

**ESTUDIO ESTILISTICO DE ALGUNOS SUFIJOS APRECIATIVOS EN
“NARCISO”, DE GERMAN SANCHEZ ESPESO
(Premio Nadal 1978)**

Julián Muela Ezquerro
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Zaragoza

O. PROLOGO

El trabajo que aquí se presenta tiene como objetivo el estudio de la sufijación apreciativa, en algunas de sus muestras, aplicado a la lengua literaria. La obra sobre la cual se proyectará el análisis es la novela *Narciso*, de Germán Sánchez Espeso, ganadora del Premio Nadal 1978.

La aplicación lingüística, el estudio descriptivo de un corte sincrónico o etapa de lengua, del tipo que sea, debe tener en cuenta, por su cuidado, un aspecto esencial. La especificidad de la obra literaria, lo que ya “padres” de la crítica llamaron *literaturidad* del texto¹, como rasgos que definen a un discurso inmerso dentro de la gran etiqueta Literatura como tal discurso literario, impone *a priori* ciertas precauciones y otros tantos límites que es preciso inducir.

Los formalistas rusos ya observaron en el terreno de la poética unas cuantas leyes determinantes de esa *literaturidad*, que no será necesario reproducir aquí. Baste decir que, en efecto, muchas de ellas tenían una incidencia nada despreciable sobre la lengua oral, o sobre los materiales que, dentro de la frontera de la *lengua*, utiliza el hablante. Trastocar el orden de las palabras por motivos de elocuencia, resaltar la recurrencia del ritmo, estar sujetos eventualmente a la

1 Cf. TODOROV, T.: *Teoría de la Literatura. Textos de los formalistas rusos*. Recogidos y prologados por T.T. Buenos Aires, Signos, 1970; pp. 26-27.

reducción léxica de la rima, son otras tantas coordenadas que aumentan/reducen posibilidades de estimación libre de la lengua².

Para decirlo brevemente, la lengua literaria, en tanto sistema complejo de signos, obedece a leyes peculiares que escapan a la norma de uso válida para la llamada "lengua común" o *standard* lingüístico³. De ello ha de seguirse, casi en forma silogística, que tanto el léxico como la sintaxis de la obra con fines estéticos serán sistema paralelo al de la lengua hablada, y que sólo en parte los esquemas válidos para ésta funcionarán puestos sobre aquélla.

El caso de la sufijación apreciativa que este trabajo presenta pretende ser una prueba del hecho resumido más arriba. Para *Narciso*, se ha tomado como "corpus" de estudio una parte de la extensísima sufijación en la lengua castellana: por un lado las formaciones verbales en *-ear*, cuyo valor frecuentativo y sus imbricaciones diminutivas se analizan más adelante; por otro, la dualidad *-illo/-ito*, como formantes diminutivos de rango paralelo pero probables diferencias, cuyos valores estilísticos deben ser especialmente recuperados; finalmente, las formaciones en *-ón*, cediendo una mayor atención a aquellas construcciones dotadas de matices aumentativos.

Pues bien, sobre este "corpus" el progreso del trabajo ha ido mostrando una realidad: el empleo de cualquier formación apreciativa no es inocente, sino que arrastra consigo un valor de rango estilístico, y a veces aún claramente semiológico, cuya importancia es preciso notar. Junto a formantes lexicalizados, pero todavía significativos, otras elaboraciones lingüísticas conectan signos más globales, dispersos por todo el discurso novelesco.

La semiótica contemporánea opone, como es sobradamente conocido, un lenguaje *transparente*, es decir, meramente utilitario, destinado a comunicar mensajes de efectividad y valor inmediatos (de modo que /dame el lápiz rojo/ desaparece como ente lingüístico una vez que el lápiz cae en manos del emisor), frente a un lenguaje *opaco*, consistente, cargado de connotaciones, polisemias y valores añadidos, que lo hacen pervivir a pesar de haber cumplido una primera y no-esencial tarea comunicativa. Supuesto el valor de verdad de esta afirmación, algunos de los útiles lingüísticos parecen especialmente preparados para desarrollar esta capacidad polivalente de los textos literarios, aunque sea bajo la forma subsidiaria de una sintaxis —en cuanto *organización*—. Los sufijos apreciativos forman parte de este movimiento general de "ocultación" de la transparencia o utilidad lingüística. Indican "otra cosa que lengua", sin salirse de ella.

2 A este respecto, es útil el breve resumen de YLLERA, Alicia: *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid, Alianza Editorial, 1974; pp. 52-54.

3 En realidad, se roza el postulado clásico de Lyons: "Having meaning implies choice". Vid. LYONS, Jhon: *Linguistique générale*. Paris, Larousse, 1970; p. 317. Aunque cito según la edición francesa, prefiero conservar los términos en el inglés original, de modo que no pierdan el valor de conocimiento que tienen.

ESTUDIO ESTILÍSTICO DE ALGUNOS SUFIJOS

Se gira, en todo esto, en torno a una semántica del discurso escrito, muy diferente de la semántica general. Si los sufijos que aparecen en *Narciso* siguen una pauta significativa, será preciso descubrir sus aportaciones, sus matices. Importa poco, a este respecto, el "status" de cada formante, que se subsume ante una línea general que marca todo el texto, toda la novela en este caso. El magistral trabajo de Amado Alonso con los diminutivos⁴ dicta líneas que el presente estudio acepta en gran parte. Es preciso suscribir su afirmación de base, implícita en su análisis: el diminutivo de la lengua literaria no puede ser valorado de forma análoga al de la lengua hablada, sin perder de vista grandes rasgos de su valor⁵. Y al igual que el diminutivo, las otras formaciones sufijales aquí estudiadas muestran una gran preferencia por la significación estética especial, por la modificación de uno o varios rasgos estilísticos de la novela. En *Narciso*, las formaciones sufijadas que se analizan, se insertan en un gran signo global, cuya referencia incide sobre el propio mensaje de la obra. Tienen, por lo tanto, un valor sémico-estilístico añadido, o al menos eso se intenta demostrar.

