

**¿QUIÉN LES HABLA? LA CODIFICACIÓN DEL CAMBIO
SOCIAL EN *LOS SANTOS INOCENTES* DE MIGUEL
DELIBES Y *CUENTOS DE GALITZIA* DE ANDRZEJ
STASIUK**

**WHO DOES SPEAK THEM? THE CODIFICATION OF
SOCIAL TRANSFORMATION IN MIGUEL DELIBES' *THE
INNOCENT SAINTS* AND ANDRZEJ STASIUK'S *TALES
OF GALICIA***

Małgorzata MARZUCH
Universidad de Varsovia, Polonia
m.marzoch@uw.edu.pl

Palabras clave: Delibes, Stasiuk, discurso, *hypokeímenon*, personaje rural, transformación social

Resumen: La narración de *Los santos inocentes* de Miguel Delibes oscila entre épica tradicional y la fragmentariedad en la que se refleja la descomposición de la comunidad campesina. La novela que se publicó en 1981, pertenece simultáneamente a dos épocas, a la España democrática, cuando se cerró la composición, y a la dictadura, dado que el autor empezó la redacción del texto a principios de los 60. *Cuentos de Galitzia* de Andrzej Stasiuk, publicados en 1995, suponen también un conjunto de relatos que trazan una sola historia, ambientada a principios de la transición política en Polonia. En 1989, tras la liquidación de las Cooperativas agrícolas estatales, los habitantes de un pueblo galitziano se enfrentan a una nueva

era del caos capitalista. En el presente trabajo nos gustaría someter a análisis el modelo narrativo por el que optan tanto Delibes como Stasiuk, para construir los representantes de la cultura tradicional campesina.

Key words: Delibes, Stasiuk, discourse, *hypokeímenon*, rural character, social transformation

Abstract: Miguel Delibes in his novel *Los santos inocentes* uses the model of narration which oscillates between a traditional epic story and fragmentarity and in this way reflects decomposition of the rural community. The novel was published in 1981 and forms part of two epochs, Spanish democracy, when the writer finished the book, and regime, because Delibes had strated the composition in the early 60s. *Tales of Galicia* of Andrzej Stasiuk, published in 1995, it is a collection of independent episodes which make one story. It takes place by the beginning of the politic transformation in Poland. In 1989, after the liquidation of the local State Agricultural Farm, the inhabitants of the Galicia village face the new era of capitalistic caos. In the present work we would like analyze the narrative model chosen by Delibes and Stasiuk with the aim of crate the representants of tradicional rural culture.

Mots-clés : Delibes, Stasiuk, discours, *hypokeímenon*, personnage rural, transformation sociale

Résumé : La narration de *Les saints innocents* de Miguel Delibes oscille entre l'épique traditionnelle et la fragmentation qui reflète la décomposition de la communauté rurale. Le roman a été publié en 1981 et appartienne simultanément à deux époques, à la période de l'Espagne démocratique, quand l'écriture d'un livre a été terminée et à la période de la dictature, parce que l'auteur a commencé la rédaction du texte au début des années 60. *Les récits de Galice* d'Andrzej Stasiuk, publiés en 1995, constituent aussi le recueil d'histoires qui se composent dans une seule histoire, fixée au début des transformations politiques en Pologne. En 1989, après la liquidation des Coopératives Agricoles d'Etat, les habitants d'un village galicien font face à la nouvelle ère d'un chaos capitalistique. Dans le travail ci-dessous nous voulons analyser le modèle narratif choisi par Delibes ainsi que par Stasiuk pour créer les représentants de la culture rurale traditionnelle.

En el presente artículo nos gustraría someter al análisis el modelo narrativo presente en dos obras que se inscriben en la tendencia

ruralista dentro de las literaturas española y polaca, *Los santos inocentes* de Miguel Delibes y *Cuentos de Galitzia* de Andrzej Stasiuk. Puesto que el trabajo supone una lectura comparativa, y a su vez una mediación entre la *textura* de los procesos entendimiento, para usar el término de Paul Ricoeur (2004: 121), y modos de hablar previamente dados, sería menester empezar con una aproximación teórica al comparatismo entendido como una de las múltiples expresiones de la *sincronía de lo no sincrónico* (Cros, 2002). Creemos que se puede esbozar una relación entre la sociocrítica y la literatura comparada como unas transdisciplinas cuyo dominio es el espacio “entre”.¹ Ambas materias existen en movimiento, no se arraigan en un objeto de estudio, en una metodología, una literatura, un lenguaje o un discurso concretos sino que compagan y cuestionan las mutaciones de lenguaje y las modalidades de transcripción. Es notorio que los estudios sociocríticos, desde sus inicios, aspiran a establecerse como una nueva disciplina con sus denominaciones específicas para distanciarse de la sociología de la literatura. No obstante, huelga observar que su potencial indudablemente se halla en la interdisciplinariedad (Véase Cros, 2010: 20). Por ello, M. Pierrette Małcużyński para aprovechar toda la posibilidad que nos brinda un análisis sociocrítico se dirige hacia una práctica comparativa del *monitoring* y propone:

propugnar una analogía terminológica y conceptual [...] y apelar a una práctica transdisciplinaria que no solamen-

¹ Es interesante observar que desde el mismo principio los estudios sociocríticos resultan ser un fenómeno doble y simultáneo dado que se desarrollan independientemente en dos centros universitarios, en Montpellier y en París, sin que los respectivos promotores, Edmond Cros y Claude Duchet, hubieran tenido contacto (Cros, 1993: 187).

te traspase los límites a de tal o cual género (literario u otro) sino que también cuestione las modalidades de la concepción que llamamos convencionalmente ‘género’ para fundamentarse en una semiótica social comparada (Małcużyński, 1991: 163).

A su vez, siguiendo las consideraciones de Malcuzyński, Antonio Chicharro expresa la entre-existencia del artefacto sociocultural literario en términos de lo dado y lo creado, puesto que la creación siempre supondrá la transfiguración de la materia prima de las cosas y los hechos (Chicharro, 2012: 19).

