

## **Aspectos de la oralidad en la narrativa de Luis Mateo Díez: “Pájaros de cuenta”**

Maria Vittoria Calvi  
*Universidad de Milán*

### **1. La oralidad en la obra de Luis Mateo Díez**

La oralidad es el elemento fundacional de la obra de Luis Mateo Díez, en el que se asienta todo su edificio narrativo, y que se configura como memoria infantil de una experiencia vivida, determinante de la vocación literaria: las reuniones de vecinos al amor del fuego, en las que se celebraba el rito de la narración oral. Para denominar estas veladas nocturnas, típica expresión de una cultura rural que sobrevivió en el noroeste peninsular hasta, por lo menos, los años 50 del siglo pasado, Luis Mateo Díez revitaliza los términos dialectales más corrientes en la región, es decir, *filandón* o *calecho*; y en obras como *Relato de Babia* (1981) rinde homenaje a este rito tradicional, que le pertenece por su origen leonés y que evoca subrayando su importancia para el nacimiento de la pasión literaria:

Es una experiencia que me sumerge en el doble juego del que cuenta y del que escucha, en la fascinación de algo muy intenso y primitivo: el acomodo de unas horas en las que, huyendo de la longitud del invierno, se acude a ese lugar donde se conserva el rescoldo de la higuera, la herencia del fuego: el lar que alienta y alumbraba la vida de cada cosa [...]

Es la estancia de una reunión que se produce, noche tras noche, con la seguridad de la costumbre, no como algo accidental, sino con ese

indeclinable sentido ritual de las reuniones vecinales. Una cita al amor de la lumbre, cuando ya todas las labores están hechas, pacificados los establos, y tendido el tiempo en el suelo como el más manso de los animales [...]

Como infantil testigo de esas tradiciones orales, de su hábito y de su escenario, encuentro mi más originaria experiencia: la más antigua emoción de la palabra como instrumento narrador, como herramienta para transmitir algo más que un recado (Luis Mateo Díez 1991 [1981]: 35-36).

Muchos críticos<sup>1</sup> han destacado la relación entre este recuerdo primigenio y la obra del autor, en la que se evidencian vistosas huellas de las fabulaciones tradicionales escuchadas en la infancia. Ante todo, cabe subrayar la preminencia de la palabra oral, es decir, la voz del personaje que supera a la del narrador, como afirma el mismo Luis Mateo Díez en el ensayo *El porvenir de la ficción*: “En mi mundo siempre cobran más relieve e importancia las voces de mis personajes que la mía, mi voz de narrador. Quiero decir que suelo escribir novelas de muchas voces, novelas en las que la acción se sustenta en el ir y venir de mis personajes, en lo que ellos mismos aportan con sus propias palabras al conflicto que sirven y viven” (Luis Mateo Díez 1992: 69).

En toda novela, el diálogo comunica mejor que la narración la tensión de lo que sucede y la dinámica de las relaciones interpersonales; los personajes de Luis Mateo Díez, además, saben emplear la palabra como instrumento narrador, “como herramienta para transmitir algo más que un recado”, convirtiéndose ellos mismos en narradores de otras historias incrustadas en la narración principal. Muchas novelas, como *La fuente de la edad* (1986), *Las horas completas* (1990) o *Camino de perdición* (1995), aprovechan el modelo cervantino de narración itinerante, en la que se van insertando ramas secundarias a cada paso: “cualquier momento es bueno para escuchar una historia. Los personajes establecen un pacto mutuo y espontáneo, ajeno al artificio de la obra literaria, y asienten con naturalidad a un esquema de comunicación oral que se repite constantemente y que

---

<sup>1</sup> Entre los ensayos específicamente dedicados a este tema cabe recordar los de Castro Díez (2000) y Andrés-Suárez (2000).

emula la fascinación de la palabra hablada, sustentadora de lo imaginario” (Castro Díez 2000: 53).

Por otra parte, el diálogo puede tener también una función liberadora: a menudo, el discurso oral corresponde a la voz de los oprimidos, aquellos seres marginados y estrambóticos que pululan en el microcosmos narrativo del autor. *La fuente de la edad*, por ejemplo, es una novela dialógica en sentido bachtiniano: mediante la creación de una lengua peculiar, el grupo protagonista de los cofrades manifiesta su voluntad transgresiva con respecto a la vida anodina y convencional de la provincia, que culmina en la apoteosis carnalizada del final. La palabra del personaje es, por lo tanto, una palabra ideológica, portadora de toda una visión del mundo y de la sociedad, que se manifiesta en la tensión hacia la mítica fuente de la edad:

–Yo os digo, hermanos cofrades –siguió Benuza bajando el tono casi hasta la confidencia–, que el oro de la vida nos pertenece, que de la innoble y miserable circunstancia en que moramos, a ese esplendor, a ese sueño, hay tan sólo un camino, que es el camino de nuestra aventura (Luis Mateo Díez 1986: 45).

Esta lengua de grupo se puede definir como *jerga*, es decir, una lengua especial, utilizada por los miembros de un grupo con intención críptica y como marca de pertenencia a la comunidad; la cohesión entre los cofrades, en efecto, se cimienta en la creación de un lenguaje altisonante, plagado de cultismos, alusiones mitológicas, metáforas y fórmulas rituales, en el afán por ennoblecer aquellas experiencias vitales que el conformismo provinciano considera vulgares, en particular la comida, el vino y el sexo.<sup>2</sup> El marco rural de los capítulos centrales y el desplazamiento temporal a los años 50, además, confieren al diálogo un sabor arcaico, aunque no faltan fragmentos muy cercanos a la conversación cotidiana, sobre todo en las intervenciones desacralizantes del personaje femenino:

–Me sacáis de quicio, no lo puedo remediar. Toda esa estúpida glorificación patriarcalista del lupanar y la taberna. ¿Qué mística conjunción ni qué ocho cuartos? (Luis Mateo Díez 1986: 16).

<sup>2</sup> He analizado la jerga de los cofrades en Calvi 2000: 151-156.

En otras palabras, el énfasis sobre la función liberadora de la oralidad lleva a la creación de un lenguaje literaturizado, distante de la conversación corriente, en el que se aprecian, sin embargo, resonancias de lo coloquial; al habla iniciática de los cofrades, además, se añaden otras voces, no menos transgresivas, que configuran la compleja polifonía de la obra.