Por más de una razón, *Narciso* es una obra críptica. Desde su conformación focal, que obedece a la recuperación del monólogo interior, casi al borde de la *stream of consciousness*, hasta su propia estructura global, en un mensaje-espejismo que se des-dice a medida que se va creando, la novela mantiene un continuo ritmo ocultista para el lector. Se funciona en un alto nivel de ambigüedad, el viejo Narciso desmiente las afirmaciones del joven, quien rebate a su vez el discurso de su oponente. La novela refleja a sus personajes como un espejismo —la aparición del motivo del espejo es por cierto bastante reiterada—, de forma que el valor de *verdad* está siempre sometido a revisión. Existe casi una ficción en abismo, reflejada al revés por el transcurso de esa misma ficción. Con todo este amplio margen de ambigüedades, *Narciso* es pieza muy apropiada para el cazador semántico, que intenta comprender y explicar este fenómeno novelístico-críptico, que esconde mientras muestra. Y en la misma línea, la sufijación apreciativa recoge este esoterismo añadiendo valencias de opacidad a una lengua barroca, liberada de prejuicios de consciencia, al mismo tiempo que cuidadosa del uso significativo de sus herramientas. Los apreciativos estudiados en *Narciso* son, pues, la confirmación de la idea general según la cual constituyen un recurso más, y de los efectivos, para conseguir un efecto determinado y constituir un signo más del discurso literario.

Esta comprensión de la sufijación apreciativa dentro de un marco de medios expresivos pone de relieve el problema del *contexto*. El presente trabajo ha debido tener muy en cuenta la contigüidad en que cada formante aparecía, desde la de su base léxica hasta el nivel del discurso adyacente, que se veía así enriquecido. En el fondo, se recoge así la afirmación de Greimas en torno al problema

4 Me refiero a "Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos", del que he utilizado la edición revisada en ALONSO, A.: *Estudios lingüísticos (Temas españoles)*. Tercera edición. Madrid, Gredos, 1967.

5 *Ibid.*, p. 170.

de los *sememas*, constituidos por un *sema* o núcleo y un(os) *clasema(s)* o semas subsidiarios, y que son la verdadera unidad compacta significativa, más que los lexemas o las palabras, conceptos cuya devaluación es evidente⁶. Los formantes apreciativos aparecen, pues, como *clasemas* modificadores de un contexto dado (base léxica tanto como contexto global). Para decirlo una vez más de forma breve, *Narciso* es, en su totalidad, una obra donde la *apreciación*, la visión, el espejismo, juegan un papel determinante.

1. ENSAYO DESCRIPTIVO

El objetivo del presente apartado del trabajo es meramente el de visualizar los materiales, en bruto, que se han utilizado. Se ha seguido escrupulosamente la cronología textual, respetando el orden de aparición más que la sucesión alfabética, quizá más clara a la hora de recuperar términos concretos, pero menos esclarecedora de la distribución real y progresiva de éstos. Es preciso añadir asimismo que se han conservado todas las ocurrencias de cada vocablo, con sus eventuales variantes de género y número, es decir, reproduciendo la forma y cantidad con que aparecen a lo largo del discurso textual.

Se remite, por lo tanto, a este ensayo descriptivo para cualquier consulta o en cualquier referencia que a lo largo del texto puedan ser necesarias. La cifra que sigue a cada vocablo corresponde al número de página en que se ha registrado, con el fin de facilitar la oportuna revisión⁷. En la presentación de todos estos materiales no se han distinguido las lexicalizaciones de aquellas formas que conservan todavía cargas apreciativas más claras, como más adelante se intenta deslindar.

1.1. *La sufijación verbal en -ear*

Revolotear 7, serpear 7, dormirar 8, franquear 8, flaquear 12, centelleante 13, braceo 26, braceo 37, bisbiseo 43, jadear 48, bronceado 48, bronceamiento 50, picoteando 52, mordisquearlo 54, pestañeo 54, espolvoreada 55, aporreo 61, jadeante 62, mordisqueando 64, tartamudear 66, babeaba 69, jadeos 71, patalear 71, gorjeo 72, jadeos 76, cloqueo 80, cimbreo 84, patead 85, canturreó 86, hojeó 86, rasgurar 86, juguetea 86, franqueaban 102, canturreármela 111, manoteando 114, plateada 129, aguijoneado 164, voceado 165, manotea 165, tambalearon 166, pateando 167, rastreo 168, cimbreado 174, rastrear 174, bronceado 174, tarareaba 175, guateada 175, cojeando 179, burbujear 183, humeaba 184,

6 Cf. GREIMAS, A.-J.: *Sémantique structurale*. Paris, Gallimard, 1966; pp. 42-44.

7 Claro está, ello es válido para la edición utilizada: SANCHEZ ESPESO, Germán: *Narciso*. Barcelona, Destino, 1978. (Col. "Ancora y Delfín"). Premio Nadal 1978.

ESTUDIO ESTILÍSTICO DE ALGUNOS SUFIJOS

bamboleantes 186, pestañeo 191, recreo 192, sanear 195.

1.2. *La sufijación diminutiva en -illo*

Pececillo 8, bolsillo 10, cabritillos 12, cuartillas 12, cuerpecillo 12, cochinita 13, chiquilla 16, alcantarilla 19, casilla 19, sombrilla 21, patilla 22, carrillo 26, pelillos 27, campanillas 30, ratoncillo 40, latiguillo 41, perrillo 44, chiquillo 45, pantorrilla 47, pececillo 48, pantorrillas 49, trabillas 49, chiquilla 53, potrillo 53, cabritilla 65, criaturilla 66, cuclillo 71, avecilla 72, rebadilla 75, pesadillas 76, frontoncillo 79, cervatillos 82, perrilla 84, tobillo 86, pantorrilla 86, virgencilla 87, tenacillas 99, pastelillos 102, tetillas 105, esterilla 106, geniecillo 107, pajarillo 109, redondilla 113, cuartilla 113, chiquilla 117, criaturilla 119, almohadilla 122, chiquilla 122, pesadillas 127, perrilla 127, florecillas 130, cuerpecillo 131, diosecillo 134, barandillas 135, ganchillo 135, puntillos 135, lobanillos 141, bolsillo 141, ojillos 144, chiquilla 148, zapatillas 150, chiquilla 150, estatuilla 151, faunillos 151, estatuilla 152, chiquilla 156, chiquilla 157, esculturilla 157, bolillos 160, fondillos 160, jergoncillo 161, hermanillo 162, cuartillas 164, gacetillas 164, pasillo 167, bosquecillos 168, trampilla 168, criaturillas 172, vientecillo 175, chiquilla 178, corazoncillo 176, chiquilla 178, ganchillo 180, chiquilla 181, chiquilla 182, nudillos 186, ojillos 186, cuerpecillo 187, espejillos 188, cervatillo 188, cerilla 195.