Asimismo, la literatura comparada es una disciplina intermedia e incluso quimérica, limitada por las definiciones tanto amórficas como demasiado estrechas. En sus últimas manifestaciones tiende hacia la *pluricorporalidad* de los estudios culturales, convirtiéndose en una hermenéutica, una estrategia lectiva o práctica interpretativa (Véase Bilczewski, 2010: 71). En un principio, de acuerdo con el sistema de Philippe Van Tieghem, se situaba entre la literatura nacional y la general y se limitaba al estudio de dos literaturas (Véase, Wellek, 1968: 212). Según convence Johnatan Culler la literatura comparada está como a caballo entre la literatura nacional y la teoría. Por un lado, la teoría exige cierto comparatismo, está por encima de las literaturas nacionales, por otro, a pesar de que traspasa las barreras culturales no entra en el campo de la disciplina que aquí nos interesa. Sin embargo, debemos admitir que si negamos la importancia de las fronteras nacionales en una lectura comparativa, nuestro razonamiento desenbocará en una poética teóricamente fundada (Culler, 1998: 107). Mientras tanto, Susan Bussnet decubre las variantes y nuevas encarnaciones del comparatimo en los estudios postcoloniales, así como en *gender studies* y estudios de traducción (Véase, Bussnet 1998: 98-99). Es incuestionable que la disciplina se

encuentra en mutación constante, lo que implica paradójicamente tanto un desarrollo dinámico, como una crisis permanente que incluso se aproxima a la aniquilación de los estudios comparativos. En 2003 Gayatri Chakravorty Spivak publica el libro con un título provocativo *Muerte de una disciplina*, dedicado a la literatura comparada que está buscando su renovación y que siempre supone una “disciplina por venir” (2009: 26). En primer lugar, Spivak indica las interrelaciones entre la migración y el desarrollo de los estudios comparativos:

La literatura comparada surgió como resultado de la huida de intelectuales europeos de los regímenes “totalitarios”. Los Estudios Culturales y Poscoloniales están vinculados al aumento en un 500% de la inmigración asiática como consecuencia de la reforma que hizo Lyndon Johnson a la Ley de Inmigración en 1965. Como quiera que percibamos nuestro trabajo, estamos constituidos por las fuerzas de la gente que se mueve por el mundo (Spivak, 2009: 13).

Por otro lado la autora advierte que en el mundo poscolonial las fronteras dejan de ser geográficas y se vuelven virtuales, demográficas; dentro de la ciber-realidad se crean colectividades paraestatales que atañen a los imperios multiculturales. Resulta que la literatura comparada en la “época de globalidad y multiculturalismo subalterno estadounidense” se vuelve el territorio de las lenguas hegemónicas y crea cierto colonialismo dentro de las ciencias literarias (23). Por consiguiente la estudiosa aboga por la resistencia a la apropiación por parte de lo dominante en el acto de comparación. Vale la pena subrayar en la concepción de Spivak de los estudios comparativos renovados estriba en la preocupación por la translación como un esfuerzo de entender al otro, como un rechazo de la uniformidad

de la globalización que borra las voces idiomáticas. En la traducción es donde se encuentra “la desaparecida historia de las distinciones en otro espacio [...] lleno del movimiento de lenguas y pueblos todavía en proceso sedimentación histórica” (30). Spivak, al referirse al proyecto de una nueva literatura comparada, introduce el término de *planetariedad* que debe ser una característica principal del comparatismo. Se trata de no tanto la red, un sistema virtual homogéneo del intercambio, sino más bien, de un espacio habitado por el otro, un espacio en el que han de realizarse la comunicación y la comprensión. Cabe señalar que Spivak aduce la argumentación ética que recuerda la reflexión de Wayne Booth (2005); la lectura que emerge de la virtualidad de nuestra imaginación siempre debería dirigirse hacia el otro, fomentar el entendimiento, ser un acto responsable y solidario con el otro:

En esta era de capital global triunfante, mantener viva la responsabilidad en la lectura y la enseñanza de lo textual parece poco práctica a primera vista. Es, sin embargo, el derecho de lo textual a ser radicalmente responsable [*responsible*], responsivo [*responsive*], responsable [*answerable*]. El “planeta” es, aquí, y quizá siempre, una catacresis para inscribir la responsabilidad colectiva como derecho. Su alteridad, que determina la experiencia, es misteriosa y discontinua —una experiencia de lo imposible (Spivak, 2009: 124).

Como la tarea que nos proponemos aquí es un intento de la sociocrítica comparada, nos gustaría participar en dicha experiencia interpretativa del encuentro con la otredad. Por ende, analizaremos el modelo narrativo por el que optan tanto Delibes como Stasiuk, para construir sus personajes rurales, Paco el Bajo, en *Los santos*

inocentes y Józek en *Cuentos de Galitzia*. Ambos protagonistas son representantes de la cultura tradicional campesina, captada en el proceso de transformación. Nos interesará el lenguaje del otro tal como se estructura en el texto. A nuestro parecer, al reflexionar sobre la codificación del cambio social cabe centrarse en la configuración de la narración y del tiempo. En un principio huelga decir que el disponente de la narración tiene el estatus del otro. El sujeto narrante tal como lo conciben los autores es el otro que se incorpora en la realidad campesina, en el caso de *Los santos inocentes* imita la oralidad, pero no pertenece al mundo de los narrados. En *Cuentos de Galitiza* es un forastero llegado de la ciudad, un viajero, un intelectual que no se sabe qué exactamente hace en el campo. En todo el ciclo el narrador está de paso por las tierras de Beskid Niski y recolecta las historias, los personajes para poder hacer la reconstrucción del mundo olvidado, semixistente. Por otra parte, es preciso indicar que la codificación del cambio social en las obras seleccionadas se debe a la doble perspectiva temporal; en ambos narradores la condición de *hic et nunc* de su reflexión se desplaza hacia la categoría de *allí*, en Extremadura, en Beskid Niski y *en aquel entonces*. En la relación que se establece entre el presente del relato y el pasado en el que se ancla la mentalidad del personaje, se transcribe la distancia temporal para poner de manifiesto la transformación de la cultura rural en vía de desaparición.

Para el análisis hemos seleccionado el segundo libro de *Los santos inocentes* y el primer cuento de la colección escrita por Andrzej Stasiuk. Queremos presentar los textos objeto de estudio como representativos de un cierto tipo de ruralismo. Al referirnos a dicha tendencia o estética, hay que señalar las diferencias del proceso histórico literario en Polonia y en España. Después de la segunda guerra mundial en la literatura polaca nace la llamada corriente campesina, a cuyos representantes une, ante todo, la genealogía, las raíces campesinas.