Tras la exuberancia lingüística de *La fuente de la edad*, la prosa del autor sufre un proceso de progresiva depuración, que llega a su máxima cota en novelas como *La ruina del cielo* (1999). En esta obra, galardonada con el Premio de la Crítica, el autor ensaya las más diversas modalidades de inserción del diálogo;<sup>3</sup> sobresale, en particular, un tipo de conversación de grupo, cercana al modelo de la *tertulia*,<sup>4</sup> en la que se va reconstruyendo una historia a través de distintas aportaciones: una vez más, se evoca el rito de la narración colectiva, que acontece en lugares propicios, tales como bares, tabernas, casinos. A menudo la voz del personaje irrumpe de modo directo, después de un párrafo narrativo, pero seguida por un verbo de lengua y una serie de datos sobre el locutor y el contexto en el que se desarrolla el diálogo:

–Todo lo que se quiera... –decía Fermín Costal en el Casino de Anterna, aquella tarde que hablábamos del asunto, como seis meses después de la muerte de Decelia–. Ni entro en la cuestión del sacramento, ni salgo a echar un cuarto a espadas por el rito civil, es otra cosa: diez años de casados hacen mucho en la costumbre de dos personas que comen y duermen juntas, de eso se trata. Las haya bendecido Dios o el Juzgado (Luis Mateo Díez 1999: 104).

Se trata de tertulias sin moderador, en las que se destacan, a veces, uno o dos narradores principales, instados por los demás:

<sup>3</sup> Sobre las diferentes modalidades de inserción del discurso del personaje en la novela, véase Beltrán Almería (1992).

<sup>4</sup> La tertulia, “reunión de personas que se juntan habitualmente, con frecuencia en un café, para conversar y también, a veces, para jugar a juegos de sobremesa” (*Diccionario de uso del español* de María Moliner, edición en CD-ROM, Madrid: Gredos, 2001), es un género discursivo no planificado, que en los últimos tiempos se ha desarrollado sobre todo a través de los medios de comunicación (Cortés Rodríguez y Bañón Hernández 1997).

–Si lo cuenta uno... –propuso Aurelio Oceda– igual nos enteramos mejor. La circunstancia será más clara y la coincidencia tendrá su punto.

–Que lo cuente Merto... –cedió Abelardo–. Hablamos de muertos que tienen mejor contabilizados los de Anterna que los de Santa Ula (Luis Mateo Díez 1999: 442).

La intervención narrativa del personaje suele representar una variante de la voz del narrador testigo, quien relata la historia cediendo, de vez en cuando, la palabra a los contertulios:

Se llamaba Ancio y, desde que apareció en el pueblo, toda su intención se resumía en encontrar la casa de Decelia donde, según le habían dicho, moraban sus abuelos, Cundo y Leonor, padres de Vitro, progenitor suyo: padre perdido que de la mano de Dios le había dejado para que, peregrino de su suerte, viniera a Padierno si era capaz de llegar.

–Coño que si llegó... –dijo Orestes Leva–. Ya lo visteis venir, el más bobo y el más cabal (Luis Mateo Díez 1999: 110).

En la obra se detectan también otras modalidades de diálogo. Algunas secuencias reproducen intercambios rutinarios, acompañados de gestos habituales:

–¿Vas o vuelves...? –le decía el primero que encontraba por el camino, de madrugada.

–Bueno, bueno, según se mire... –contestaba, y la nube de su ojo izquierdo desnortaba la mirada como un obstáculo en la pupila–. Pudiera decirse que voy, si entendemos que entre el Océano Glacial Ártico y el Océano Índico hay un salto de liebre. Otra cosa es que venga de Manchuria, de arriba, de los Montes Jing Gang (Luis Mateo Díez 1999: 327).

Sobresale, además, el valor de la frase sentenciosa, cuya recurrencia define la manera de ser de un personaje:

Miedo me da, era la frase habitual de Calmo. Y luego: no tengo el cuerpo para ir por esos caminos, la mañana está rara, sólo de pensar en salir me pongo enfermo. Dios me libre, decía con frecuencia, no hay nada peor que la tormenta, un rayo cae y te pilla en cualquier sitio, la vida no vale nada pero Dios no consiente que la pongamos a prueba, hay que guardarla (Luis Mateo Díez 1999: 377).

También encontramos ejemplos de diálogo puro, es decir, capítulos contruidos por entero mediante sucesivas intervenciones dialógicas, sin ningún tipo de marco narrativo, en los que todo lo que se sabe de los personajes procede de sus palabras; en otros casos, como ocurre en el capítulo 27, el narrador externo interviene con breves acotaciones escénicas que definen el marco espacial y la progresión temporal: “Remielgo, doce treinta y cinco. La sexta copa de Fulvio Llama. [...] Remielgo, doce cincuenta y cinco. La séptima copa de Fulvio Llama” (Luis Mateo Díez 1999: 233).

Otra variante compositiva está representada por una larga secuencia de monólogo interior, diseminada en varios capítulos sucesivos, que se convierte a veces en un diálogo directo citado, en el que las voces de los interlocutores llegan a confundirse:

[...] ni quiero hablarte de ella, tampoco que pienses que no entendí ni entiendo lo que pasó, Dios me libre, no me gustó meterme donde no me llamaban, ya no erais dos críos cuando lo dejasteis y que no tuvierais hijos lo facilitaba, lo de tu padre fue peor, si hubiera que comparar, puedes, si quieres, madre, de veras que no me importa, hablar es lo de menos, comprendo que te quedaste muy sola, la mala suerte de sólo tener hijos varones, una chica te hubiera venido de perlas, es verdad, una hija me faltó, la compañía es distinta, de vosotros no puedo quejarme pero aquella era una casa de hombres y los hombres en seguida os desperdigáis, ni uno quedó de los cinco, cada cual por donde Dios os dió a entender [...] (Luis Mateo Díez 1999: 407).

El monólogo también puede asumir la forma de diálogo con un interlocutor mudo (animal u objeto inanimado), como ocurre en el siguiente ejemplo, en el que un personaje se dirige a su perro:<sup>5</sup>

Vente, Candín, no te me despistes. Aquí a la bota, perdiguero, que te vea bien. Ahora de lo que se trata, tal como estamos y la tenemos, es que vayamos por la vía recta. Prioritario, comprobado que en la Taberna de Remielgo se acabaron las amistades, toca recogerse, y no

<sup>5</sup> El autor explota abundantemente este recurso dialógico como variante del monólogo interior en en las “conversaciones” entre el protagonista de *Camino de perdición*, Sebastián Odollo, y su fiel coche, la entrañable Oruga; de esta manera, las opiniones del protagonista quedan expresadas sin la necesidad de acudir a la introspección. Véase, sobre este aspecto de la citada novela, Poch Olivé (2000).

conviene tomar el camino errado. En ti confío, Candín, mira cuál es la dirección buena (Luis Mateo Díez 1999: 235).

Por lo que se refiere al lenguaje y los registros, los ejemplos hasta aquí recogidos nos ofrecen buenas muestras de cómo la espontaneidad coloquial se mezcla, a veces, con un tono altisonante y sentencioso, a menudo cargado de fuerza transgresiva; aunque faltan las elipsis, vacilaciones y otros fenómenos típicos del diálogo real, los intercambios suelen resultar perfectamente verosímiles.

