

## **LEYENDA ÁUREA, UN CÓDIGO ESTÉTICO AL SERVICIO DE LO GROTESCO**

RAQUEL GARCÍA PASCUAL  
Universidad Complutense de Madrid

### 1. INTRODUCCIÓN

José María Rodríguez Méndez (1928), encuadrado en el drama neorealista de la posguerra española, es un autor tan prolífico como poco estudiado. Acercarnos a él supone asumir que estamos ante un dramaturgo que, por hacer de lo popular su marca de estilo, ha querido acercarse al pueblo y al pueblo ha llegado. Ambientes, temas, personajes y lenguaje dan fe de su arribada a la semilla de lo popular. En estas líneas la cuestión que nos ocupa es que, lejos de la brillantez lingüística de piezas cumbre como *Bodas que fueron famosas* o *Flor de otoño*, *Leyenda áurea*, escrita en 1998, refleja el habla empobrecida de una barriada en el ocaso del siglo XX. Incidiremos en este motivo finalista, ya que éste será entendido en clave religiosa, moral, social e incluso idiomática: la lengua de los barrios ínfimos se verá privada de la riqueza imaginativa del sainete de antaño para acercarse a la chabacanería de lo marginal.

¿Por qué centramos en *Leyenda áurea*? A nuestro juicio, en esta pieza se percibe de manera ostentosa la desviación grotesca hacia la que el autor encauza su producción dramática. De ahí el porqué del título del artículo «un código estético al servicio de lo grotesco»; esta aureola de deformación se percibe de manera ostentosa en su lenguaje, una no estudiada dimensión estilística de su obra que nos aporta claves medulares para la comprensión de su teatro. El decoro lingüístico, sacrificado en aras de lograr el imperio de la frase irreverente, ha sido suplantado en ella por un nuevo terreno de expresión en el que se han intensificado hasta la hipérbole todo tipo de negligencias idiomáticas. Reiteraciones, consonancias y un constante homenaje al anacoluto, conforman el código comunicativo de sus idiotizados actantes.

A continuación compararemos algunos pasajes de *Leyenda áurea* para acercarnos a una producción que da entrada libre a un tiempo de subver-

*Rlit*, LXVII, 133 (2005), 119-145

sión del orden establecido, a vejaciones y hostilidad en las relaciones personales, a un dilatado enmascaramiento de la identidad individual. Su dedicación con jornada intensiva al desacato verbal nos aboca a un aspecto del teatro de Rodríguez Méndez en el que vemos necesaria una profundización. Nos referimos al análisis lingüístico de sus últimas piezas.

## 2. EL LENGUAJE DRAMÁTICO DE JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ

Ríos de tinta se han escrito referidos a la adopción del lenguaje del género chico practicada por este autor en etapas anteriores, pero nada se ha estudiado su manifiesto dominio del argot contemporáneo. Con la perspectiva que dan el tiempo y la conciencia de que su proceso de producción se ha detenido, podemos afirmar que su versatilidad idiomática ha sido magistral. A vueltas con un vampirismo literario y una observación de la realidad, la obra de este dramaturgo ha sufrido una evolución, evolución que es también lingüística. Ha sido un avance paulatino, años en la calle escuchando a todos los personajes que habrían de subir de su mano a las tablas.

En sus primeras obras<sup>1</sup> irrumpía con fuerza un habla viva y sanguínea extraída con urgencia del mismo pueblo. Las frases eran cortas, impulsivas, violentas, sarcásticas, descarnadas y, a veces, rayanas en el vulgarismo y lo ofensivo. Llevada la vida a su teatro, desde un principio el autor mostraba un gran dominio del argot cuartelero y de la jerga estudiantil, un lenguaje seleccionado de las comunidades que tan bien conocía. Eran años en los que España era asolada por la corriente existencialista francesa y por el teatro social, y como consecuencia de la lectura de las traducciones argentinas de estas obras, los extranjerismos entraban masivamente a sus piezas. Dan fe de esta combinación idiomática *Vagones de madera*, *Los inocentes de la Moncloa*, *La vendimia de Francia* o *La batalla del Verdún*. Para Halsey (1980: 27) *Vagones* es «naturalismo desnudo y lenguaje directo, violento y cuartelero», que Rodríguez Méndez abandonaría en obras posteriores para echar mano de los tipos del género chico<sup>2</sup>.

Con el paso de la vida y de los años, sus piezas fueron sometidas a una nueva fusión de hablas, escuchadas y leídas: iba a añadirse una retórica importada del género chico. Su autor sumaba a ésta los dialectalismos

<sup>1</sup> En 1979, Martín Recuerda divide la obra de este autor en tres etapas en función de su evolución lingüística (1979: 206-208). A finales de los ochenta, Martín Recuerda sabía que quedaban por analizar las piezas aún no escritas. A Rodríguez Méndez le quedaban veinte años de escritura teatral.

<sup>2</sup> Cabe destacar que, salvo en el caso de *La tabernera* y *las tinajas*, en las obras menores estrenadas en este tiempo (*El milagro de el pan y los peces*, *El vano ayer*, *La Andalucía de los Quintero*) lo libresco predomina sobre la referencia lingüística real.

—barcelonés y charnego, andaluz— que habría de apadrinar, con lo que el estilo se abarrocaba, se hacía plástico, se acercaba al cuadro de la pluma de Valle o del pincel de Goya. Las obras se llenaban de símiles y de hipérbatos, de giros, refranes, dichos de corrillo e increpaciones tabernarias, tan comunes en los libretistas popularistas. Pero se trataba también de un lenguaje sainetesco ejercitado ya desde de su infancia, en aquellos años vividos en la madrileña calle de la Ruda. De hecho, en *Bodas* o *Historia de unos cuantos* estamos ante un estilo pictórico, un uso más descriptivo de un estereotipo retórico que vital. Si en los temas Rodríguez Méndez se acercaba a Cervantes, Galdós y Baroja, en el estilo tenía impreso el estereotipo retórico de Valle, con brocha solanesca y goyesca. Su logro era contribuir a la historia de la lengua dramática con una peculiar fusión del teatro por horas con las jergas de máxima actualidad. No obstante, lo característico del tipo literario dio de nuevo cabida a lo vital en piezas posteriores, en las que continuaría la alternancia de fuentes lingüísticas: el lenguaje de época explotado en obras como *El pájaro solitario* o *Literatura española* se fundía entonces con la germanía propia de la delincuencia y los rufianes en su *Flor de otoño*. El estilo directo, de frase breve, viva, cortante en su familiaridad, el estilo casi periodístico que aludía a entidades reales de la primera etapa, ya no cedía ante la pujanza de sus lecturas. La frase ya no se abarrocaba ni amaneraba.

Se constata que una renovación lingüística —obras escritas en los años ochenta y noventa— no se haría esperar, dando cabida a los estratos más bajos de la sociedad, con sus jergas correspondientes: la jerga de los marginados —delincuentes, drogadictos, maleantes—, la jerga taurina y la deportiva. En dicha actualización filológica va a enmarcarse la obra que analizamos. Salvando las distancias, sus primeras incursiones en el argot de la droga habían sido el Orcasitas de *La marca del fuego* (1986) y *El alma dormida* (1988), pero ninguna pieza llega al nivel de argotismos de *Leyenda áurea*. Completamente dejado de lado el tópico retórico del sainete, Rodríguez Méndez ha sabido elaborar en su marco un estilo propio; la lengua de su Bulería, su José Luis, su Trueno o su Mari Pepa se ha abierto al nuevo espíritu de la calle y del tiempo actual. Por esta razón, si en este su último periodo sus protagonistas son Alfonso VI o Doña Urraca —en *Reconquista*— hablando con un nivel de lengua actual, su será finalidad grotesca. Justificado queda entonces el aserto de que, aparte de sus sociolectos, Rodríguez Méndez maneje con soltura diferentes variedades de habla, en su inigualable acatamiento del habla contextual. Resulta interesante anotar cómo otros autores de su promoción, entre los que podemos citar el caso de Carlos Muñiz (Borrás 1979), Lauro Olmo (Berenguer 1991) o Antonio Gala (Martínez Moreno 1987), han acudido de modo similar a la distorsión lingüística como recurso de estilo, un estilo marcado por el espíritu de la carnavalización.

### 3. LO CARNAVALESCO EN *LEYENDA ÁUREA*

El saldo resultante de la evolución estilística de la producción de Rodríguez Méndez se inclina, de este modo, a favor de una hibridación de hablas, oscilante entre literarias y reales, que desemboca en sus últimas producciones en una absoluta contemporaneidad expresiva. Ha pasado del lenguaje vivo de *La batalla del Verdún* al amanerado y luminoso de *Bodas*, y de ahí al barcelonés de *Flor de otoño*, para terminar en el medievalizante en clave grotesca de *Reconquista* y en el acanallado de *Leyenda áurea*. El lenguaje de ésta última, sobresaliente en sus retruécanos envilecidos, resuelve sus antagonismos en función de una burla despiadada y risible, que se infantiliza en su reproducción irrisoria de la realidad, en sus distorsiones expresivas<sup>3</sup> y en violentas locuciones veladas por el eufemismo o subrayadas por el disfemismo. Con toda su cruda carnalidad madrileña<sup>4</sup> y su desmenzamiento atomizador de los personajes, parece estar dominada por el llamado espíritu carnavalesco (Bajtín 2002) que, en su marco, dota tanto al sainete como al dato histórico o al arrebató místico, de un barniz caricaturesco. Es más, la obra que analizamos hace circular, forzada a ser antiidealista, a toda una galería de dementes, depravados, delincuentes, fracasados, trashumantes corruptos y toxicómanos. Culpables individuales pero inocentes sociohistóricos, son personajes tomados de la realidad, pero con nombre, figura, actos y habla desfigurados. Con relativa comodidad, están tipificados y además topificados; sostienen roles que, si no jerarquizados en su tipismo, sí lo están en su medida actancial. No nos extraña que en todas las obras de Rodríguez Méndez la acción pivote sobre un personaje central —*la Mari Pepa*, el inocente de la Moncloa, etc.—, y que en *Leyenda áurea* la acción se genere en un epicentro detectado y dibujado con un profundo humanismo: lo ocupa el gitanillo limpiabotas,

<sup>3</sup> El resultado del trabajo de selección social de Rodríguez Méndez ha seguido una premisa como guía: «Ser análogo a las imágenes reproducidas por esos espejos ondulados que reflejan los rostros alterando las líneas pero conservándolas todas» (Huerta 1994: 158). Recordemos que en *Los cuernos de Don Friolera* Valle-Inclán había dicho que «las lágrimas y la risa nacen de la contemplación de cosas parejas a nosotros mismos» (Triana 1968: 45).