Es necesario observar que en la literatura española nunca se ha formado un movimiento parecido al fenómeno polaco. En la crítica literaria aparecen tales denominaciones como literatura rural, novela rural o ambientación rural; sin embargo resulta que los autores que eligen la estética en cuestión, vienen casi exclusivamente de la burguesía. En el libro *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España* Ramón Buckley (1982), partiendo más bien de las premisas ideológicas, distingue dos modelos novelescos: la novela burguesa y la novela regional que se arraigan en sistemas de valores diferentes. El estudioso sostiene que Miguel Delibes, que procede de una familia burguesa de Valladolid, es uno de los autores que cultivan la llamada *novela regional* resaltando lo tradicional cuyas raíces se hunden en las comunidades pequeñas (Véase Buckley, 1982: 14).² En un momento dado Delibes se muda a Sedano y se instala en el campo (Alonso de los Ríos, 1995). Buckley se expresa acerca de la actitud del novelista regionalista en las siguientes palabras: “No sólo observa, sino que se identifica y compromete con la realidad que le rodea. Su novela es siempre reivindicativa de un pueblo, de un país, de una determinada sociedad arcaica en trance de desaparición” (Buckley, 1982: 17).

Mientras tanto, el crítico polaco, Henryk Bereza en el libro *Związki naturalne (Relaciones naturales)* (1972) discierne dos generaciones de autores dentro de la corriente campesina, que, como ya hemos señalado, surge tras la segunda guerra mundial. Las generaciones mencionadas reciben los nombres simbólicos: son “conquistadores del palacio del arte” y sus “sucesores”. Al primer grupo pertenecen, entre otros, Stanisław Piętak, Wilhelm Mach, Józef Morton,

² Acerca del ruralismo en la producción de Miguel Delibes véase también (Umbral, 1993).

Jan Bolesław Ożóg, Julian Kawalec (nacidos entre 1900 y 1920), mientras que entre los de la segunda estarán Tadeusz Nowak, Edward Stachura, Marian Pilot, Urszula Kozioł, Ernest Bryll, Wiesław Myśliwski, nacidos entre 1920 y 1940 (Bereza, 1972: 12 - 14).³ Por cierto, en este panorama no podemos ubicar a Andrzej Stasiuk dado que no forma parte de ninguno de los grupos definidos en los años setenta.⁴ Su producción literaria ya pertenece a la época de democracia y no se encierra en el área temática del campo. Nació en Varsovia en 1960, debutó en 1992 con *Las murallas de Hebrón*; vive en Wołowiec en Beskid Niski, donde creó la editorial Czarne que se dedica sobre todo al reportaje y raras veces publica novelas. Stasiuk se mudó al campo, a las periferias para distanciarse de la cultura metropolí. Se volvió una figura controvertida, un *outsider* que vive lejos de la civilización, en una casa sin comodidades y sin electricidad. En *Cuentos de Galitzia*, publicados en 1995, se dirige hacia los territorios primero dominados por el régimen soviético, organizados de acuerdo con el sistema de los *koljós* y luego desintegrados por la irrupción del capitalismo. Podemos decir que el libro representa una tendencia ruralista postcampesina que está ligada a la corriente anterior, cuya época cumbre son los años setenta. Al tomar la palabra se compromete con el entorno que describe y adopta una postura reivindicativa. En su postura se pueden reconocer los rasgos de regionalismo, descrito por Buckley.

³ Cabe observar que la tendencia sigue viva en la literatura polaca; el Premio de Literatura, Nike 2011 lo obtuvo la novela de Marian Pilot *Pióropusz* que supone una recreación de la temática rural.

⁴ Acerca de la corriente campesina en la prosa polaca del siglo XX véase también: (Burkot, 1980; Nowosielski, 1983; Zawada, 1983).

Es menester recalcar que tanto en *Los santos inocentes*, como en *Cuentos de Galitzia* la codificación del cambio social se efectúa gracias a la doble perspectiva temporal, gracias a la evocación de la periferia que conserva las huellas del régimen antiguo, el mundo agonizante, casi desaparecido, una comunidad y un orden social descompuestos cuyos representantes todavía se pueden retratar. La novela *Los santos inocentes* que se publicó en 1981, pertenece simultáneamente a dos épocas, a la España democrática, cuando se cerró la composición, y a la dictadura, dado que el autor empezó la redacción del texto a principios de los 60. La narración oscila entre épica tradicional y la fragmentariedad en la que se hace patente la descomposición de la comunidad campesina. El narrador parece ser una instancia transparente, que se incorpora al *mundo de los narrados* (Pauk, 1975: 260). En su hablar se imbrican el estilo indirecto libre y el estilo directo de modo que forman una mezcla indisoluble. Gracias a la técnica experimental, su voz parece penetrar las de los personajes, es un testigo invisible de los hechos. Los únicos signos de puntuación son las comas, la mayúscula aparece solamente al principio de cada capítulo, y el punto lo cierra. Los acontecimientos se organizan de una manera lineal, entrecruzando dos historias paralelas de la venganza y de la sumisión, la de Azarías y la de Paco el Bajo. La novela se divide en los capítulos que perfectamente funcionan como reatos autónomos, se parte del personaje como tal para cerrar con el acto: “Azarías”, “Paco, el Bajo”, “La Milana”, “El Secretario”, “El Accidente”, “El crimen”.

Asimismo *Cuentos de Galitzia* es un conjunto de quince relatos que trazan una sola historia, ambientada a principios de la transición política en Polonia. En 1989, tras la liquidación de las Cooperativas agrícolas estatales, los habitantes de un pueblo galitziano de Beskid Niski se enfrentan a una nueva era del caos capitalista. El núcleo épico de la totalidad del libro gira alrededor de dos personajes in-

dependientes: Kościejny y María. El primero, el desollador, mata al amante de su esposa; cuando Kościejny muere se vuelve un alma penitente, un fantasma que vagabundea por el pueblo en busca de redención. María es la mujer fatal del lugar que tras un intento de tener una vida feliz, fuera del pueblo, se ve obligada a regresar y se transforma en prostituta. Stasiuk retrata la desintegración del campo, los terrenos menestrosos y deteriorados, una colectividad descompuesta, un mundo inexistente, sus habitantes-fantasmas, su organización, incluso sus máquinas agrícolas. Todo elemento evidencia el ser negado de aquel pueblo lejano de Beskid Niski. Stasiuk elige el momento del cambio; retrocede a la época anterior, todavía cercana, y que simultáneamente resulta ser inaccesible, desaparece disuelta en la vorágine del olvido.

