

LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA Y PALIMPSESTICA DE CUADERNO SECRETO, DE RAÚL GUERRA GARRIDO

José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

Universidad de León

En 1990 publicó Raúl Guerra Garrido *Viaje a una provincia interior*¹. El título evocaba otro de Gil y Carrasco, *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior*, que apareció inicialmente en forma de artículos -ocho en total- en el periódico *El Sol*, entre el tres de febrero y el veintinueve de abril de 1843. El título de Guerra Garrido era un homenaje explícito a quien antes que él había esbozado una historia del Bierzo, deteniéndose en sus monumentos arqueológicos, monasterios, iglesias y castillos. Algunos pasajes de la obra de Gil y Carrasco, generalmente descriptivos, se inmiscuyen -destacados en cursiva- en la prosa de Guerra Garrido; pero éste varió el título significativamente, de forma que podríamos pensar que la 'provincia interior', sin dejar de ser el Bierzo, sea la reconstruida por la memoria². Guerra Garrido, que ya en 1984 había publicado su 'epopeya del Bierzo', titulada *El año del wolfram*, ofrecía ahora la versión literaria de una emoción, un momento y un lugar: las vivencias de un joven durante un verano en una casi Arcadia feliz: el Bierzo. *Viaje a una provincia interior* es un texto de una sola línea (sin puntos y aparte), como si el novelista quisiera que gozáramos globalmente de lo que él sólo puede narrar de manera lineal; o quizá para simbolizar en esa línea el hilo del recuerdo. El texto relata la memoria de un verano en el preciso momento en el que el adolescente deja de serlo, a los diecisiete años: "Lo que uno será es lo que fue a los diecisiete años", dice el narrador. Narración y descripción se entreveran. El Bierzo, en *Viaje...*, es un marco de belleza lujuriente; y es la evocación que surge en cada nombre mágico de parajes (Médulas, Corullón, Cúa, Burbia...) o de frutos, como las manzanas ("la repinalda, de color pálido, de forma alargada y de sabor dulce y aromático; la agustina, redonda, pequeña, colorada y dulce..."³). Pero *Viaje...* es también la narración de un aprendizaje, de un recorrido iniciático que el muchacho evocado realiza por las Nueve Piedras de Toque Comprobantes de la Buena Hombria. Tiempo y memoria es el

¹ Guerra Garrido, R. *Viaje a una provincia interior*, Valladolid (Ámbito) 1990. En este trabajo, las citas de dicho libro proceden de la 2ª edición, publicada, en edición no venal, en 1997 (Ponferrada: Imagen Press).

² *Viaje a una provincia interior* es, probablemente, fruto de una mala lectura del título de Gil y Carrasco (...del interior), pues ya aparece en *El año del wolfram*: "Don Pancracio le enseñó a leer en el *Bosquejo de un viaje a una provincia interior*, de Gil y Carrasco", R. Guerra Garrido, *El año del wolfram*, Barcelona (Planeta) 1984, p.8; todas las citas de la novela proceden de esta edición.

³ Cf. "La repinalda, de color pálido, de forma alargada y de sabor dulce y aromático; la agustina, redonda, pequeña, colorada y dulce...", Guerra Garrido, R. *Miento*, Madrid (Huerga y Fierro) 2001, p.32.

Viaje...; y un espacio: “El Bierzo era mi juventud y ya de por vida sería un extraño para aquel joven que hoy recuerdo” (102).

Esta referencia inicial a *Viaje a una provincia interior* se explica por lo que es *Cuaderno secreto*: otro retorno, esta vez a un tiempo de niñez y adolescencia, y al mismo espacio del Bierzo, de donde era originaria la familia del autor. El hilo continuo del recuerdo que quiere ser *Viaje...* se fragmenta en capítulos-cuento en *Cuaderno secreto*, que es otro libro, otro tipo de narración, pero que tiene en *Viaje...* su adelantado literario. De hecho, fragmentos enteros del *Viaje...* -en ocasiones de no poca extensión- pasan a *Cuaderno secreto*, como anotaré en algunos casos, si bien el fácil cotejo entre uno y otro texto no es el objeto de este trabajo.

El primer acierto de *Cuaderno secreto* es el título. Llamamos “secreto” a lo que está oculto y es ignorado por los demás. En este sentido, *Cuaderno secreto* alude a las anotaciones del abuelo en un cuaderno de pastas manoseadas que es el que genera la narración; pero, a la vez, este *Cuaderno secreto* es el propio texto de Guerra Garrido que, desde los apuntes del abuelo, pudo sacar a flote recuerdos propios y secretos que hasta entonces permanecían escondidos, olvidados. Al fin, un solo *Cuaderno secreto*, pues el del abuelo pereció violentamente entre las llamas y el de Guerra Garrido -el único que conservamos- aparece, a manera de palimpsesto, sobre la letra del abuelo. Lo que era secreto ha quedado desvelado. En cierto modo, todo libro es un “cuaderno secreto” que la lectura se encarga de desvelar y cuyo sentido revela la interpretación.

El capítulo inicial funciona a manera de prólogo -aunque no aparezca como tal-, pues anuncia lo que es el libro -reconstrucción de un pasado-, así como su técnica -el manuscrito encontrado-. “El hallazgo de un manuscrito es un recurso tradicional que ha dado lugar a muy buenas novelas, como la deslumbrante de Jan Potocki con el que halló en Zaragoza, pero no es éste el caso” (15)⁴, escribe el autor. En el caso de *Cuaderno secreto*, lo que ocurre es que llega a manos del narrador un viejo cuaderno del abuelo con una serie de notas que se acogen al título de *Personalía* (por cierto, el mismo nombre de la colección en que ha aparecido publicado *Cuaderno secreto*).