<sup>4</sup> A propósito del artículo «Madrileñismo» escribía Rodríguez Méndez: «Hay algo en Madrid —¿natural o superficial, real o fabricado?— que impregna de una especial tonalidad la vida del teatro en aquella capital (...) El que los autores, desde los tiempos de Lope de Vega hasta nuestros días, hayan intentado crear un estilo madrileño me parece algo importante.» (1968b: 105-108). Retomando la misma idea, en *La incultura teatral en España* reiteraba: «Sería interesante investigar la cantidad de energía que tuvieron que desarrollar aquellos que se obstinaron en crear algo nuestro (...) Moratín, los plebeyos sainetes de Ramón de la Cruz y González del Castillo, la obra de Ventura y Ricardo de la Vega, del catalán Robreño, los buenos autores del género chico, Valle-Inclán, Benavente, García Lorca, etc. Fueron hitos y no cadena lógica» (1974: 54).

contrafigura de *el Trueno*, aquel pícaro<sup>5</sup> chabolista de *Los quinquis de Madriz*. Pero, específicamente, hay un rasgo que aúna a todos estos tipos de «su leyenda»: abunda en ellos el chiste fácil y el retorcimiento verbal, dibujados en consonancia con los ademanes de los personajes: *el Sopoliche* es el dormilón de la manta, *el Ángel* —recordemos la obra *Isabelita tiene ángel*— se pregunta a sí mismo como portador de una doble personalidad, *el Cane* persigue a un gato, *el Cebolla* tiene el «don» de la ebriedad y *el Pincho* es incisivo.

No es difícil, entonces, apreciar que estamos ante personajes definidos por características corporales, gestuales y idiomáticas, y que son incapaces de proyectarse afectivamente; su vida mísera —que no siempre miserable—, hace de ellos comparsas que sólo reconocemos gracias a una máscara: el argot, un lenguaje en el que se esconden y reconocen a un tiempo. Dicho de otro modo, la polifonía bajtiniana es operativa y, a la vez, se anula para ellos, muñecos animalizados y cosificados por su aspecto y su dicción. Su sola presencia nos abre los ojos para hacernos ver que su autor, perito en recreaciones de la más variopinta variedad diastrática, diatópica, diacrónica y diafásica, ha sido capaz también de descender al nivel de habla más vulgarizante, y, lo que es más significativo, al lenguaje de una juventud que ya no tiene. Al dibujar una temática y una tipología de caracteres en consonancia con la decadencia finisecular, ha castigado lingüísticamente a sus médicos y policías, así como a su ejecutivo y a su protagonista religioso, a una pobreza expresiva que no es realista.

Ya lo decíamos, Rodríguez Méndez ha salido al encuentro de la realidad del pueblo, ha dado de bruces con él y, en su postura dialógica<sup>6</sup>, lo está deformando. Nos van a dar la clave las acotaciones, ámbito donde se va a revelar el andamiaje grotesco de la pieza. En primer lugar, son el imperio de la ironía y del contraste lumínico-acústico expresionista. En segundo lugar y entre otros puntos, caracterizan a cada uno de los perso-

<sup>5</sup> «Ente el pícaro y el místico existen puntos de contacto. Ambos han 'eterealizado' sus ideas y convicciones en una doctrina abstracta —Dios o el Hombre— pero que se opone abiertamente a los ideales imperialistas (...) Ambos han desmitificado el mundo. El siglo XVII es la patria del delincuente, el pícaro, el místico. El Escarramán de Quevedo rompe tajantemente con la materialidad; con un humor destructivo y metafísico que es propio del agresivo y del sanguinario, como también del desgraciado pícaro; «vive a la defensiva, subterráneamente, en busca de la pura supervivencia» (Rodríguez Méndez 1971: 27 y 62).

<sup>6</sup> Partícipe del género paródico del mundo al revés, y humorista por actitud y no sólo por ocasión, Rodríguez Méndez sabe elegir el gesto enfático y la verbosidad —o «inundación de palabras» (Serralta 1980: 109)— como representativas del discurso plebeyo de la plaza pública. Es decir, de «un tipo de vocabulario familiar y grosero atraído por una postura irónica y abierta ante la realidad o, dicho en sus propios términos, por afrontar ésta de una manera dialógica» (Lacarra 1988: 4). Una postura, como decimos, más dialógica que dialogal.

najes con expresiones cinéticas propias de un fantoche: *el limpia* es presentado *extendiendo los brazos en cruz*, el de la cazadora *agitando el billete*, la abuela *elevando los brazos al cielo*, el marido *señalando con el dedo a la vieja*, el médico jefe *puesto en jarras*, *el Cebolla soplando una litrona vacía*, *el Ángel bailoteando*, *el Cane moviendo una profusa pelambreira*, *el Sopoliche arrastrándose en una manta*. De esta forma, las cien páginas de la obra trazan una radiografía obsesiva de las relaciones psicopatológicas desencadenadas alrededor de un fingimiento social. Pero el antifaz terminará cayendo: en la conversión de su impostado sacerdote, el lenguaje retoricista será un anticlímax, porque no se logrará la magia intocable de los latines de *Divinas palabras*, sino un efecto esperpéntico. Y, del contraste en los nombres, gestos y palabras de los personajes, así como del acústico, nos desplazamos al espacial. Los personajes se mueven en espacios cerrados que los aíslan, los limitan, los condenan al conformismo y los deforman.

A nivel temático, nos parece importante aclarar que esta pieza se enmarca en una categoría significativa que él mismo ha calificado como el drama de la España sin Dios y sin honor. En este marbete recoge sus piezas *Literatura Española*, *Teresa de Ávila*, *El pájaro solitario*, *Isabelita tiene ángel*, *Última batalla en el Pardo*, *Leyenda áurea*, *Barbieri*, *Sangre de toro* y *La marca del fuego*. Porque el avance tecnológico no nos ha llevado a una mayor espiritualidad, ni a una mayor libertad, ni a una mayor comunicabilidad con nuestros semejantes, todos los caminos de su obra van hacia esa Roma de la humanidad de sus personajes. Es una línea Madrid-«Roma» cada vez más trascendente, ya que poco de realismo tiene que la estatua de Jesús contemple demiúrgicamente desde lo alto del Cerro de los Ángeles la historia de una conversión al Cristianismo. Nada realista es tampoco que *el limpia* sea testimonio de una profesión ya en declive, de *un tiempo felizmente superado*, de que lo nuevo nazca sobre la muerte risueña de lo viejo; es un pretexto para presentar una *risus paschalis*<sup>7</sup>, la expresión de la alegría pascual por medio de la risa provocada por lo grotesco y lo chocante. En esta línea, el autor subtitula *misterio escénico* esta obra, en homenaje a los *milagros*, *misterios* y *moralidades* medievales, en los que los actores encarnaban posturas éticas antagónicas (Muschg 1996: 325-377).

<sup>7</sup> La unión de lo sacro y lo profano es conocida como *risus paschalis*. Gutiérrez Solana le sigue la pista: «Estas máscaras dan la impresión del aplastamiento y aburrimiento del Carnaval en Madrid (...) cumplen un deber sagrado» (1961: 516-519). Al estudiarlos, Díez Borque declara que «la órbita de lo carnavalesco, como sistema y forma de representación del mundo, tenía que encontrarse, forzosa e ineludiblemente, con la órbita de lo religioso católico, también sistema y forma de representación del mundo (...) Tenía que aparecer el diablo, y aparece, para colocar bajo su influjo y protección el tiempo oscuro de las máscaras, frente al tiempo de la luz, que es el de Cristo» (1989: 184-188). De igual forma, la labor de documentación de Caro Baroja, nos revela cómo «el travestimiento fue condenado por la iglesia como pecado contra el sexto mandamiento, y se ha mantenido, acompañando al cambio de vestido el disimulo de la voz» (1979: 98).

Son las que van adoptar dos personajes de la obra: el limpiabotas gitano y el sacerdote.

En lo tocante al argumento, éste se perfila a la par del contraste pasado-presente, que en *Leyenda áurea* pretende testimoniar lo impostado de la fe que promueve la Teología de la liberación, defendiendo una evidente vuelta a la Misa preconiliar<sup>8</sup>. El autor elige como mensajero de esta esperanza, como profeta de su fe, a un sencillo gitano en el que se hacen patentes una serie de analogías cristológicas. Las cuentas de su rosario «cuentan» el paso de la conversión moral del sacerdote endemoniado. No se queda ahí su protagonismo, pues limpiando las botas de este Diablo transitorio, limpia «el pecado» que supone la fe deturpada de la Teología de la Liberación: es bienaventurado —las Bienaventuranzas están en el sustrato temático de la obra— por quitar el pecado del mundo. Es un sujeto paciente por sufriente, por dejarse pisotear a la altura de las botas que limpia, pero es pueblo que sabe perdonar, como la Mari Pepa de *Historia de unos cuantos* o San Juan en *El pájaro solitario*. Las claves simbólicas se perfilan así como las de un exegeta de la *Biblia* que permite el salto interpretativo a un ámbito metafísico.

En cuanto al nivel estructural, nos interesa apuntar que *Leyenda áurea*, como las últimas piezas de Rodríguez Méndez, ya no tiene el esquema tradicional de *El milagro del pan y los peces* o *Los inocentes de la Moncloa*. El autor ha evolucionado hacia un teatro narrativo, con acotaciones extensas de naturaleza pictórica, en el que la novela y el periodismo del siglo XX pasarán a convertirse en referencias cardinales. Periodismo decimos, ya que *Leyenda áurea* recupera el modelo de *Bodas* —en ella eran estampas—, al fragmentar sus episodios en microsecuencias —técnica ya ensayada en *El círculo de tiza de Cartagena*— e incluir una gran plantilla de personajes<sup>9</sup>. Hablamos, entonces, de un teatro cronístico-narrativo; sus actos pasan a llamarse *momentos*. En su desarrollo, parecería que en el momento cuarto se da una de dichas incoherencias estructurales: el gitano, que ha quedado encerrado en el calabozo, se presenta en forma de aparición ante el sacerdote en el hospital. No obstante, es una alegoría bíblica y no un des-

<sup>8</sup> En la copia que conservamos de la obra original, podemos leer el primer título que el autor fijó: era *La Reconversión*. Su cambio por *Leyenda áurea* se debe a un deseo de acercamiento a los arquetipos de santidad que, en la Edad Media, fueron testimonio de vida ejemplar. Nos referimos a leyendas áureas en la línea de las relatadas por Santiago de la Vorágine, cuya obra más importante es, precisamente, *Leyenda Dorada* (1264).