Henryk Bereza constata que la cultura del campo es la cultura *del lugar y del ser* (1972: 284). Dichas categorías, el espacio y la existencia, suponen un fundamento de las comunidades tradicionales. Tanto Delibes como Stasiuk se percatan del hecho de que el ser humano pertenece al mundo y el mundo al ser humano, dentro del modelo de vida integral aunque éste sea un constructo frágil. Vale la pena observar que en ambos relatos el espacio no funciona como una realidad estable y segura. En *Los santos inocentes* la familia de Paco se muda de una localidad a otra, de lo de Abendújar al Cortijo de la Raya. El capítulo comienza: “Si hubieran vivido siempre en el Cortijo quizá las cosas se hubieran producido de otra manera” (Delibes, 2011: 39). Se sugiere que el cambio de lugar encamina a los personajes hacia el desenlace trágico; conlleva las consecuencias, establece el orden del relato, provoca el curso irreversible de los hechos y determina la suerte que les tocará a cada uno. Los muda el administrador y la familia acepta las disposiciones de acuerdo con las que regresan al Cortijo donde vivían antes. Vuelven para encaminar la historia hacia su fin irrevocable. No se puede decir

que pertenecen a algún lugar concreto, se ponen en marcha en el carruaje. Paco juega el papel de un guarda o un falso capitán que no toma ninguna decisión. Los miembros de la familia aceptan el cambio con sumisión; solamente del cuerpo pasivo de la Niña Chica sale una voz desgarradora, un grito de la presencia primaria e indomable:

y, con la fresca, Paco y la Régula, amontonaron los enseres en el carromato y emprendieron el regreso y en lo alto, acomodados entre los jergones de borra, iban los muchachos y, en la trasera, la Régula con la Niña Chica, que no cesaba de gritar y se le caía la cabeza, ora de un lado, ora del otro, y sus flacas piernecitas inertes asomaban bajo la bata, y Paco, el Bajo, montado en su yegua pía, les daba escolta, velando orgullosamente la retaguardia (Delibes 2011: 46).

En *Cuentos de Galitzia* se capta a Józek por primera vez entre las máquinas estropeadas, entre los elementos inmóviles, es él la encarnación del ser: “En el paisaje de un mundo agonizante, entre despojos de máquinas y mecanismos inertes, a mitad de camino entre una sembradora oxidada y una fragua muda y fría, su figura conserva la movilidad” (Stasiuk, 2010: 7). El cosmos de aquel regimen antiguo de las Cooperativas agrícolas estatales se describe con un lenguaje en el que resuenan el tono bíblico y la ironía. Este discurso discordante se vuelve una materia prima de un nuevo paraíso imposible que existe y desaparece en una sola frase. En aquel mundo a Józek se le otorga el papel de patriarca que había estado en aquellas tierras antes de la creación de la nueva forma del mundo; lo trajeron los padres cuando tenía pocos años. No tenía ninguna edad concreta, creció allí. El narrador coloca a su protagonista siempre en el centro de la nada, desde allí observa la engendración del cosmos socialista

de la propiedad común. Era una estructura céntrica y circular, del nacimiento, vida y muerte arraigados en un lugar; era un mundo redondo que cerraba a los habitantes en una variante de existencia, que no dejaba que entrase ningún elemento nuevo y perturbador, en el que todos compartían lo mismo y donde no había ningún tipo de espacio en el que poder refugiarse. Parecía el único mundo posible que había desaparecido:

En medio de aquel yermo [Józek] pudo observar y memorizar la creación del mundo. La realidad del PGR era el universo.⁵ Allí se nace, se vive y se muere. Nada de ocho horas en la fábrica, un trayecto en tranvía y la intimidad del hogar, las mismas caras en el trabajo, las mismas en el camino embarrado que hace las veces de paseo, plaza mayor, lugar de escarceos amorosos y reyertas. Nunca viene nadie nuevo, a veces alguien se va (Stasiuk, 2010: 8).

Como ya hemos visto, la transición de la comunidad campesina y el cambio social que vive el protagonista en un principio se relacionan con la inestabilidad del espacio. A Józek y a Paco el Bajo se les separa del lugar en el que vivían, ambos pierden el sentido de pertenencia. En *Cuentos de Galitzia* el mundo abandona a los habitantes, mientras que en el libro de Delibes los personajes parecen ser unas marionetas que se dejan manejar dócilmente.

El ser aniquilado de la cultura y de la comunidad campesina lo refleja el modo de existir de los personajes en el discurso, los per-

⁵ PGR (Państwowe Gospodarstwo Rolne): Cooperativa estatal de producción agrícola: una forma de propiedad en el sistema socialista; *koljos*, en la nomenclatura soviética.

sonajes que no hablan sino que son hablados. Es menester observar que tanto Paco el Bajo como Józek de *Cuentos de Galitzia* son unos seres elementales, ignorantes, incluso torpes, dóciles, *infrahombres*, para usar la categoría con la que Leo Hickey describe a los personajes delibesianos (1968, 213-223). Los dos aceptan humildemente el destino que les ha tocado. Se les compara con los animales, animales domesticados que aprendieron funcionar en el sistema opresivo. Paco está dotado con un olfato extraordinario, lo que hace que se parezca a un perro: “tenía la nariz más fina que un pointer”; “por los orificios de su chata nariz se le veían los sesos”, olfatea como un sabueso (Delibes 2011: 45) y sirve de perro de caza. Cuando se rompe la pierna se vuelve completamente inútil. El cuento de Stasiuk lo abre la descripción del protagonista “Cuarenta y pico años, la cara de zorro ladino y el cuerpo más seco que un sarmiento. Tiene cuarenta y pico años, pero es viejo. Data de los tiempos del paraíso” (Stasiuk, 2010: 7). En él se privilegia lo abyecto, no se condena su conducta poco ejemplar; aunque es alcohólico y ladrón, no se juzga sus hechos de inmorales. Todo lo contrario, se dice que Józek era “como un ángel, como un niño, como un ser de cuando Dios aún deliberaba sobre el concepto del pecado” (2010: 8). El protagonista supone un elemento mínimo del sistema que no se rige por moralidad alguna, es un mundo pre-moral. Józek es como un zorro, es una criatura lista que sabe adaptar “la filosofía racional a la impulsiva naturaleza del hombre” y sacar provecho de la utópica economía colectiva (9). Es un niño inocente y un viejo astuto, es el último tractorista, y como nuevos no habrá nunca, cierra una era. Es alfa y omega de la época áurea del cosmos socialista. El sistema en el que quedan inscritos los protagonistas no les permite actuar; no obstante crea una apariencia de estabilidad y de seguridad. Paco no conoce otra realidad que la jerárquica, la dependencia de los señores. Józek dispone tan solo de la memoria de los tiempos