## 2. Las palabras de la vida

Si la explotación de los recursos de la oralidad es constante en la obra narrativa de nuestro autor, no cabe duda de que *Las palabras de la vida* ofrece algunas de sus más intensas reflexiones sobre el valor comunicativo de la palabra y su vinculación con lo imaginario.

Desde el punto de vista del género, el libro se sitúa en la línea de *Relato de Babia* (1981) y *El porvenir de la ficción* (1992), obras de “ensayo narrativo” en las que se mezclan la prosa reflexiva, la autobiografía y la creación.<sup>6</sup> El volumen se abre con el capítulo titulado “Fulgor de arena”, en el que un recuerdo personal da pie a la reflexión sobre la mágica aparición de una palabra en el silencio; también el siguiente fragmento, “Luna y nieve”, vuelve a la infancia del autor<sup>7</sup> y en particular a la experiencia del *filandón*, con una actitud evocadora pero al mismo tiempo crítica:

El invierno orienta la soledad con más rigor que cualquier otra estación. Los niños de mi Valle estaban más perdidos que nunca en sus largos días, cuando la nieve, el cierzo, las violentas heladas, cerraban la escuela y cada cual se quedaba en casa a merced de su propio fastidio [...]

---

<sup>6</sup> Utilizo la denominación de “ensayo narrativo” para referirme a un tipo de ensayo en el que la reflexión subjetiva del autor se apoya en la imaginación y en las técnicas de la creación, sin que se establezca, sin embargo, un “pacto narrativo” propiamente dicho con el lector. Un ejemplo significativo está representado por *El cuento de nunca acabar* de Carmen Martín Gaité, ensayo sobre el tema de la narración y del amor, en el que el riguroso trasfondo teórico queda iluminado por los recursos de la imaginación y el recuerdo personal.

<sup>7</sup> Esta línea de recuerdo mitificado se relaciona con otra obra del autor, *Días del desván* (1997), que evoca el mundo de la infancia.

Me siguen llamando la atención los niños ensimismados, atraen mi curiosidad como si volviera a descubrirme en ellos: aquella actitud de ausencia, de limbo, de huida [...]

Salían de noche y lo que les aguardaba en las cocinas, en el cumplimiento de aquella arcaica costumbre vecinal, no era otra cosa que la palabra. A eso iban todos, grandes y pequeños, a celebrar lo que los estudiosos acabaron llamando el rito de la oralidad (Luis Mateo Díez 2000: 26-28).<sup>8</sup>

El papel de narrador no le correspondía a cualquiera: “En realidad se podría decir que, sin que los papeles estuvieran formalmente asignados, sí que existían voces contadoras, voces narradoras, cimentadas en el prestigio de su capacidad” (29).

En el tercer capítulo, construido en forma de diálogo puro, se representa en directo el rito de la narración colectivizada, que se abre con una llamada de atención, encaminada a captar el favor del auditorio:

–Ahora hablo yo porque me da la gana. Siempre andáis diciendo que soy el que menos digo y que no hay derecho a saber tantas cosas y callarlas. Ni tanto ni tan calvo. Cosas, pocas, palabras cuantas menos mejor, o sea, las precisas. Pero me dio la gana.

–Pues déjate de prolegómenos.

–Si esos chavales acaban de enredar y se callan la boca, cuento lo que ninguno de los presentes oyó. (33)

Como se ve, las intervenciones dialógicas contienen algunas alusiones al contexto (en particular, la presencia de niños alborotados) que nos calan en la situación descrita en el capítulo anterior, la reunión vecinal en la que participaban niños y adultos, y fluía la narración de las voces contadoras. La sabiduría era tal que a veces la narración se interrumpía, o se dirigía hacia otros vericuetos, pero sólo para mantener alerta la atención, como se ve en intercambios de este tipo:

---

<sup>8</sup> En las citas de esta obra, se indicará, en adelante, sólo el número de página.



-De las razones por las cuales se hizo laguna la mejor fuente del Valle nadie sabe nada, pero soy de los pocos que escucharon tres que merece la pena. ¿Queréis oírlas?

-Lo que queremos es que acabes de contar el cuento del lobo que cambió la guarida por el hogar.

-A su tiempo. Os veo con demasiado interés en opinar de esto y de lo otro. Se interrumpe el cuento y a cualquier cristiano se le va el santo al cielo. (35)

En los demás capítulos del libro, se van alternando recuerdos autobiográficos y relatos de ficción; se evidencia también un pequeño conjunto de tres capítulos más declaradamente reflexivos, que ahondan en la problemática de la palabra; como ha evidenciado Pozuelo Yvancos (2003), *Las palabras de la vida* se convierte en espejo y síntesis de la poética creadora del autor, al expresar el valor de la palabra como salvación, como fuerza rescatadora de la muerte: “una épica de la supervivencia, sutilmente antiheroica, nos recuerda que en el fondo mismo de la oralidad se esconde un conjuro frente a la muerte” (2003: 413).

### 3. La estructura dialógica de “Pájaros de cuenta”

No es mi intención profundizar en la compleja intertextualidad y estructura temática de la obra sino proponer una lectura del capítulo titulado “Pájaros de cuenta” en el marco del análisis conversacional. Este relato nos ofrece un ejemplo de diálogo puro como único soporte de la narración: en él, dos personajes anónimos, de los que sólo se oye la voz, conversan sobre cómo elaborar un cuento —pero podría ser también un guión cinematográfico—, del que van creando trama y actantes. No hay ningún tipo de marco narrativo, ni siquiera las breves acotaciones escénicas que encontramos en otros fragmentos dialógicos del autor, como se ha visto. En la narración de primer grado, por lo tanto, la mimesis suplanta completamente a la diégesis, mientras que en la narración secundaria (el cuento creado por los protagonistas) se combinan narración y diálogo, aunque la presencia de este último sea más bien escasa.

**3.1. La mimesis conversacional.** Es evidente que la mimesis conversacional difiere de la conversación real; mientras estuvo

basada en el análisis de fragmentos dialógicos insertos en textos literarios, la caracterización de la lengua hablada fue muy imprecisa; el verdadero avance se produjo con el estudio de materiales auténticos, grabados y transcritos.<sup>9</sup> Por mucho que se acerque al diálogo real, hasta los casos extremos de realismo interactivo, el diálogo literario se diferencia, ante todo, por el empleo del canal escrito, que obliga a traducir en palabras todo lo que en una situación real viene dado por elementos extraverbales y contextuales; el autor tiene que guiar el procesamiento inferencial no sólo de los participantes directos, sino también de su propio interlocutor, es decir, el lector. Pero, a menudo, el valor literario de un texto se desprende precisamente de esta dificultad y de los múltiples juegos que permite la superposición entre una interacción ficcionalizada (diálogo entre los personajes) y la comunicación con el destinatario final, el lector.<sup>10</sup>

Por otra parte, los estudios sobre el coloquio nos ofrecen un marco teórico apreciable para el análisis de la mimesis conversacional del texto literario; mi lectura del relato en cuestión se sitúa precisamente en esta perspectiva, con la finalidad de evidenciar los aspectos más sobresalientes de la dinámica conversacional.