<sup>9</sup> A diferencia de *Leyenda áurea*, en *El pájaro solitario* asistimos a una reducción del número de personajes y a un menor dinamismo actancial. ¿Cómo, entonces, citar estas dos obras como características de la última fase de creación de este dramaturgo? El punto de colisión entre los dos modelos —*El pájaro solitario/Leyenda áurea*— es el dinamismo conseguido con cambios lumínicos, a vueltas con la mística y emparentada con la estética expresionista.

acierto; el gitanillo ha «resucitado» de su celda para aparecerse ante el moribundo. Podemos aclarar que tampoco supone un desatino el que, en el momento noveno, ya de día, *el Ángel y el Pincho* encuentren el rosario. Si en Cervantes había un manuscrito encontrado, éste es «el rosario encontrado», camino andado hacia la anagnórisis final. Y es que, sin duda, no puede entenderse a Rodríguez Méndez sin Cervantes<sup>10</sup>.

Toda esta agilidad distributiva casa muy bien con la puesta en escena de los textos realistas, que concibe los teatros con escenarios partidos para presentar acciones simultáneas y ámbitos que se multiplican, recuperando el «teatro de escenarios» propio de nuestra tradición. Por su parte, en las acotaciones «el idealismo se compagina a la perfección con el realismo —si éste abarca las dos mitades de la realidad, visible e invisible—, que el naturalismo, en cambio, contrapone» (Guerrero Zamora 1955: 10). Si normalmente éstas explican y aclaran, en Rodríguez Méndez logran un embellecimiento simbólico y una crítica social<sup>11</sup>, y, sobre todo, son el pretexto ambientador de momentos de desrealización festiva. Dentro de su inclinación a la burla, entendemos que Rodríguez Méndez se arroge la postura de un narrador que en narratología toma el nombre de extradieético y heterodieético, pero intrusivo, con cesiones a la focalización interna. Aprovecha para ello todo el potencial audiovisual del esperpento: luz selectiva perfilando contornos en un fondo de sombras, como en los mejores *caprichos*. Con sus reducciones del cuerpo a mera geometría cubista, a siluetas o sombras de movimientos mecánicos, constatamos que esta pieza es documento de un neorrealismo crítico que rezuma el olor del azufre de su sacerdote endemoniado.

### 3.1. Nivel fonético-fonológico

Extremando la familiaridad con lo local, y en una estela de afectaciones arrabalescas, nos interesa el hecho de que Rodríguez Méndez ponga en práctica en sus obras dramáticas una desmitificación y desintegración del arquetipo lingüístico paralela a la desmitificación del arquetipo humano<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Otra intertextualidad paródica se da entre *Leyenda áurea*, la obra berceana y la alfonsí en lo que refiere al motivo del robo de un crucifijo: en Berceo es el milagro de «La Iglesia robada», y en la alfonsí el del crucifijo de plata, tomado de la cantiga 318. En este último relato, un *clergyman* condena al culpable del robo de una pequeña cruz a quedar ciego y deforme, tomando la apariencia de una criatura grotesca. ¿Acaso no palpita en ella *el Cane*?

<sup>11</sup> En realidad, las acotaciones de *Leyenda áurea* son un territorio propicio para la hibridación genérica. Están a medio camino entre lo novelesco, lo poético y lo pictórico.

<sup>12</sup> De hecho, en *Ensayo sobre el machismo español* (1971: 84 y ss.) hace un repaso crítico de ese pícaro: estudia al sufridor Escarramán de las jácaras populares conmemorado por Quevedo; al alegre Manolo de Ramón de la Cruz, «precedente de los rebeldes

Conoce muy bien a los protagonistas hampescos de todo tiempo y está estudiando su degradación. Sobre su pervertido personaje vierte todo el conocimiento lingüístico y el humor negro que le viene del jaque quevedesco; recoge, de ese teatro de la crueldad, la marginalidad y la rufianería que llegaba a ser la jácara, su «maleante» y maleable lenguaje de germanía.

Tras la pista de su desacato fonético, pero elevado a la máxima actualidad, la pieza conforma un diasistema en el que, debido a una descuidada pronunciación, se justifica que los personajes recurran a pérdidas, supresiones, disimilaciones, crasis y metátesis de fonemas, transferencias acentuales, junto al uso de agresivas onomatopeyas. Como hace notar Martín Recuerda, el lenguaje de Rodríguez Méndez «nada tiene que ver con el lacónico, cerebral y razonador de Buero (...) A sus temas les falta ordenación y estructura, pero están dados con más vitalidad y fuerza, más directos, más violentos» (1995: 24). No quiere un lengua impermeable; su neorealismo tiene como meta reproducir al extremo la realidad, dando entrada incluso a la acción sin palabras de tendencia jarryniana o chaplinesca. De esta forma, la escritura de la obra será un reflejo de la más pura teatralidad —que engloba a la visualidad, a la gestualidad, a la musicalidad—, y también de la oralidad de la plaza pública (Huerta 1988: 105-117).

Demos cuenta de los ejemplos más significativos de esta teatralidad en la pieza objeto de nuestro estudio. Nuestro limpiabotas y nuestro sacerdote corrupto serán en ella los organizadores de un ritual expresivo en modificará los significantes a favor de terminaciones en *-ata (sociatas)*, *-ete (cabroncete, choricetes)* *-ales (andurriales)* y *-ón (vacilón, pelón, corpachón, maricón, coscorrón)*, todas ellas con semántica argótica.

Al comentar los vulgarismos por supresión de fonemas, debemos revelar que todas estas caídas consonánticas implican una previa relajación articulatoria. En esta obra de los bajos andurriales madrileños, la amenaza del fenómeno cacógeno de la aféresis es permanente (*Vangelio, amos ya; ta bien; un culo e vaso; nel; joputa*), aunque en los casos de síncope el índice de supresiones crece: *olvíame, chocao, manchao, dao, acordao, largao, cazao, servío, salió, cumplío, regaera, calañta, tos, toa, menüo, joer*. Extremando la familiaridad con lo local, el fonema /y/ intervocálico y la vibrante simple /r/ caen sistemáticamente en palabras de uso muy frecuente (*auntamiento; mía (<mira); paece*). Más violenta se da la síncope en *tiés, quiés, callás* y *cagüe la leche*, a favor de un mono o bisilabismo de articulación más cómoda y rápida. Como dan fe estas formas, en la obra son

---

del 36 que adquieren conciencia de su hombría»; al chulo que asimila la crisis del 98, Julián, el reformista; al «Pichi» preconsumista que Celia Gámez cantaba en la zarzuela *Las leandras*, para llegar al teleadicto —el mismo de *El ghetto*— y al «chuleta» de nuestros días. En esta degradación del arquetipo debemos entender *Leyenda áurea*.

muy frecuentes las dislocaciones acentuales debidas a una pronunciación vulgar. De igual modo, en aras de una articulación más fluida, en los cultismos se sacrifica la pronunciación de fonemas implosivos, que son sincopados: caen la /b/ y la /n/ en *suterfugios* y *extremaución*, respectivamente. En la misma estela de afectaciones arrabalescas, podemos advertir que la apócope afecta a consonantes implosivas como la /d/ del sustantivo *Madri* y de *usté*, y se extrema en los ejemplos de truncamiento (*to*, *na*, *pa*, *pué*). En boca del ebrio y simple Cebolla, la apócope extrema de *tron* autotraiciona a un ser tan infantilizado como estará el suplicante limpiabotas de las primeras páginas, quien emite otra forma truncada de la jerga infantil: *porfa*. Siguiendo en esta línea de omisiones fonéticas, *Leyenda áurea* es campo propicio para que tengan lugar auténticos acortamientos en sustantivos (*comi*, *cini*, *tranqui*, *na*, *sudaca*), con los que constatamos que la jerga juvenil es muy dada a las terminaciones en *-i*, que huelen a esnobismo, melindre, remilgo o complicidad.

Entre los vulgarismos producidos por la adición de fonemas contamos con casos de prótesis (*sos<os*), epéntesis (*tito<tío*) y paragoges (*ves<ve*). A esta tendencia se unen las asimilaciones y disimilaciones, ambos casos de una modificación vocálica. La apertura vocálica se ha prestado a un gran número de disimilaciones modificadoras del fonema /o/ en /e/ (*semos*) y de /o/ en /u/ (*¿u qué?*), donde se produce una pronunciación hiperculta, una ultracorrección de la conjunción disyuntiva *o*. También encontramos disimilaciones de /b/ en /g/ (*güeno*) y de sonorización de la h- en /g/ como apoyo articulatorio para la wau en *agüela*, *güevos*, *tío Güevo* y *güena mañana*. Todos ellos se acentúan en la comunidad de base, pero no se reducen a esta capa acanallada: en boca de la médica se forma, por una disimilación modificadora de consonantes, una forma verbal incorrecta: *iros*; asimismo, en boca del marido de la familia proletaria se pone un sincopado *Te vas tomar por culo*.

En este punto hacemos mención igualmente al antihiatismo propio del registro vulgar. Son índices de esta actitud antihíatica la tendencia a monoptongar /ue/ en /o/ (*pos*), /ie/ en /e/ (*ternito*) y /ei/ en /e/ (*vente*). Incidiendo en esta irreverencia, las disimilaciones eliminadoras de consonantes implosivas —mediales o finales— afectan a los siguientes fonemas implosivos, que ya citábamos al explicar el fenómeno de las pérdidas fonéticas: *-n* y *-b* (*suterfugios*, *extremaución*), *-n* final (*cagüe*), *-d* final (*Madri*) y /r/ final (*hasen*), todos ellos sonoros. Entre las sordas, las eses prenucleares no suelen aspirarse, salvo que el hablante sea hispanoamericano, como es el caso del jefe de la Uvi, que cecea (*eztamo*), sesea (*sona*) y aspira la *h* (*hartarse*).