de la Cooperativa; tras la liquidación de ésta se desdibuja el orden. Ambos son los últimos que recordarán aquella forma del mundo. Es preciso notar que en Stasiuk el narrador relaciona la memoria con la cualidad animalesca de los personajes en cuestión: “¿De qué memoria estarían dotados los primeros seres humanos? Supongo que sería inversamente proporcional a su libertad. Esta correlación más que cualquier otra, nos aproxima a los animales” (8).

La falta de libertad, el sistema que aprisiona implican el ensanchamiento de la memoria. Stasiuk sugiere que las limitaciones nos hacen recordar; entretanto los seres libres viven su libertad sin acumular los recuerdos. En este trabajo hemos partido de las pautas propuestas por Bereza que relaciona la cultura tradicional con dos elementos fundamentales que son el lugar y el ser, la tierra y la vida. El habla campesina rechaza las reglas de la escritura; el campesino no se expresa a través la escritura, si habla es lengua viva, idéntica al ser. Wiesław Myśliwski, en el ensayo *Zmierzch kultury chłopskiej* (*El ocaso de la cultura campesina*), dice que el campesino se veía libre en el habla, no lo limitaban las reglas de gramática, normas ortográficas ni la formación de palabras (Myśliwski, 2002: 24). Al analizar la estructura discursiva de los personajes campesinos de *Los santos inocentes* y *Cuentos de Galitzia* inevitablemente debemos llegar a la conclusión que el lenguaje no les habla, dado que no se les da voz. Tanto en la novela de Delibes como en los relatos de Stasiuk los protagonistas existen en el lenguaje a través de la palabra ajena, condenados a ésta; su modo de hablar parece sofocado, tapado con el lenguaje erudito y revela tan solo la incapacidad de contar su propia historia. Ninguno de los narradores osa ceder la palabra plenamente al personaje. Lo que en efecto dicen Paco y Józek son muy pocas palabras. El protagonista del cuento de Stasiuk describe la realidad dinámica del *koljós*:

¡Tío! Que si trae el cemento, que si llévate la lana, que si vete por el abono, a por gasóleo... Los clientes hasta se pegaban, porque en aquel entonces quien iba de autónomo, se llevaba antes unas leches que un saco de cemento. Y aquí a nadie se le daban bien las cuentas. El viejo tampoco podía decir nada como no te pillase con las manos en la masa. ¿Echarme? Y quién le hubiera venido aquí, hasta esta Ucrania. Y ahora (Stasiuk, 2010: 8).

Józek es un hombre sencillo cuyo modo de hablar resulta ser caótico y poco coherente. Lo que logra pronunciar son trozos: antes había trabajo, productos, clientes, los que trabajaban en la Cooperativa gozaban de cierta prosperidad y a los del sector privado que apenas existía les resultaba muy difícil abrirse camino. El sistema económico del PGR se basaba en el robo; como nadie llevaba el cálculo era fácil sisar. La moral, mientras tanto, estaba acoplada a la fórmula “a cada uno según sus necesidades, de cada uno según sus capacidades” que le permitía al protagonista disfrutar del sistema defectuoso, dar lo que quería y tomar cuanto podía. Józek se burlaba de la vigilancia porque se daba cuenta de que nadie lo podía echar del trabajo; eran las periferias del país, los que aceptaron el trabajo en aquellas tierras constituían el único soporte para el régimen. Lo que dice Józek se corta se repente: “Y ahora...”. La época áurea ha terminado, no queda nada que comentar; el presente es tiempo de resignación y de indiferencia, claro está que ya no habrá cambio, que tras la caída del sistema la vida en los terrenos de la antigua *civitas* campesina se hunde en la imposibilidad de actuar. El narrador con una mirada sobria observa al último tractorista de la Cooperativa y da testimonio de la interpretación de la realidad engendrada por una mente sencilla:

Un día me lo encontré en el bosque. Sentado en su tractor, pisaba a fondo el acelerador y se iba hundiendo lentamente en la ciénaga. Con optimismo ebrio confiaba en escapar del abismo fongoso, aunque el barro ya se le metía en las katuskas. —No pasa nada. Así es la vida —repetía a cada instante. —A veces las cosas salen bien y a veces no (2010: 9).

Como ya se ha mencionado, Miguel Delibes en *Los santos inocentes* parece reconstruir la oralidad mediante una estructura experimental en la que se funden la palabra con la imposibilidad de narrar (Véase Gullón, 1980). Como en el relato se funden el estilo indirecto libre y el estilo directo, desaparece una voz evidente del narrador. Parece que la narración lo absorbe, lo diluye como una figura concreta cuya voz controla la totalidad del cuento. La coma y la más democrática conjunción “y” se vuelven una materia aglutinante del discurso. Purificación Alcalá Arévalo apunta acerca del objetivismo de *Los santos inocentes* que se deriva de la técnica narrativa:

Efectivamente, el narrador presenta unos hechos que implican la existencia infrahumana de algunos personajes [...] de una forma tan normal, tan fría, tan objetiva, tan desprovista de rebeldía o inconformismo por parte de los que la viven, y por ausencia total del narrador de presupuestos ideológicos que le hagan tomar partido o juicios predeterminados, que el lector no se pone en guardia, sino que entra directamente en la ficción y recrea el mundo narrado con tal naturalidad que es el propio lector el que hace la crítica a posteriori (Alcalá Arévalo, 1991: 218-219).