No se trata propiamente de un diario, sino más bien de un dietario, de un “totum revolutum, algo así como un muy sui generis Calendario Zaragozano sobre el Bierzo en donde se daba preferencia a lo estrambótico y oculto sobre lo razonable. Salvo cuando lo razonable marchaba contra corriente” (15). “Son tantas y tan heteróclitas las heterodoxias anotadas” (120), se admira el narrador, que señala algunas: Esa extraña edafología de Magaz de Arriba, en donde sean cuales sean las semillas que se siembren todos los pimientos terminan siendo pi-

⁴ Los números entre paréntesis remiten a las páginas correspondientes de *Cuaderno secreto*, Barcelona (El Aleph Editores, col. *Personalía*) 2003. El escritor, arqueólogo e historiador polaco Jan Potocki (1761-1815) es autor, entre otras obras, de *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, novela que, escrita en francés, se publicó en 1804-1805 (primera parte) y 1813 (segunda parte).

cantes, fenómeno que no se da en Magaz de Abajo⁵. El significado, si es que existe, de por qué de las cien vírgenes de las Angustias que a lo largo del Camino de Santiago se alinean, sólo la del Camino de León y la de Cacabelos sostienen a Cristo sobre su brazo izquierdo. La inverosímil envergadura de la verga de Militos medida ante notario, veinte patacones en estado de reposo (más vale no calcularlo en centímetros), que dejaría en ridículo al mismísimo cipote de Archidona, la polla récord. La exótica cartografía berciana por donde el arriero sufre y disfruta tentaciones varias en el tercer capítulo del Gil Blas de Santullán (no de Santillana), la novela picaresca de Lesage. E intercaladas en una página sí y en otra también, sus no siempre oficinales pero sí magistrales fórmulas para sobre llevar la enfermedad y resguardarse de la intemperie(120).

Elegido el punto de partida -la técnica del manuscrito encontrado-, el narrador concibe su texto no como una novela, sino como un palimpsesto, *el de las evocaciones del nieto recubriendo las anotaciones del abuelo* (15); un *Cuaderno secreto* que transparenta otro *cuaderno secreto*, *Personalia*. El viejo cuaderno de tapas manoseadas suscita los recuerdos, que se acogen al secreto del nuevo cuaderno, en el que quedan encerrados para que cada lector pueda romper la clausura de la letra escrita, capaz de promover nuevas evocaciones en una cadena que puede durar lo que el hombre dure.

El encuentro con las anotaciones del abuelo en el capítulo inicial origina o suscita la evocación del abuelo y de su botica, la significación de dicha botica para el protagonista y la revelación de algunos sentimientos que éste creía ocultos. En el recuerdo de la figura del abuelo, se destacan escasos rasgos físicos (“era un hombre elegante, alto, de barba negra y con mirada de sabio distraído”), pero interesantes aspectos psíquicos: forma de ser, actitud, etc. “Era un gran curioso” -algo que heredará el nieto-, “era un ilustrado agnóstico”, “era un hombre sabio y escéptico; ‘de lo de abajo nada’, solía decir en casa, el piso de encima de la botica”; “tenía madera de científico”; “era un hombre tan comprensivo como reservado”; a lo largo de la obra sorprendemos a un abuelo paciente, tolerante, descreído y lúcido a la hora de juzgar hechos y personas⁶.

En la evocación, la botica del abuelo, una botica de pueblo, viene a representar para el niño y el adolescente del relato lo que para otros ha representado el *desván*⁷ en clásicas rememoraciones de la infancia: lugares mágicos, abiertos a la sorpresa, al milagro; lugares secretos, ámbitos de la intimidad; espacios de la

⁵ Cf. “¿Por qué los pimientos de Villafranca del Bierzo son picantes hasta los que se siembran con semillas de pimientos dulces?” (*Miento*, p.113).

⁶ Cf. “Apenas recuerdo a mi abuelo materno, pues falleció cuando yo apenas tenía diez años [...], pero directa o indirectamente, cada vez que contemplo el maravilloso botamen de tarros, orzas y albarelos que cubren los anaqueles de su ex-oficina, la memoria se reorganiza solícita [...]. Un hombre sabio y escéptico; ‘de lo de abajo nada’, solía decir en casa, el piso de encima de la botica” (*Viaje a una provincia interior*, p.22). La figura del abuelo boticario se transfigura en la de don Ángel, padrino del narrador, en *El año del wolfram*, donde, además de reflexivo, sabio y prudente, es también jugador y padre de hijo natural.

⁷ Recordemos la obra de Luis Mateo Díez, *Días del desván*, León (Edilesa) 1997.

fantasía donde habita tanto lo inesperado como lo quimérico, ajenos a la rutina cotidiana. La vieja botica de pueblo era “mágico territorio [...] en donde todo prodigio era hábito”, “mundo de secretos, el misterio hecho cotidianidad, un paraíso de excitación” en “tan prodigiosa edad” como era la adolescencia⁸.

El narrador constata lo que en su propia vida representó la botica del abuelo: amplió su imaginación, excitó su fantasía, decidió su vocación de farmacéutico.

Las anotaciones del abuelo supusieron, finalmente, el descubrimiento de algo que el protagonista tenía oculto: todo un mundo de recuerdos recónditos, además de la vinculación a un paisaje. Desde las páginas de *Personalía*, “por asociación de ideas memoraba pasajes de mi vida que creía ya amortizados” (21). Tales recuerdos nacen asociados a un tiempo -infancia y adolescencia del narrador- y a un espacio: el Bierzo (la botica del abuelo se sitúa en Cacabelos).

Cada anotación del abuelo promueve variados recuerdos, pero también la reflexión del narrador adulto sobre ellos y hasta la emoción al recordar, por ejemplo, la sensibilidad del abuelo ante el dolor del niño -que no era otro que el

