

# «*Dame Kobold*», evolución de un texto: de Calderón de la Barca a Hugo von Hofmannsthal \*

GONZALO TAMAMES GONZÁLEZ  
Universidad Complutense

## 1. Calderón en Alemania

Desde la mitad del siglo xvii hasta nuestros días, bien sea de forma anónima o bajo su nombre, Calderón ha sido continuamente representado en los escenarios alemanes y austriacos. Junto con Molière, y solamente detrás de Shakespeare, Calderón ha ejercido mayor influencia en el teatro alemán-austriaco que ningún otro autor extranjero.

La primera representación de Calderón en Alemania, de la que se posee documentación, tuvo lugar en 1654, cuando la compañía itinerante de Jan Baptista van Fornenbergh escenificó en Hamburgo *La Vida es Sueño*, según una versión flamenca con el título de *Prince Sigismundus von Pohlen*<sup>1</sup>. Aunque hasta 1803 no aparece ninguna traducción directa del español, durante los siglos xvii y xviii llegan al ámbito germanoparlante muchas piezas de Calderón, siguiendo principalmente cuatro vías de penetración:

1. Desde los Países Bajos hacia Hamburgo.
2. Desde España, directamente a través de las estrechas relaciones de los monarcas españoles con la Corte de los Austrias en Viena.
3. A través de Italia.
4. A través de Francia, centro del tráfico literario de la época.

---

\* El presente artículo supone la adaptación y ampliación de la ponencia del mismo título presentada en la *VIII Semana de Estudios Germánicos*, Madrid, del 4 al 6 de abril de 1995.

<sup>1</sup> Este dato es mencionado, entre otros, por Martin Franzbach, *Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäischen Literatur vor dem Romantik*. München: W. Fink, 1974, p. 181.

De esta forma, cuando ciertas obras de Calderón llegaban a Alemania, era poco menos que imposible determinar, tras las sucesivas traducciones, hasta qué punto se podía considerar a Calderón como autor de las mismas.

Tras la travesía por el anonimato al que fue reducido durante la última etapa del Barroco y en la Ilustración <sup>2</sup>, Calderón fue definitivamente descubierto por los románticos, capitaneados por August Wilhelm Schlegel, quien se consideraba a sí mismo como «erster Missionar Calderons in Deutschland», y que calificaba a Calderón como «der letzte Gipfel der romantischen Poesie» <sup>3</sup>. Calderón tuvo su apoteosis cuando los hermanos Schlegel, Ludwig Tieck, Alexander y Wilhelm von Humboldt y los hermanos Grimm, decidieron aprender español en la Universidad de Göttingen y pudieron leer en las fuentes originales, no sólo a Calderón, sino a los demás autores de nuestro Siglo de Oro.

Gracias a ellos, llegaron a Alemania las primeras traducciones directamente del español, que intentaban conservar fielmente la sintaxis, la versificación y las imágenes que el original contenía; las obras de Calderón se hicieron con un público cada vez más numeroso, que apreciaba a nuestro autor no como el proveedor anónimo de un inmenso número de intrigas y comedias, sino como el gran poeta del *Welttheater*, al mismo nivel que los griegos y Shakespeare. También fueron los románticos quienes comenzaron en serio la investigación científica sobre la obra calderoniana. Los dramas de Calderón representaban no sólo la naturaleza católica de gran fuerza emocional, sino también las pasiones humanas, reflejo de la parte demoníaca que todo hombre posee. Pero ante todo, Calderón suponía el símbolo de la unión entre el drama antiguo con el moderno, por su abundante utilización de oráculos, presentimientos, objetos simbólicos (espejos, etc.), y la actualidad de sus temas, siempre desde el punto de vista de la sensibilidad romántica.

En Austria, país de amplia tradición barroca, desde los dramas jesuíticos del siglo xvii, Calderón no tuvo dificultad en asentarse. El teatro jesuítico, de componente principalmente pedagógica, experimentó un extraordinario desarrollo después de la Guerra de los Treinta Años, sobre todo en Viena, bajo la protección del emperador Leopoldo I (1657-1705). Muchas de estas obras demuestran una influencia, al menos indirecta, de los Autos Sacramentales calderonianos. Más tarde, en 1808, los vieneses recibieron la visita de August Wilhelm Schlegel, quien con sus *Wiener Vorlesungen* colaboró muy

<sup>2</sup> A pesar del rechazo frontal de Gottsched, no podemos olvidar la significativa aportación de Lessing, quien tras aprender español de forma autodidacta, alaba en su *Hamburgische Dramaturgie* a Huarte de San Juan, Antonio Coello, Lope de Vega y Calderón, e intenta encender los ánimos de los jóvenes dramaturgos alemanes para que sienten las bases de un verdadero teatro nacional alemán, siguiendo las pautas de Shakespeare y el teatro español, y se aparten definitivamente de los modelos franceses.

<sup>3</sup> Citas recogidas por Gerhart Hoffmeister, *Spanien und Deutschland. Geschichte und Dokumentation der literarischen Beziehungen*. Berlin: E. Schmidt, 1976, pp. 128-129.

eficazmente a difundir las ideas románticas junto con la obra de Calderón por todo el Imperio. Poco después, comenzaría el dramaturgo Josef Schreyvogel a preparar sus adaptaciones de las obras de Calderón para que fueran representadas en el Burgtheater de la capital imperial <sup>4</sup>. Las versiones de Schreyvogel no sólo fueron importantes porque introdujeron la obra de Calderón en el teatro imperial, sino porque estimularon el interés de Grillparzer por nuestro dramaturgo y su concepción del *Welttheater*. Antes de su acercamiento a Lope de Vega, Grillparzer rindió tributo a Calderón en *Der Traum, ein Leben*, 1831. Por otra parte, las versiones calderonianas de Schreyvogel se han venido representando en Austria hasta bien entrado el siglo xx, y han servido como inspiración para otros directores contemporáneos.