Seguimos hablando de alteraciones fonéticas. Lo cierto es que la alteración fonética por excelencia es la metátesis: *naide*, *probes*, *pogre*. Llevada al extremo esta mutación, entramos en el terreno de la crisis, o fusión

de fonemas en forma de una sinalefa vulgar. Lo vemos fácilmente en *acá p'acá*, donde la elisión de la preposición trae como consecuencia una crisis fonosintáctica. Y serán más los casos de crisis (*pal pan* y *nel auntamiento*) y aglutinaciones (*me cagüen* y *joputa*). Entendamos que esta pereza humana ha sido llevada a lo verbal; tenemos localizadas muestras de una pereza fraseológica hecha palabras: deixis *ad oculos* o mostrativas (*Si no lo veo no lo creo...*; *¡Que esto ha sido una llamada!*; *Mirar... Los cuatro kilos los pesa... ¿Qué no...?*). Igualmente, se diría que en las interjecciones se manifiesta una actitud desasimilativa, una impertinente y omnipresente protesta: *¡Jo!*, *¡Oh!*, *¡Ay!*. Por esta movilidad, sería necesario un estudio extralingüístico venido del campo de la kinésica (Profeti 1980) —mímica y gestos— y de la proxémica —movimientos y lugares en los que tiene lugar el conflicto dramático de los personajes—, ya que una de las constantes estructurales de la conversación coloquial de los personajes de las piezas de Rodríguez Méndez es el relato dramatizado, tendente al planto histriónico y emotivo. Por él y en él el lenguaje gesticulante, las voces imitativas (*guirigay de sirenas*) y las onomatopeyas (*pim, pim, pim*; *¡hi, hi, hi, hi...!*; *Tantarantán*; *¡Huyyy!*; *ta, ta, ta, ta*; *miauuu...*, *miauuuu...*, *remiauuu...*) se asocian en un pacto de no mesura. Rodríguez Méndez está retorciendo el idioma hasta el maullido, en consonancia con las palabras de Gállego: «Gritan, chillan, dan los aullidos humanos que son más penetrantes que los de los locos y se podría decir que son cuadros sonoros y parlantes» (1989: 229).

Junto a las onomatopeyas, estudiamos el caso de aliteraciones —como la [s] de *Mueve los labios musitando*, o la [X] de *je, je, je, je...*— y de fáciles rimas consonánticas que rayarán en el ripio: *rollo-Cebollo*; *plata-gata*; *agüela-cuela*; a favor de la similitud de efecto festivo, una exultante y lúdica expresividad rimada: *¡Ea!*, *¡Ele!*, *¡Hale!*, *¡Ojú!* En ella no hay sino un fondo de apelación al interlocutor, lograda también mediante efectivos y efectistas juegos de palabras (*quisicosas*). Además, aparte de las fórmulas mostrativas de secuencias como *Mía tú las joyas que encuentras*, *Mía tú la leche...*, *Pos mía tú que brillaba*, *¡Mía tú la afición...!*, una importante fuente de vulgarismos está en la creación de hipocorísticos: formaciones simpatéticas logradas por medio de la supresión aferética (*Quique*), truncamiento final (*el limpia*, *el poli*), repetición de un sonido (*tito*), o combinación de varios lexemas: *el tete*, *mangui*.

### 3.2. Nivel morfosintáctico

En este punto daremos cuenta de unos rasgos que acusan cómo Rodríguez Méndez importa prefijos privativos del caló (*-elar*, *-iri*, *-irris*, *-ay*, *-añi*, *-elo*, *-i*) y préstamos de otras lenguas en forma de una peculiar apro-

piación, de trasvase, de ósmosis<sup>13</sup>, que tiene como fin producir un efecto de extrañeza. No tienen otro objeto las palabras trisilábicas truncadas en -a (soCIAta, maSOca, boCAta), procedentes de vocablos tetrasilábicos paroxítonos también: sociaLISta, masoQUISta, bocaDILlo. En ellas el género ha quedado suspendido, como sucede con gran frecuencia a favor de la terminación en -i (*mangui, tranqui, cuanti menos*), sin que falten los gitanismos propensos a esta terminación chulesca.

Otro aspecto sobresaliente en el texto relativo a la expresividad de sufijos es que las sufijaciones más productivas son las diminutivas ridiculizadores en -ito (*saloncito, perrito, relojito, gordito, animalito, ternito*), -illo (*perrillo, mediquillo*), -ete (*choricete, cabroncete*) o -uelo (*canguelo, mozuelo*). También abundan las aumentativas en clave hiperbólica y despreciativa, como -azo (*papirotazo, leñazo, puñetazo, dedazos, timbrazo, cogotazo*) y -ón (*corpachón, coscorrón*), y las terminaciones adjetivales en -ón (*maricón, pelón*), -oso (*horroroso, estruendoso*) y -udo (*bigotudo, peludo, nervudos*). En esta especialización de recursos por un sobrepeso del uso de diminutivos en -ito/a, -irris y -ete en todos sus matices, desde el peyorativo (*relojito de pulsera, curín Mellado*) y despectivo (*doncellita, butaquita, choricete*) hasta el hipocorístico (*gitanillo, ojirris*) y afectivo (*fresquita, mami, papi*), pasando por el irónicamente adulator (*currita*), el matizador (*saloncito*, no con matiz irónico sino referido a un salón en efecto muy pequeño de una casa vallecana) y el ponderativo (*lucécitas que van y vienen*). Sólo se salva el gitanillo, en cuyo nombre la sufijación es apreciativa, a diferencia de los despectivos *doncellita, currita, mediquillo, tipejo, calleja, mujeruca, cincuentona, tremebunda* o *chulángano*. Mención aparte merece el sufijo argótico de los verbos iterativos: -ear, productivo en *no te choteas, bailoteando* y *choricear*.

Son más los vulgarismos de ámbito morfológico, como las discordancias de la persona o el número, o la confusión de verbos por causa de falsas etimologías populares. Veamos casos de etimología popular en el recurso a *reportarse* en lugar de *comportarse* (*Vamos, mujer, a ver si te reportas*), o en la confusión de verbos adlativos, que se producen en estos ejemplos: cuando se utiliza *amos ya* en lugar de su opuesto 'venga ya'; *¡Yo yo me he enseñao de otra manera!*, en vez del inverso 'he aprendido de otra manera'; *echar una copa*, suplantando a su contrario 'tomar un copa'; *no hay pa tanto*, en lugar de 'no es pa tanto'; *habemos* en lugar de *hemos*, que es un ejemplo de archisilabismo, de preferencia de formaciones de más sílabas o discordancias de número. Estas últimas se dan por exceso en las

<sup>13</sup> Desde finales del siglo XVII la lengua de los gitanos se fusionó con el habla de los malhechores, debido a los continuos contactos de éstos con el mundo hampesco (Clavería 1951: 16). Actualmente, el argot-caló es sustituido a pasos agigantados por el que los delincuentes llaman *caliente* (Sanmartín 1998: 111) que, a favor del castellano, va perdiendo su preponderancia romaní.

formas verbales (*No le gustan que les toquemos*), o por defecto en los adyacentes (*Déjame los pinreles limpio; Yo pa ganarme unos cuantos de esto*) y verbos (*Lo que es estos viejos*). En el mismo orden de discordancias, constatamos la continua reincidencia de Rodríguez Méndez en los laísmos. Como madrileño castizo, no puede evitar caer en el uso indebido del pronombre personal átono *la* como objeto directo en los casos privativos de *le*, propia del objeto indirecto: *Darlas brillo; Ya la compraremos un video; la da un manotazo*. Sin embargo, sus loísmos aparecen en una suerte de vulgarización cosificadora: *Los iba a dar yo...; lo va a hacer levitar*.

Llegamos así al campo nominativo. El número de variantes léxicas se incrementa cuando el personaje es protagonista: es el caso de *el limpia* y del sacerdote, merecedores de un cambio nominal en correspondencia con su cambio de rol actancial. El vampirismo literario de Rodríguez Méndez le ha llevado a cambiar de nombre a sus personajes, una clara filiación cervantina. Por el contrario, señalamos una tendencia contraria, la consistente en presentar a los personajes-tipo con indeterminaciones designativas: *un gachó, un pasma, una secretaria, dos maderos, unos cuantos gaznápiros*. Desdibujando sus caras y sus nombres, estamos en el hospital —*el Florencio*— y en la comunidad de base, en la que tres son motes, *el Cebolla, el Cane, el Sopoliche*, y uno propio: *el Ángel*. Además, *el Ángel* nombra a *el tío Huevo*, a *el Sarasa* y a *el Coco*. Referido a este último, sospechamos que pueda ser otro nombre para *el Sopoliche*, porque ya se había aludido a *que la comunidad de base se asemejaba a celda promiscua de Carabanchel*, en un guiño de ambigüedad homoerótica. Como el *limpiabotas* —conocido con el primer formante: *limpia*—, *Sopoliche* es una combinación de lexemas compuestos ortográficamente. Y es que, de forma puntual, a las ocurrentes agrupaciones de lexías se suman las «ocurrencias» producidas por un cruce: *teología de base* es un cruce de *Teología de la liberación* con *comunidad de base*. Propios también del lenguaje jergal son los empleos de adjetivos con función adverbial —*Tronco, natural* (en lugar de *naturalmente*), *fetén* (inmovilizado: *curras fetén*) y *fenómeno* (*un curre fenómeno*)— y de adjetivos con dislocación referencial (*curre guapo*) o la adverbialización del adjetivo en grado comparativo en *mayormente*.

Pasemos a estudiar otra categoría que merece nuestra atención: la sintaxis no sólo se sirve de conectores morfológicos —concordancias, conectores, preposiciones...—, sino también de conectores léxicos, con lo que es visible la concatenación mediante repeticiones de frases —*el que manda, manda; Sí, sí, cuatro días... Ya, ya, cuatro días...; Pues sería una solución... / La solución es la que yo me sé y tú también...; No señor... limpiando... / Limpiando coches, ya; Difícil es siempre para un pastor abandonar el rebaño... / Pues el rebaño, el rebaño que se las apañe como pueda...; La del Vangelio*—, o mediante añadiduras enfáticas (*¡Quita, qui-*

