –antes ya– los encontramos también en el *Libro de los ejercicios* de Ignacio de Loyola. Ni siquiera el propio Don Quijote logra, en su idealismo a toda prueba, sustraerse por completo al avance arrollador de la mentalidad económica (burguesa), como tampoco lo logran los cronistas del descubrimiento y conquista de América por mucho que quisieran insistir en el carácter evangelizador (religioso, por tanto) de la “Empresa”. El lenguaje delata aquí un inconsciente (colectivo) reprimido que, por medio de la palabra, deja su huella indeleble en los textos. La idea de tiempo recobra así un sentido económico y, con ella, la acción y el lenguaje en el drama de Tirso.

Estamos precisamente en los momentos en que surge un capitalismo que reemplaza la micro-economía de la pequeña inversión por la macro-economía de la inversión total, y, en otro orden de cosas, la aventura caballeresca por la aventura financiera (Nerlich, 1977). No es pues de extrañar que, en tal coyuntura, asistamos a la formación de una ideología que, insistiendo en la brevedad de la vida, lo mismo incita al goce del instante –de ahí la floración del soneto de tema *carpe diem* y el hedonismo epicúreo que caracteriza tanto a Don Juan como a sus víctimas–, que a una *capitalización* del tiempo dirigida a la acumulación de méritos para el goce mayor posible de la eternidad. Es esta ideología a doble cara la que contagia el lenguaje y el pensamiento teológico en el momento mismo en que se intenta una vuelta al espíritu de la religiosidad medieval en oposición a la Reforma luterana. De ella, participando en todas sus contradicciones y tensiones, surge ese drama de Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, en que cristaliza con fuerza trágica el mito de Don Juan.

Si en la práctica de los *Ejercicios espirituales* proponía Ignacio de Loyola, antes ya de Trento, un programa de salvación y acumulación de méritos para el *Todo* de la eternidad, a partir de una anticipación imaginaria de la muerte que debía mover a invertir en ese *Todo* cada minuto de la vida terrena; Don Juan, por el contrario, pone en escena la actitud opuesta, el negativo del programa ignaciano para la “historia de un alma”, que ya entretanto ha sido sancionado por los cánones de Trento. Por eso Don Juan, como afirmara Kierkegaard, es un hombre “sin historia”. Ignacio de Loyola y Don Juan participan, sin embargo, de un mismo *pathos*. Y participan también de esa contradicción que Marx destacara en la economía capitalista: para “ganar” hay que “gastar” (invertir). Es a seguir el *desgaste*, minuto a minuto, a través de la

palabra-acción de Don Juan, a lo que queda convidado el público de *El Burlador*.

Volvamos al papel de la literatura en ese amplio cuadro plural y conflictivo que es el sistema discursivo de toda sociedad. Intentemos comprender dentro del mismo, en esa coyuntura social y discursiva concreta que es la España barroca, lo que el *Quijote* y *El Burlador* significan en cuanto *espacios dialógicos*, pero ahora en ese "gran diálogo" de la lectura o de la representación teatral. Mientras Tirso parece no hacer otra cosa que reproducir, en una especie de *eco*, las contradicciones objetivas que el crítico descubre en los usos verbales de su tiempo, Cervantes parece participar en un proceso de toma de conciencia de tales contradicciones, y contribuir con su obra a esa toma de conciencia. Pues el modo de *representar* los discursos de su tiempo por parte de Cervantes está marcado por una distancia irónica frente a los valores épicos que representarían los *Libros de Caballería* en cuanto exponente de la mentalidad feudal, en plena decadencia. Pero también frente a los fríos cálculos y actitud arrogante y despiadada de la naciente mentalidad burguesa. La distanciamiento irónica coloca al autor y al lector fuera del espacio de realización ideológica de los discursos calcados, representativos de las dos mentalidades enfrentadas en el *Quijote*. En Tirso, por el contrario, la representación de ese mundo conflictivo va acompañada de una solución monológica: el castigo ejemplar de Don Juan de acuerdo con la teología de la Contrarreforma y elaborado dramáticamente, además, según el (medieval) principio dantesco del *contrapasso*.