1.3 *La sufijación diminutiva en -ito*

Palmita 7, campanitas 7, pececitos 9, fosita 13, piquito 15, so-li-ta (*sic*) 17, muchachita 18, primita 22, primita 24, cabecitas 24, cabecitas 24, pantaloncito 25, hociquito 27, ratitos 27, trocitos 30, jovencita 33, gotitas 35, poquito 36, tontito 37, librito 40, primita 43, burbujitas 44, naricita 44, manitas 44, muchachitas 45, blusita 46, jovencita 46, boquita 48, barriguita 48, tiíta 51, primita 52, 58, 59 y 59, pequitas 65, bolsillito 75, casita 77, plaquitas 84, hociquito 86, florecitas 86, pabelloncito 90, cuellecitos 99, tiítas 100, fajitos 101, tiíta 102, risitas 105, animalitos 105, perritos 105, amiguitos 107, muchachito 109, pescadito 109, pececitos 117, figurita 119, pajita 120, ositos 121, ojitos 122, arbolitos 128, gotitas 133, granitos 133, cuerpecito 133, casita 134, guantecito 135, duendecito 136, blusita 142, faldita 142, braguita 142, barquitos 146, barriguita 148, braguitas 148, hojita 148, cuernitos 152, vestidito 157, pedacito 160, miguita 160, festoncito 160, pepitas 160, papelitos 160, miguitas 160, culito 162, faldita 169, librito 170, señoritas 172, piedritas 175, doncellitas 177, espumita 184, larvitas 184, cabecita 185, boquita 186, pelotita 187, cuentecitas 188, naricita 189, chorrito 197.

1.4 *La sufijación en -ón*

Juguetón 52, retozona 54, cascarón 57, mascarón 66, estremezón 67, so-carrón 91, plastones 119, tirón 124, jirones 124, salón 132, juguetones 134, cotorrón 143, pelotón 149, cuarentón 149, vejigón 149, jarrón 158, chaparrón 167, espolones 168, colofón 172, juguetón 175, colofón 197, burlón 197⁸.

2. ENSAYO ANALITICO

El objetivo de este epígrafe general es el de recoger, agrupar y analizar los materiales reseñados en el ensayo 1. Tras ello, y una vez diseccionados en sus aspectos particulares, será forzoso recuperarlos para su interpretación global dentro del lente correctivo que constituye el contexto global de la novela.

2.1. *Análisis 1: los verbos en -ear*

El estudio de los verbos frecuentativos ha sido una necesidad para la presente novela por una razón que podría parecer paradójica. *Narciso* es, en su totalidad, una *evocación*; no existe otro tipo de acción real —en la ficción— que aquella que el monólogo obsesivo del narrador-personaje sublima en su recuerdo. El tema de la recurrencia de una acción inexistente se explicita pues a través del vehículo lingüístico más apropiado que comprende el castellano: los verbos frecuentativos, la expresión de la reiteración de la misma o parecida acción.

La “actividad” de *Narciso* se edifica así sobre la base de un espejismo: el verbo en *-ear*, que ha perdido gran parte de su fuerza en la lengua, se ve a menudo reducido a un mero papel despectivo, desmontando con tal técnica la cuidadosa impresión creada antes. A este respecto, juegan un papel decisivo los verbos con valor diminutivo (con el infijo *-it-* intercalado), cuyo matiz peyorativo se ha de ver más adelante.

Sobre el “corpus” total de verbos iterativos con sufijo *-ear* (cf. Ensayo 1), se desmembran efectivamente dos ramas bien distintas, si se atiende a una perspectiva de neta descripción: unos pocos de ellos presentan una infijación que les concede, a modo de suplemento, matices diminutivos. Son los que siguen:

revolotear (sobre volar)
dormitar (sobre dormir)⁹

8 Como más tarde queda explicado, no diferencio en este epígrafe las formaciones aumentativas de aquellas que expresan “cualidad” o “acción y efecto” de una cosa.

9 Sigo, para la consideración de *dormitar* como verbo con infijo, la tesis de HASSEL ROT, Bengt: *Etudes sur la formation diminutive dans les langues romanes*. Upsala, A.B. Lundequistska Bokhandeln, 1957; pp. 260-261.

ESTUDIO ESTILISTICO DE ALGUNOS SUFIJOS

picotear (sobre picar)
juguetear (sobre jugar)

Ocupa una plaza muy especial dentro de estos verbos la formación *manotear*, sobre el aumentativo *manota*. Y ello no por detalles peculiares en su construcción, sino por el giro semántico que en ella se ha producido. Este verbo, evidentemente, ha dejado de referirse a los /golpes dados con un gran mano/, es decir, ha perdido su valor aumentativo para tomar contrario valores minorizantes y despectivos:

...aún a riesgo de mostrarme *manoteando* torpemente en las ciénagas de la debilidad... (p. 114)¹⁰.

donde el adverbio precisa bien el sentido añadido al verbo.

En realidad, el sentido despectivo de *manotear* es común al resto de los otros verbos que sí manifiestan un claro formante de disminución. Basten como ejemplos:

...mi padre *dormitaba* tras la primera puerta del rellano superior de la escalera principal. (p. 8).

donde se comprende mejor el sentido despreciativo al conocer que Narciso califica a su padre con “el viejo” y “su mirada bovina”; o bien:

...con el podrido tumor (...) con que el verdugo *juguetea*... (p. 86).

claramente punteado por el adjetivo. En fin, cualquiera de estos verbos aparece en un contexto negativo, despectivo, revolviendo en su acción toda la hiel y la intoxicación mental del personaje. Claro indicio de la utilización premeditada del iterativo, o medio de adecuación de una realidad psicológica (la neurosis del narrador-personaje) a unos útiles lingüísticos despojados de su transparencia primitiva.

Los verbos en *-ear* con valor meramente frecuentativo recubren asimismo al mensaje de esta novela de connotaciones más profundas.

En cualquiera de estos verbos puede apreciarse una intención negativa. La hipersensibilidad enfermiza de Narciso deforma su propia percepción, hasta el punto de llegar a concebir oscuramente que toda acción recurrente es negativa. Así, del mismo modo que sus continuos intentos de llegar hasta la habitación de su prima Lía son influctuosos, cualquiera de las acciones que se nombran en *-ear* resultan ir cargadas de connotaciones peyorativas:

A mis dedos viscosos les hubiera gustado *serpear* aquella noche hasta tu estancia... (p. 7).