⁸ La farmacia o botica se evocaba ya en *El año del wolfram* (1984): “...el maravilloso botamen de tarros, orzas y albarellos que cubrían por completo los anaqueles de la oficina, un arsenal descrito en rótulos sobre la bella cerámica del Buen Retiro [...]. Me sentí como el que entró y al ver tanto medicamento en potes de alabastro dijo, ¡el primero que eligió una hierba para curarse tuvo bastante coraje!” (31); evoca, asimismo, “aquellos frascos del fondo con una calavera y dos tibias [...], recordaba sus lecciones al devoto alumno que era yo de crío, una solución de cianuro potásico es tan activa que basta con una gota en el ojo de un buey para matarlo en pocos minutos, la gota en el ojo del buey me impresionó tanto que desde entonces, cuando veía a un buey me acordaba del cianuro” (33). Recuerdos tan intensos del Guerra Garrido niño pasan tanto a *Cuaderno secreto* como a *Viaje...*, prácticamente con las mismas palabras: “me encanta atribuirle la cita de J. Joyce en el *Ulises*: ‘El primer sujeto que eligió una hierba para curarse a sí mismo tuvo bastante coraje’. En el laboratorio tenía frascos marcados con la bandera pirata del veneno, una calavera y dos tibias, que provocaban asombrosas explicaciones. Una solución de cianuro potásico es tan activa que basta con una gota en el ojo de un buey para matarlo en pocos minutos, de ahí que cuando viera un buey siempre me acordara del cianuro y cuando me enfadaba en clase con un profesor, también” (*Cuaderno secreto*, p.13). En *Viaje...*: “El primer sujeto que eligió una hierba para curarse tuvo bastante coraje. Había frascos marcados con la bandera pirata del veneno, una calavera y dos tibias, que provocaban asombrosas explicaciones de sus efectos por parte de don José. Una solución de cianuro potásico es tan activa que basta con una gota en el ojo de un buey para matarlo en pocos minutos, de ahí que cuando viera un buey siempre me acordara del cianuro” (*Viaje...*, p.22). El ejercicio de la memoria que fue *Viaje...* sirve de base o palimpsesto al nuevo ejercicio evocador que es *Cuaderno secreto*, a veces copiando literalmente párrafos de aquél, como el siguiente: “Los catarros de la familia los trataba con una fórmula más popular que magistral: vino hervido con unto o torreznos de tocino añejo, se le añade miel o azúcar y se toma al acostarse, produce sudores, ablanda la tos y a veces cura” (*Viaje...*, p.22; *Cuaderno secreto*, p.13). Algunos de estos recuerdos de la botica del abuelo pasan a esa verdadera purga del corazón que es *Miento* (2001). Cf. “Espléndido botamen de orzas y albarellos de porcelana, amén de los potes de alabastro y las latas de hojalata. Espléndido y excéntrico personaje, los catarros de la familia los trataba con una fórmula más popular que magistral: vino hervido con unto o torreznos de tocino añejo, se le añade miel o azúcar y se toma al acostarse, produce sudores, ablanda la tos y a veces cura, médico y alcalde comían la sabrosísima tertulia de rebotica” (*Miento*, pp.94-95).

protagonista evocado en su ya lejana infancia- y la expresión de la misma, que se entiende como muestra desgarrada de amor y de ternura.

Técnicamente, el *Personalia* del abuelo desliza el *Cuaderno secreto* hacia la narración (recuerdos, evocaciones), la descripción (personas, lugares), ocasionales diálogos (niño y abuelo, sobre todo) y reflexiones del adulto sobre el recuerdo y lo recordado (interpretaciones). Así el capítulo décimo, titulado “El alquimista desconocido”, comienza con la descripción de la tabla de la puerta de la sacristía de Nuestra Señora de la Quinta Angustia de Cacabelos; la talla representa a “el Niño Jesús inmovilizado en el trance de entregar un cinco de oros a San Antonio mientras con la zurda le retira un cuatro de copas” (57); y el narrador interpreta: “Creo que sólo refleja la afición a las cartas de los feligreses y la complicidad de los clérigos para un vicio no galante” (57)⁹. Una anotación del abuelo habla, sin embargo, de la ilustración que halló en un libro impreso en el siglo XVI en el que el juego no es de cartas, sino de chapas. Ahí reside el enigma: cuándo, cómo y por qué las dos chapas de plomo se transustanciaron en el cinco de oros. A la descripción de la talla y a la anotación del abuelo se vincula, por fin, un recuerdo personal y poco glorioso en relación con el juego de las chapas.

Escritura autobiográfica

El narrador ha definido su relato como palimpsesto. No novela, sino palimpsesto recubriendo las anotaciones de un manuscrito *real*. Dicho de otra manera, el narrador remite su *Cuaderno secreto* al estatuto de lo autobiográfico. Hoy lo autobiográfico ha cobrado extraordinario interés teórico-crítico, acorde con una práctica sobreabundante de tal tipo de escritura. La teoría ha visto en los géneros autobiográficos una zona fronteriza entre los géneros ficcionales y los no ficcionales, lo que los convierte en eje sobre el que se dilucidan los límites de lo literario y algunos supuestos de enorme trascendencia, como la identidad del sujeto, la memoria, la verdad, la mimesis, etc. Los que defienden la referencialidad de la autobiografía se enfrentan a quienes ven en ella una forma más de ficcionalidad. Es difícil, de cualquier forma, defender una supuesta verdad basada en la creencia en la recuperación fiel del recuerdo, de la realidad objetiva. La pretensión de objetividad ha cedido paso a la asunción de una problemática teó-

⁹ Cf. “El recinto ferial alrededor del Santuario de Nuestra Señora de la Quinta Angustia, a las afueras del pueblo, era un zoco. Entré en la iglesia para ver el ingenuo relieve de la puerta de acceso a la sacristía donde un curioso retablo efigia al Niño Jesús jugando a cartas con San Antonio, arrastrándole con el cuatro de oros: una estampa que quizá explique la contumacia jugadora de los feligreses” (*Viaje...*, p.36). Ya en *El año del wolfram* se había referido Guerra Garrido a dicha talla: “Don Anselmo, en el santuario de la Angustia, en la puerta del orden, ¿no hay un relieve del Niño Jesús jugando a cartas con San Antonio que por más señas tiene el cuatro de oros en la mano?”

-Sí, ¿por qué lo dice?

-Por lo de las interpretaciones, el juego está prohibido, pero si el Niño Jesús juega aquí, eso quiere decir que en Cacabelos no es pecado” (p.181).

rica compleja y, en la práctica, a la conciencia de los riesgos que acechan a la redacción autobiográfica: el carácter selectivo de la memoria, la perspectiva de un presente desde el que se evoca el pasado, los peligros de falsificación del yo, etc. Las preocupaciones teóricas atañen, por lo visto, a tres problemas básicos del autobiografismo: el yo, la memoria y el tiempo; la construcción del yo, el papel de la memoria y la perspectiva temporal, aspectos íntimamente conexos. El centro es la memoria: memoria de un yo que quiere reconstruir un pasado y reconstruirse en el pasado, pero desde la perspectiva del presente. No son raras hoy día las preocupaciones y perplejidades de los propios creadores ante dicha problemática; podrían traerse a cuento muchas citas al respecto del Caballero Bonald de *Tiempo de guerras perdidas* (1995) y de *La costumbre de vivir* (2001), del Barral de *Años de penitencia* (1975), *Los años sin excusa* (1978) y *Cuando las horas veloces* (1988), del Pretérito imperfecto (1997) de Castilla del Pino, del *Coto vedado* (1985) de Goytisolo o de *El pez en el agua* (19993) de Vargas Llosa.