El castigo ejemplar del *Burlador* delata, por tanto, una aceptación por parte del autor y de su público de la solución teológica, monológica, al problema propuesto. A pesar de ciertas alusiones del propio Don Juan al fracaso de la justicia terrena (que es su propio padre), alusiones tantas veces interpretadas por los estudiosos como "crítica social", al igual que la "moralidad" que ponen de manifiesto sus propias víctimas, en *El Burlador* no parece plantearse un cambio de perspectiva. Por mucho que este castigo divino ponga de manifiesto la incapacidad de la justicia humana para resolver esa "magna quaestio" que es ya para San Agustín el abuso del lenguaje en la mentira, en la falsa promesa, la solución del drama responde claramente a un estereotipo. La intervención sobrenatural, al mismo tiempo que restablece el *orden* social roto por los abusos de Don Juan, realiza cara al público la consolidación teológica (ideológica) de ese mismo orden. El cambio de mentalidades que se está operando, y que percibimos a través de las múltiples contaminaciones que sufre el lenguaje teológico en la obra, no parece pues tocar el plano intencional del texto. El trágico final de Don Juan muestra, por el contrario, que se desenvuelve aún en la etapa ideológica anterior, más que apuntar a la que comienza a abrirse paso. Aunque al interior de la discusión teológica de su tiempo, Lope de Vega va mucho más lejos en *La Fianza satisfecha* (cuya tesis está muy cerca de la fe-esperanza luterana) que Tirso en *El Burlador*. Pero ninguno de los dos realiza un cambio epistemológico.

Se trata más bien en todos estos textos de *variaciones* en torno al mismo tema: la teología medieval de la salvación. Tendrá que ser Molière quien, por medio de la ironización del castigo final de Don Juan, haga de la *tragedia* (sobrenatural) de Tirso de Molina una *comedia* (humana), testimoniando con ello de esa progresiva toma de conciencia social-discursiva en que parece participar, en su papel histórico, la literatura. En este sentido coincide Cervantes con Molière. Pues usando, como después hará Molière, de la ironía, Cervantes logra convertir el *epos* caballeresco en *novela*, con lo que reduce a lo grotesco los más altos valores proclamados por la mentalidad feudal. Por otra parte, en el *Quijote* lo que se construye es una serie de enfrentamientos interdiscursivos en que la distanciaci3n ir3nica opera sobre ambos *mundos* enfrentados, y no s3lo sobre el feudal. Parece por ello que se trata de una distancia cr3tica frente a ambas mentalidades, la feudal y la burguesa. No se toma posici3n en favor de ninguna de ellas: si la actitud de Don Quijote resulta grotesca, la de sus oponentes resulta cruel y descarnada. No se da pues una soluci3n monol3gica. Parece quedar as3 superada en el *Quijote*, a trav3s de su juego dial3gico, una y otra mentalidad, la burguesa y la feudal.