“Voy a por mis botas”, casi *tartamudée*... (p. 66).

...mi nerviosa lengua *babeaba* en busca del pasto... (p. 69).

10 La cifra remite a la página de la edición utilizada. Seguiré el mismo sistema en las posteriores citas.

JULIAN MUELA EZQUERRA

Basten como muestra las anteriores referencias para evidenciar un tono que es general en la obra, fijado en esa impresión negativa de Narciso ante sus propias iniciativas, desconsideradas las cuales regresa o se degrada el personaje a la evocación. Este rechazo de la acción, que las formaciones en *-ear* están tan capacitadas para mostrar, a partir de lo que podríamos llamar su “superabundancia” en acción, sólo se corrige en un sentido positivo o de mejora cuando aparece “ella”, Lía, la amante frustrada, el ídolo sacrificado —y anótese en el sacrificio la única acción “real” de Narciso, que aun con todo ya se ocupará el Narciso-anciano de desmentir—. El cuadro que a continuación se presenta debería visualizar el desequilibrio que aquí se intenta explicar, entre una acción reiterada de carácter despectivo hacia sí misma y otra a la que, fuera de los sentidos genéricos de la formación *-ear*, los distintos contextos se ceban en presentar como positiva. Cuando Lía actúa, sus resultados son favorables o, como mucho, carecen de valoración contextual:

Canturreó, bostezó, hojeó revistas ¿Qué más?

Ah, sí. También le oí *rasguear* la pluma sobre un duro papel tela... (p. 86).

...un darte media vuelta y un abandonar la estancia *cimbreado* las caderas... (p. 174).

Advierte, Lía, cuánta soledad y cuanto *gorjeo* de intimidad entre las sombras... (p. 72).

Todas estas acciones, además de su cantidad, rumian una misión mucho más optimista y, en todo caso, llevan a un final acabado, sin frustraciones. Los tres tipos de valoración serán pues:

DESPECTIVA	vs	NEUTRA	vs	POSITIVA ¹¹
serpear		bracear		flanquear
dormitar		canturrear ¹²		centellear
flaquear		hojear		bisbisear
jadear		rasguear		broncear
tartamudear		guatear		mordisquear
babear		humear		gorjear
patalear				platear
cloquear				cimbrear
patear				tararear
aguijonear				recrear
vocear				sanear

11 El modo de articulación de este *eje semántico*, así como su propia concepción se toman de GREIMAS, *op. cit.*, pp. 23-24. La articulación ternaria en lugar de binaria —siguiendo a Bröndal frente a Jakobson— parece más justificada en el caso presente y despierta una cierta idea de evanescencia de perfiles que flota en toda la novela.

12 He aquí un caso claro de significación contextual. Pese a la presencia del infijo *-urr-*, con marca despectiva, su situación, ligada al acto de la joven Lía le convierte en un acto más bien neutro, exento de importancia emocional.

ESTUDIO ESTILISTICO DE ALGUNOS SUFIJOS

tambalear
rastrear
cojear
bambolear

El conflicto es, por lo tanto, bastante claro entre una serie de valores contextuales de tipo positivo, curiosamente añadidos a las acciones de la amante no lograda, y por otro lado la evocación de las acciones de Narciso, siempre abocadas a la decepción y, en consecuencia, despreciadas. Quizá incluso, la mayor abundancia de formaciones que recogen las acciones falaces del narrador podría plantear un cierto ambiente de egocentrismo, de *narcisismo* justamente en el personaje, lo que otro tipo de análisis de la obra podría demostrar de forma fácil. Pero no es tiempo de detenerse en ello. Lo interesante es comprobar que existe una contraposición valorativa en las acciones expresadas por los verbos frecuentativos, y que la parte que interesa a Narciso-narrador es, como para los verbos en *-ear* con infijo diminutivo, claramente despectiva. Finalmente, la anulación, en contadas ocasiones, de esa valoración tiende a completar y al mismo tiempo disgregar un eje sémico, creando un ritmo polivalente, tal y como es la propia novela. El brazo neutro funciona como punto de referencia de los otros dos, realza las marcas de valoración tanto de las formaciones positivas como de las despectivas. La valoración de este sufijo verbal es, por lo tanto, principalmente sintáctica, y ello demuestra una vez más que la caracterización morfológica de muchos formantes gramaticales es un sinsentido ante su verdadera significación, que surge después de la concentración con otros elementos del discurso.

Sin entrar en un análisis de tipo morfológico, que escapa a los límites de este trabajo, los verbos frecuentativos en *Narciso* presentan un interés indudable tomados desde la perspectiva de la semántica de las bases léxicas a las que modifican. No se trata, por lo tanto, de entrar en una descripción sobre las posibilidades gramaticales del sufijo verbal *-ear*; por otra parte, la propia vitalidad de este sufijo, que le hace producir iterativos desde sustantivos (tipo brazo > *bra-cear*), adjetivos (tipo flaco > *flaquear*), hasta otros verbos (tipo cantar > *cantur-rear*) e incluso onomatopeyas (tipo *bisbisear*), genera una complejidad lingüística que sería objeto de análisis por sí misma. Nos interesa, en cambio, y en el terreno concreto de la producción semántica en *Narciso*, ver a qué tipo de formaciones se llega, cómo pueden éstas agruparse y cuál o cuáles sentidos nuevos se originan con ello.

Este tipo de análisis deberá tener en cuenta la teoría del campo semántico, a veces confundido con el campo léxico. La agrupación de los verbos en *-ear* del relato que aquí se analiza, siguiendo tal criterio sólo de forma práctica mostrará algunos puntos de interés.

Los campos de referencia semántica de los verbos iterativos en *-ear* pueden ser agrupados en torno a tres conceptos-pivote fundamentales, uno de los cuales necesita de una precisión calificativa. El primero de estos campos cubre todas las

formaciones que recogen verbos de contenido “oral”, es decir, que tienen por referente directo la *voz*, la humana tanto como la “animal” (cantos, murmullos...), y que, por lo tanto, remiten de forma inmediata a la actividad básica lingüística: la comunicación oral. Durante todo el discurso novelesco, Narciso no deja de *hablar* (ya se ha comentado la utilización focal del monólogo interior). Todos estos verbos de dicción inyectan modalizaciones en el relato, sobre todo porque algunos de ellos se encuentran en un contexto donde el intento de diálogo (como siempre, frustrado) es claro:

“Ya está qué”. Era ella, mi niña, la que hablaba. Que sonoridad tan apacible en la esquila de su garganta, y qué delicadeza en su reciente *bisbeseo*. “Lía, eres maravillosa”. (p. 43).