De acuerdo con Briz (2000: 51), la conversación “es un tipo de discurso oral, la manifestación prototípica de lo oral, dialogal, caracterizado por la inmediatez comunicativa, su dinamismo y carácter cooperativo y por la alternancia de turnos no predeterminada”; la conversación comparte algunos de estos rasgos con otros discursos dialogales, con lo cual el rasgo pertinente y definidor resulta ser la alternancia de turnos no predeterminada. La modalidad más prototípica corresponde a la conversación informal, caracterizada por una relación de proximidad entre los interlocutores, ausencia de planificación y finalidad interpersonal; en la conversación formal, en cambio, se evidencia una mayor distancia entre los participantes, un grado de planificación más elevado y una finalidad de tipo transaccional.

Desde este punto de vista, el diálogo en el que se vertebra “Pájaros de cuenta” es, fundamentalmente, de tipo coloquial, dinámico

---

<sup>9</sup> Para el caso del español coloquial, sobresalen los trabajos de Antonio Briz Gómez y el grupo Val.Es.Co. (Briz Gómez 1998; Briz y Grupo Val.Es.Co. 2000).

<sup>10</sup> Sobre la relación entre diálogo real y diálogo literario, véase, por ejemplo, Gil (1987), Narbona Jiménez (1992) y Bustos Tovar (1996).

y cooperativo: aunque no se nos dice nada de los dos locutores (a los que voy a llamar, convencionalmente, A y B), son numerosas las marcas lingüísticas que reflejan una relación muy confidencial entre ellos, empezando por el tuteo; abundan, además, las formas apelativas de tipo coloquial, como “No me gusta, déjate de gatos” (172),<sup>11</sup> “Seamos serios, joder” (185), etc. Se entiende que se trata de dos amigos que comparten un saber común sobre las respectivas circunstancias vitales, como se ve en el siguiente intercambio:

—Tampoco me gusta. Vinuesa es el cirujano que operó a mi madre de cataratas.

—«Almodio Cerullada, antigüedades», no me digas que hay un doctor Cerullada que operó a tu tío Mento de hernia, dejémonos de chorradas. (177)

Nada se dice del contexto en el que se desarrolla la conversación, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en el relato “Flores del fantasma”, perteneciente al mismo volumen *Palabras de la vida*, asimismo basado en un diálogo puro sin acotaciones escénicas, pero más centrado en las circunstancias personales de los personajes:

—¿Dónde estamos, Calina...?

—Donde usted diga, don Enadio.

—¿Quién lo sabe?

—En Modazal, más cerca de la Hectárea de mi tío Bemino que de la de mi tía Aurora.

—¿A qué distancia del pueblo, de la escuela? Que lo diga Seriro. (97)

El lector de “Pájaros de cuenta” es libre de imaginar el lugar en el que se desarrolla la interacción; tiene que ser, en todo caso, un marco propicio al intercambio, como la mesa de un bar o taberna, escenario recurrente en las novelas del autor.<sup>12</sup> Tampoco se encuen-

<sup>11</sup> En las citas de “Pájaros de cuenta”, pondré sólo el número de página entre paréntesis.

<sup>12</sup> En una conversación que tuve con Luis Mateo Díez, el autor me explicó cómo imagina él el lugar y las razones del encuentro: son dos guionistas de cine, están trabajando, sentados a la mesa de un bar, enfrentados uno a otro, fumando y bebiendo; hay una cristalera, se los puede ver de fuera, alguien que puede ser el lector.

tran referencias al tiempo, a excepción de una breve alusión a la posibilidad de postergar la tarea hasta el día siguiente: “Si quieres, seguimos mañana” (185).

El grado de planificación es superior al de una conversación corriente; en la intervención de apertura: “Se me ocurre que el protagonista se llame Eliseo Belta” (171), el uso del determinante “el” presupone un conocimiento previo, es decir, la decisión cooperativa de crear un cuento a través del diálogo. La elección del tópico, por lo tanto, está predeterminada y no varía a lo largo del relato, de la misma manera que ocurre en el debate; a diferencia de esta forma de discurso, sin embargo, no se establece una relación jerárquica entre los interlocutores, ni los cambios de turno están fijados de antemano. Esto nos permite también diferenciar esta obra del diálogo clásico, en el que la elección del tema es explícita. Por otra parte, a pesar de la unidad temática, la planificación de los elementos nucleares queda libre de todo esquema establecido de antemano.

La intervención inicial hace pensar en un intercambio con una finalidad transaccional, como si los protagonistas tuvieran que cumplir con un cometido profesional; pero la abundancia de formas apelativas y elementos evaluativos, como se verá más adelante, da entrada a lo interpersonal: lo que cuenta es el juego cooperativo, como se evidencia en la conclusión: “¿Por qué no empezamos de nuevo?” (193).

Teniendo en cuenta el tipo de discurso elegido, es decir, el diálogo, el cuento que van construyendo los dos protagonistas asume la forma de “relato conversacional”, o “secuencia de historia”, tal como se denominan las representaciones verbales de los acontecimientos que los hablantes a menudo insertan en el proceso comunicativo (Baixauli Fortea 2000). Por supuesto, con la salvedad de que, en este caso, los acontecimientos narrados no son reales sino ficticios; y el objetivo final no es el de implicar al oyente en la historia, sino realizar una tarea común de forma cooperativa.

Los relatos conversacionales suelen presentar la estructura narrativa clásica (planteamiento-nudo-desenlace); además, debido a la situación interactiva en la que se encuentran insertos, asumen un papel relevante los elementos evaluativos, cuya significación, sin embargo, atañe más a la interacción que al propio relato.

En el relato conversacional incrustado en "Pájaros de cuenta", se distingue una situación inicial, definida por A y sucesivamente modificada por la intervención de B:

-Se me ocurre que el protagonista se llame Eliseo Belta. Es un hombre de negocios que ese mismo día acaba de llegar a la ciudad de Omaza.

-Lo de hombre de negocios no me gusta, sería mejor alguien que hubiese venido a un asunto familiar o, mejor, al entierro o al funeral de un amigo. Un viaje más casual, menos profesional.

-En cualquier caso, lo tenemos en Omaza. (171)

Una vez establecido el marco espacial (la ciudad de Omaza) y temporal (ese mismo día), el nudo se desarrolla sin grandes rupturas temporales, pero con frecuentes pausas y regresiones, debidas a la actitud cooperativa de los dos hablantes, que formulan y reformulan las microsecuencias del relato. En estas predomina la función metadiscursiva; se describe y comenta la acción más que narrarla: "Bueno, la situación la pintan calva. Ahí tenemos a Eliseo, probablemente pensando que la voz femenina que acaba de escuchar en el teléfono es la misma que oyó esta mañana casualmente" (177). No faltan, sin embargo, citas en estilo directo, generalmente introducidas por verbos de lengua: "«Te noto raro...» dice la voz de mujer con suspicacia. «¿Qué pasa, quién es usted?», requiere entonces, entre imperativa y temerosa" (179).