El autor de memorias o de cualquier otro tipo de escritura autobiográfica no es ya un mero recopilador de recuerdos, sino un lúcido detective que sabe que la memoria puede activar el recuerdo, pero también manipularlo y hasta inventarlo. *Cuaderno secreto* comienza, justamente, con unas palabras que muestran a un autor consciente de la acción del tiempo sobre los restos del naufragio (ruinas) que constituye el pasado, un pasado que sale a flote desde el encuentro con algo que dinamiza la memoria: “Los recuerdos son esas extrañas ruinas que, erosionadas por el tiempo y la incuria del desamor, se erigen sobre el altozano de la memoria constituyéndose en edificio de belleza aún más sublime que la del castillo original. Semiderruida pero aún enhiesta torre del homenaje. En cualquier caso nido de águilas y refugio inexpugnable de nuestra intimidad. El olvido perfila tan singular construcción pero a veces, por el cuasi milagroso encuentro de una foto, de un recorte de prensa, de unas palabras escritas, los olvidos nos reintegran una nueva almena, un oculto puente levadizo, inéditos recuerdos. Inéditos puesto que no se recordaban” (11).

Estas palabras con que se inicia *Cuaderno secreto* nos dicen lo que es el relato: una colección de recuerdos; pero no sólo eso, pues incluyen la reflexión sobre los mismos y su posible interpretación; y, además, como veremos, el recuerdo se hace literatura, única manera de que lo particular, lo personal, adquiera carácter de generalidad, de universalidad. Algo conviene aclarar desde el principio: la evocación literaria de determinados hechos de infancia y adolescencia no se ofrece en línea temporal continua. Cada anotación del abuelo suscita tales o cuales recuerdos que son, por lo tanto, como dunas discontinuas en el discurrir cotidiano de la historia personal; ese discurrir cotidiano es el que sigue permaneciendo dormido, oculto, acaso vislumbrado desde la altura de las dunas, desde el pináculo de los hechos intermitentes salvados por la memoria y por la pluma del autor.

En un texto de este tipo suele ser frecuente la apelación a la memoria con fórmulas como “recuerdo...”, “todavía recuerdo...”, “volvía a acordarme...”, “me

golpeó en la memoria...”, “me vinieron a la memoria...”, “me veo de niño...”. Estas fórmulas, tomadas directamente de *Cuaderno secreto*, quieren atestiguar la fidelidad evocadora. Raúl Guerra Garrido acude a ellas asiduamente, si bien busca otras que eviten la monotonía: “En la tornaboda evocativa del Colt 45...”, “las palabras escritas, el hecho de escribirlas, son magistrales devanadoras de la memoria”, “lo escrito por el abuelo aventaba las chispas en el rescoldo de mi memoria”, etc., etc.

Si las reflexiones sobre lo que sea el recuerdo se reducen a las primeras líneas del capítulo inicial, en cambio, la reflexión sobre los recuerdos concretos aparece a lo largo del *Cuaderno secreto*. La reflexión la impone la perspectiva temporal: es el enfrentamiento del adulto a los hechos de su niñez con la pretensión de dotarlos de sentido. Se trata de contemplar el yo que uno fue, pero desde un ahora cuajado de nuevas experiencias y emociones. El yo del presente recupera para la escritura su yo del pasado (sus yos) y, a la vez, lo reinterpreta y hasta lo juzga. La significación que pudo tener una acción o una palabra se calibran desde el presente, capaz de dar unidad a lo discontinuo, de ofrecer una síntesis reelaborada de lo que fue desarrollo lineal, cronológico. Se trata, en fin, de una memoria adulta, es decir, interpretativa. De esta forma, el narrador adulto de *Cuaderno secreto* percibe en la anotación del abuelo sobre el dolor¹⁰ “la lenta desaparición de esa vieja sabiduría sanitaria que tan bien sabía combinar experiencia y humanismo, la que tan bien compartían el médico de cabecera y el boticario de pueblo” (20); los ejercicios espirituales a los que se sometía a los alumnos de los colegios de curas se juzgan como “puro sadismo”, con el inconveniente de hacer pervivir un inculcado sentimiento de culpa (22); el recuerdo de la abundancia de armas en el Bierzo¹¹ le lleva a pensar que se debe “al espíritu de los buscadores de minas, a un recuelo del wolfram” (48); y la lección que le da el abuelo, con motivo del encuentro de una de esas armas de fuego y la admiración

¹⁰ “El grito del cerdo es el más agudo, a pesar de lo cual no guarda punto de comparación. Los animales, al adivinar su fin, gritan su desesperado dolor; los hombres, algunos hombres, saben morir con la boca cerrada, en silencio; pero los niños, todos los niños, gritan su dolor como los animales y su escalofriante aullido es lo más hórrido que jamás me haya sido dado escuchar. El de esa pobre criatura abrasada por la fiebre y nuestra incompetencia, literalmente quemada por la lava al rojo de un primitivo emplasto que se adhirió con singular saña a sus carnes, me sonó como el de la matanza, el del cerdo vivo abierto en canal” (*Cuaderno secreto*, p.17). Cf. “El chillido del cerdo es sobrecogedor, para romper los nervios del no habituado, y no chilla cuando le hincan el hierro, sino antes [...], el cerdo chilla ante la proximidad de la muerte, el hombre sabe acogerla con la boca cerrada, la ventaja del cerdo es que no posee conciencia del fin, los animales dejan la vida sin saber que la dejan, pero lo hacen chillando, el hombre, en cambio, algunos hombres, a pesar de saber consiguen mantenerse en silencio” (*El año del wolfram*, p.179). Cf. “El cerdo chilla ante la proximidad de la muerte, algunos hombres saben acogerla con la boca cerrada; la ventaja del cerdo es que no posee conciencia del fin, los animales dejan la vida sin saber que la dejan pero lo hacen chillando, en cambio algunos hombres, a pesar de saber, consiguen mantenerse en silencio” (*Miento*, p.31).