## 2. Traductores de Calderón durante el siglo xix

Durante el siglo xix, una vez se hubo asentado Calderón entre los escenarios y las ediciones alemanes, se sucedieron diversos traductores que abordaron la obra de Calderón desde diferentes ángulos e intereses. Dignos de mención son:

Joseph von Eichendorff, cuyo contacto con los Autos Sacramentales calderonianos tuvo lugar en las representaciones llevadas a cabo en el teatro de Weimar. También había sido alumno oyente de A. W. Schlegel en 1808 durante el transcurso de sus *Wiener Vorlesungen*. Ello propició que a partir de 1836 Eichendorff tradujese 11 Autos Sacramentales de Calderón, labor que se caracteriza por una gran fidelidad en la versificación y una fuerte afinidad espiritual con el autor español. Entre ellos destaca *Das große Welttheater*, versión de la que luego se serviría Hugo von Hofmannsthal para realizar su propia adaptación.

Un caso excepcional representa el canónigo de Breslau Franz Lorinser, pues entre 1850 y 1887 tradujo y comentó la totalidad de los Autos Sacramentales de Calderón, es decir, 75 obras, unos 150.000 versos de la más oscura y conceptista retórica barroca <sup>5</sup>.

Un tercer traductor es Johann Diderich Gries, que entre 1815 y 1842 publica siete volúmenes de obras de Calderón, entre las que tienen mayor importancia por su significación e influencia posterior *La Dama Duende*, *La Vi-*

<sup>4</sup> Schreyvogel estrenó el 18 de enero de 1818 la tragedia en cinco actos *Don Gutierre (El Médico de su Honra)* en el Burgtheater vienés, con un clamoroso éxito. Previamente, en 1816, había presentado, también en Viena, en el Theater an der Wien, una adaptación de *La Vida es Sueño*, obra que con algunas modificaciones sería también representada posteriormente en el teatro imperial. Véase al respecto: Henry W. Sullivan, *Calderón in the German Lands and in the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pp. 268-270.

<sup>5</sup> Véase Henry W. Sullivan, *op. cit.*, pp. 319-320.

da es *Sueño*, *La gran Cenobia*, *El Médico de su honra*, *El Mágico Prodigioso* y *El Alcalde de Zalamea*. Precisamente será su versión de *La Dama Duende* la que servirá más tarde a Hugo von Hofmannsthal para realizar su traducción-adaptación, *Dame Kobold*, objeto del presente artículo y que será tratada a continuación.

En conjunto, el número de traducciones, adaptaciones e imitaciones que de la obra de Calderón han sido publicadas o representadas en alemán a lo largo de los últimos siglos ha sido elevadísimo. Baste decir que en un repertorio bibliográfico de 1905 se recogían más de 40 traducciones de obras sueltas y unas 30 colecciones que incluían más de una obra de Calderón <sup>6</sup>. Este manual mencionado adquiere una significación relevante, pues sale a la luz en el momento en que Hofmannsthal se halla plenamente inmerso en la obra calderoniana.

### 3. Hugo von Hofmannsthal (1874-1929)

A pesar de la gran difusión de la obra de Calderón en el ámbito alemán, nuestro autor no fue del todo comprendido a lo largo del siglo XIX, pues su concepción teológica y su formalismo no iban en consonancia con los tiempos. Fue Hugo von Hofmannsthal quien habría de retomar la labor de Grillparzer y quien acometió un nuevo intento de acercar y hacer comprensible a Calderón al público alemán. En una época en la que el orden social y moral de la monarquía habsbúrguica estaba desmoronándose, y que por tanto tenía mucho en común con el comienzo de la decadencia del imperio español en el Siglo de Oro, Hofmannsthal se esforzó en promover un nuevo renacimiento de la vida espiritual, que sólo veía posible mediante una vuelta a la tradición. En Calderón encontró precisamente Hofmannsthal «einen Schatz von Mythen und Allegorien, die das Mittelalter ausgeformt und den späteren Jahrhunderten übermacht hat» <sup>7</sup>.

En 1901 comenzó Hofmannsthal su etapa de acercamiento a las obras de Calderón, acercamiento que básicamente se realizó a través de *La Vida es Sueño*, *La Hija del Aire*, *La Dama Duende* y *El Gran Teatro del Mundo*. En 1927 aparece la última versión de *Der Turm*, con lo que se cierra el ciclo calderoniano, que como vemos, con la interferencia de los acontecimientos de la 1ª Guerra Mundial, ha durado más de 20 años <sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Breyman, Hermann. *Die Calderon-Literatur. Eine bibliographisch-kritische Übersicht*. München und Berlin: Druck und Verlag von R. Oldenbourg, 1905. (Calderon-Studien. 1).

<sup>7</sup> Hofmannsthal, Hugo von. Prólogo a *Das Salzburger große Welttheater*. En *Dramen III*, editado por Herbert Steiner. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1957, p. 252.

<sup>8</sup> En Breyman H., *op. cit.*, se nos ofrecen los siguientes datos relativos a las obras de Calderón con las que se ocupa Hofmannsthal: Hasta ese momento (1905), *El Gran Teatro del Mundo* ha sido traducido 3 veces al alemán; *La Hija del Aire*, 6 veces; *La Dama Duende*, 10 veces, y

Su encuentro con Calderón parte de las lecturas infantiles de Grillparzer, el gran introductor del teatro español en Austria. También durante sus años mozos, pudo asistir a una representación de *La Vida es Sueño*, según la versión de Schreyvogel, en el Burgtheater, y a otra de *El Gran Teatro del Mundo* (1897, Wiener Leogesellschaft). Las traducciones mencionadas de Gries y Eichendorff complementan el conocimiento que Hofmannsthal tiene del dramaturgo español. Hemos de tener en cuenta también, que durante la vida de Hofmannsthal, fueron representadas en el Burgtheater, donde Hofmannsthal siempre tuvo un palco a su disposición, las siguientes obras de Calderón:

*El alcalde de Zalamea* - 114 veces.

*La Dama Duende* - 17 veces.