Del final se habla de manera explícita: "Obviamente, el final propiamente dicho es, sin remedio, una refriega. Y el remate lo tengo claro. Todos los encausados acaban a tiros y de mala manera. Se salva, lógicamente, Belta. La escena que se te ocurrió de la coja agonizando, me gusta, es la última" (177), aunque sólo sea para dejarlo luego más abierto que nunca, como ya se ha visto.

Se trata, en definitiva, de una historia de suspense, que explota el motivo del hombre común involucrado sin querer en una intriga; tema recurrente en el cine negro, utilizado también en la narrativa del autor;<sup>13</sup> pero el significado general del capítulo se desprende

<sup>13</sup> Véase, por ejemplo, la irrupción del extraño peregrino en *Las horas completas* (1990), los acontecimientos inesperados que trastornan la vida de los personajes en algunos cuentos de *Los males menores* (1993), o las peripecias del protagonista de *El paraíso de los mortales* (1998).

sobre todo de los elementos evaluativos (expresiones de acuerdo y desacuerdo, intensificadores y atenuantes), a través de los que se va vertebrando la trabazón argumentativa del diálogo.<sup>14</sup>

**3.2. Alternancia de turnos y desarrollo secuencial.** En general, todas las intervenciones que componen el diálogo se ajustan a la condición de turno, es decir “lugar de habla rellenado con emisiones informativas que son reconocidas por los interlocutores mediante su atención manifiesta y simultánea” (Briz 2000: 62); sólo hay unos cuantos casos de intervenciones no atendidas por quien detiene el turno, como en el siguiente ejemplo:

-[...]No debió coger el teléfono o debió, en seguida, avisar a la policía, pero estas situaciones crean, ante todo, zozobra, no todos las sobrellevan con una presencia de ánimo a prueba de bomba, no es normal sobrellevarlas así. Imagínate en su caso.

-Lo procuro.

-El reloj de bolsillo del escaparate le atrae, de suyo en todo el rato que lleva en la tienda hemos visto más de una vez que vuelve los ojos hacia él. Ahora lo coge. (176)

La intervención “Lo procuro” se configura como reacción fática a “Imagínate en su caso”, pero no supone un cambio de hablante, puesto que el otro interlocutor mantiene el turno y la gestión del relato. Pero, en general, se respeta una rigurosa alternancia; la brevedad de los turnos, que suelen ocupar pocas líneas, acrecienta el dinamismo interactivo.

Las intervenciones pueden ser iniciativas o reactivas (Briz 2000: 54-56), o ambas cosas a la vez: como ya se ha visto en la secuencia de apertura, el primer interlocutor lanza una iniciativa, seguida por una reacción evaluativa del otro, quien corrige la propuesta. La alternancia de actos iniciativos y reactivos determina el desarrollo

---

<sup>14</sup> En adelante, utilizaré el término relato para referirme a la historia de Eliseo, y diálogo para denominar el texto en su totalidad. Diálogo, más que conversación, teniendo en cuenta su carácter hermenéutico, su vinculación con la tradición retórica y su propósito intelectual (Mignolo 1987), a pesar de su relación con los mecanismos de la conversación espontánea.

secuencial, que puede sufrir leves retrocesos, debidos a la necesidad de reformulación:

-Almodio, Badilo, Tuera, me parece que te pasas...

-Ni un pelo. Y todavía voy a complicarlo más: «Ésa como bien sabes no viene sola», dice Badilo con voz sibilina, «o la acompaña don Brentano o el mismísimo Salvatierra, Dios nos coja confesados.»

-Quita lo último, por favor, eso de que Dios nos coja confesados trivializa todo lo anterior.

-Vale, vale, se quita. Con lo que Eliseo oyó esa mañana en el desayuno, ya puede atar cabos. (180-181).

En algunos casos, la iniciativa asume la forma de una pregunta directa, que prepara el cambio de turno:

-[...]¿Suenan el teléfono o todavía es pronto?

-Yo creo que vuelve hacia el cadáver, dos o tres pasos tan indecisos como los anteriores (178)

Otras veces, las intervenciones se relacionan sólo semánticamente, sin reacciones evaluativas; en estos casos, el relato se desarrolla de modo fluido y alcanza los momentos de mayor tensión:

-«Ya ve qué pena de hombre, ese Salvatierra», dice Tuera, que ha colgado y de nuevo apunta a Eliseo. «Se está muriendo, tiene las fuerzas mínimas para dejar un mensaje y ya ve lo que se le ocurrió.»

-«Sí», reconoce Eliseo, dejando caer otra vez el papel al suelo, «menos es imposible: me mataron.»

-«Fue usted, lo que acaba de contarme es una patraña. El que llamaba era Brentano, ya me extrañaba que me la hubiera jugado de ese modo.» (190)

Iniciativas y reacciones les corresponden a ambos interlocutores, sin que se pueda establecer ninguna relación jerárquica entre ellos.<sup>15</sup> Sólo se vislumbran algunas diferencias en la manera de concebir el

<sup>15</sup> En el diálogo clásico, en cambio, es frecuente la relación maestro-discípulo.

relato; por ejemplo, sabemos que B es más propenso a introducir detalles significativos en la escena (el periquito, la alianza de oro, la bolita de nácar, etc.). Pero, en general, sus papeles en el diálogo son tan intercambiables que en algunos momentos se produce un deslizamiento y se trastocan sus respectivas identidades. Por ejemplo, B afirma, en un determinado momento, “El hecho de que el protagonista se llame Eliseo Belta, tal como se me ocurrió [...]” (177), cuando la ocurrencia del nombre había sido de A; de la misma manera, cuando B dice, hablando de Tuera, “Fea, coja no” (188), asume el punto de vista de A, quien se había opuesto a la idea de que la mujer fuera coja, además de fea.<sup>16</sup>

**3.3. Acuerdo y desacuerdo.** El comienzo del diálogo marca su orientación subjetiva, al establecer el centro deíctico personal: “Se *me* ocurre que el protagonista se llame Eliseo Belta” (171; la cursiva es mía); en la siguiente intervención, el centro deíctico pasa al *yo* del otro interlocutor: “Lo del hombre de negocios no *me* gusta” (171; la cursiva es mía). A continuación, aparece un *nosotros* inclusivo, que subraya la participación en la tarea común: “En cualquier caso, lo tenemos en Omaza” (171).