Sin embargo, huelga subrayar que el modo de narrar se ancla en una voz dominante que es la del testigo de los hechos y origina

una estructura compacta disforme donde se configura la acción simultáneamente desde fuera y desde dentro, lo que confiere una aparente ausencia de narrador. Su palabra es el único soporte del personaje rural. El núcleo del capítulo que se centra en la figura de Paco el Bajo, lo constituyen las clases que se organizan en el Cortijo para erradicar el analfabetismo. En éstas se pone de manifiesto la inexistente relación entre los campesinos y la escritura. Los trabajadores están convencidos de que es una burla, pero nadie se atreve a hacer una pregunta.

[...] y los porqueros y los pastores, y los muleros, y los gañanes y los guardas se decían entre sí desconcertados. también te tienen unas cosas, parece que como a los señoritos les gustase embromarnos, pero no osaban levantar la voz, hasta que una noche, Paco, el Bajo, se tomó dos copas, se encaró con el señorito alto, el de las entradas, el de su grupo, y, ahuecando los orificios de su chata nariz [...], preguntó, señorito Lucas, y ¿a cuento de qué esos caprichos? (Delibes, 2010: 39).

La pregunta se la formula en el estilo directo, son palabras del protagonista, unas palabras desnudas, no entremezcladas en el conglomerado de las voces. Paco el Bajo se toma unas copas para enfrentarse con la existencia del lenguaje que se burla de ellos y de los que creen que es una herramienta de comunicación, intuitiva y fácil de manejar. Se celebra el momento de hacer la pregunta. El protagonista se prepara, la frase se alarga, se indica y se precisa al destinatario y al adversario a la vez para que no se confundiera con otra persona. La duda expresada por Paco pone de manifiesto el ser caprichoso del lenguaje que no se deja controlar. Una risa hueca es

la única respuesta que aparece. Luego la secuencia narrativa se repite: el señorito Lucas vuelve a explicar como se leen las combinaciones de letras, lo que provoca la indignación del protagonista y tan solo la risa en el señorito.

[...] una tarde llegó la G y el señorito Lucas les dijo, la G con la A hace GA, pero la G con I hace Ji, como la risa, y Paco, el Bajo, se enojó, que eso ya era por demás, coño, que ellos eran ignorantes pero no tontos y a cuento de qué la E y la I habían de llevar siempre trato de favor y el señorito Lucas, venga de reír, que se desternillaba el hombre de la risa que le daba, una risa espasmódica y nerviosa (Delibes, 2010: 39).

En el lenguaje, una materia desconocida para los muleros, porqueros y guardas, vislumbra la jerarquización social; unas letras llevan “el trato de favor”, como si de los superiores y subordinados se tratara. En dicha jerarquía existe también un espacio del silencio íntegro, el de la H que es muda lo que hace a Paco pensar en su hija discapacitada, la Charito, que no hablaba.⁶ La intormisión de la escritura en el horizonte intelectual y espiritual de Paco provo-

⁶ “pero a Paco, el Bajo estos despropósitos le desazonaban y su indignación llegó al colmo cuando, una noche, el señorito Lucas les dibujó con primor una H mayúscula en el encerado y, después de dar fuertes palmadas para recabar su atención e imponer silencio, advirtió, mucho cuidado con esta letra; esta letra es un caso insólito, no tiene precedentes, amigos; esta letra es muda, y Paco, el Bajo, pensó para sus adentros, mira, como la Charito, que la Charito, la Niña Chica, nunca decía esta boca es mía, que no se hablaba la Charito, que únicamente, de vez en cuando, emitía un gemido lastimero que conmovía la casa hasta sus cimientos” (Delibes, 2010: 40).

ca un ensimismamiento, las ideas se confunden y el protagonista recurre a las cosas, a las piedrecitas para explicarse como se unen los elementos en este nuevo universo lingüístico que no adhiere al mundo. Igualmente el narrador traduce lo que experimenta Paco a la imagen de las cerezas enredadas para establecer un tipo de relación provisional entre el orden de las palabras y las cosas:

Paco, el Bajo, hecho un lío, cada vez más confundido, mas, a la mañana, ensillaba la yegua y a vigilar la linde, que era lo suyo, aunque desde que el señorito Lucas empezó con aquello de las letras se transformó, que andaba como ensimismado el hombre, sin acertar a pensar en otra cosa, y en cuanto se alejaba una galopada del cortijo, descabalgaba, se sentaba al sombrero de un madroño y a cavilar, y cuando las ideas se le enredaban en la cabeza unas con otras como las cerezas, recurría a los guijos, y los guijos blancos eran la E y la I, y los grises eran la A, la O y la U, y, entonces, se liaba a hacer combinaciones para ver cómo tenían que sonar las unas y las otras, pero no se aclaraba... (Delibes, 2010: 41-42).

Tampoco Józek, un ser subordinado a la narración, dispone del lenguaje que sería capaz de abarcar su propia existencia miserable, inscrita en el espacio descompuesto. Su vocabulario consta de unos cientos de palabras y su mentalidad se encierra en un dudoso consuelo: “así es la vida”. El alcohol desencadena el discurso; el protagonista tras beber vodka se desata, no hay quien lo detenga. Sin embargo, no aparece ni una sola prueba de las palabras ebrias, del habla de un borracho. El silencio del personaje es perfecto, se oye tan solo la voz del narrador. Él es quien se embriaga por la palabra:

A la tercera ronda descendió al cuerpo de Józek el espíritu de Raymond Roussel y empezó a dictar a través de su boca un *Locus Solus* zurcido y remendado. Como si el escritor quisiera desquitarse del desprecio sufrido en su encarnación anterior. Sólo que el espíritu había sustituido las refinadas asociaciones de sonidos y significados por una clave logopédica consistente en combinar con la mayor facilidad posible unos cuantos cientos de palabras (pues no son más las que componen el vocabulario de Józek) en fluidas retahílas capaces de describir la totalidad de la existencia. [...] Józek no se traba, no vacila nunca y siempre parece dar en blanco, pues no rectifica ni puntualiza nada. Józek se apoltrona y, un vaso de vodka más tarde, se transforma enteramente en elocuencia, que repercute en el mundo, en la realidad entera, ¡digo!: influiría hasta en el cosmos como el agua regia en los metales. La continuidad de los hechos desaparece, desaparecen causas y efectos, desaparece el pecado junto con la historia. Todo sucede a la vez, comienza antes de tiempo y toca a su fin sin haber empezado. Vaso a vaso Józek va dando muerte al tiempo, llevando a cabo una delirante disección que deja al desnudo el endeble esqueletillo sobre el que desplegamos esfuerzos, logros, planes y esperanzas (Stasiuk, 2010: 10-11).