*ta! ¡No quiero...! ¡No quiero!*). A este procedimiento de reduplicaciones por repetición léxica, unamos el sugerente sistema de alusiones (*el suplementario*) y el de las formaciones archiverbalistas: *dar la mañana* ('armarla'); *como si tal cosa* ('tranquilamente'); *hasta el cuello* ('saturado'); *de una puta vez* ('ya', 'por fin'); *ni un culo e vaso* ('nada'); *no os tocamos un pelo* ('nada'); *ni pío* ('nada') o los vulgarismos de *el Ángel*: *Y a luego resultó que* ('sucedió después que') y *Por poco se come el crimen* ('casi es culpado de haber cometido el crimen'). Más notables son aún la dejadez y comodidad de una frase que se ha aligerado, en el campo de las oraciones sincopadas (*¡Jefe! ¡Jefe!... Jefe, despierte que mire que...*), anacolutos (*Preparando la jun... ¡Mujer!... Bueno, mira, si es que vas a ...; Que si nosotros la quisiéramos... Que chatarra hay para parar un tren*), elipsis (*ochenta mil talegos, la fija, tío; Nos van a dar las doce del día*), hipérbatos (*¡A ver si va una a no poder descansar*), frases sin nexos gramaticales (*La leche la Misa, la que arma por la Misa, mía tú la Misa*), elipsis locativas (*la parte el Coco*), oraciones sin concordancia (*Lo que es estos viejos*), inversiones de los constituyentes oracionales (*yo desde el primer momento vi cómo salían*), enumeraciones caóticas o frases suspendidas (los puntos suspensivos marcan la duda —*Vas a encontrar, vas a encontrar...—*), el alargamiento vocálico provocador (*Y encima queriendo disimular... Te daba así...*) o los casos de euforia deportiva (*¡Huuuyyyy!... Por qué poco... por queee pocooo...*). Enfocadas desde este ángulo, encontramos elipsis de la conjunción *que* (*¡Pasa!; ¡Te calles!*) y de la preposición *por*: *por lo cual*. Cortantes, participan de ese estilo paratáctico y asindético, con un significado de incredulidad los siguientes demarcativos de cierre: *¡(Una) mierda! o Amos ya; Sí, sí, cuatro días... Ya, ya, cuatro días...* Recordemos el primer momento de la obra. *El de la cazadora* culpa a *el limpia* de hacerle provocador: *Que me has puesto vacilón, como me llamo Enrique, fíjate...* Por otro lado, en realidad se llama Enrique, pero no es presentado en ningún momento como tal, y sí como *el de la cazadora*, el enfermo, el moribundo, el sacerdote o *clergyman*. Finge papeles; es una marioneta absurda sin señas de identidad. Lo guiñolesco se impone sobre lo humano tanto en la comunidad de base como en la iglesia de la última escena.

A este propósito deformador responde también el abundante uso de interjecciones, pleonasmos (*muerto para la vía; pero ya mismo*), circunloquios (*me voy a liar a hostias*, en lugar de *pegar*), redundancias (*Darse el piro*, por *irse*), aposiciones explicativas pleonásticas (*yo, éste que lo es*), expresiones gramaticales de relleno (*pero, así que, es decir*) y usos superfluos, sobre todo de pronombres en sentido reverencial —una actitud reverencial por miedo, no por respeto—: *Verá usted; Que está usted servío; Déjeme usted; Se lo da usted*. Entramos con esta última forma en el uso vulgar del pronombre reflexivo *se* enclítico en las formas sintéticas (*Bástese ade-*

*más que se tratara de un cura... ¡claro!; ¡Bástese que el Auntamiento haga las cosas bien...!.*

Observamos que los titubeos en el hablante por querer ganar tiempo repercuten en un resultado contrario: en una falta de economía lingüística, en una ley del mínimo esfuerzo que les hace caer en rodeos o perífrasis. Aparte de esta paradoja de la oralidad, los mensajes están desorganizados, no siguen un orden lógico. Como medida de contrapeso, los personajes abusan de apelaciones al interlocutor (*Pues yo tengo un examen hoy, fíjate*), de abundantes frases hechas (*No, hombre no, pero que tendré que apañármelas*) y, por su matiz directivo, de expresiones de alta violencia imperativa: *¡Ponme con él, anda!; ¿Te quiés ir Ya?; ¡Quita allá!*

Estas formas delatan una actitud de rechazo de ideas del otro o un desaire realmente espacial. Referido a este desdén de la presencia del compañero, hemos notado que en *Leyenda áurea* quien encarna el mal es quien se acerca y el que ordena, y, como tal, despliega su abanico de amenazas verbales. Pueden justificarse por esta causa la cantidad de verbos que indican aproximación o acecho (*acechaba, ondular, cogiéndole*) y los pleonasmos directivos (*¡Al avío!; ¡Te calles!; pero ya mismo*) utilizados por el agresivo visitante. No dejan de ser una manera de maximizar su papel en la conversación. Es lógico, el lenguaje argótico es egocéntrico, y se basa en continuas apelaciones al interlocutor. Casos de este tipo de figura pragmática son expresiones autoafirmativas como *Y usted que lo diga. Nosotros, los humanos, ya...; Lo que tú digas, chata. Vale; Bástese además que se tratara de un cura, ¡claro!; ¿No te digo lo que hay?; ¿No te digo? ¿No te digo?; ¡No te digo!; De mí no te choteas.*

En el marco del eje sintagmático, es posible dar con cláusulas absolutas y construcciones de participio —*sin mirarle a la cara, atento a su faena; rendida ya al llanto; apoyado ahora en la escoba como en su lugar descanso; divertido con su broma*—, así como con desuniones del orden de los constituyentes, como son los hipérbatos, los solecismos, las dislocaciones pronominales o los dobles, entre otras. Veámoslas. En *Leyenda áurea* están generalizados la parataxis y el asíndeton, así como el hipérbaton. Esta actitud hiperbática invalida los procedimientos de cohesión que atañen a la referencia, y minimiza la aparición de conectores que dinamizarían positivamente el texto. Pero como apuntábamos líneas atrás, hay algunos conectores: la reiteración léxica (*oro-brillante-Vangelio*), la anáfora aparente (*Te parto la boca / Tú partes la... / La del Vangelio*) y la repetición en eco nominal (*El jefe ya no viene tío, y tú lo sabes / aquí no hay jefe, ya no hay jefe; ja,ja,ja,ja; je, je, je, je / je,je,je,je*). *El Sopoliche*, que es quien emite estas frases en eco —en una suerte de rima lúdica—, hace las veces del bufón crítico e incrédulo que, con su mala conciencia, se ríe de sus compañeros. Queda claro con sus intervenciones que es un elemento provocador. Si, en el caso de la comunidad de base, los vulgarismos se

convierten en indicadores socioculturales de un estrato de edad joven, el sacerdote, al imitarlos, se infantiliza.

Debido a un uso jergal, la morfosintaxis de la obra es sencilla, con predominancia del uso de los puntos suspensivos, que son constantemente utilizados. A veces, por un afán de simplificación, se omitirá el régimen si es necesario, dando lugar a un importante grupo de disyunciones sintácticas, construcciones gramaticales inesperadas o frases telegráficas. Teniendo en cuenta que «el desorden confiere relevancia singular a los elementos deslocados» (Vigara 1980: 20), entendemos como fórmula enfática el uso de *Que a ver si se va a morir>Que se la va a cargar un servior sin culpa>Que dicen que yo le he...* Es éste un caso de tematización sintáctica, de énfasis enfático de cierto formante de la oración; con ella el gitanillo atenúa su participación en el estado del sacerdote. A la vez, en *¡Te calles!, tu culo es el que brilla* y en *ya ves*, como en su cuasisinónimo *ya te digo*, se da también un fenómeno de tematización: con la apertura de frase en *ya ves* o *ya te digo* el hablante, al ser consciente de que está falto de argumentos, pretende dar la impresión de que está en posesión de la verdad. A la luz de la teoría de la relevancia (Sperber y Wilson 1994), estas desautomatizaciones en la conversación coloquial denotan una ausencia de planificación, inmediatez que desencadena implicaturas no previstas por el hablante: *es de plata>de la que cagó la gata*. Como vemos, el orden sintáctico es sacrificado en aras de la consecución de un orden pragmático, el más característico del registro coloquial, y especialmente del discurso argótico.

Puede observarse también que las acotaciones de *Leyenda áurea* reflejan esta falta de vocabulario, ya que comunican como lo harían los personajes, con un pobre uso del lenguaje, reproduciendo su tono paródico: *mirándose los pinreles; con acento sudaca; horrando hule de flores horrosas*. Aparte de los verbos de aproximación y de las expresiones *parece, como* y *como si*, en ellas se emplean profusamente los demostrativos de corta y media distancia *éste* y *el otro*, así como los que pretenden una candidez autoimpuesta: *no con ira, ni nada de eso; y va y escupe*. Y de la indefinición visual a la falta de precisión lingüística, hacen suya la duda metódicamente estudiada, siempre referida a una aureola de irrealidad o demoníaca: *Los perrillos parecen asombrarse de ello; Parece que su mirada va hacia el lejano corazón de Jesús; parece denunciar la presente figura del delincuente navajero, etc.*

### 3.3. Nivel léxico-semántico

Estamos acreditando que en *Leyenda áurea* se utilizan diferentes registros con una provocadora falta de decoro: médicos y policías se rebajan a hablar como sus detenidos, y un sacerdote fluctúa entre lo marginal y lo

docto. No hay estabilidad; incluso, dentro de una misma intervención, fluctúan dobles como *pasa* y *qué pasa*, o los de *mía* y *mira*, *tiés* y *tienes*, *usté* y *usted*, *pa* y *para*, *na* y *nada*, *mu* y *muy*, o *tos* y *todos*. Es más, se da el caso de que expresiones muy poéticas se utilizan en ese contexto vulgar, en el que desentonan: es el caso de *sacudiéndose el deseo*; *Juana de Arco*; *tangará* griega, o de formaciones de carácter críptico como *dándole a tu Undivé*.

Decíamos líneas atrás que el deseo de marcar diferencias —haciendo de lo claro algo críptico— se lleva al extremo en el argot, puesto que es el imperio del yo, el intento de sublimación del poder del hablante, si no sobre el lenguaje, sí sobre su interlocutor. Esto explica que las referencias polinómicas al «yo» sean tan ricas (*mangui*, *el menda*, *servidor*, *yo*, *éste que lo es*), en detrimento de la nominación de las terceras personas, que serán rebajadas en la indefinición del pronombre en su uso despectivo (*ése*, *ésos*, *éste*), borradas en la pluralidad del nombre común (*el poli*), o alejadas con el ustedeo de la comunidad gitana (*que sois todos ustedes*), con el que *el Ángel* enfatiza automáticamente su autoridad sobre la comunidad de base. Sardónicamente, desprecia al pobre, cuando él también lo ha sido: *Mía tú que to un funcionario municipal rebuscando en la basura... Se necesita cuajo, tronco. Eso pa los pobres tié un pase, cuando se tién que buscar la vía, pero nosotros... ¡Mía tú la afición...!*

Constatamos que se cumple el esquema lingüístico propuesto por P. Daniel (1992: 20) para definir el argot: lenguaje grupal, críptico y desarrollado en ámbitos cerrados. En *Leyenda áurea*, grupos más o menos marginales reaccionan con un «argot protesta». Su opción va a ser la transferencia de lo elevado al plano material y corporal, un entrar «en comunión con la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales» (Bajtín 2002: 24). A ésta pertenecen los motes, apodos y alias: denotativos con el mundo animal y alimenticio (*el Cane*, *el Cebolla*, *el Pincho*, *el tío Güevo*, *el Coco*) o connotativos con el de los vicios (*el Borrego*, *el Sarasa*), dDn cuenta del interés de Rodríguez Méndez por la gente anónima: «La intrahistoria me interesa más, porque la historia hecha por los protagonistas, generales, ministros, no. A mí lo que me ha importado es la gente que vive trabajando, que está sometida a las circunstancias económicas del país» (*apud* Atzori 2002: 218-219). En verdad es el antihéroe el personaje que le interesa, «el humor trágico que convierte en absurdo todas las grandes hazañas y los más soberbios ideales (...) fue siempre patrimonio del pueblo, que hace de la vida apresurada un sombrío Carnaval. Los grandes escritores aprendieron del pueblo sus creaciones esperpénticas» (Rodríguez Méndez 1971: 40). Documentamos en este sentido que los apodos son pinceladas rutinarias, arte sintético, caricaturas de un solo trazo, calificaciones instantáneas. Con la misma carnalidad o grosería, contamos con la escatología carnal de *Es de plata / De la que cagó la gata... de una mierda*

*completa*. Es el caso también de frases lexicalizadas como son las fórmulas rutinarias o paremias recogidas a continuación: *Échale un galgo; hay gustos que merecen palos; Lo sabré yo, que he sido cocinero antes que fraile...; Por la noche todos los gatos son pardos; sin comerlo ni beberlo; donde menos se espera salta la liebre*.