El *tú* está presente en las intervenciones de ambos interlocutores, a través de las diferentes expresiones evaluativas con las que cada uno de ellos marca el acuerdo o desacuerdo frente a la iniciativa del otro. La evaluación desempeña un papel fundamental en el diálogo entre las dos voces, puesto que hace referencia al sentido intelectual y social de su quehacer; por un lado, los protagonistas expresan sus opiniones sobre la teoría literaria mediante afirmaciones de carácter general: “Los detalles convencionales sirven con frecuencia para compilar explicaciones más procelosas” (178), “es un recurso muy adecuado para situaciones límite” (180), “A veces una palabra, una frase hecha da la medida del personaje, sobre todo cuando ni siquiera lo vemos” (181); por el otro, manifiestan aceptación o rechazo de

---

<sup>16</sup> El autor mismo admitió, en la conversación ya mencionada, que la compenetración entre los dos personajes, y su concentración en la tarea común es tal que en cualquier momento del diálogo se puede producir este deslizamiento de identidades.



cada nueva secuencia del relato, mediante una serie de formas orientadas hacia el tú.

Estas expresiones evaluativas incluyen diferentes marcas explícitas de acuerdo: “Tienes razón” (172), “Eso me gusta” (173), “Vale, un sobresalto” (176), “Estoy de acuerdo, no te sulfures” (177), “Estupendo” (179), “No sé lo que pretendes, pero me gusta” (183), “Justo” (183), “Muy buena la respuesta, muy buena” (187) o de contrariedad: “No me gusta, déjate de gatos” (172), “No pega ni con cola que dé unas palmadas” (173), “Tampoco me gusta” (176), “Almodio, Badilo, Tuera, me parece que te pasas...” (180), “No me gusta un pelo que le diga que encontrará su merecido” (184); acuerdo y desacuerdo pueden combinarse en una misma frase: “La idea es buena. El detalle de Badilo no” (190), “La primera me gusta. Lo del comisario es para matarte a ti, y el tiro de la coja no está mal, a lo mejor si se mezclaran...” (191).

A veces el desacuerdo resulta estratégicamente atenuado mediante el uso de la primera persona plural: “Mira, dejémonos de pijadas” (178), “Seamos serios, joder” (185); otras veces se manifiesta mediante formas apelativas que invitan a intervenir de manera concreta en la elaboración del relato: “Déjala ahí, no la quites” (174), “Olvídate del periquito” (174), “Olvídate del libro” (176), “Quita lo último, por favor” (181), “Prescinde de la chamusquina, es un comentario inútil” (181), “Cachondeos no, olvida las ironías y las extravagancias” (190), “Déjate de cuentos” (191).

Como se ve, la relación entre los interlocutores es tan confidencial que les permite expresar sus opiniones de forma directa sin que se sienta amenazada la imagen del otro; se trata, por otra parte, de un juego intelectual, en el que sólo de vez en cuando asoman leves emociones: “Estoy de acuerdo, no te sulfures” (177), “Ya me estabas poniendo nervioso” (179), “No te pongas así” (189).

Los marcadores discursivos también desempeñan un papel importante en la expresión del acuerdo o el desacuerdo; veamos algunos ejemplos.

En general, los marcadores *bueno* y *bien* señalan la aceptación del hablante, confirmando, por lo tanto, lo que se deduce del miembro del discurso al que remiten; son indicadores de la cortesía positiva y protegen, al mismo tiempo, la imagen negativa del oyente (Martín Zorraquino y Portolés Lázaro 1999: 4162). Su uso es muy frecuente

en el diálogo que nos ocupa; entre los dos, *bien* refleja un acuerdo más completo, como se ve en el siguiente intercambio en el que este marcador, acompañado por otra forma evaluativa (“me parece mejor”) expresa aceptación de lo dicho anteriormente, e introduce la reafirmación de los elementos destacados:

–De todas formas, la frase podía ser un poco más indicativa. Por ejemplo: «El dueño se llama Almodio, no lo olvides, y te espera a las tres y cuarto en punto...»

–Bien, me parece mejor: nombre y hora. (171)

En combinación con *pero*, *bien* expresa un movimiento concesivo-opositivo, reforzado por el uso de la forma verbal “convengamos”: “Tal como lo explicas parece bastante artificioso, pero, bien, convengamos que ésa es la razón de que lo descuelgue” (174).

A veces, *bien* se utiliza duplicado: “Bien, bien” (184) o en combinación con *vale*, marcador de acuerdo muy característico de la conversación coloquial: “Bien, vale, dejemos claro este detalle” (75). A su vez, *vale* puede aparecer solo o duplicado: “Vale, vale, se quita” (181).

Frente a *bien*, *bueno* presenta una mayor riqueza de matices expresivos. Ante todo, se destaca su valor rectificativo y autocorrectivo (Martín Zorraquino y Portolés Lázaro 1999: 4165), es decir, como operador de formulación. Algunas veces, el hablante lo utiliza para reformular la opinión del otro, añadiendo un argumento coorientado:

–Además, todo parte de la famosa frase que escucha Eliseo, una casualidad, un hecho trivial y fíjate a lo que hemos llegado.

–Bueno, la situación la pintan calva. (177)

Otras veces, en cambio, *bueno* introduce una réplica que expresa cierto desacuerdo con el interlocutor, pero de forma atenuada: “Bueno, eso está por ver, no adelantemos acontecimientos, vamos al grano” (172); en algunos casos, el hablante rectifica la afirmación del otro haciendo caso omiso de lo que no comparte:

–Suenan un teléfono como sonaría una cascada de agua al fondo de una gruta.

–Bueno, el caso es que suena.

–Quiero decir que estalla más que sonar. (174)

La contrariedad expresada por *bueno* queda reforzada por la forma *el caso es que*, muy utilizada en la lengua hablada para indicar “una contradicción u oposición íntima entre lo que se va a decir y algo que piensa o proyecta el mismo que habla o supone que piensan los que escuchan”;<sup>17</sup> aquí expresa el desacuerdo sobre la expresión metafórica utilizada por el otro, quien, a continuación, rectifica lo dicho anteriormente.

Véase, en el ejemplo siguiente, cómo el marcador *bueno* introduce una serie de argumentaciones coorientadas y antiorientadas:

–Un muerto vulgar, eso es importante. Nada de un cadáver sangriento, descoyuntado. Un muerto que parece alguien que duerme la siesta.

–Bueno, no exageres. Un muerto que no necesitamos ver más de lo debido, pero que aparenta la muerte sin lugar a dudas. Que haya o no haya sangre, eso ya es otra cosa. (173)

El segundo hablante expresa un acuerdo parcial con respecto a la opinión del otro; reafirma la idea compartida, luego edifica su oposición, introducida por el conector *pero*; el último argumento, tematizado, es dejado abierto. Otras veces, el conector expresa, con un matiz afectivo, una concesión con respecto a la opinión del interlocutor, reforzada por la cláusula independiente introducida por *si*.<sup>18</sup> “Bueno, si tienes ese capricho” (182), a lo que el primero contesta con vehemencia: “Qué capricho ni qué ocho cuartos” (182).

En alguna ocasión, la conjunción *y* se utiliza para introducir una argumentación antiorientada, que lleva a la expresión explícita del desacuerdo:

–[...]El desconcierto todavía no le ha permitido tomar una decisión.