¹¹ “¿Quién no lleva pistola en la sierra?” (*El año del wolfram*, p.111); “El Bierzo de mi adolescencia tenía mucho de Oeste, de western, pues las pistolas afloraban en cuanto revolvías un poco” (*Cuaderno secreto*, p.48).

que produce en el niño, el adulto la juzga como “algo entre la ternura y el didacticismo, por reprender deleitando o simultanear premio y castigo” (49); el túnel del Lazo -extremadamente peligroso en el paso de los trenes- lo verá el adulto como “emblema de ese tortuoso túnel de luces y sombras que es la vida” (55); la escritura misma del *Cuaderno secreto* le hace ver que “el enigma más profundo de la creatividad literaria quizá sea el de cómo la imaginación se expande y conforma según uno va escribiendo” (104), etc., etc. La reflexión se adueña de todo un capítulo, el diecinueve, que es una larga disertación sobre la manera de ser del berciano; no importa que las ideas provengan de las anotaciones del abuelo, pues “así las veo yo también y mejor no lo iba a decir” (109), escribe el narrador, que ve en el berciano una manera dual de ser y de obrar, las dos en relación con la suerte: dionisiaca y apolínea; la cara dionisiaca se explica con el afán de disfrutar del golpe de suerte de dar con una mina, que el narrador relaciona con el juego de las chapas -“el juego por antonomasia de estas tierras¹²- y consiste en jugarse el tipo a cara o cruz: “la mina es la versión laboral del juego de las chapas”. La faceta apolínea del berciano explica su postura ante el trabajo: el berciano tiente la suerte, el golpe de suerte, pero no está dispuesto al sacrificio aburrido del trabajo rutinario y cotidiano de la industria; sí al de la tierra, que permite un trabajo intermitente, con largas jornadas de asueto para jugar al mus, al jiley, a la garraína o a las chapas. La cara dionisiaca se metaforiza en la búsqueda del tesoro; pero la metáfora más profunda es la del Camino de Santiago, pues el Bierzo es encrucijada fundamental del Camino, ruta que si se recorre lleva a la salvación: “el Camino es la variante metafórica del envite, del todo a un intento, del cara o cruz de las chapas” (108). Superar todas las dificultades hasta sortear el pórtico de la Gloria es haber hallado el tesoro, descubierto una mina¹³.

La larga disertación explica el carácter del narrador (aplicación personal) en el que él ve “un toque de locura, de imprudencia temeraria”: “En tres consecutivos veranos aprendí a nadar, montar en bici y conducir: tirándome de cabeza al Cúa, dejándome rodar por la cuesta abajo del Valín y aceptando el volante que me ofreció mi primo Carlos el Abisinio en la recta de Quilós; en las tres ocasiones sin ninguna instrucción previa. No es que aprendiese a la primera, quiero

¹² “...a las chapas, a cara o cruz con dos monedas, a eso se jugaba por aquí antes de la guerra, pero allí [en el Bierzo] es el juego por excelencia” (*Lectura insólita de El Capital*, p.160; todas las citas de esta novela, cuya primera edición apareció en 1977, se harán por la ed. publicada en 2001 por Bibliotex); “...a las chapas sí era vicio, jugábamos de chavales en las fiestas de Irún, Rentería, Hernani, jugaban fuerte, hasta la vida, allá en Ponferrada en los años locos del wolfram, parecía el Oeste [...], dicen que siguen dándole a las dos monedas de cobre, a caras o cruces a pesar de la prohibición” (*Lectura insólita de El Capital*, pp.71-72); “De lo que deberían ocuparse los bercianos era de su suelo, pero la fiebre agrícola no les iba, como buenos españoles querían la fortuna a una carta, se la juegan a cara o cruz a las chapas” (*El año del wolfram*, 257).

¹³ Todo este capítulo XIX sobre el carácter del hombre berciano está copiado literalmente -con escasas supresiones- del *Viaje...* (pp.78-82). Como en *Cuaderno secreto* dice el autor que toma tales anotaciones de la agenda personal del abuelo, el *Viaje...* resulta ser, en parte, esa agenda sobre la que se construye, en forma de palimpsesto, el *Cuaderno secreto*.

decir que sobreviví con cierto estilo a las tres intentonas y que el estilo es el hombre” (109).

Si los recuerdos evocados no constituyen una línea cronológica continua, el relato mantiene, sin embargo, una unidad argumental basada en algunos hilos presentes a lo largo del mismo: en primer lugar, el viejo cuaderno del abuelo, cuyos apuntes sustentan el ejercicio de la memoria que es *Cuaderno secreto*; además, la propia figura del abuelo que habita en la memoria activa, dinámica y creadora del narrador, el tiempo recobrado -infancia, adolescencia- en un mismo espacio -el Bierzo- y algunas ilusiones adolescentes con nombre propio, como Camila Graciana¹⁴.

Relatos-cuento

Dentro del tal unidad, cada capítulo tiene entidad narrativa en sí mismo, de forma que podrían desgajarse como verdaderos cuentos exentos. Pongamos el caso del capítulo quinto, “El cuerno del alicor”, cuento lleno de fantasía y de leve lubricidad. La Bruja de Camponaraya, madura, pero de “curvas aún vertiginosas”, ejercía de curandera, y en sus recetas incluía siempre el cuerno del alicor; entre sus fantasías estaba el perro Gum, “híbrido de perra y zorro” y la visión en el jardín de su casa de dos unicornios, macho y hembra, a los que “había aguardado desde que oyó su relincho en su primera regla”; del macho sacrificado procede el cuerno del alicor; la hembra la montó a pelo el protagonista niño, sujeto de la evocación, cuando visitó con su abuelo la casa de la bruja: “me aferré a la protuberancia que en forma de alargado caracol marino adornaba su frente” (no importa que en realidad fuera una simple burra). La bruja advierte que el haberla montado le confería un don que adivinaría con el tiempo; pero hay que mantener el secreto, no contar a nadie la hazaña: “Tampoco debes escribirlo cuando llegues a ser escritor”; juego sutil, pues la bruja muestra así su capacidad adivinatoria: “De aquella visita, lo que más me deslumbró [...] fue el pronóstico de que llegaría a ser escritor. El don no llegué a adquirirlo por culpa de una confianza que le hice a Camila Graciana”. Redondo, cerrado como cuento, abierto aún a nuevas fantasías¹⁵.

¹⁴ La figura de Camila Graciana tiene un papel decisivo en el aprendizaje adolescente del amor en *Viaje...* Camila Graciana representa el flechazo amoroso, el enamoramiento repentino, la admiración de la belleza femenina (27), la felicidad, la conquista amorosa (30), la idealización y el primer beso (32), el final del ideal y la transformación de la anécdota en leyenda (93).