Pasamos ahora al uso de vocativos inmovilizados en *Leyenda áurea*. Son los propios de la jerga juvenil (*majo, macho, tío, tronco, colega, jefe*), e incluso hay un vocativo grotesco: jurar por Dios apostrofando al propio Dios en *Te lo juro, Señor*. También multitud de expresiones redondean esta pretendida impresión de registro vulgar —en el que se aúnan *el limpia, el de la cazadora*, médicos y policías, la familia obrera progresista y la comunidad de base—: *chata; esta facha; la pesca; ¿Por dónde operas?; curras fetén; curre; bofia; trincar; vacilón; chungo; susodichos; ristra; chola; pasma*.

Con *estar hasta los huevos* hemos entrado de lleno en el ámbito de las expresiones malsonantes y vejaciones. Dentro del plano léxico, «quizá, más allá de la mera agresión lúdica, estos vejámenes tenían una finalidad psicoterapéutica» (Huerta 1988: 117). Con estos matices, en *Leyenda áurea* se dan cita multitud de tacos, palabrotas (*Es una mierda, una mierda completa*), imprecaciones (*¡Tus muertos, ya!*), irreverencias (*¡Oju!, ¡Ele!, ¡Joder!, ¡Ta, ta ta, ta!; Tu culo es el que brilla; Tú sí que estás hecho un brillante*), invectivas burdas o contestaciones escatológicas (*¡No me sale del higo!; ¡Leche con la vieja!; ¡Anda allá!; ¡Corta el rollo cebollo!; ¿Te joe?, Te parto la boca; Ya me estás flipando; Tu culo es el que brilla; Olvíame; Por tocarme los huevos; la gorda Montserrat Caballé*), insultos (*majara, regaera, machaca, gorrión, malditos y maricón*) y blasfemias de tipo adjetival (*¡Coño!; Mecagüen la leche que mamaron; ¡Hostia!; Cagüen la puta; la joía puta; La madre que lo parió; Cagüen tus muertos*). Estos insultos están arracimados; «se acumulan, unos con otros, en lo que podríamos llamar la función serial acumulativa, una estrategia de acumulación sintagmática» (Dios y Pamiés 1996: 60-65). Especialmente, *el de la cazadora*, los policías y *el Ángel* —los tres agentes agresivos— resuelven su inseguridad con múltiples maldiciones y juramentos, denunciando una falta de seguridad en sí mismos. Unos se enmarcan en un tabú ancestral —*Me cago en tus muertos*—, otros en un tabú escatológico —*mierda*— y los más en uno sexual, como el eufemismo *leche* y el disfemismo *coño*. Según se ha mostrado, todos dan cuenta de la riqueza imaginativa del lenguaje popular, incluso algunos heredan del pasado un valor social, como es la misoginia patente en *pájara*. La policía es igualmente dinamitada con relexificaciones irónicas como *madero* y *pasma*.

Dentro de un sustrato de germanía<sup>14</sup> —muchos de cuyos vocablos son

<sup>14</sup> La germanía, *jácara, jacarandina, jacarandaina, jacarandana* o *jerigonza* era una lengua secreta con la que se entendían entre sí los ladrones, pícaros y rufianes de los

recuperados por el argot— vamos a ver voces infantiles o femeninas (es el infantilismo de los sin techo, por falta de educación: *mami, cosquillitas, papi, ojirris, rechupao, tete, pompis*), voces juveniles (*pibe, asma, chocolate, guripa, cebollo, litrona, flipar*), voces del universo de la droga y los toxicómanos (*chocolate, porro, flipar y mono*), de la marginalidad (*pasma, bofia, comi, madero, tapiñar, lupara, menda*), del argot carcelario (*talego, Carabanchel, cortijo, machaca*), del caló (gitanismos como *gachó, pinrel, majara, bofia, chungo, espicharla, chorizo, currelar, fetén, guripa, menda y Undivé*), anglicismos (*gángster, flipar, clergyman*), galicismos (*guindar*), varios tecnicismos deportivos (*regate, boxeo*), taurinos (*tomar el olivo, lidia, coso, quite, cornada, quiebro torero*) y sólo un tecnicismo médico (*farmacopea*) y otro musical (*trémolo*).

A nivel ya no léxico sino semántico, un ejemplario candente del simbolismo agrotescador de *Leyenda áurea* es la transición del rojo de la Pasión de Cristo de la primera acotación al desenlace final, en el que la luz y los reflejos blancos, azulados o dorados —que denotan pureza y brillo catártico—, supondrán un adiós a aquel *cuerno plateado* —testimonio de la contaminación, pero también de una grisura vital— con el que se abría la obra. De hecho, la obra se cierra con el brillo inusitado de este objeto animado, limpiando toda la corrupción anterior: «*El Padre Quique se vuelve y sonrío al ver al acólito. En el mismo instante aparece aquella vieja con el rosario en la mano que brilla inusitadamente, y se arrodilla también ante el altar. La Santa Misa continúa*». Limpieza ésta que ha sido moral, y también limpieza física —al «servicio municipal» de la ironía—: «*Eso, pa tu agüela, que aquí no cuele... (Le da un tantarantán en el hombro y salen los dos muy contentos camino de la tasca. La basura y el contendor volcado quedan allí, indeleble muestra del excelente servicio municipal de limpiezas, como es de ley en la España del progreso.) (...)* De nuevo en la «comunidad de base» vemos que las cosas están cambiando. Ha desaparecido la mayor parte de la mugre. Se han retirado los desvencijados muebles. Ahora hay una mesa larga sobre la que vemos diversos objetos sacros: el crucifijo puesto en un pedestal, una sábana doblada, un cáliz, etc». Y, aparte del uso y recurso al crucifijo y al rosario, otra serie de reiteraciones no son fortuitas en la pieza. Es premeditada la insistencia en la repetición de los vocablos *pinrel, bota y suelo*, para dar cuenta de una comunidad gitana pisoteada. De igual modo, para atestiguar el estado de podredumbre espiritual, el televisor es constantemente aludido. Este campo de la magia nos aboca a una lectura en clave bíblica: se concitan significantes (*con una rotundidad bíblica; asperjar*), significa-

---

siglos XVI y XVII. Para la consulta de términos de germanía puede recurrirse a los recientes estudios de Daniel (1992b), García Ramos (1994), Buitrago (1995), Gómez Capuz (1998), Briz (2000), Carbonell (2000), Ruiz Hernarios (2001), Hernández Alonso (2002).

dos (*mártir; La Iglesia tiene que adaptarse; Teología de la Liberación, comunidad de base, Teología de base*), oficiantes (*clergyman, acólito, gitano místico, abuela*), un objeto testigo (el rosario) y un el lugar (*¡Ni una Iglesia para ir a Misa! ¡Ni una!*). Además, el abanico de utilización de las expresiones de origen religioso desde un margen netamente positivo, que podríamos llamar laudatorio, exhortativo, suplicativo, etc., hasta un margen puramente imprecatorio y hasta excrementicio, pasando por toda una gama de matices desiderativos, críticos, humorísticos, anticlericales, despectivos, irónicos, enfáticos, etc. (Soler 1990: 769-786). *Leyenda áurea* pone a Dios, a la Virgen, a los santos, al Demonio y a los ángeles, así como a los obispos, sacerdotes y curas, por testigos: *Si tú eres limpia yo soy obispo; pasaporte pa la eternidad; ¡Ay Virgen Santa! ¡Ay, Señor del Gran Poder!; ¡Ay, bendito sea Dios y todos los santos!; gracias a Dios no ha de faltar; como Dios manda*. Todos los invocan; niños y mayores, creyentes y no creyentes, los unos con matiz ponderativo y otros irreverente.

Como buen campo abierto a lo carnavalesco, *Leyenda áurea* es el reino de lo digestivo y lo corporal, pues se compara al cuerpo con nombres de recipientes —*tanagra*— o con palabras que denotan degradación y comparación de las partes del cuerpo con objetos comestibles: *ser cocinero antes que fraile, canguelo, leche, mecagüen la leche, choricete, ristra, jeta, traer de coronilla, chocolate, impepinable, tocándonos los huevos, cataplínes, litrona, tapiñar, tete, cólico miserere y toa la pesca*.

El argot grotesco desnuda a sus personajes; los deja en los paños menores de las formas en que muchos se ocultan. *Leyenda áurea* deshumaniza porque se sirve de cosificaciones metonímicas o sinecdóquicas —*Tomar el olivo; estar como una regadera; machaca; chola; madero; remo; corta el rollo, cebollo; pirula; bofia; talego; testa; estar chungo; billete; cortijo; chirimbolo; ventilarse; tanagra; clergyman*—, con un esperpéntico desmenzamiento atomizador de los personajes: *La garra de uñas negras le coge; el cuerpo entrecruzado de cables se sacude y se suelta de amarras, se hace una especie de ovillo; sacude la piel de gato como si fuera una bandera*. Es más, los objetos llegan a protagonizar momentos narrativos, como es el caso de rosario y del gato; aparte, el lenguaje se hace tanto animal —*miauuu, miauuuu*— como objetual —*¿has visto eso?; quedarse con uno*— o maquinal en el caso de los futbolistas: *¡Huuuyyyy!... por qué poco... por queéé pocooo...; ¡Ahora, ahora, ahora!; No han marcao na...; Ya te digo, yo desde el primer momento vi cómo salían. Han salío a no hacer na*.