–La decisión de salir pitando, que sería la más razonable.

–Y la que nos echaría a perder la historia antes de tiempo. No, no exageremos, una situación se enreda del modo más trivial y absurdo. (175)

<sup>17</sup> *Diccionario de uso del español* de María Moliner, cit.

<sup>18</sup> Sobre los usos de *si* en este tipo de frases, ver Rubio Martínez (2000) y Narbona Jiménez (1992: 243).

También encontramos una ocurrencia del marcador *pues* para introducir una opinión diferente de la expresada anteriormente: “Pues a mí no, ya ves” (180).

Otro recurso utilizado para introducir un acuerdo –o desacuerdo– parcial es la tematización del elemento interesado: “Lo de hombre de negocios no me gusta” (171); “El detalle de mirarla creo que es bueno, sugerente” (175); “Eso de que «si dispara, grito» suena a chiste, mejor que actúe y no diga nada” (190); “Eso de Eliseo Belta suena a hueco, no me lo creo” (193).

Por último, cabe señalar el uso de recursos léxicos que aportan matices evaluativos de diferente naturaleza: “Convencional” (172), “la chorrada de título que se te ocurrió” (185), “aquella estúpida bolita de nácar que tanto te gustaba” (189); o comentarios dirigidos directamente a la acción y no a la opinión del hablante que la formula, en los que se evidencia la autonomía que va asumiendo el personaje: “Casi me dan ganas de que vaya hacia ella, la observe indeciso, acerque sus dedos temblorosos, la recoja” (175); “No sé si es una frase más irónica que compungida, pero me gusta que la diga, que constate su situación” (179); “La coja lo que está es más pesada que quiere, y nosotros más espesos que espesos. Hay que echarla de una puta vez” (189).

**3.4. Otros recursos del diálogo.** La expresión del acuerdo y el desacuerdo constituye uno de los motores fundamentales de la elaboración del relato; la evaluación de la iniciativa, como se ha visto, se expresa a menudo de forma directa o incluso intensificada. También desempeñan una función cooperativa las expresiones utilizadas para reformular o corregir secuencias anteriores.

Se encuentran, por ejemplo, reformuladores de distanciamiento como *en cualquier caso, de todas formas*, “[...]que pretenden mostrar la nueva formulación como aquella que ha de condicionar la prosecución del discurso, al tiempo que se priva de pertinencia el miembro discursivo que le precede” (Martín Zorraquino y Portolés Lázaro 1999: 4128):

–Una frase suelta que de ninguna manera suscita nuestra curiosidad. Eliseo ni siquiera se vuelve, pero la escucha con claridad. La dice una voz femenina.

-De todas formas, la frase podía ser un poco más indicativa. Por ejemplo: "El dueño se llama Almodio, no lo olvides, y te espera a las tres y cuarto en punto..." (171)

Asimismo, aparece el marcador *además* para introducir argumentos coorientados en el ámbito de una intervención: "No pega ni con cola que dé unas palmadas, hacen un ruido inadecuado y, además, ya nadie da palmadas para llamar" (173).

A veces el hablante utiliza algunas fórmulas resumidoras con valor autorreafirmativo como *en eso*: "Eliseo puede tener conciencia de estar metido en una trampa por puro azar y nosotros podemos hacer que ese azar derive del modo menos razonable y más insospechado, en eso consiste la historia, no podemos andarnos con pampinas" (178). El diálogo se cierra con una fórmula de este tipo, que realza lo auténticamente válido del relato, con una serie de argumentos coorientados: "Lo mejor era el comienzo, *eso de que* alguien oiga lo que no debe, lo que no viene a cuento y que, además, sea algo completamente trivial" (193; la cursiva es mía).

Otro grupo significativo está representado por las expresiones exhortativas que regulan el desarrollo secuencial, impulsándolo hacia adelante cuando se detiene en detalles secundarios: "vamos al grano, ya modificaremos los detalles" (176), "Bueno, lo decidiremos más adelante. Ahora sigamos con lo fundamental" (178), "Pero vamos al meollo, sigamos con la situación" (182), "Déjalo, ya lo arreglaremos" (190); incluyendo a veces una concesión hacia el interlocutor: "No discuto, sigamos" (189), "Venga, que suene" (190).

Cabe destacar, por otra parte, la escasez de expresiones fáticas; sólo tenemos unos pocos ejemplos como el ya citado "Imagínate en su caso" (176) y pocos más: "*Mira*, dejémonos de pijadas" (178; la cursiva es mía), "Pues *mira*, aunque yo no fui muy propicio a ese personaje, el que podía parecer ahora es Badilo" (192; la cursiva es mía). Los personajes no necesitan expresiones de apoyo para comprobar y mantener el control del contacto, puesto que la atención permanece constantemente alerta; utilizan, más bien, formas apelativas con la finalidad de implicar directamente al interlocutor ("Calla y escucha", 183; "Hay que parar un momento y buscar, al menos, tres soluciones. Venga, tres tú y tres yo", 191).

Por lo que se refiere al orden de palabras, el diálogo refleja fielmente la preferencia de la lengua hablada por el orden pragmático

y el realce informativo (Briz 1998: 77-80), como se ve en los ejemplos de tematización ya citados, y en otros muchos, como el siguiente: “A Almodio se lo acaban de cargar” (179); también cabe destacar la parcelación sintáctica (Narbona 1992) de frases como: “Fea, vale, coja, no” (186). Muy escasas las oraciones suspendidas, como en el caso de “el tiro de la coja no está mal, a lo mejor si se mezclaran [...]” (191).<sup>19</sup> Están ausentes, en cambio, los rodeos explicativos que redundan y anotan lo dicho (Briz 1998: 71): otra señal evidente de la voluntad de “ir al grano”, sin perder de vista el objetivo común. Por otra parte, también se encuentran ejemplos de trabazón sintáctica muy cuidada, más cercana a la lengua escrita: “la situación ya está creada y es lo suficientemente peculiar, aunque no sea el colmo de la originalidad, para que la desarrollemos sin atenernos a lo estrictamente razonable” (178).

Por último, del léxico ya se ha evidenciado la calidad coloquial, debida a la presencia de proformas (“eso”, “eso de que”) y expresiones características de este registro, tales como idiomatismos, léxico argótico, etc. (“no pega ni con cola”, “me dan ganas”, “no me gusta un pelo”, “andarnos con pamplinas”, “chorrada”, “joder”, etc.), que, a veces, se encuentran acumuladas: “Andas por ahí a verlas venir y te encuentras metido en un lío de puta madre” (177). Pero al mismo tiempo, sobresale la precisión léxica tan peculiar de la prosa del autor, sobre todo en la descripción de los estados de ánimo que impulsan a la acción, que en este diálogo asume la forma de reflexión metanarrativa: “Y Eliseo como un autómatas, como alguien que de pronto actúa por encima de su propia voluntad, guiado por un impulso de supervivencia, que es un recurso muy adecuado para situaciones límite, coge el cadáver por los pies y lo arrastra lo necesario para esconderlo” (180).