¹⁵ El relato de *Cuaderno secreto* está lleno de fantasía; en *Viaje...* era un simple recuerdo de ese cuerno del alicor o caracol marino con propiedades curativas, propiedad de “la bruxa de Quilós [...], una viejecita con aspecto de bruja de cuento de hadas y carácter entrañable (*Viaje...*, 34-35). Ya en *El año del wolfram* se alude a “la Bruja, la bruja de Quilós, curandera que no bruja [...], adivinaba las enfermedades y tramitaba el remedio por métodos silvestres” (17); y ese don secreto que recibe el protagonista es en *El año del wolfram* un “poder especial”, “el bien de ojo”, que surtió sus efectos en diferentes ocasiones (*El año del wolfram*, pp.17, 18, 102, 118, 239, 265, 266).

A veces la materia narrativa es escasa y el capítulo se adereza con las notas del abuelo, la breve evocación que tales notas suscitan y una larga descripción, tal y como ocurre en el capítulo once, cuyo título, “La fonda del comercio”, alude a una hostería cacabelense para viajeros. El apunte del abuelo sobre una leyenda berciana provoca el recuerdo personal de una fugaz relación con una muchacha de la fonda, establecimiento que describe con alguna extensión para, finalmente, convertir en literatura, en cuento, aquella precaria materia narrativa: una nueva visita del protagonista adulto a la fonda excitó el deseo de sorprender en alguna de las cocineras a “la chica de ojos negros y dulcísima voz que se volatilizó entre mis brazos”. La “evanescente chica de ojos negros” recorría así la lábil línea del tiempo, alimentaba el agua oculta del deseo.

La fantasía posibilita la unión de hechos muy distantes en el tiempo, los de la niñez y los del hombre adulto. Aquéllos pueden explicar éstos, pero el hilo de unión es tan sutil que sólo la fantasía del adulto puede trazarlo a través de una cópula metafórica llegada desde la capacidad de cernir la acción evocada en la niñez con una reflexión que le da sentido, un sentido más allá de lo meramente anecdótico, de forma que lo personal adquiere generalización y la evocación se convierte en literatura. La evocación es una conversación con el abuelo (capítulo doce) en la que el niño le cuenta su deseo de ser piedra para no morir nunca. En las anotaciones de *Personalia* hay un capítulo sobre piedras curativas muy variadas; pero hay rocas madre, inmóviles desde el principio de los tiempos, reconocibles por algunas señas características, cuya virtud curativa es especial y sobre las cuales, desde la antigüedad, se realizaban rituales mágicos curativos. El abuelo no tiene fe en cosas tales, ni tampoco el nieto ya adulto que actúa de narrador y que recuerda cómo de niño abatió de una pedrada a un ave en pleno vuelo. Ahí quedaría la anécdota, sin más alcance, si el narrador no dejara caer gotas de fantasía que unen el deseo infantil de ser piedra, las anotaciones del cuaderno sobre piedras curativas y la hazaña de abatir un ave en vuelo: “Aún me cuesta creerlo [dice respecto a la hazaña] aunque cada vez pienso más en de dónde procedía mi mágico proyectil; aquella piedra plana bien podría ser hija descarriada, desgajada, de la roca madre que no encontró el abuelo y que a nosotros, por la campa de Oencia [...], se nos ofreció impúdica: cual muslos abiertos de mujer con tanga de hiedra” (70), pues la hiedra que cubría las rocas era una de las señales –junto a su forma antropomórfica– del carácter de las rocas madre.

En otros relatos-cuento el hilo temporal lo traza el hallazgo de algo misterioso con lo que uno se reencuentra inesperada y milagrosamente en la edad madura, como sucede en “Un trilero muy especial” (capítulo quince), encuentro primero y reencuentro posterior con un cofre cerrado que, ni antes ni ahora, nadie ha abierto “por respeto”¹⁶. El formato de cuento hace que las pequeñas aven-

¹⁶ La anécdota la recuerda el narrador al leer en el cuaderno del abuelo la historia de los tres cofres que enterró el diablo, uno de azufre, otro de nada y otro de oro, con efectos diferentes para quien los encuentre: el infierno, un purgatorio sin esperanza y la riqueza, respectivamente. Tal le-

turas infantiles (una escapada de casa, la escalada de la torre de un castillo, etc.), unidas a un espacio concreto, y a fiestas, juegos, costumbres, leyendas, supersticiones, etc., cobren entidad artística, literaria.

Humor

Cuaderno secreto no se caracteriza por el humor. El final trágico del *Personalia* del abuelo acaso impidiera superponer a aquellos viejos apuntes la nota de jovialidad. Hay un capítulo, sin embargo, que por su carácter humorístico se distingue de los demás, el cuarto, titulado “Coñitos”, nombre que, por lo visto, se da en el Bierzo a las rosquillas de anís. Y comenta el narrador que en Cacabelos nadie confundía “coñitos con coños chiquitines”; pero a veces surgía el equívoco, como cuando después de haberle visto la “pesquisa” a su prima (“en el vocabulario berciano el sexo femenino responde a voces tan exóticas como pesquisa, caracha y algún otro que no me viene”), la mayor de las primas le pregunta delante de un grupo de chicas, bien es verdad que al ofrecerle una fuente de rosquillas: “¿Te gustan los coñitos?”, lo que provocó risas en ellas y el sonrojo del adolescente. A este capítulo delicioso se reduce la nota de humor, lo que no ha de confundirse con la gracia en el contar, presente a lo largo de *Cuaderno secreto*, o con la agudeza que une la evocación a la reflexión, el tiempo del niño al del adulto.