...llegaban a mis oídos las rociadas de mi madre, cuyo *cloqueo* (...) inundó la intimidad de la alcoba matrimonial... (p. 80).

El campo de referencia de los verbos frecuentativos de la *voz* acoge a las siguientes formaciones:

- la VOZ: bisbisear
tartamudear
gorjear
cloquear
canturrear
tararear

de las cuales algunas contienen una base léxica que las remite a la actividad comunicativa animal (*gorjeo*, *cloqueo*), mientras que otras son decididamente humanas. Por el momento, será suficiente tan sólo comprobar la realidad de este dato, que toma su verdadera densidad puesto en relación con los demás campos semánticos de referencia. El hecho es que una de las acciones reiteradas de Narciso como narrador-personaje es la de hablar o escuchar, la de interferir una serie de sonidos. Es un primer paso en un proceso de intento de contacto con el exterior, o más precisamente de conquista a cualquier precio de Lía, la obsesiva dama de la demencia de Narciso.

El segundo ámbito de acción de los frecuentativos es el que se refiere más propiamente al *movimiento*. Pero se trata en la mayor parte de las ocasiones de iniciar un giro curioso en la dinámica de este tipo de verbos. El itinerario designará en lo posible una acción frecuente pero al mismo tiempo puntual, rápida. La simple visualización de este campo será suficientemente ilustrativa de este hecho:

- el MOVIMIENTO: centellear
pestañear
franquear
manotear
burbujear
bambolear
cimbrear

ESTUDIO ESTILISTICO DE ALGUNOS SUFIJOS

Se describen actos en su mayor parte precisos, llevados a cabo más de una vez. El tipo más interesante es, sin lugar a dudas, el primero de los verbos reseñados:

Narciso no ha sabido encerrar algo más *centelleante* que un frustrado conato de captación... (p. 13).

Si la primera táctica en la conquista amorosa que Narciso establece es la que usa la palabra, una palabra barroca, acumulada como la acción de los verbos que la expresan, lo que se podría denominar, con precauciones, su “segundo intento”, es aquél que desata una serie de movimientos precisos, a veces rápidos, o bien el que se ve motivado y excitado por ese mismo tipo de acción:

La lujuria de la mujer, se dice ya de antiguo, se muestra en la mirada de sus ojos, en la caída de sus párpados y en el *pestañeo*. (p. 54).

Constantemente, la clase de verbo que se estudia está ligado a un entorno en el que la conquista amorosa es un objetivo diáfano. Este es el segundo dato que interesaba poner de relieve: si la primera intención es para Narciso la clásica conquista por la palabra —hay toda una tradición amorosa “oral” en la Literatura—, el fracaso de ésta prepara una segunda aproximación, ligada en el relato a la expresión de una serie de verbos cuyo denominador común es un tipo preciso de acción con matiz iterativo. Pero también esta fase sufre un fracaso rotundo; Narciso no sólo sigue sin acercarse a su meta, sino que más bien se estanca en su situación:

Calíope levantó la mano (...), y detrás de las cortinas se oyó un *burbujear* como de besos de peces (p. 183).

El tercer campo de referencia semántica de los verbos frecuentativos en *Narciso* es, con mucho, el más copioso. Agrupa todos aquellos procesos que remiten a la idea de *violencia*, y aún a veces de *caza*, donde el matiz *animal* desempeña un papel destacado:

- la VIOLENCIA: flaquear
jadear
mordisquear (3 veces)
babear
patalear
rastrear
aguijonear
serpear
aporrear
tambalear
cojear
patear

La formación iterativa sirve en esta ocasión para repetir, siempre con los matices obsesivos que se van viendo en el personaje, un tipo de acción marcada-

mente trascendente, que busca incidir en la conducta y estado del receptor. El mensaje global de este tipo de verbos es doble. Por una parte, el narrador está preso en una especie de red arácnica por parte de la muchacha, que se teje continuamente:

...casi se *tambalearon* mis propósitos cuando aquella primera ráfaga de descortesía perforó el tanque de sus lágrimas (p. 166).

...tus ojos escrutan el cielo cárdeno, hay *jadeos* insignificantes de suave brisa tras la fronda, *patalea* un cuadrúpedo en un salón tapizado... (p. 71).

A este ambiente cargado de deseo, de posesión como resultante de una provocación femenina, Narciso responde de forma contundente, capaz incluso de imaginar la posesión por la anulación, por la muerte, ya que no es posible cazar vivo al “animal”:

...la parálisis invadirá progresivamente su abdomen, su tórax, sus brazos, e iba a decir sus alas, mientras su respiración *flaquea*... (p. 12).

En esta última formación verbal se resume bien la conclusión de este tercer movimiento en la aproximación de Narciso hacia su meta: la obtención del cuerpo de Lía, el acoso que lleva a la posesión de la pieza, aunque sea por la mediación de su muerte. El personaje se sirve continuamente de estos verbos frecuentativos, de acción acumulada, para expresar o convencer de su propia fuerza; mientras tanto, el desarrollo de la intriga, el contexto del relato va negando a dichos verbos su valencia, transformándolos en contradictorios de sí mismos, deshaciendo su carga semántica. He aquí la conclusión estilística más notable que puede hacerse del uso de un cierto tipo de formación sufijal: se comprime a través de ella el profundo signo de una acción desvalorizada precisamente por la insistencia con que pretende afirmársela. Narciso habla de acciones mientras el relato muestra decepciones. Existe una *semántica dinámica* de estos verbos que progresa en Narciso a través de la expresión de la *voz*, el *movimiento* rápido y al *acoso* violento, otras tantas expresiones de una acción cada vez más explícita hacia la conquista, que la “realidad” de la ficción demuestra nula.