El narrador, al escuchar a Józek y transponer su arrebatado discurso, impone un lenguaje repleto de intertextualidad. La vodka hace que en el cuerpo del protagonista descienda el espíritu del escritor francés cuya técnica se basaba en los juegos de palabras, en las asociaciones fónicas. Lo que balbucea Józek se parece al jardín borgiano de senderos que se bifurcan (Stasiuk, 1996: 10). En el torrente del discurso se borra la frontera entre el pasado y el presente; el tiempo,

un soporte frágil de la vida humana, cede ante la palabra que parece tocar la eternidad, a la que el lector no tiene acceso. El protagonista se presenta como “una serpiente ancestral, tal vez Leviatán, una variante del caos” (Stasiuk, 2010: 12). Finalmente la figura de propio Józek se diluye, él mismo desaparece sumergido en la escritura, en la literatura, absorbido por el discurso. No obstante, podemos decir que existe como el envés de la palabra ajena, la palabra del otro.

En definitiva, cabe decir que a pesar de que la producción literaria de Delibes y Stasiuk pertenece a otras tendencias y estéticas, tanto uno como el otro optan por el mismo modelo de codificación de cambio social que concierne a la comunidad campesina, aunque de épocas diferentes. En *Los santos inocentes* y en la colección de cuentos de Stasiuk se acumulan los vestigios de un mundo periférico agonizante, un *locus* desolado, para recomponer una imagen fragmentaria. Los autores abandonan el centro y se dirigen respectivamente hacia las tierras de Extremadura y de Beskid Niski que conservan las huellas de regímenes remotos. En el pueblo extremeño observamos con una mirada perpleja la jerarquía feudal bien conservada; al ambientar la narración al norte de los Cárpatos en los terrenos de antiguas Cooperativas agrícolas, cuyo objetivo era eliminar los latifundios, Stasiuk pone de manifiesto la degradación de la comunidad campesina que seguía las reglas de la economía socialista. Los protagonistas son los primeros y los últimos seres humanos, primitivos e inocentes como animales, por eso su existencia en el lenguaje solo puede realizarse a través de la palabra ajena. Ambos autores optan por el mismo sujeto narrante para construir sus personajes rurales y cubrir el vacío discursivo de los representantes de la cultura tradicional, captada en el proceso de transformación. Resulta que el único que es capaz de codificar el cambio es quien domina los dispositivos discursivos; es un sujeto que encierra en su palabra a los que no saben contar su propia historia.

Ahora bien, se ha demostrado que Miguel Delibes y Andrzej Stasiuk logran construir en la narración la versión “del mundo anterior”, éste que casi ha desaparecido, el mundo olvidado y desalojado de la memoria de la sociedad moderna, reconocido como inexistente. Por ende, en dicha creación el sujeto ha de *sujetar* la realidad volviéndose una especie de *hypokeimenon* aristotélico que cumple con la función de base (Véase Hernández-Pacheco, 2003). Por cierto, huelga decir que después de la publicación de *Las palabras y las cosas* de Michael Foucault, por un lado, y *Escritos* de Jacques Lacan, por otro, no es posible seguir con el concepto del sujeto soberano autoconciente que domina los significados que trasmite. En las mencionadas obras el “yo” cartesiano fue sometido a una crítica despiadada; el año 1966, cuando se publicó el libro de Foucault, constituye una fecha simbólica de la muerte y de la desintegración del concepto del mundo, en el que las palabras se separaron de las cosas. El filósofo francés en la últimas frases de *Las palabras y las cosas* profetiza la desaparición del ser humano y constata que “podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena” (Foucault, 1968: 375). A Delibes se le asigna el papel del clásico y conservador que aboga por la perspectiva universal y nunca niega la existencia del sujeto como una instancia primordial. De acuerdo con el modelo narratológico delibesiano se rechaza la pérdida del horizonte moral, ya que la obra constituye una fusión ético-estética que subordina las innovaciones formales al relato (Véase Garrido Antonio, 1992: 343 – 344). A su vez, Andrzej Stasiuk, acepta moverse en una realidad posmoderna que invade en la organización del mundo narrado. En *El mundo detrás de Dukla* describe un viaje que parece no tener lugar en un espacio real, aunque en la descripción aparecen nombres geográficos. El narrador nos deja ver el paisaje nocturno cuya oscuridad hiende la unidad ontológica del mundo desprovisto de sentido, de los puntos

de referencia, de la certeza de las cosas evidentes. Los significantes se alejan tanto de los significados como de los referentes.

No habrá trama, no habrá historia, sobre todo por la noche, cuando el espacio se despoja de puntos de orientación, cuando viajamos de Rogi a Równe y más allá, a través de Miejsce Piastowe. Viajamos entre nombres sumergidos en una solución de la idea pura. La realidad no se resiste, de modo que todas las historias, todas las consecuencias, todos los viejos matrimonios de causas y efectos, carecen por igual de significado (Stasiuk, 2003: 8).

Al reflexionar acerca de la especificidad de la instancia que organiza el mundo narrado en *Los santos inocentes* y *Cuentos de Galitzia* nos gustaría introducir acá la interpretación de la categoría de sujeto propuesta por el teórico polaco Krzysztof Okopień que propone una construcción paradójica del sujeto-echadizo entendido como *diferencia de diferencia*, que va a resistir toda muerte del sujeto (Okopień, 1997: 60).⁷ El estudioso hace hincapié en el hecho de que el término latín *subiectum*, que viene de *iacere*, echar, no es homóloga a *hypokeímenon* aristotélico dado que literariamente la palabra griega significa lo que “está puesto” (*keímenon*) por “debajo de” (*hypò*) algo, el sustrato (*substratum*) (Aristóteles, 1995: 29-30). Dada su condición de la base no es un actante, sino el que ha sido puesto como cimiento. Okopień se centra en el prefijo *sub* cuyas acepciones transláticas indican inferioridad, disminución, acción secundaria, que según la

⁷ Hacemos referencia al excelente trabajo del profesor Okopień publicado en 1997, *Podmiot czyli podrzutek: o fenomenologii odbioru idei filozoficznych* (*El sujeto echadizo: la fenomenología de la recepción de las ideas filosóficas*).