Una curiosa teoría del plagio

Llamamos plagio al hecho de “copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias” (DRAE). El capítulo XIV de *Cuaderno secreto* lo dedica a la “Fisiología del plagio”, tal es su título. El autor confunde dos conceptos perfectamente diferenciados por la teoría literaria: intertextualidad y plagio: “Quiero atribuírselo al abuelo, pero en realidad no sé a quién se lo oí: “Copiar de uno es plagio, copiar de cien es una tesis doctoral”. Todo lo referente al plagio es confuso como el parto múltiple y los espejos paralelos, las reproducciones se solapan unas a otras y la personalidad de cada imagen se supedita al azar del punto de vista de alguien sin nada que ver con el asunto. El plagio, esa copia fidedigna sin notario, sólo es moneda legal y bien recibida como cita u homenaje pero su abuso es pernicioso porque, como dicen los economistas, siempre la moneda mala expulsa a la buena del mercado.

yenda la tomó el abuelo de doña Oda Cadafresnas, nonagenaria, que situaba el cofre de oro por “la fuente de la Meona, la de esas piedras grandes y redondas como muslos de mujer”. En *El año del wolfram*, doña Oda “tenía setenta u ochenta años” y sabía también la leyenda de los tres cofres, con las mismas palabras (p.24) que en *Cuaderno secreto* (p.86); y de igual forma, en aquella novela, el de oro estaba “en la Meona, son dos piedras grandes, redondas, parecen muslos de mujer lista a parir” (p.24); la leyenda, que se reitera en página posterior (p.87), dará lugar a la búsqueda y hallazgo del chorro de oro de la Meona (pp.166-169).

En cualquier caso, en literatura, el plagio es un fenómeno que admite varias lecturas (dos como mínimo), algunas sorprendentes por inverosímiles” (77).

En realidad nada hay de confuso. El plagio es un delito, la intertextualidad, no. El plagio implica hurto y engaño. Otra cosa es que para evitar lo que el plagio tiene de apropiación indebida, se quiera maquillar bajo el nombre de intertextualidad. Con su acostumbrada claridad, y ante sonadas denuncias de plagio, Ricardo Senabre ha observado cómo “el uso malicioso de las palabras ha llegado al intocable tecnicismo”, añadiendo: “Y así, la copia a plana y renglón, sin indicación alguna, de un texto ajeno, el calco descarado, la reproducción fidelísima, el trasunto literal, el plagio, en fin, más inverecundo y clamoroso, reciben la suavizadora denominación de “intertextos”. Sería irritable si no fuera grotesco. ¿A quiénes pretenden engañar algunos escritores que resultan ser sobre todo hábiles transcriptoros?”¹⁷.

Frente a la copia descarada, que quiere hacer pasar por propio lo que es de otro, la intertextualidad es índice de una pasión: la lectura, la literatura, pasión que el autor de *Cuaderno secreto* revela con citas –o referencias a– de Carnicer, *La Celestina*, *Mazurca para dos muertos*, *Baroja*, *El Bernardo* de Balbuena, *Borges*, *Torrente Ballester* o *Vázquez Montalbán*. El concepto de intertextualidad viene a decirnos que todo texto se escribe desde, dentro y sobre otros textos. Es una práctica legítima que tiene mucho de homenaje, cuando no de complicidad, guiño literario y juego, de recreación, de propuesta lectora, de recontextualización de lo ya dicho, de reelaboración, de volver a poner en circulación lo que es tradición y patrimonio de todos. La intertextualidad habla de citas, alusiones, recreaciones -paródicas o no-, pero también de rasgos estructurales, estilísticos y genéricos (los que permiten, por ejemplo, hablar de “novela picaresca”, pues los rasgos estructurales del *Lazarillo* se reconfiguran en el *Guzmán de Alfarache* y los de esta última obra en *La pícaro Justina* y otras novelas del género). Queda fuera de la intertextualidad la intención dolosa, propia del plagio¹⁸: “Intertextualidad es el término que Julia Kristeva y otros teóricos acuñaron y difundieron para designar un recurso literario practicado, en realidad, desde hace siglos: la inserción

¹⁷ Senabre, R. 2001. “Del intertexto al plagio”, en *El Cultural*, 9 de mayo, p.3.

¹⁸ Esta distinción, que hoy parece clara, se establece desde el momento en que existe el derecho, amparado por la ley, de propiedad intelectual; pero “en la Edad Media no parece que hubiera una conciencia de este derecho, como tampoco un concepto riguroso de autoría”, por lo que podemos encontrar copias, adaptaciones de textos anteriores, paráfrasis, imitaciones, refundiciones, etc. que prosiguen en épocas posteriores. Demetrio Estébanez Calderón, de quien son las palabras anteriores, señala casos evidentes de plagio, como el *Quijote* de Avellaneda (“apropiación indebida de una obra que estaba ya diseñada en sus aspectos fundamentales [...] y contaba con las expectativas de un público lector respecto a la continuación de la obra”; pero afirma también, respecto al Siglo de Oro, que “es evidente que en gran parte de estos fenómenos (inspiración, imitación, glosa, versión a lo divino, parodia y pastiche) se puede hablar de una relación o dependencia intertextual, pero no de plagio”; seguimos al mismo autor: “Desde finales del siglo XVIII y comienzos del XIX se ha ido afirmando una mayor conciencia del derecho de propiedad intelectual y, en consecuencia, los casos de acusación de plagio han sido menos frecuentes, pero sí más llamativos”. Estébanez Calderón, D. *Diccionario de términos literarios*, Madrid (Alianza) 1999, pp.840-842.

en el texto propio de fragmentos breves, citas, versos o frases pertenecientes a versos ajenos y, por lo general, fácilmente reconocibles por el lector. Las funciones posibles del intertexto son muy variadas: pueden ser un homenaje patente al autor citado, o un reconocimiento explícito de modelos, pero también un indicio para interpretar el texto presente al incorporarle el sentido de la obra o del fragmento que se toma en préstamo”¹⁹.

En la literatura hay mucho de juego textual inteligente. Guerra Garrido recuerda el caso borgiano de Pierre Menard, que re-escribió letra a letra el *Quijote*, y al que nuestro novelista convierte en plagiador de Ángel Ortiz Alfau, “pendolista excepcional y mejor lector”: “Su ópera máxima era la primera parte de El Quijote, cover to cover, desde en un lugar de la Mancha hasta con desesperanza de la tercera salida. Inverosimilitud no es sinónimo de mentira, la anécdota es cierta y se puede comprobar consultando el manuscrito Ortiz, referencia 100/G/57, en la Biblioteca Nacional, en el departamento de Manuscritos, Raros e Incunables. El manuscrito de Pierre Menard, plagiador de Ortiz Alfau, dicen se encuentra en la biblioteca de la Fundación Labor Gestual de Buenos Aires, en la sección de Protocolos Indecisos, pero nadie la ha visto ni mucho menos leído para comprobar si coincide verbo a verbo con el de sus predecesores, Ángel uno y arcangélico Miguel el otro” (80)²⁰.