2.2. Análisis 2: los diminutivos en -illo/-ito.

Se intentará, en este apartado, explicar el valor estilístico de los diminutivos en el relato que nos ocupa. Se han rechazado formas minorizantes casi marginales, como los *-uelo*, *-uco*, *-ino*, etc., con el fin de concentrar el estudio sobre las dos sufijaciones diminutivas más productivas en castellano, aunque la primera de ellas haya comenzado a manifestar una cierta recesión dialectal, o más bien

ESTUDIO ELITISTICO DE ALGUNOS SUFIJOS

regional, que la hacen perder su antiguo señoreo¹³.

En el material tratado destaca, sorprendentemente, la mayor abundancia de sufijaciones en *-illo* frente al *-ito*. Situación que no parece alarmante para la norma de uso común de la lengua castellana, y que en el caso de *Narciso* puede venir generada por dos motivos. El primero de ellos, la influencia sobre al autor de su adscripción geográfico-lingüística. Sánchez Espeso es navarro y en tal región *-illo* ha desbancado de forma patente a *-ito*, que muchas veces es oído allí como signo de pedantería. Sánchez Espeso recoge un rasgo “dialectal”, una variante local para ser más exactos, por la que recupera el valor estilístico en la lengua literaria de un hecho para él corriente, y que refuerza sin duda la inmediatez, la espontaneidad de ese monólogo interior con que dota a su personaje narrador.

La segunda razón escapa ya al matiz geo-étnico, para inscribirse más netamente dentro de los presupuestos de la lengua: *-illo* es el formante más favorable a las lexicalizaciones de todos los que actualmente posee la lengua castellana. Mientras *-ito*, menos antiguo en su uso, sobrevive con cierta facilidad, la fértil presencia, en otros tiempos de la lengua, del *-illo* claramente apreciativo produjo un progresivo desgaste que ha desembocado en la ausencia de vigor de hoy para modificar el primitivo vocablo, creando otro de nueva referencia¹⁴.

Con tales motivos, la presencia preferente de *-illo* es de algún modo comprensible, y reduce a términos reales lo que es más un estado cuantitativo paralelo que una predominancia. Establecido este hecho, queda por ver qué matices significantes aportan cada uno de estos sufijos al texto.

Es preciso anotar un dato que luego deberá ser refrescado, y que cabalga en una especie de campo intermedio entre la morfología y la semántica: *-illo* e *-ito* no marcan de ningún modo a los nombres propios. Formaciones no extrañas al castellano, incluso literario, como los “Juanito”, “Manolillo”, “Pepita”, etc., han sido cuidadosamente evitadas en *Narciso*. Lo que correspondería al *diminutivo afectivo-activo* de Amado Alonso como recurso “lanzado a la conquista de la voluntad” de alguien¹⁵, no proporciona ocurrencias aquí, y no es ausencia inocente, como se ha de ver. Interesa ahora comprobar cómo la productividad de *-illo* (especialmente lexicalizaciones) es rica con los sustantivos comu-

13 Cf. en este sentido la desgraciadamente brevísima recensión del problema en MONGE, Félix: “Los diminutivos en español”, en *Actes du Xe. Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*. Tomo I, Strasbourg, 1962. Publiées par Georges Straka. Paris, Klincksieck, 1965, pp. 137-147. Con el mismo título, ofrece alguna información complementaria en *Actele celui de-al XII-lea congres internațional de linguiștica, și filologie romanică*. Tomo I. Redactor responsabil: Alexandru Rosetti. Bucarest, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1970-1971; pp. 520-527.

14 Cf. MONGE, “Los diminutivos en español”, *op. cit.*, pp. 140-141.

15 Cf. ALONSO, A., *op. cit.*, p. 167.

nes (basten *cuerpecillo*, *chiquilla*, *geniecillo*, *hermanillo*, etc.), y la de *-ito* se extiende a adjetivos (*solita*, *tontito*, etc.) y adverbios (*poquito*), pero ninguno de los dos se atreve a transformar la valencia o incidencia, siguiendo la interpretación de A. Alonso, de los nombres propios.

Sin embargo, uno de los más interesantes aspectos de estos diminutivos en *Narciso* reside, una vez más, en la relación y tipo de las bases léxicas a que se añaden. En las categorías genéricas que se crean, la bipolarización que se establece, y que alcanza a los entes *animados* como *inanimados*, muestra como mínimo que los sufijos diminutivos modifican por igual “animales” y cosas. Este papel “igualitario” del sufijo es sin duda relevante desde el punto de vista estilístico y, de todos modos, forma parte de una de las marcas semánticas de *Narciso*. La partición binaria de Greimas, que tiene muy profundas raíces étnicas¹⁶, enseña varias cosas en esta novela. Dentro de la categoría “animado”, es también productiva la distinción humano *vs.* no-humano, porque evidencia en otro ámbito (los sustantivos) esa presencia obcecada de los animales que ya había aparecido al hablar de metáforas verbales alrededor de la caza y la violencia del acoso.

Animado		vs	— Animado ¹⁷	
Humano	vs	— Humano	bolsillo	
cuerpecillo		pececillos	cuartillas	
chiquilla (12 veces)		cabritillos	alcantarilla	
patilla		cochinilla	casilla	
pelillos		ratoncillo	sombrilla	
chiquillo		perrillo	campanillas	
criaturilla		potrillo	latiguillo	
pesadillas		cabritilla	trabillas	
virgencilla		cucillo	frontoncillo	
tetillas		avecilla	tenacillas	
geniecillo		cervatillos	pastelillos	
diosecillo		pajarillo	esterilla	
ojillos		florecejas	redondilla	
faunillos			almohadilla	
hermanillo			barandilla	
corazoncillo			ganchillo	
			puntillos	
			zapatillas	

16 En cuanto recoge la necesidad inconsciente del Hombre por la *división* como método de explicación del mundo, lo que Gilbert DURAND denomina *structures schizomorphes*, en *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris, Bordas, 1969; pp. 209-215.

17 El guión debe ser leído “no”; así “-Animado” equivale a “no-Animado”.

ESTUDIO ESTILÍSTICO DE ALGUNOS SUFIJOS

estatuillas
esculturilla
jergoncillo
gacetillas
pasillo

El valor principal de esta simple posibilidad de división es doble: por una parte permite visualizar con facilidad el detalle de que los diminutivos que se refieren al ser humano describen muy especialmente partes del cuerpo, y no denominaciones de la persona. Frente a los escasos *cuerpecillo* (y ya es una restricción), *chiquilla*, *criaturilla*, abundan más las lexicalizaciones *patilla*, *tetillas*, y los *pelillos*, *corazoncillo*, *ojillos*, etc. El diminutivo, como sufijo reductor, se añade a la demarcación metonímica de la parte por el todo, creando una doble sensación minimizante de gran valor estilístico.