El fenómeno contrario a la cosificación es el camino que va de lo concreto a lo abstracto, advertido en *calaíta, pela, espicharla, guripa y chotearse*. Sirvan estas imágenes de pretexto introductor para desarrollar las mejores cartas de la baraja de recursos carnavalescos de *Leyenda áurea*: la amplia gama de recursos de deshumanización (literaturización, personificación, cosificación, muñequización, animalización). Enmarcados en este

nivel de distorsión están los zoónimos y las expresiones fraseológicas de talante despectivo o disfémico. Se logra así una risa dirigida, merced al desclasamiento, pelezación o idiotización de los personajes. Así como *la Lurdes* de *Los quinquis* era guiada por el olor de *el Trueno* —pura animalización—, en *Leyenda áurea* van a darse cita *un enjambre de andaluces; figura gatuna; sacerdote convertido en araña; el Buitre; golpes en el pecho como Tarzán; Entérate, gorrión; con aire de lombriz; rebaño de borregos; Miauuu... (se retuerce comido por el mono); la secretaria-serpiente; la bestia ejecutiva; no ha dicho ni pío; cuando ha salido la pájara; cada mochuelo se traslada a su olivo; al loro; insectos alrededor de una carroña; vivimos como cerdos; con el rabo entre las piernas...* Pero el verdadero humor grotesco se desata en el arte de motejar o criticar a sus personajes de baja calaña: *Cebolla, Sopoliche, Cane*, nombres motivados.

Con cada una de sus literaturizaciones, Rodríguez Méndez trata de hacer un paréntesis de irrealidad en el que se borren las fronteras de la vida y la literatura: con esta finalidad recurre a imágenes o analogías mitológicas (*prometeica*), literarias (*aquellos vagabundos de que nos hablan las historias sacras de tiempos lejanos*), artísticas (*viejas iconografías arrumbadas en el tiempo donde el Demonio acechaba al justo ermitaño; en una aureola de Madonna renacentista*), históricas (*parece una Juana de Arco medieval*), bíblicas (*Verónica, samaritana, Salomón*), políticas (*sociatas*), deportivas (*el Buitre*), musicales (*Ramoncín, Monserrat Caballé*) e incluso literaturiza a personajes de la prensa del corazón del momento (*Isabel Preysler*), en un uso documental de circunstancias de actualidad.

Digno de ser anotado es también que, a partir de la palabra-eje *paliza*, la polinomia se despliegue en *golpe; curras; papirotazo; luego dicen de los malos tratos; liar a hostias; lo ha tumbado*. Tanto la comunidad de base como la comisaría y la casa de la familia obrera, son centros irradiadores de esta violencia física y verbal: *papirotazo, trincar, tantarantán, acogotar, pinchar, zurrío, curras*. A todos ellos les incumbe el campo semántico de los malos tratos: *el de la cazadora* y los policías a *el limpia*; el marido a la abuela; *el Ángel* a *el Cane* y a *el Cebolla: Dándole otro papirotazo en la chola; Si por mí fuera iba a ver tú; Tirándole del pelo de la nuca; Te íbamos a hacer lo que le hacen los judíos (...) darte con un pedrusco en los remos y romperte los brazos pa dejarte como una tortuga; Le retuerce la oreja al limpia; Te vas sin un mal chichón*. Claro es que los malos tratos no son sólo físicos. *Leyenda áurea* desarrolla también el mal trato psicológico del marido a la mujer —*Vamos, mujer, a ver si te reportas...*—, los abusos de una niña por parte del jefe de la Uvi mientras el tío de ésta se debate entre la vida y la muerte —(*Acariciándola zalamero*) *Calma, bella niña, calma...*—, o las caricias homosexuales de un Sopoliche oportunista —*El Sopoliche acariciando al Ángel la pantorrilla; Vuelve a amagar la escoba sobre el pompis del compañero y vuelve a contenerse*—, dando entra-

da al tema del homoerotismo, propio de un Shakespeare acogido por Arniches y Valle —referentes de Rodríguez Méndez— en su teatro.

Por encaminarse hacia la percepción del mundo distanciado, el grotesco de este autor madrileño es, por qué no, una clase de exorcismo que no puede ser ordenado o asimilado por vía mimética. Por esta razón, como hemos pretendido justificar, la obra analizada no es un mero artefacto notarial, por más que contenga escenas de gran verismo documental a fin de no romper con las coordenadas conocidas por el espectador.

#### 4. CONCLUSIONES

Como valoración general del estudio estilístico de *Leyenda áurea*, ha quedado patente que nuestra intención era profundizar en esta pieza desde un punto de vista lingüístico. Desde un principio, veíamos en ella un material arquetípico para el análisis de la estética hacia la que Rodríguez Méndez ha encauzado sus últimas producciones: lo grotesco. Por su ser material, carnal, escatológico y fingido, ha abierto en *Leyenda áurea* todo un campo de argotismos supletorios del decoro verbal esperable. Éste, sacrificado en aras de lograr el imperio de la frase inconexa, ha sido suplantado por un nuevo terreno de expresión en el que se han intensificado hasta la hipérbole juegos lingüísticos con fonemas, lexemas y significados, y con un uso abusivo de expresiones malsonantes, animalizaciones, cosificaciones o apodos denotativos del mundo animal.

Puede parecer un juego de niños, ya que, puerilmente, en *Leyenda áurea* se juega al escondite; a pillar; a las adivinanzas; a policías y ladrones; o a contar mentiras, pues la omnipresente falsedad ha sido producida por la influencia del Diablo —*el limpia*—, de la hipocresía —la señora—, y del don de la ebriedad —*el Cebolla*—. Decíamos entonces que la obra puede conformar un juego, y en verdad lo hace. Este aspecto lúdico se refleja también en la lengua de *el Ángel* y sus bufones. Éstos responden a los nombres de *el Cane*, *el Cebolla* y *el Pincho*; son *clowns* bobos y simples, pero son, como buen elemento carnavalesco, ambiguos. *El Pincho* es tratado como Don Latino en *Luces de bohemia*, como un perro en este guiñol absurdo; Valle está detrás, como en la explotación disfrazada de favores que será jerárquicamente desplegada sobre *el limpia* en el hospital.

Derivada de toda esta reglamentación lúdica del desorden, en *Leyenda áurea* la pícara falsedad se ha hecho perversa; parecen hechas a su medida estas palabras de O'Connor y Pasquariello: «Los más reaccionarios se transforman en furibundos radicales, los radicales se vuelven moderados, los violentos predicán el pacifismo y los pacifistas se hacen violentos. Un caos» (1976: 20). Su teatralización de la mentira, los fingimientos y disfraces, no son meramente mecanismos de diversión como en el teatro medieval o en

las comedias de capa y espada del Siglo de Oro. El objetivo de estos procedimientos, provocativos, insultantes, prevaricadores, fingidores, no es otro que deformar la realidad para capturar su esencia (Zahareas 1968: 99).

Con *El laberinto de los niños estúpidos*, *La marca del fuego*, *La chispa* o *Leyenda áurea*, Rodríguez Méndez ha dejado de lado el lenguaje del sainete para dar cauce a un nuevo acervo lingüístico. Ha dado entrada morfológica a la creación jergal de nuevas lexías y sufijaciones específicamente argóticas; ha introducido adjetivaciones con dislocación referencial, añadiduras enfáticas, formaciones anchiverbalistas, hipérbatos y repeticiones en eco nominal, frases telegráficas y tematizaciones sintácticas, como-dines y demarcativos de cierre, frases con doble sentido, procesos de degradación o ennoblecimiento o juegos simbólicos con nombres que provocan la hilaridad (Vilches 1983), así como un uso indiscriminado de caricaturas. Todos ellos se mueven en un registro coloquial, con tendencias a la alta —tecnicismos, latinismos— o a la baja —vulgarismos—, pues Rodríguez Méndez ha sabido seguir la línea que va desde el solemne tono de las prácticas clericales hasta la jerigonza de pícaros y bribones. Se ha instruido en el tono popularista de los romances, en la plasticidad lingüística de *La Celestina*, en el entremés de Lope de Rueda, en todo el arco lingüístico que va del siglo XVII de Quiñones de Benavente al XX de Arniches, pasando por el XVIII del madrileño Ramón de la Cruz y el novecientos de Javier de Burgos, Tomas Luceño y Ricardo de la Vega. Pero ha llegado al siglo XX, a la fusión de hablas y a su propio estilo.

Ya lo decíamos, es un lenguaje de manolería y de germanía adaptado a la temática y a la parodia dramática de una barriada madrileña a finales del siglo XX. De considerar culpables al sistema político (*Vagones de madera*, *La vendimia de Francia*) y al económico (*Historia de unos cuantos*, *La batalla del Verdún*, *Los quinquis de Madriz*, *Flor de otoño*) verá en la pérdida de valores espirituales la razón de las lacras de la sociedad. A través del retablo viviente construido en *Leyenda áurea*, hemos asistido a la conversión religiosa de la sociedad del bienestar surgida de las tintas del aguafuerte.

Porque después de la tragedia comienza la leyenda, Rodríguez Méndez ha convertido a sus arrabalescos personajes en protagonistas de una fábula que no es la dorada de antaño. Ahora, sonrisas con lágrimas de tiempos sin paz, sin pena ni gloria, han cubierto la cara y la figura que, agrídulce, desengañada, desesperada y nada ingenua, ha dibujado para ellos en las páginas de su «claroscuro» *Leyenda áurea*.

#### OBRAS CITADAS

- AGUIRRE, Joaquín María, ARIZMENDI, Milagros y UBACH, Antonio (coords. y eds.) 1994, *Teatro del siglo XX: Actas del congreso celebrado del 17 al 20 de noviembre de 1992*. Madrid, Departamento de Filología Española III, Universidad Complutense de Madrid.