*El médico de su honra* - 5 veces.

*El hombre pobre todo es trazas (Zwei Eisen im Feuer)* - 24 veces.

*La vida es sueño* - 20 veces.

*El mayor encanto, amor (Über allen Zauber Liebe)* - 4 veces <sup>9</sup>.

Hofmannsthal comienza su ciclo calderoniano en 1901, lo que no representará solamente un enriquecimiento personal, sino que acercará sensiblemente el «fremden Calderón» <sup>10</sup> al público alemán. Como en el caso de Grillparzer, Hofmannsthal se ocupa en primer lugar de una adaptación de *La Vida es Sueño* <sup>11</sup>, para lo cual se apoya en la versión de Gries. En 1905 toma cuerpo la idea de construir una tragedia basada en *La Hija del Aire*, proyecto que se quedará solamente en unos cuantos fragmentos, *Semiramis*, los cuales muestran claramente la tendencia de Hofmannsthal hacia el alegórico *Welttheater*. En 1920 continuará con *La Dama Duende*, de nuevo con la ayuda de la antigua traducción de Gries. Y finalmente, en 1921, acometerá la adaptación, bastante libre, de *El Gran Teatro del Mundo*, sirviéndose esta vez de la traducción de Eichendorff.

Ambos autores, Calderón y Hofmannsthal, tuvieron mucho en común, salvando la distancia temporal: tanto Austria como España participan de la misma tradición religiosa y artística (Catolicismo y Barroco), e incluso las es-

---

*La Vida es Sueño*, 29 veces. Aunque Hofmannsthal utilice para sus adaptaciones unas versiones determinadas, es significativo el hecho de que la obra de Calderón se halla muy presente en el momento literario en que se desarrolla Hofmannsthal.

<sup>9</sup> Son datos extraídos de: *175 Jahre Burgtheater. 1776-1951 (Fortgeführt bis Sommer 1954)*. Zusammengestellt und bearbeitet von der Direktion des Burgtheaters. Wien: Antaios Verlag, 1954.

<sup>10</sup> Véase al respecto: Friedrich, Hugo. *Der fremde Calderon*. Freiburg im Breisgau: Hans Ferdinand Schulz, 1955. El autor presenta una imagen de Calderón no del todo comprendida por el lector-espectador alemán, sobre todo a través de las traducciones y representaciones de sus obras realizadas hasta la aparición de Hofmannsthal.

<sup>11</sup> A partir de 1901, aunque ya anteriormente se pueden observar reflejos de la cosmovisión calderoniana en la obrilla *Das kleine Welttheater*, publicada en 1897.

trechas relaciones entre las familias reinantes, han impuesto unas costumbres comunes y un orden social inalterable e inamovible, en el que se encuadran las obras de uno y otro. Pero sobre todo es el Barroco, tal como se presenta en la producción calderoniana, el que ofrecerá a Hofmannsthal las dos metáforas que influyen en él con más fuerza desde su juventud: la metáfora del mundo como sueño y la metáfora del mundo como teatro. Hofmannsthal las desarrollará en sus dos obras más significativas *Der Turm* y *Das Salzburger große Welttheater*, que quedarán concluidas en los años de madurez del autor austríaco.

#### 4. Dame Kobold. El texto

*La Dama Duende* es una de las comedias de capa y espada más famosas de Calderón. El enredo típico está muy bien urdido, lleno de equívocos, confusiones de identidad y circunstancias cómicas: Doña Ángela, viuda, vive encerrada bajo la protección de sus hermanos, D. Juan y D. Luis, quienes pretenden a Dña. Beatriz. Llega D. Manuel, amigo íntimo de D. Juan, y tras unas peripecias, llevadas a cabo con gran audacia por parte de Dña. Ángela, surge el amor entre ella y D. Manuel. Después de sortear los obstáculos que se presentan, consiguen dar a conocer su situación y que ésta sea admitida por los hermanos, de forma que se llega al final de la obra con la triple promesa de matrimonio entre ellos, sus respectivos criados, y D. Juan y Dña. Beatriz.

Hofmannsthal llegó a plantearse poco antes de 1920 la traducción de una amplia serie de obras de Calderón. Erhard Buschbeck recoge el pasaje en el que Hofmannsthal va a ver a su amigo Hermann Bahr a la oficina que éste tiene en el Burgtheater y le expone su idea de adaptar cada año una pieza del dramaturgo español, para seguir así la tradición fundada por Schreyvogel y perpetuar la obra de Calderón en Austria, país —imperio— en el que su semilla había dado tan abundantes frutos, todavía visibles en la cercana producción de Grillparzer <sup>12</sup>.

La proyectada serie de traducciones de Calderón, no se llevó a cabo, como otros tantos proyectos de Hofmannsthal; sí nos queda, sin embargo, la que debía ser la 1ª de esas traducciones, *Dame Kobold*, que según palabras del propio Hofmannsthal, en el tomo IV de sus *Lustspiele*, se basa en la muy apreciada traducción de Gries. En las notas incluidas al final del tomo mencionado, Hofmannsthal nos ofrece el dato de que respecto a su *Dame Kobold*, «Mehrfach liegt die alte Übersetzung von Gries zugrunde». Además, nos da una idea de las características que su versión presenta; al mencionar el título, Hofmannsthal comenta: «Dame Kobold, erster Band von Dramen des

<sup>12</sup> Erhard Buschbeck, «Bahr und Hofmannsthal im Gespräch», en *Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalt des Dichters im Spiegel der Freunde*. Wien: Humboldt Verlag, 1949, p. 223.

Calderon; teils in getreuer, teils in freier Bearbeitung»<sup>13</sup>. Esta aseveración de Hofmannsthal nos incita a realizar una comparación con la traducción de Gries, de la que no sólo se han de deducir aspectos (diferencias y similitudes) relativos al texto, sino también consideraciones importantes respecto a las intenciones de Hofmannsthal y al tratamiento que hace del original calderoniano (tengamos en cuenta que en cierto sentido, la *Dame Kobold* de Hofmannsthal es más bien una adaptación que una traducción de *La Dama Duende* de Calderón).