Pero, a pesar de todo, el sufijo *-illo* para los nombres de partes de un ser humano es escaso, ya sea comparado frente al cuadro de distribución de *-ito* (*vid. infra*), o bien frente a las otras formaciones en *-illo*: predominan los nombres de animales y cosas. Las razones gramático-lingüísticas que se pueden argüir son insuficientes ante la diferencia. En *Narciso*, las cosas están muy marcadas por lo afectivo; de ahí la gran abundancia de formaciones (188 vocablos, divididos entre 93 en *-illo* y 95 en *-ito*), que incluso contaminan las referencias a las personas, como se ha visto por su “descuartizamiento” (“ojillos” por amada):

...todo un largo curso proyectando mi mira telescópica hacia el centro de su *corazoncillo* distraído... (p. 176).

donde el órgano romántico por excelencia reemplaza sin demasiadas dificultades para la comprensión, pues arrastra un complejo cultural, a toda la personalidad de la amada. Este tipo de deslizamiento metonímico, aunque muy gramaticalizado, reincide una vez más en la línea de ese sistema de reducción, de posesión (en apariencia) de una parte como sublimación de la imposible posesión del todo.

Por lo demás, el diminutivo *-ito* sigue el mismo camino que *-illo*, hasta el punto de que un vistazo al cuadro de distribuciones que sigue, repara en la inmediata existencia de multitud de *dobletes*, de bases léxicas comunes para ambos formantes. Lo mismo que se habla de *cuerpecillo* encontramos *cuerpecito*, al lado de *pececillos*, *pececitos*; *campanillas* y *campanitas*. La función del diminutivo en *Narciso* es tan paralela como lo son sus formas: ambos diminutivos son utensilios afectivos¹⁸, a un tiempo cuantitativos y cualitativos, que reducen la valencia emocional de lo que el personaje intenta obtener, como en un intento de hacerlo más accesible.

18 El artículo de Amado Alonso sostiene la misma tesis básica: el diminutivo tiene actualmente un papel muy claro dentro de los elementos afectivos de la lengua. *Vid. op. cit.*, p. 163.

JULIAN MUELA EZQUERRA

Animado		vs	– Animado
			bolsillito
			hojita
			papelitos
			casita
			pabelloncito
			campanitas
			pantaloncito
			pedacito
			trocitos
			gotitas
			librito
			burbujitas
			blusita
			plaquitas
			fajitos
			risitas
			figuritas
			pajita
			guantecito
			faldita
			bragueta
			barquitos
			vestidito
			migueta
			festoncito
			pedritas
			pepitas
			espumita
			pelotitas
			chorrito
			cuentecitas
Humano	vs	– Humano	
cuerpecito		pececitos	
muchachita		pescadito	
jovencita		perrito	
muchachito		pajarito	
doncellita		palomita	
señorita		florencias	
larvita		arbolitos	
duendecito		piquito	
ojitos		hociquito	
fosita		animalitos	
primita		ositos	
cabecita		cuernitos	
naricita			
boquita			
manitas			
pequitas			
barriguita			
cuellecito			
ojitos			
granitos			
culito			
tiíatas			
amiguitos			

Con *-ito* se muestra aún la insistencia de Narciso en degradar a la joven Lía (Calíope) por medio de la referencia a cualquiera de las partes de su cuerpo¹⁹, y no por la nominación directa. Entre otras, ésta es sin duda la solución del enigma de la ausencia de nombres propios con diminutivo: el narrador evita de forma muy cuidada cualquier nombre directo, por cuanto tal estructura equivaldría a la reducción total o dominación afectiva absoluta de la amada, dentro del contexto significante de *Narciso*. Por lo mismo, tampoco los nombres

19 La retórica del amor tiene una ya larga tradición en ese realce de las partes, como bien recoge DE BRUYNE, E., en su *Historia de la Estética*, Madrid, B.A.C. 1963, o bien en sus *Estudios de Estética medieval*. Madrid, Gredos, 1958, 3 vols.; pp. 91-95 y 189-190 (tomo II).

ESTUDIO ESTILÍSTICO DE ALGUNOS SUFIJOS

que Narciso cita en su delirio ebrio tienen realidad: tanto Lía como Calíope, apelativos de la amada, son construcciones sobre musas clásicas, todas ellas falsas; ni siquiera Narciso es el verdadero nombre del protagonista, o bien hay serias dudas sobre ello. La falsedad de estas significaciones puestas en circulación se refuerza vivamente con la presencia de un diminutivo cuyo valor no es sólo apreciativo, como deduce A. Alonso, sino aún *restrictivo y degradante*. Los diminutivos de esta obra contribuyen así a dotarla de un desdibujamiento de perfiles, donde el amor se confunde con la apatía y el odio, detalle que el mismo Amado Alonso ya había advertido magistralmente al estudiar los *diminutivos de cortesía*²⁰, utilizados “como quien achica la voz y se encoge un poco al decir una cosa demasiado clara”.

La joven deseada por Narciso, convertida en *ojillos* y en *ojitos*, en *manitas*, *pelillos* y *boquita*, está a un paso de la anulación que el enfermizo personaje busca durante todo el relato. El doblete *-illo/ito* aparece como un *translativo* de una categoría (animado) hacia otra (*cosificación*), o como intermediario en la *reducción*, que para Narciso es casi el medio desesperado, errados los demás, de obtener la meta de toda la intriga: la *posesión*. El denominador común del diminutivo es, por lo tanto, la apreciación de una cosificación metonímica del personaje femenino, por la vía afectiva. Por la aminoración emocional —falsa— debería poder llegarse a la manipulación, incluso a la dominación y el crimen, ese continuo espejismo del que nunca se termina de saber si es un juego.

2.3 *Análisis 3: los apreciativos en -ón*

La visión estilística de *Narciso* a través de la explicación del valor de algunos de sus elementos lingüísticos queda un poco más completa a partir de la descripción de los motivos semiánticos de las construcciones creadas mediante el sufijo *-ón*, especialmente las aumentativas. En principio serán éstas las que recibirán una atención preferente en este estudio, quedando otras formaciones, con valores de “cualidad” (tipo *socarrón*) o de “acción y efecto” (tipo *tirón*) como una mera aportación de detalles que no afectan mucho a las conclusiones del apartado en general.