interpretación presentada implica el hecho de substituir, o sea, poner a alguien o algo en lugar de otra persona o cosa. El razonamiento del estudioso desemboca en la siguiente conclusión: que el sujeto para poder sujetar, servir de sustrato tiene que estar puesto debajo. De acuerdo con lo que dice Okopieñ no es que el sujeto someta al mundo a su dominio, sino que supone un tipo de intruso, es un echadizo, es el que ha sido echado o puesto debajo. A nuestro modo de ver, precisamente este es el constructo que sostiene el relato cuyo propósito es captar la transformación; es un sujeto puesto con arte y disimulo para rastrear y averiguar la transformación de la periferia. En el acto de narrar supera el fin de todos los puntos de referencia. Tanto Delibes que pertenece a la generación de los 50, que vive la posguerra en España, como Stasiuk, el autor que reescribe Polonia tras los cambios político-sociales, concientes de la condición de la realidad desintegrada no dejan de narrar, no dejan de contar historias de modo que reconstruyen las viejas relaciones entre las causas y efectos. Tras el desplome de la estructura coherente del mundo inteligible, de un cosmos de la comunidad campesina, de la estructura de la Cooperativa agrícola, se dedican a dar forma narrativa al mundo que desaparece, a los que existen fuera de la palabra escrita. En los dos relatos objeto de este estudio estamos frente al “bricolaje” en el que se pegan de nuevo las palabras a las cosas. Tras este minucioso proceso emerge la imagen de la realidad deforme y defectuosa, *collage* de voces, retazos de lenguajes, prueba de escapar de un lenguaje existente, una prueba de instalar la escritura en el mundo que la rechaza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCALÁ ARÉVALO, Purificación, (1991), *Sobre recursos estilísticos en la narrativa de Miguel Delibes*, Badajoz: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.

- ALONSO DE LOS RÍOS, César, (1995), *Conversaciones con Miguel Delibes*, Barcelona: Ediciones Destino.
- ARISTÓTELES (1995), *Física* (ECHANDÍA, Guillermo R. de, Trad.), Madrid: Gredos.
- BASSNETT, S. (1993), *Comparative Literature. A critical introduction*, Oxford/ Cambridge: Blackwell.
- (1998), “¿Qué significa la literatura comparada hoy?”, en ROMERO LÓPEZ, Dolores (Comp.) *Orientaciones en literatura comparada* (1998), Madrid: Arco Libros, pp. 87-101.
- BILCZEWSKI, T. (2010), *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii*, Cracovia: Universitas.
- BOOTH, W. (2005), *Las compañías que elegimos. Una ética de la ficción* (DILON, Ariel, Trad.) México: Fondo de Cultura Económica.
- BUCKLEY, R. (1982), *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, Barcelona: Península.
- BURKOT, S. (1980), *Marchoń na Parnasie. Szkice literackie*, Varsovia: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- CHICHARRO, Antonio (2012), *Entre lo dado y lo creado. Una aproximación a los estudios sociocríticos*, Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos.
- CROS, Edmond (2010), “Sociocrítica e interdisciplinariedad”, *Sociocriticism*, 2010 - Vol. XXV, 1 y 2, pp. 11-25.
- (2002) *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*, Montpellier: CERS.
- (1993), “Allocution pronocée par Edmond Cros, à l’occasion de l’installation officielle du Conseil Scientifique de L’Institut International de Sociocritique”, *Sociocriticism*, IX, 2, pp. 187-190.
- CULLER, J. (1998), “Literatura comparada y la teoría de la literatura” [en:] *Orientaciones en literatura comparada* (1998),

- compilación de textos por Dolores Romero López, Madrid: Arco/ Libros, pp. 105-124.
- DELIBES, Miguel (2011), *Los santos inocentes*, Barcelona: Planeta.
- FOUCAULT, Michel (2002), *Las palabras y las cosas*, Madrid: Siglo XXI.
- GARRIDO, A. (1992), “La teoría narrativa delibesiana”, en BAENA PEÑA, Enrique & CUEVAS GARCÍA, Cristobal (Coords.), *Miguel Delibes: el escritor, la obra y el lector: Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Barcelona: Anthropos, pp. 337-345;
- GULLÓN, A. (1980), *La novela experimental de Miguel Delibes*, Madrid: Ediciones Taurus.
- HERNÁNDEZ-PACHECO, J. (2003), *Hypokeimenon. Orígenes y desarrollo de la tradición filosófica*, Madrid: Ed. Encuentro.
- HICKEY, L. (1968): *Cinco horas con Miguel Delibes: el hombre y el novelista*. Madrid: Editorial Prensa Española.
- MAŁCUŻYŃSKI, M.-Pierre (1991), “El *monitoring*; hacia una semiótica social comparada”, en *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*, Amsterdam: Rodopi, pp. 153-174.
- (ed.) (1991), *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*, Amsterdam: Rodopi.
- MYŚLIWSKI, W. (2003), *Kres kultury chłopskiej*, Varsovia: Salon Polski Fundacja im. Karola. E. Lewakowskiego.
- NOWOSIELSKI, K. (1983), *Doświadczenie biograficzne i powieść chłopska*, Varsovia: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- OKOPIEŃ, K. (1997), *Podmiot czyli podrzutek: o fenomenologii odbioru idei filozoficznych*, Varsovia: Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego.
- ROMERO, Dolores (Comp) (1998), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid: Arco Libros.

- PAUK, E. (1975), *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor (1947-1974)*, Madrid: Gredos.
- RICOEUR, P. (2004), *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2009), *Muerte de una disciplina*, Santiago de Chile: Palinodia.
- STASIUK, A. (2010), *Cuentos de Galitzia* (CAZENAVE, Alfonso, Trad.), Barcelona: Acantilado.
- (2003), *El mundo detrás de Dukla* (BORTKIEWICZ, Elzbieta & VIDAL, Juan Carlos), Barcelona: Acantilado.
- UMBRAL, Francisco (1993), “Drama rural, crónica urbana”, en *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Centro de las Letras Españolas, pp. 63-72.
- WELLEK, R. (1968), “La crisis de la literatura comparada”, en *Conceptos de crítica literaria*. Caracas: Universidad de Venezuela, pp. 211-220.
- ZAWADA, A. (1983), *Gra w ludowe, Nurt chłopski w prozie współczesnej a kultura ludowa*, Varsovia: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.