En términos globales, la comparación entre Gries y Hofmannsthal nos muestra una serie de principios generales característicos de la labor traductológica o adaptadora de Hofmannsthal —y no sólo en esta traducción—: dicción moderna, simplicidad en la forma, mayor caracterización de los personajes, y contenido psicológico, entre otros. Estas diferencias son claramente apreciables, si consideramos la traducción de Gries como referente, teniendo en cuenta, que la versión de Gries intenta traducir lo más literalmente posible el texto de Calderón. Precisamente por esta razón, el texto de Gries es más largo, sinuoso —retorcido—, abstracto, y por ello quizás menos poético. Gries traslada al alemán cada verso de Calderón, forzando con frecuencia la estructura para no perder ningún elemento del original; en Hofmannsthal, queda más patente la huella personal, mediante la cual, los versos adquieren un nuevo contenido, otra musicalidad; pertenecen, en definitiva a otro nivel tanto estético como conceptual<sup>14</sup>.

Basten unos versos para ejemplificar estas diferencias. El inicio de la comedia se presenta así en Calderón:

Por un hora no llegamos  
A tiempo de ver las fiestas,  
Con que Madrid generosa  
Hoy el bautismo celebra  
Del primero Baltasar<sup>15</sup>.

Gries reproduce el pasaje con la mayor fidelidad:

Nur um eine Stunde haben  
Wir verfehlt die Festlichkeiten,  
Womit heut die hochgesinnte  
Stadt Madrid die Taufe feiert  
Des Infanten Balthasar<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Hofmannsthal, Hugo von. *Lustspiele IV*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1956, p. 477.

<sup>14</sup> Véase al respecto: Egon Schwarz, *Hofmannsthal und Calderon*. The Hague: Mouton and Co., 1962, pp. 34-63.

<sup>15</sup> Calderón de la Barca, Pedro. *La Dama Duende*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 49.

<sup>16</sup> Calderón de la Barca, Don Pedro. *Dramen*. München: Winkler Verlag, 1963, (Spanisches Theater), p. 9.

Y Hofmannsthal lo reelabora del siguiente modo:

Da! Zu spät um eine Stunde  
und versäumt das Schaugepränge,  
Umzug, Fest und Zeremonie,  
so Madrid aufstellt zur Taufe  
des Infanten Balthasar <sup>17</sup>.

La simple exclamación «Da!» rompe bruscamente la estructura sintáctica de la frase. La omisión de la forma verbal compuesta «haben wir verfehlt» deja más espacio para los sustantivos que amplían el contenido de «Festlichkeiten», y que en su multiplicidad y colorido, son mucho más descriptivos que el simple «hochgesinnt», aplicado a una ciudad como Madrid en ese momento histórico. Además del verbo compuesto, Hofmannsthal omite el adverbio de tiempo «heute» y el relativo «womit», así como el pronombre personal «wir». Se aprecia cómo el peso de estos versos recae así en los dos elementos centrales: el retraso que los recién llegados se reprochan, y el lujo, la ostentación con que Madrid recibe al forastero. Al mismo tiempo, la exclamación inicial y la simplicidad de la frase denotan una ligereza que no muestra el comienzo de Gries, y que va muy en consonancia con el carácter decidido y dinámico con que Hofmannsthal dotará a esta pieza a lo largo de su desarrollo.

Con un nuevo ejemplo podremos ver con más claridad las diferencias entre Gries y Hofmannsthal: tras el duelo que mantienen D. Manuel y D. Luis, que ha permitido escapar a Dña. Ángela, sin ser reconocida por D. Luis, su hermano, éste se acerca a Dña. Beatriz, pretendida suya y a la vez del hermano mayor de D. Luis, D. Juan, quien está inquieta por la suerte que hubiera podido éste correr, al ir en ayuda de D. Luis. Éste dice así:

DON LUIS: Ya la tormenta pasó.  
Otra vez, señora, vuelva  
A restituir las flores,  
Que agora marchita y seca,  
De vuestra hermosura el cielo  
De un desmayo.

DOÑA BEATRIZ: ¿Dónde queda  
Don Juan?

DON LUIS: Que le perdonéis  
Os pide; porque le llevan  
Forzosas obligaciones,

<sup>17</sup> Hofmannsthal, *op. cit.*, p. 121.



Y el cuidar con diligencia  
De la salud de un amigo  
Que va herido <sup>18</sup>.

En la traducción de Gries se lee lo siguiente:

DON LUIS: Schon vorüber ist der Sturm;  
Drum, Señora, stellet eilig  
Wieder her die holden Blüthen  
Eurer Schönheit, die erbleichend  
Welken vor dem eis'gen Hauche  
Einer Ohnmacht.

DOÑA BEATRIZ: Doch wo bleibt  
Nur Don Juan?

DON LUIS: Ihn zu entschuld'gen  
Bittet er; Verbindlichkeiten  
Mächt'gen Zwangs entführen ihn,  
Und ein sorgenvoller Eifer  
Für die Heilung eines Freundes,  
Der verwundet ward <sup>19</sup>.

Lo que Hofmannsthal recoge de esta manera:

DON LUIS: Ausgetobt hat sich der Sturm;  
Es geruhen Eurer Schönheit  
Blüten nun sich zu erholen.

DOÑA BEATRIZ: Wo ist Don Juan?

DON LUIS: Er bittet  
Um Entschuldigung. Die Sorge  
Für die Pflege eines Freundes,  
Der verwundet wurde, ists,  
Die ihn wegführt <sup>20</sup>.

Sin detenernos en los detalles, podemos diferenciar en estos tres pasajes las líneas maestras de ambas traducciones. De Gries es el magnífico logro de conseguir trasladar al alemán el texto de Calderón sin ninguna pérdida ni defecto. No se echa de menos ninguna comparación, ninguna imagen, apenas

---

<sup>18</sup> Calderón, Cátedra, pp. 59-60.