La primera comprobación que puede efectuarse es la escasez relativa de formaciones aumentativas en este relato. De nuevo, razones lingüísticas pueden justificar el hecho: *-ón* ha seguido, como *-illo* el camino de la lexicalización en muchas ocasiones. La pérdida de valor aumentativo en *Narciso* en concreto es evidente y correlativa de la adquisición, que no es tampoco extraña a la lengua, de una apreciación peyorativa, de tal modo que en más de una formación ya predomina este matiz sobre el primitivo.

En *Narciso*, el aumentativo sigue con cierta fidelidad la disyunción que este

20 Cf. *op. cit.*, p. 176.

JULIAN MUELA EZQUERRA

trabajo viene mostrando. Por un lado, las series que el protagonista se adjudica contienen una absoluta apreciación despectiva; frente a éstos, existen otros aumentativos, también negativos, adscritos a las ancianas que aparecen a lo largo de la intriga, y que no son sino una proyección de la madre odiada:

... unas manchas de pelo azul, unos *plastones* de colorete... (p. 119).

... dos caderas encontradas, lo que realmente me impulsó a penetrar en aquel *vejigón* de manteca... (p. 149).

Finalmente, un número exiguo de formaciones se adscriben a las actividades de la joven buscada, dotándola de matices más suaves y positivos, exentos del desprecio de los anteriores:

Sentí la *estremezón* de su mandíbula en mi nuca... (p. 67).

El mismo valor tienen algunas de las formaciones que describen una cualidad:

...*juguetón* desafío, inofensiva roca costera... (p. 52).

Con todos ellos, va configurándose el hecho de que la femenina joven está casi eximida de las calificaciones aumentativas, mientras que, como se ha visto antes, copaba gran parte de los diminutivos, que la describían por pedazos de ella misma. Hay una intención retórica muy clara en este uso: el narrador aparece aumentado, pero en forma despectiva, frente a una adversaria disminuida y además (y ello por la carga afectiva del diminutivo) frágil; con un aumentativo que se desdice por despectivo y un diminutivo que también es negado por el contexto, se construye así un juego más de ese continuo espejismo, del enjambre de *apariencias* contradichas por el propio narrador y que son, sin duda, la mayor riqueza de esta novela. Todo el relato gira del mismo modo, en torno a un movimiento cada vez renegado. Narciso parece arremeter con fuerza:

Compréndeme, lector impasible, y pondera con qué turbadora inquietud fue arrojado contra aquel rosado peñasco el *cascarón* de mis deseos juveniles. (p. 57).

...y finalmente aproé mi *mascarón* hacia aquella isla de difícil acceso... (p. 66).

Pero el ímpetu de Narciso no es sino superficial: el aumentativo no tiene fuerza, se trata de dos lexicalizaciones imagen de la corteza, de lo exterior poco profundo. Forma productiva para inducir en el lector la impresión de *falsedad* y de *ironía* en el aserto discursivo de Narciso. Cuanto más habla, más se verifica la delgadez de su máscara, la poca claridad de su confesión.

Los sufijos sin carácter aumentativo confirman esta impresión, con su marca irónica:

...aquel mi primer triunfo de *cuarentón* no dejó de ser, por mi parte, una frívola presuntuosidad (p. 149).

Desde este *colofón*, aún me alcanza la mano a arrancarle las narices

ESTUDIO ESTILISTICO DE ALGUNOS SUFIJOS

de payaso, aunque noto que me llega a la cara un chorrillo *burlón* que parte de aquella flor de papel que se puso en el hojal. (p. 197).

La superioridad pretendida del varón frente al sexo contrario, que reduce a jóvenes doncellas y viejas decrepitas, conlleva una marca suplementaria de *ironía* que deshace lo dicho, el valor positivo de la virilidad; falsa virilidad, nuevo espejismo creado en un mundo de bruma.

3. ENSAYO INTERPRETATIVO

Búscase en este espacio recoger los detalles más relevantes obtenidos en la exposición anterior, con el fin de resumir las conclusiones que han de servir de síntesis del estudio.

En primer lugar, ha quedado bastante patente la afirmación que servía de hipótesis de partida: las formaciones lexicales, enriquecidas por la presencia del sufijo, no sólo añaden nuevos sentimientos a las palabras, sino que su conjunto, conjugado dentro del conjunto más amplio del discurso, resulta ser conscientemente productivo. No puede pues percatarse su lectura en una primera aproximación, pero existe una valoración que, por ley de *competence* lingüística, impregna todo el ambiente del relato.

Narciso es una obra donde la *apreciación*, un cierto enfoque de la realidad, son motores de la intriga; en cierto modo, la intriga no es sino eso: una *falsa visión* continua de Narciso, que intenga convencer al receptor de algo que los datos de la ficción se encargan de desintegrar. Y los mecanismos que se ponen en marcha para conseguirlo son muy variados, pero se reúnen en la meta común del discurso textual.

Dentro de esos mecanismos, de esa retórica nueva que intenta incidir y provocar reacciones en el lector con la ayuda de la función poética del lenguaje, se ha seguido la pista, en *Narciso*, de una sufijación verbal frecuentativa que cumplía dos objetivos: por una parte reiterar una acción pero considerarla despectiva, hacer negativa una actividad que además se redundaba a sí misma; por otra, crear una cierta progresión (*palabra* > *acción* > *acoso*) que hubiera debido llevar en una novela clásica a la *conquista*, pero que en este ejemplo concreto, y por peculiaridades patológicas del personaje narrador, se convierte en la expresión reiterada de un fracaso.

El estudio de los diminutivos ha añadido otros valores estilísticos a la comprensión del relato. La constante minoración, cuantitativa y afectiva, del objeto buscado pugnaba por establecer una cierta *cosificación* que garantizase la conquista. La amante, reducida a un bello animal (*pajarito*, *osito*, etc.), o a una parte de sí misma, parecía estar más al alcance del agresor. Nueva ilusión evidenciada por el uso de una sufijación aumentativa, que según intentaba distanciar la diferencia, en beneficio de un "gigantismo" del conquistador, la negaba por su propia carga despectiva. En realidad, *Narciso* es *Don Juan* visto por la espalda.