Otra cosa es que el escritor actual, tras muchos siglos de escritura, sienta que todo está dicho ya, que, como escribió Borges en “Utopía de un hombre que está cansado”, relato de *El libro de la arena* (1975), “ya no quedan más que citas, la lengua es un sistema de citas”. “La originalidad es un plagio que resiste”, explica Guerra Garrido²¹ (entendemos: que aún no ha sido descubierto; mejor: que la originalidad no existe); pero de nuevo confunde el autor intertextualidad - término que no utiliza- y plagio, llamando *plagio* a lo que es mera intertextualidad y *secuestro* a lo que es plagio: “El plagio puede entenderse como una de las bellas artes cuando procede de una pulsión incontrolable, de una pasión amorosa a la que, eso sí, hay que corresponder con un guiño. Sin complicidad el plagiario es un secuestrador” (80).

¹⁹ Senabre, R. 2001, *art. cit.*

²⁰ Parece indudable que todo esto responde a un guiño o a una complicidad entre amigos. Un Ángel Ortiz Alfau ha escrito el libro titulado *Bilbao en la obra de Unamuno* (Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1986), pero, sobre todo, *En la ruta de Don Quijote* (Durango: Leopoldo Zuzaga, 1976) y *Raúl Guerra Garrido* (San Sebastián: La Primitiva Casa Baroja, 1989).

²¹ La frase “la originalidad es un plagio que resiste” llega desde otras obras anteriores del autor, un caso curioso de intratextualidad, si con tal nombre definimos el proceso intertextual que opera sobre textos del mismo autor; se trata, en suma, de una autocita: “*la verdad* es un bicho escurridizo, y el peinar la zona no da resultado, se cree saber dónde está pero nadie lo encuentra, el que vislumbra una huella quiere hacerla pasar por su verdad, en definitiva *es una mentira que todavía resiste*” (*Lectura insólita de El Capital*, p.229); “Deslizarse entre verdades a medias es todo un arte, *la verdad es una mentira que todavía resiste* y con gente alrededor más fácil de sostener” (*El año del wolfram*, p.72). Lo que ha hecho el autor, al aplicarla al plagio, es recontextualizar una frase más o menos feliz sobre “la verdad”.

Como cualquier secuestrador, el plagario tiene algo o mucho de delincuente. El lugar de la intertextualidad es la literatura; el del plagio, el juzgado de guardia, como proponía Ricardo Senabre en el escrito que tanto he utilizado. El mismo Guerra Garrido usa el procedimiento intertextual sin evidenciar la cita: “Toda la noche oyeron pasar pájaros, una deflagración tras otra...” (117). Cuenta con la complicidad lectora de quien sabe que ha aprovechado una célebre frase del *Diario de a bordo* de Cristóbal Colón, con fecha de nueve de octubre, cuando los marinos, cerca ya de tierra, “toda la noche oyeron pasar pájaros”. Y nadie lo tacharíamos por eso de plagario, como no lo hacemos cuando evocamos un célebre verso de Góngora en esta frase: “...periodistas, filósofos, poetas, infame turba de escritores” (120), ni cuando utiliza un título previo de Gil y Carrasco para titular el suyo -verdadero homenaje- *Viaje a una provincia interior*. En cualquier caso, si introduyéramos el plagio como una forma de intertextualidad, estaríamos ante una intertextualidad dolosa.

Final trágico

En el capítulo inicial de *Cuaderno secreto* se anunciaba: “Ahora, cuando el cuaderno ha desaparecido (de la noche a la mañana, alevosamente...)” (15). El capítulo final, “Las llamas de un incendio” es el relato de esa desaparición, reducido el *Personalía* del abuelo a cenizas por el fuego con que cuatro encapuchados acabaron con la farmacia del narrador-autor en San Sebastián. Con valentía, con dolor y con rabia también, el autor da cuenta de una situación abominable: *se interrogaba, más bien se tranquilizaba a posibles testigos. No detendrán a nadie, nunca lo hacen (118); de los motivos del fuego: No habían atentado contra la farmacia, sino contra su titular, por haber tenido la osadía de escribir unas cuantas novelas en donde todo parecido con la realidad, con la brutalidad cotidiana, era coincidencia inevitable. Por haberse opuesto a su irracionalidad en un foro cívico con el suficiente coraje como para gritar ¡basta ya! Porque al pensamiento escrito sólo saben oponer las pistolas, los puños o, como en este caso, los cócteles molotov (118-119); de una rebeldía: Quizá puedan destruirle [al escritor], pero si sigue escribiendo jamás será vencido en la batalla final (119); tendrán que echar mano de algo más sólido si quieren evitar que siga publicando libros, alguno de los cuales sí les va a concernir (121); de una denuncia contra los sicarios y sus cómplices (121) y contra la mayoría silenciosa que simula no enterarse de lo que ve a su alrededor (122), de un dolor muy íntimo: la pérdida del cuaderno del abuelo; y de una decisión: perpetuar la memoria del cuaderno, rescatar su memoria escribiendo un palimpsesto, el de las evocaciones del nieto sobre las anotaciones del abuelo (1119), terminando así, de forma circular, su Cuaderno secreto: el recuerdo le lleva al abuelo que escribe en la rebotica, sin duda su Personalía, acaso rememorando un verano en San Sebastián. El narrador, en camino de vuelta, desde la ciudad vasca inicia en un presente la rememoración de otros veranos, los de la infancia en el Bierzo, palimpsesto sobre los apuntes del abuelo.*

Pero la sonrisa evocadora que vio en el abuelo es ahora otra diferente, marcada por la huella del alevoso incendio.

Cuaderno secreto es un libro de evocaciones; pero el autor sabe mantener la distancia emocional ante el recuerdo; *Cuaderno secreto* está escrito desde la lucidez, que lleva al escritor a indagar en un pasado cuyas huellas permanecían borrosas, a rescatarlo, a interpretarlo -puesto que la exactitud es imposible, dada la labor remodeladora que el tiempo ejerce sobre la memoria- y a transformarlo en literatura, haciendo de cada evocación una pieza de arte, un relato que bien podría independizarse, pero que tiene su sitio preciso en el relato mayor que es *Cuaderno secreto*; a la vez el texto se nos presenta como un acto de rebeldía contra quienes, con la violencia, quieren acallar la voz, silenciar la palabra.