- ARELLANO, Ignacio, GARCÍA RUIZ, Víctor y VITSE, Marc (eds.) 1994, *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*. Kassel, Reichenberger.
- ATZORI, Chiara. 2002, *La censura letteraria durante il regime franchista e il caso di «Historia de unos cuantos», de José María Rodríguez Méndez. Tesi di Laurea*. Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino.
- BAJTÍN, Mijail. 1982, *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- , 2002, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza.
- BERENQUER, Ángel. 1991, «Lauro Olmo». *Primer Acto* 239: 25-28.
- BOBES NAVES, C. 1987a, *Estudios de semiología del teatro*. Valladolid, Aceña.
- , 1987b, «El teatro expresionista de Valle-Inclán» y «Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte. Análisis sémico», en Bobes Naves (1987a: 89-128).
- BORRÁS, Ángel. 1979, «Sonidos, música y simbolismo en el teatro de Carlos Muñiz». *Romance Notes* 12: 32-35.
- BRIZ, Antonio. 2000, *¿Cómo se comenta un texto coloquial?* Barcelona, Ariel.
- [et. al.] (eds.) 1996, *Pragmática y gramática del español hablado. Actas del II Simposio sobre análisis del discurso oral. Valencia, 14-22 noviembre de 1995*. Valencia, Departamento de Filología Española, Universidad de Valencia.
- BUITRAGO JIMÉNEZ, A. 1995, *Diccionario de dichos y frases hechas*. Madrid, Espasa Calpe.
- CARBONELL BASSET, D. 2000, *Gran diccionario de argot. El soez*. Madrid, Larousse.
- CARO BAROJA, J. 1979, *El Carnaval. Análisis histórico cultural*. Madrid, Taurus.
- CLAVERÍA, Carlos. 1951, *Estudios sobre los gitanismos del español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- DANIEL, Paul. 1992, «Panorámica del argot español», en León (1992: 7-27).
- DÍEZ BORQUE, J. M. 1989, «Púlpito y máscaras en el Siglo de Oro», en Huerta (1989: 183-206).
- DIOS LUQUE, J. de, y Antonio PAMIES BERTRÁN (eds.) 1996, *Segundas jornadas sobre el estudio y la enseñanza del léxico. Granada, abril de 1995*. Granada, Método Ediciones.
- DOUGHERTY, Dru, María Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.) 1992, *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación García Lorca / Tabapress S.A.
- GÁLLEGO, Julián. 1989, «El Carnaval en la pintura española. De Goya a Gutiérrez Solana», en Huerta (1989: 209-231).
- GARCÍA RAMOS, J. 1994, *Lenguajes marginales. Análisis y vocabulario*. Madrid, Dirección General de la Policía.
- GÓMEZ CAPUZ, J. 1996, «Observaciones sobre la función de los extranjerismos en el español coloquial: valores estilísticos, semánticos y pragmáticos», en Briz [et al.] (1996: 305-310).
- GRACIA, Jordi. (coord.) 2000, *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres (1975-2000)*, vol. 9/1, en Rico (2000).
- GROUPE D'ÉTUDES SUR LE THÉÂTRE espagnol. (eds.) 1980, *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3e colloque du Groupe d'Etudes sur le Théâtre Espagnol*. París, CNRS.
- GUERRERO ZAMORA, J. 1955, *La imagen activa y el expresionismo dramático*. Madrid, Editora Nacional.
- GUTIÉRREZ SOLANA, J. 1961, «Madrid callejero», en *Obra literaria*. Madrid, Taurus: 516-519.
- HALSEY, Martha T. 1980, «Prólogo», en Rodríguez Méndez (1980: 9-43).
- HERNÁNDEZ ALONSO, C. 2002, *Diccionario de germanía*. Madrid, Gredos.

- HUERTA CALVO, J. 1985, *El teatro en el siglo XX*. Madrid, Playor.
- , 1988, «Formas de la oralidad en el teatro breve». *Edad de Oro* 7: 105-117.
- (coord. y ed.) 1989, *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona, Del Serbal.
- , 1994, «En la prehistoria del Madrid Castizo», en Ríos Carratalá (1994: 151-161).
- INNES, Christopher. 1992, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México, Fondo de Cultura Económica.
- KAYSER, Wolfgang. 1981, *The Grottesque in Art and Literature*. New York, Columbia University Press.
- LACARRA, María Jesús. 1988, «La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, de Bajtín». *Insula* 503: 4.
- LENTZEN, Manfred. 1994, «La tragedia grotesca de Arniches y el teatro grotesco contemporáneo», en Ríos Carratalá (1994: 61-74).
- MARTÍN RECUERDA, José. 1979, *La tragedia de España en la obra dramática de José María Rodríguez Méndez. Desde la Restauración hasta la dictadura de Franco*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- , 1995, «Introducción», en *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga. Flor de otoño*. Madrid, Cátedra: 11-42.
- , MONLEÓN, J. y OLIVA, C. 2000, «Los realistas: Rodríguez Méndez, Martín Recuerda y Carlos Muñiz», en Gracia (2000: 618-631), en Rico (1979).
- MARTÍNEZ MORENO, Isabel. 1987, *Mito y símbolo en Gala: a la busca del espacio edénico*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- MONLEÓN, José. 1976, *Cuatro autores críticos: José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva y Jesús Campos*. Granada, Universidad de Granada.
- MUSCHG, Walter. 1996, *Historia trágica de la literatura*. México, Fondo de Cultura Económica.
- NAVARRO, Manuel. 1999, *La luz y las sombras en la pintura española*. Madrid, Espasa Calpe.
- O'CONNOR, Patricia y Anthony M. PASQUARIELLO. 1976, «Conversaciones con la generación realista». *Cincinnati, Estreno* 2.2: 8-28.
- OLIVA, César. 1979, *Disidentes de la generación realista*. Murcia, Universidad de Murcia.
- PÉREZ-STANSFIELD, M. P. 1983, *Direcciones del teatro español de posguerra*. Madrid, José Porrúa Turanzas S. A.
- PROFETI, Maria Grazia. 1980, «Código ideológico-social. Medios de la risa en la comedia del siglo XVII», en Groupe d'Études sur le Théâtre Espagnol (1980: 13-23).
- RICO, Francisco (dir.) 2000, *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres (1975-2000)*, vol. 9/1. Barcelona, Crítica.
- RÍOS CATALÁ, Juan Antonio (ed.) 1994, *Estudios sobre Carlos Arniches*. Alicante, Diputación de Alicante.
- ROBERTSON, Alton Kim. 1996, *The Grottesque Interface: Deformity, Debasement, Dissolution*. Madrid, Iberoamericana.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María. 1968a, *La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*. Madrid, Taurus.
- , 1968b, «El madrileñismo», en Rodríguez Méndez (1968c: 105-108).
- , 1971, *Ensayo sobre el machismo español*. Barcelona, Península.
- , 1974, *La incultura teatral en España*. Barcelona, Laia.
- , 1980, *Los inocentes de la Moncloa*. Salamanca, Almar.
- , 1993a, *El pájaro solitario*, de José María Rodríguez Méndez. Ávila, Diputación Provincial de Ávila.

- , 1993b, *Los despojos del teatro*. Madrid, García Verdugo.
- , 1999, *Reconquista (guiñol histórico)*. *Reconquista (aguafuerte dramático madrileño)*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- , 2001, *Real Academia, Antología de teatro para gente con prisas*. Granada: Dauro.
- , 2002, *Ritual consumista, Maratón de monólogos 2002*. Madrid, Asociación de Autores de Teatro: 175- 177.
- ROMERA CASTILLO, José. 1999a, «Prólogo», en Rodríguez Méndez (1999: 9-48).
- , 1999b, «Sobre el teatro historicista (y dos nuevas obras) de José María Rodríguez Méndez», en Romera y Gutiérrez Carbajo (1999: 141-169).
- , y GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (coords.) 1999, *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones. Actas del VIII seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Madrid, Visor.
- ROSEN, Elisheva. 1991, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*. Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes.
- RUIZ HERNARIOS, C. 2001, *Diccionario ejemplificado de argot*. Barcelona, Península.
- SANMARTÍN SÁEZ, S. 1998, *Lenguaje y cultura marginal*. Valencia, Universidad de Valencia.
- SERRALTA, Frédéric. 1980, «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en Groupe d'Études sur le Théâtre Espagnol (1980: 99-114).
- SOLER ESPIAUBA, D. 1990, «Impacto del fenómeno religioso en el español coloquial», en *Actas del congreso de la Sociedad Española de Lingüística. XX Aniversario. Tenerife, 2-6 de abril de 1990*, tomo II. Madrid, Gredos: 769-786.
- SPERBER, Dan y Deirdre WILSON. 1994, *Relevance: communication and cognition*. Oxford, Blackwell.
- THOMSON, Michael. 1996, «Iberismo and machismo español in the theater of Martín Recuerda and Rodríguez Méndez». *Estreno* 22. 2: 35-44.
- TRIANA, José. (pr.) 1968, «El esperpento en *Los cuernos de Don Friolera*», en Valle-Inclán (1968: 8-34).
- VIGARA TAUSTE, A. M. 1980, *Aspectos del español hablado*. Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- VILCHES DE FRUTOS, M. F. 1983, «El habla popular en los sainetes de Don Ramón de la Cruz». *Dieciocho* 6: 116-137.
- ZAHAREAS, A. N. (ed.) 1968, *Ramón del Valle-Inclán. An appraisal of his life and works*. New York, Las Americas Publishing Company.
- ZAMORA VICENTE, A. 1969, *La realidad esperpéntica. Aproximación a «Luces de bohemia»*. Madrid, Gredos.
- ZAVALA, Iris María. 1989, «Poética de la carnavalización en Valle-Inclán», en Huerta (1989: 257-277).

## RESUMEN

Leyenda áurea. *Un código estético al servicio de lo grotesco*, por Raquel García Pascual.

José María Rodríguez Méndez es un dramaturgo canónico encuadrado en el teatro español de posguerra, pero su obra no ha sido estudiada de forma global. De la mano de *Leyenda áurea*, escrita en 1998, nos gustaría demostrar cómo su autor ha venido desplegando en sus últimas obras un código carnavalesco. Lejos de sus neosainetes *Bodas que fueron famosas* o *Historia de unos cuantos*, esta pieza es una muestra de su nuevo estilo dramático; pretendemos poner de relieve el original uso idiomático que exhiben sus personajes.

**Palabras clave:** Rodríguez Méndez, Leyenda áurea, Teatro de la posguerra española, Carnaval.

## ABSTRACT

José María Rodríguez Méndez is a well known creator of the Post-Civil War Drama, but his work has not been studied as the whole. The main subject that concern us is to point out that *Leyenda áurea*, written in 1998, helps us to see how the writer is used to employ a carnivalesque code. Far from his neosainetes *Bodas que fueron famosas* or *Historia de unos cuantos*, this piece focus on a new dramatic manner; we'll like to underline the original language its characters display.

**Key words:** Rodríguez Méndez, Leyenda áurea, Post-Civil War Drama, Carnival.