<sup>19</sup> Calderón, Winkler, p. 19.

<sup>20</sup> Hofmannsthal, *op. cit.*, p. 132.

ningún matiz. Sin embargo, el efecto final es en cierto modo extraño. La riqueza de alusiones, referencias y locuciones idiomáticas, no es algo propio de la versificación moderna, y su lectura no es fácil para el lector de la época, que no está acostumbrado a ese nivel lingüístico. De ningún modo puede servir esta opinión como elemento de descrédito respecto a la labor de Gries, cuya traducción es irreprochable y demuestra una gran capacidad para verter en un lenguaje diferente unos contenidos altamente formalizados y elaborados, sin apenas errores.

Sirva como ejemplo del buen oficio de Gries la escena en la que D. Manuel se plantea qué hacer con Dña. Ángela, quien le pide que la libere de su situación de viuda encerrada y celosamente guardada por sus hermanos, pues una vez descubierta por otro hombre, ha perdido el honor. El dilema es que si se la lleva, traiciona la amistad y confianza de su íntimo amigo D. Juan, y si la entrega a sus hermanos, traiciona sus sentimientos hacia ella. Calderón dice:

DON MANUEL:   Pues ¿qué es lo que pretendo?  
                       Si es hacerme traidor si la defiendo;  
                       Si la dejo, villano;  
                       Si la guardo, mal huésped; inhumano,  
                       Si a su hermano la entrego;  
                       Y mal amigo si a guardarla llevo;  
                       Ingrato, si la libro, a un noble trato;  
                       Y si la dejo, a un noble amor ingrato <sup>21</sup>.

y Gries valientemente se atreve así, y no sin merecido éxito, con el complicado pasaje:

DON MANUEL:   Was nun ist hier das Rechte?  
                       Verrätrisch handl ich, wenn ich sie verfechte;  
                       Wenn ich sie lasse, niedrig;  
                       Wenn ich ihr helf, ungastlich; fühllos, widrig,  
                       Wenn ich sie übergebe;  
                       Unfreundlich, wenn ich sie zu schützen strebe;  
                       Wenn ich sie rett, ist's Hohn dem Freundestriebe;  
                       Rett ich sie nicht, ist's Hohn so edler Liebe <sup>22</sup>.

Hofmannsthal, sin embargo, elimina estos versos, poniendo en boca de D. Manuel una simple referencia a la cuestión del honor que debe guardar ante D. Juan, y no toma ninguna decisión, esperando acontecimientos.

<sup>21</sup> Calderón, Cátedra, p. 162.

<sup>22</sup> Calderón, Winkler, pp. 131-132.

Pero, volviendo a la comparación entre Gries y Hofmannsthal, surge la impresión de que el resultado de la traducción de Gries es en cierta medida artificial, que la relación entre las palabras no es la adecuada, y que, en todo caso, esta versión suena a traducción y mantiene en sus versos el sonido de un acento extranjero. La riqueza de expresiones, el abundante uso de refranes, los requiebros y los juegos de lenguaje, son en Calderón algo consustancial, propio de la tradición, magnífico ejemplo de la esencia del idioma español y aceptados sin el menor problema por el lector de su época. Sin embargo, en Gries, el mismo contenido da una fuerte sensación de rigidez, inflexibilidad, pompa excesiva y frialdad en la caracterización de los personajes.

Hofmannsthal, sin fijarse demasiado en el texto calderoniano —lo que a veces le hace recoger y transmitir los errores que Gries ha cometido en su traducción— se acerca mucho más a la fuente original, pues su lenguaje es más partícipe de la esencia del alemán como el lenguaje de Calderón lo es respecto a la esencia del español. Hofmannsthal se permite los versos difíciles en muy contadas ocasiones, allí donde su plan de la obra lo exige. En todos los demás casos reina la simplicidad, la utilidad y el acierto en la expresión, claridad en el argumento y adaptación a los requisitos de una obra pensada para el teatro.

Por contra, todas estas ventajas, que lo son de cara al espectador-lector moderno, tienen un alto precio que pagar. El lujoso ropaje de la variadísima versificación calderoniana y el adorno de la rima, algo que Gries se preocupa en mantener, con un esfuerzo elogiable y con un acierto no menos considerable, se pierden casi totalmente en Hofmannsthal, convirtiéndose, excepto en muy pocas escenas, en una versificación muy cercana a la prosa cotidiana.

Una de esas escasas escenas corresponde a un intercambio de sentimientos entre D. Juan y Dña. Beatriz, expresado en dos bellísimos sonetos, que son creación propia de Hofmannsthal, sin seguir en absoluto los respectivos de la traducción de Gries, que como ya sabemos, reflejan lo más fielmente posible el original de Calderón. Especialmente destacable es el soneto que Dña. Beatriz pronuncia. Comparemos de nuevo las tres versiones:

En el original de Calderón, dice Doña Beatriz:

Si la elección se debe al albedrío,  
Y la fuerza al impulso de una estrella,  
Voluntad más segura será aquella  
Que no viva sujeta a un desvarío;

Y así de tus finezas desconfío,  
Pues mi fe, que imposibles atropella,  
Si viera a mi albedrío andar sin ella,  
Negara, vive el cielo, que era mío;

Pues aquel breve instante que gastara  
 En olvidar, para volver a amarte,  
 Sintiera que mi afecto me faltara;  
 Y huélgome de ver que no soy parte  
 Para olvidarte, pues que no te amara  
 El rato que tratara de olvidarte <sup>23</sup>.

Gries recoge estos versos de un modo muy similar a Calderón:

Läßt eigne Wahl sich von der Willkür leiten,  
 Notwendigkeit vom Sterne nur beschränken,  
 So wird man mehr Vertraun der Neigung schenken,  
 Die nicht gehorcht der Laune Lüsternheiten.  
 Deshalb mißtrau ich deinen Zärtlichkeiten;  
 Denn meine Treu –läßt sich Unmöglich's denken—  
 Wollt abwärts sich von ihr mein Wille lenken  
 Sie würde, daß er mein sei, kühn bestreiten.  
 Denn selbst die kurze Zeit, die ich verlebte,  
 Vergessend und zurück zu dir getrieben,  
 Wär angstvoll mir, weil meine Lieb entschwebte.  
 Wohl mir, daß solch Vergessen meinen Trieben  
 Unmöglich ist; denn ach! solange ich strebte  
 Dich zu vergessen, könnt ich ja nicht lieben <sup>24</sup>.