La distanciaci3n, en todo caso, coloca al texto ir3nico fuera del espacio de reproducci3n puramente mecánica de los discursos representados. En este sentido, la novela de Cervantes se inscribe en un proceso de modernizaci3n, proceso que ser3 destruido despu3s en su recepci3n hist3rica por los parámetros que condicionan una lectura que la desmoderniza. A este proceso de desmodernizaci3n de la obra cervantina contribuyen (consciente o inconscientemente) los comentarios al *Quijote* y otras reutilizaciones del texto cervantino, y de los ideales quijotescos, a que asistimos a trav3s de todo el siglo XX. Lo que se nos ofrece en el drama de Tirso es m3s bien la imagen compleja y contradictoria de una 3poca y una sociedad en crisis (de ruptura epistemol3gica), hipostasiadas ambas en el nombre mismo de la ciudad marco de las burlas de Don Juan, Sevilla, y puestas en escena a trav3s del di3logo que se establece entre los elementos dispares y conflictivos que las integran, como tambi3n quiz3s las muy diferentes sociedades en que, a trav3s de los tiempos, se lee, se representa o se comenta –se recibe– *El Burlador de Sevilla* y *Convidado de Piedra*.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustín, San (1934). *Confesiones*. Leipzig: Teubner.
- Aristóteles (1958). *De Arte Poetica*. Oxford: Clarendon Press.
- Aubrun, C. (1957). Le *Don Juan* de Tirso de Molina. Essai d'interprétation. *Bulletin hispanique* 59, 26 ss.
- Austin, J. L. (1962). *How to do Thinks with Words*. Cambridge Mass: Harvard University Press.
- Bajtín, M. M. (1978). Formes du temps et du chronotope dans le roman (235–398). In *Esthetique et théorie du roman*. París: Gallimard.
- Casalduero, J. (1967). El desenlace de *El Burlador de Sevilla* (126-142). En *Estudios sobre el teatro español*. Madrid: Gredos.
- Cervantes, M. de (1993). *Rinconete y Cortadillo* (77-101). En *Novelas ejemplares*. México: Porrúa.
— (1985). *Don Quijote de la Mancha* [Edición y notas de Martín de Riquer]. Barcelona: Editorial Juventud. [Cito por esta edición en dos volúmenes, indicando en cifras romanas el volumen y en cifras árabes la página.]
- Dubois, J. y Durand, P. (1988). Champ littéraire et classes de textes: notes. *Littérature*, 70, 5-23.
- Gómez-Moriana, A. (2009). *Diastrotía*: Valor operacional de un concepto. *Itinerarios*, 10, 95-118.
— (1991). La anti-modernización de España. *Nuevo Texto Crítico*, IV (7), 133-145
— (1988). Pragmática del discurso y reciprocidad de perspectivas: Los juramentos de Juan Haldudo (*Quijote* I, 4) y de Don Juan. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI (2), 1045-1067.
— (1982). La evocación como procedimiento en el *Quijote*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, VI, 191-223.
— (1979-1980). La subversión del discurso ritual. Una lectura intertextual del *Lazarillo de Tormes*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IV, 133-154.
- Kierkegaard, S. (2004). *Diario de un seductor*. Traducción de Jacinto León Ignacio. San Cugat del Vallés (Barcelona): Ediciones 29.
- Kristeva, J. (1969). Le Mot, le dialogue et le roman (143-173). En *Séméiotique. Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil.
- Link, J. y Link-Heer, U. (1980). *Literatursoziologisches Propädeutikum*. Munich: Fink.
- Loyola, I. De (1947). *Libro de los Ejercicios*. En: *Obras completas de San Ignacio de Loyola*. Introducción y comentarios del R. P. Victoriano Larrañaga S. J., Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Marni, A. (1952). Did Tirso de Molina Employ Counterpassion in His *Burlador de Sevilla*?. *Hispanic Review*, 20, 123-133.
- Marx, K. (1974). *Das Kapital*. Berlín: Institut für Marxismus-Leninismus.

- Marx, K. y Engels, F. (1974). *Manifiesto del partido comunista*. Madrid: Ayuso.
- Molière (1998). *Dom Juan: Comédie. Édition présentée, annotée et commentée par Laurence Giovanini*. Paris: Larousse-Bordas.
- Molina, T. de (2008). *El Condenado por desconfiado*. Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra.
- (1989). *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*. Edición de Ignacio Arellano. Barcelona: Espasa-Calpe.
- Moser, W. (1985). La mise à l'essai des discours dans *L'homme sans qualités* de Robert Musil. *Canadian Review of Comparative Literature*, XII, 12-45.
- Müller-Bochat, E. (1973). Tirsos Themen und das Ende Don Juans. *Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter. Fritz Schalk zum 70. Geburtstag*. Francfort del Main: Klostermann, 325-337.
- Musil, R. (1978). *Der Mann ohne Eigenschaften*. Edición de Adolf Friese. Hamburgo: Rowolt.
- Nerlich, M. (1977). *Kritik der Abenteuer-Ideologie. Beitrag zur Erforschung der bürgerlichen Bewusstseinsbildung 1100-1750*. Berlín (2 volúmenes).
- Vega, L. de (1916-1930a). *La Fianza satisfecha*. En: *Obras dramáticas de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*. Madrid: R.A.E.
- (1916-1930b). *El Arenal de Sevilla*. En: *Obras dramáticas de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*. Madrid: R.A.E.
- Vilar, P. (1974). *Crecimiento y desarrollo*. Barcelona: Ariel.
- Zima, P. (1989). Le soziolecte dans la fiction et dans la théorie. *Sociocriticism*, V, 109-119
- (1980). *Textsoziologie. Eine kritische Einführung*. Stuttgart: Metzler.