## Conclusiones

En la obra de Luis Mateo Díez, la oralidad se manifiesta tanto en la vertiente literaria como en la lingüística: sobresale, por un lado, el recuerdo del rito colectivo y la tradición rural, relacionado con el desarrollo de la imaginación y la vocación de escritor; por otra

---

<sup>19</sup> D’Ors (2001) analiza el valor de los puntos suspensivos en el diálogo literario; entre los ejemplos comentados, se destacan algunos sacados de novelas de Luis Mateo Díez.

parte, el autor hace frecuente recurso al diálogo como técnica narrativa, en las más diversas modalidades; por último, se evidencia un uso equilibrado de todos los procedimientos característicos de la lengua hablada.

La reflexión sobre la trascendencia de lo oral y el arte de la narración alcanza su cuota máxima en *Palabras de la vida*, libro heterogéneo que combina la prosa especulativa con la creación, el discurso subjetivizado con la mimesis conversacional. El fragmento "Pájaros de cuenta", en particular, descuella del conjunto por ser espejo de toda la obra: la puesta en escena de un diálogo puro, sin ningún tipo de acotación ni referencia contextual, expresa de forma contundente una de las más profundas inclinaciones de los personajes del autor, es decir, la de establecer una relación puramente verbal con el mundo, tal como se pone de manifiesto en uno de los capítulos expositivos del libro, "Suma del tiempo"; el recurso del relato incrustado que se va elaborando de forma cooperativa, estigmatiza la fuerza creadora de la palabra; la circularidad del final abierto, además, plantea un cuento de nunca acabar que es conjuro contra la muerte.

Este juego de espejos resulta creíble gracias a la mimesis conversacional, realizada con maestría y equilibrio. A través de mi análisis, he intentado demostrar cómo la verosimilitud del diálogo no consiste sólo en la adopción de giros y formas léxicas características del registro coloquial, sino también en la fidelidad a la trabazón argumentativa del coloquio: el cuento creado se inserta en el diálogo en forma de relato conversacional, al compás de los vívidos comentarios evaluativos que expresan el acuerdo y el desacuerdo de los interlocutores de forma dinámica y cooperativa. Sobresale el uso ponderado de los marcadores discursivos, del realce informativo, de las formas apelativas y otros recursos del diálogo; menos relevantes o ausentes, en cambio, ciertos procedimientos típicos de la oralidad como los marcadores de control del contacto, las vacilaciones o los rodeos explicativos, que suelen expresar una mayor incertidumbre: los turnos de habla se suceden con intenso dinamismo y sin caídas de atención. Cabe destacar, por último, que el autor, aun aprovechando las múltiples resonancias de lo coloquial, no renuncia nunca al brillo de su prosa y a la precisión semántica de su léxico.

## BIBLIOGRAFÍA

- Andres Suárez, Irene  
1999 "El *filandón* y el *calecho*: testimonios literarios y etimología". *Cuadernos de narrativa* 4: 57-74.
- Baixauli Fortea, Inmaculada  
2000 "Las secuencias de historia". En Antonio Briz y Grupo Val.Es.Co. 2000: 81-107.
- Beltrán Almería, Luis  
1992 *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra.
- Briz, Antonio  
1998 *El español coloquial en la conversación*. Barcelona: Ariel.  
2000 "Las unidades de la conversación". En Antonio Briz y Grupo Val.Es.Co. 2000: 51-80.
- Briz, Antonio y Grupo Val.Es.Co. eds.,  
2000 *¿Cómo se comenta un texto coloquial?* Barcelona: Ariel.
- Bustos Tovar, José Jesús de  
1996 "La imbricación de la oralidad en la escritura como técnica del discurso narrativo". *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*. Eds., Thomas Kotschi, Wulf Oesterreicher y Klaus Zimmermann. Frankfurt am Main-Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- Calvi, Maria Vittoria  
2000 "El lenguaje del agua en *La fuente de la edad* de Luis Mateo Díez". *Cuadernos de narrativa* 4: 147-173.
- Castro Díez, Asunción  
1999 "La narrativa de Luis Mateo Díez: el diálogo con la tradición oral". *Cuadernos de narrativa* 4: 45-56.
- Castro Díez, Asunción y Domingo-Luis Hernández, eds.  
2003 *Luis Mateo Díez: los laberintos de la memoria*. Santa Cruz de Tenerife: La Página.



Cortés Rodríguez y Bañón Hernández

1997 *Comentario lingüístico de textos orales. I. Teoría y práctica (La tertulia)*. Madrid: Arco Libros.

Díez, Luis Mateo

1986 *La fuente de la edad*. Madrid: Alfaguara.

[1981]1991 *Relato de Babia*. Madrid: Espasa-Calpe.

1992 *El porvenir de la ficción*. Madrid: Caballo Griego para la Poesía.

1999 *La ruina del cielo*. Madrid: Ollero & Ramos.

2000 *Las palabras de la vida*. Madrid: Temas de Hoy.

D'Ors, Inés

2001 "Dicho, no dicho y entredicho". En *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna*. Ed. Rolf Eberenz. Madrid: Verbum. 171-188.

Gil, Alberto

1987 "La veracidad del diálogo literario". *Diálogos Hispánicos de Amsterdam* 6: 119-148.

Martin Zorraquino, María Antonia y José Portolés Lázaro

1999 "Los marcadores del discurso". En *Gramática descriptiva de la lengua española*. Vol. 3. *Entre la oración y el discurso. Morfología*. Eds. Ignacio Bosque y Violeta Demonte. Madrid: Espasa-Calpe. 4051-4213.

Mignolo, Walter

1987 "Diálogo y conversación". *Diálogos Hispánicos de Amsterdam* 6: 3-26.

Narbona Jiménez, Antonio

1992 "La andadura sintáctica coloquial en *El Jarama*". En *Problemas y métodos en el análisis de textos. In memoriam A. Aranda*. Ed. Manuel Ariza. Sevilla: Universidad de Sevilla. 227-260.

Poch Olivé, Dolors

1999 "Habla y oralidad en *Camino de perdición* de Luis Mateo Díez". *Cuadernos de narrativa* 4: 205-216.

Portolés, José

2001[1998] *Marcadores del discurso*. 2ª ed. Barcelona: Ariel.

Pozuelo Yvancos, José María

2003 “*Las palabras de la vida: espejo de una obra*”. En Castro Díez, Asunción y Hernández, Domingo-Luis (eds.) 2003: 399-414.

Rubio Martínez, Juan Carlos

2000 “La polifuncionalidad de «sí» en español”. En *Lengua, discurso, texto*. Vol. I. Eds. José Jesús de Bustos Tovar y otros. Madrid: Visor. 415-431.