Veamos ahora la espléndida creación de Hofmannsthal:

Wär ich denn eine Frau, wenn ich dich bände  
 Und nicht mir dir an gleicher Kette ginge  
 Und nur, damit nicht klirren ihre Ringe,  
 Den Fuß kaum regen darf und kaum die Hände?  
 Auch mich bezwingts und bringt mich bis ans Ende,  
 Ich steh in Feuer und spürs mit grausem Staunen,  
 Doch alle Lüsternheit und niedre Launen  
 Verbrennen diese reinigenden Brände.  
 Du siehst mich fahren, bangest ungeheuer  
 Und willst mir nach und stürzest dich hinüber -  
 Weißt du denn nicht - du bist ja selbst mein Steuer!

<sup>23</sup> Calderón, Cátedra, p. 121.

<sup>24</sup> Calderón, Winkler, p. 85.

Die Schwinge du, mit der mein Ich entschwebt,  
Die Klaue du, die mich in Lüfte hebt -:  
Ich lieb dich ja von Anbeginn, du Lieber! <sup>25</sup>

Tampoco hemos de considerar esta contingencia de la pérdida de rima y ritmo como un desmérito en el trabajo de Hofmannsthal. Corresponde, junto con muchos otros elementos del teatro moderno, a una concesión hacia el gusto del espectador de la época, que no quiere saber nada de versificaciones en las comedias a las que le gusta asistir.

Quisiera ahora presentar un ejemplo interesante de la transmisión de errores en la traducción de Hofmannsthal, que según he mencionado recoge los pocos que Gries ha cometido en su trabajo sobre el original, ya que Hofmannsthal, aunque buen conocedor de las lenguas románicas, no se atrevió, según todos los indicios, a enfrentarse directamente al texto de Calderón en su lengua original. Cerca del principio de la comedia, cuando D. Manuel y su criado Cosme intentan evitar que D. Luis descubra a su hermana Dña. Ángela, Cosme interrumpe en el camino a D. Luis con una estratagema; éste, apresurado, le dice que se aparte, que no tiene tiempo:

DON LUIS: No voy ahora con flema  
COSME: Pues si flema sólo os falta  
Yo tengo cantidad de ella,  
Y podré partir con vos <sup>26</sup>.

En la traducción de Gries observamos lo siguiente:

DON LUIS: Dazu hab ich jetzt nicht Weile  
COSME: Wenn's Euch bloß an Weile fehlt,  
Davon, Herr, besitz' ich reichlich,  
Und kann gerne mit euch gehen <sup>27</sup>.

Y Hofmannsthal, directamente de la versión de Gries, escribe:

DON LUIS: Dazu fehlt mir  
Jetzt die Muße.  
COSME: Muße fehlt euch!  
Davon habe ich überreichlich.  
Ich begleite Eure Gnade <sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Hofmannsthal, *op. cit.*, p. 219.

<sup>26</sup> Calderón, *Cátedra*, p. 54.

<sup>27</sup> Calderón, *Winkler*, p. 13.

<sup>28</sup> Hofmannsthal, *op. cit.*, pp. 125-126.

Como vemos, Gries ha tomado el verbo «partir» con el significado de «acompañar», y no con el de «teilen», que sería el correcto. Hofmannsthal recoge el mismo significado que Gries en su adaptación, sin cerciorarse del error y cambiando por lo tanto el sentido de atrevimiento y desparpajo de Cosme, el gracioso de la comedia.

Por otra parte, Hofmannsthal cambia conscientemente la palabra «Weile» (tiempo) por «Muße» (ocio), como en otros casos en que palabras claves son sustituidas, frecuentemente debido al interés de Hofmannsthal por poner en boca de cada personaje el lenguaje propio de su condición, desde el dialecto hasta las más altas cotas poéticas. «Muße» representa respecto a «Weile» el origen aristocrático de D. Luis. Esto no sucede en Calderón, quien hace hablar a todos sus personajes de igual manera, siempre en un nivel culto, sin importarle su procedencia, inteligencia o formación.

En definitiva, la exposición de los anteriores ejemplos incide en la apreciación de que si bien la versión de Hofmannsthal no guarda gran parte de la fidelidad, sobre todo en la forma, que la traducción de Gries mantiene respecto a Calderón, aquélla consigue llegar mejor al público —el espectador del primer cuarto del siglo xx—, y con la visión personal del autor, de Hofmannsthal, se sitúa también más cerca de la obra de arte que esencialmente representa *La Dama Duende* dentro de la producción calderoniana.

El siguiente objeto de estudio habría de ser necesariamente determinar en qué medida la variación de Hofmannsthal respecto a la forma y la versificación de *La Dama Duende* sirve para dotar de otra dimensión a la obra en sí; más concretamente, cómo reflejan estos cambios lingüísticos una nueva y diferente caracterización psicológica de los personajes, aspecto éste en donde mejor se ve el planteamiento y la intención de Hofmannsthal respecto a su *Dame Kobold*.

## BIBLIOGRAFÍA

- BRÜGGEMANN, Werner: *Spanisches Theater und deutsche Romantik*. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1964.
- FIECHTNER, Helmut A.: «Hofmannsthal und die romanische Welt». En *Wort und Tat*. Band II, Heft 8, 1948.
- GEIGER, Ludwig: «Schreyvogel über Gries' Calderon-Übersetzung». En *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*. 3 (1903), pp. 204-214.
- KINDERMANN, Heinz: *Hofmannsthal und die Schauspielkunst*. Wien: Hermann Böhlhaus Nachf., 1969.
- SCHINDLER, Otto G.: «Dame Kobold aus dem Stegreif». En *Maske und Kothurn*. 15 (1969), pp. 325-341.

# ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS





# *Implicaciones sintagmáticas de la recodificación gestual en textos literarios alemanes y españoles*

MILAGROS BELTRÁN GANDULLO

1. Uno de los aspectos fundamentales de la comunicación es la intención de transmitir información por medio de un sistema de señalización establecido (Eibl-Eibesfeldt, 1978; Eschbach, 1981; Hess-Lüttich, 1982; Krampen, 1983; Büchseman, 1986). Esta información es el mensaje y sus características dependen de la situación comunicativa en el que se desarrolla el proceso de interacción (Scherer, 1970; Argyle, 1972; Sebeok, 1981). En relación con él hay que tener en cuenta un componente esencial que en la transmisión desempeña una función nuclear: el código (Hess-Lüttich, 1990). En un acto de comunicación este puede duplicarse y triplicarse si tenemos en cuenta que un codificador transmite una idea que no sólo se plasma lingüísticamente a partir de un inventario de que dispone todo el que ha aprendido una lengua, sino que se complementa con signos de naturaleza distinta, verbales y no verbales:

«Entscheidende Elemente der kommunikativen Interaktion sind auch die nonverbale Elemente» (Bauer, 1984:24).

puesto que:

«Es steht fest, daß nonverbales Verhalten die Kommunikation sehr nachhaltig beeinflußt, die Sprachprozesse begleiten, ohne daß man ihnen unmittelbare Mitteilungscharakter zubilligen würde» (Bauer, 1984:24).

De los diversos aspectos y variedades de los signos no verbales (Posner, 1978; Poyatos, 1992 y 1994), destacamos el componente gestual como inte-

grante del proceso comunicativo y desde un punto de vista metodológico fundamentamos la comunicación gestual basándonos principalmente en los siguientes postulados:

- Toda expresión y movimiento corporal contiene significado en el contexto en el que se desarrolla.
- Al igual que otros aspectos del comportamiento humano, el movimiento gestual está estructurado y tiene una función comunicativa, por tanto puede ser sometido a un análisis sistemático.

En consecuencia, partiendo de la base de que hay unas estructuras lingüísticas determinadas que se emplean para la recodificación de este tipo de acto no verbal en la lengua escrita como hemos podido comprobar en los diversos estudios realizados hasta ahora, la pregunta que nos planteamos es fundamentalmente qué tipo de relaciones léxico-semánticas y qué posibles implicaciones sintagmáticas se producen a la hora de recodificar verbalmente en dos lenguas diferentes, en alemán y en español, estos actos gestuales que son por naturaleza no verbales.

2. Así pues, atendiendo a la estructuración del corpus establecido en dos grandes bloques, el correspondiente a las unidades de carácter sintético (o compacto) y el que incluye las unidades de tipo analítico (o extendido), se puede establecer, desde un punto de vista semántico, el grado de combinabilidad así como la implicación sintagmática de los rasgos constituyentes de un acto gestual que se manifiestan en las diferentes estructuras.

2.1. A través de un análisis componencial de las formas sintéticas y analíticas se pueden señalar los distintos rasgos implícitos en la verbalización de actos gestuales que sirven como transpositores de este tipo de acto no verbal en:

a) Implicación de movimiento en la realización de un acto comunicativo gestual, caracterizado por indicar en unos casos una dirección determinada (+ *direccional*):

- al.: — herüberwinken (GB,175), hinnicken (BA,181)
- Kopfschütteln (BA,150), Schulterzucken (BK,78)
- den Kopf schütteln (BA,42), mit den Schultern zucken (BA,125)
- esp.: — abrazar (MS,366), arrodillarse (DH,185)
- reverencia (MS,41), persignación (PF,15)
- alzar los brazos (MS,27), afirmar con la cabeza (MS,145)

en otros casos, la dirección puede estar determinada ( - *direccional*), como por ejemplo en:

- al.: – winken (GB,579), knuffen (BK,180)  
 – Stirnrunzeln (BK,67), Händedruck (GB,29)  
 – Faxen vormachen (BA,164), die Nase verziehen (JA,18)
- esp.: – manotear (MS,337), sonreir (MS,12)  
 – gesto (MS,42), mueca (DH,63)  
 – chasquear los dedos (MS,132), besar la mano (MS,279)

b) La acción se realiza por medio de una parte del cuerpo que se manifiesta implícita, en las formas sintéticas, o explícita, en las formas analíticas, determinante a su vez para identificar el gesto:

*Movimiento de cabeza (cara, boca, ojos):*

- al.: – nicken (GB,457), schmunzeln (BK,95), zwinkern (JA,64)  
 – Kopfschütteln (BA,150), Feixe (LD,363)  
 – den Kopf wegwenden (BA,111), die Augen kneifen (LD,131)
- esp.: – guiñar (DH,16), sonreir (MS,121)  
 – guiño (MS,360), mohín (PF,85)  
 – negar con la cabeza (MS,309), enarcar las cejas (CC,316)

*Movimiento de tronco (hombros):*

- al.: – verbeugen (JA,42)  
 – Achselzucken (BA,229), Schulterzucken (BK,78)  
 – die Achseln zucken (BK,50), die Schultern hochziehen (LD,70)
- esp.: – inclinarse (MS,41)  
 – reverencia (MS,41)  
 – empujar con el hombro (CC,249)

*Movimiento de extremidades (superiores e inferiores):*

- al.: – sich bekreuzigen (BK,163), knien (BA,214)  
 – Umarmung (JA,101), Handschütteln (BK,33)  
 – die Arme verschränken (GB,204), die Arme um die Schulter legen (LD,219)
- esp.: – persignarse (DH,97), arrodillarse (BA,185)  
 – palmada (PF,23), persignación (PF,15)  
 – llevarse la mano a la boca (DH,102), rodear la cintura con el brazo (MS,373)

*Movimiento del cuerpo en general:*

- al.: – gestikulieren (BK,74)  
 – Geste (BA,26)  
 – eine Geste machen (BK,53), Faxen vormachen (BA,167)

- esp.: – gesticular (MS,55)  
 – gesto (MS,42)  
 – hacer un gesto (MS,58), hacer aspavientos (MS,380)

c) La frecuencia con que se realiza el movimiento de un acto gestual, caracterizado por ser, por un lado, repetitivo o complejo (+ *repetitivo*):

- al.: – blinzeln (LD,175), winken (GB,579)  
 – Achselzucken (BA,229), Händeschütteln (BK,23)  
 – die Achseln zucken (BK,50), die Hände ineinanderreiben (BK,47)
- esp.: – pestañear (DH, 97), parpadear (PF,49)  
 – palmada (PF,23)  
 – sacudir sonoramente los dedos (DH,150), hacer aspavientos (MS,380)

o bien expresar un movimiento simple (-*repetitivo*):

- al.: – sich hinknien (LD,167), umschlingen (BK,43)  
 – Umarmung (JA,101), Handschlag (LD,20)  
 – die Hände einschlagen (BK,132), die Hände in die Hüften stemmen (LD,292)
- esp.: – arrodillarse (DH,185), abrazar (MS,366)  
 – reverencia (MS,41), mueca (DH,63)  
 – llevarse la mano al mentón (PF,39), besar la mano (MS,279)

d) La parte del cuerpo que realiza tal movimiento gestual puede implicar contacto o no con otra parte del cuerpo bien del propio sujeto o bien del interlocutor. Por un lado, contiene la marca (+ *contacto*), ejemplos como:

- al.: – sich einhacken (LD,246), tätscheln (LD,57)  
 – Liebkosung (LD,42), Händedruck (GB,29)  
 – sich die Ohren zuhalten (LD,42), den Hinterkopf streicheln (LD,219)
- esp.: – abrazar (MS,366), manotear (MS,337)  
 – palmada (PF,23), palmadita (DH,16)  
 – palmear el muslo (DH,27), cruzar los brazos sobre el estómago (DH, 42)

Por otro lado, puede denotar (– *contacto*), por ejemplo:

- al.: – nicken (GB,457), winken (GB,579)  
 – Nicken (BK,41), Zwinkern (LD,50)

- den Kopf wegwenden (BA,111), mit den Schultern zucken (BA,125)
- esp.: – guiñar (DH,16), inclinarse (MS,41)
- mueca (DH,63), mohín (PF,85)
- señalar con el dedo (MS,277), ladear la cabeza (MS,287)

e) Tal recodificación como acto comunicativo contiene un valor expresivo que puede verse complementado o sustituido por otros valores, dependiendo siempre de un contexto más amplio:

- al.: – indicación → klatschen (LD,293)
- símbolo → sich bekreuzigen (BK,163)
- duda → Schulterzucken (BK,78)
- emoción afectiva → Liebkosung (LD,42)
- emoción no afectiva → die Hände zurückreißen (GB,147)
- esp.: – emoción afectiva → abrazar (MS,366), dar una palmada en el hombro (MS,244)
- indicación → guiñar (DH,16), guiño (MS,360)
- símbolo → persignación (PF,15)
- sorpresa → llevarse las manos a la boca (DH,102)

2.2. Cabe señalar como una característica más respecto a las implicaciones sintagmáticas en las expresiones de actos no verbales, en concreto del gesto, el hecho de que tanto los lexemas verbales como los nominales pueden ser modificados por una o varias unidades léxicas de naturaleza distinta que añade un rasgo específico, dándole un contenido expresivo especial.

El lexema verbal, por un lado, puede ser portador de la idea de gesto e ir complementado por otro elemento que contribuye a especificar la intención comunicativa con la que se realiza el movimiento que siempre va implicado en el gesto:

- al.: – anerkannt zunicken (LD,43), ärgerlich heranwinken (BK,36)
- die Hand verzweifelt heben (BA,132), den Kopf erwartungsvoll heben (LD,202)
- esp.: – arrodillarse súbitamente (PF,157), golpear ardorosamente (DH,125)
- golpear afanosamente la oreja con la mano (DH,99)

Por otro lado, en alemán el lexema adverbial puede ser portador de la idea de gestualidad y el elemento verbal indicar el movimiento que acompaña al gesto en sí, como por ejemplo:

- kopfschüttelnd beiseiteschieben (BA,177)
- achselzuckend sich aufrichten (LD,179)
- den Kopf verneinend schütteln (BK,50)

En cuanto al lexema nominal, este puede ir modificado por otros signos lingüísticos que contribuyen a expresar una cualidad o una valoración subjetiva. El elemento nominal, portador de la idea de gesto puede ir determinado por uno o varios adjetivos que contribuyen a especificarlo, como por ejemplo:

- al.: – anklagende Geste (GB,58), menschlich verbrüdernde Gebärde (BK,67)
- den klopfbereiten Finger heben (LD,120), die offene Hand hinhalten (BA,111)
- esp.: – mueca irreverente (DH,63), gesto despectivo (PF,72)
- morderse el labio inferior (DH,82), levantar el labio superior (DH,65)

En unos casos, en alemán la unidad léxica de naturaleza adjetival puede ser portadora de la idea de gesto:

- achselzuckende Bewegung (BK,46)
- schlagende Bewegung (LD,41)

En otros casos, en español el elemento portador de la idea de gesto puede ir complementado por otros dos elementos lingüísticos, un adjetivo que lo especifica y otro sustantivo que determina el contenido del propio gesto:

- esp.: – gran gesto de simpatía (CC,144)

2.3. Atendiendo a lo anteriormente expuesto se puede diferenciar también tres tipos de solidaridades léxico-semánticas o, dicho de otra forma, tres niveles o grados de dependencia que pueden existir entre las partes del cuerpo y el elemento predicativo que denota en su conjunto un acto gestual tomando como base la denominación de Coseriu (1977) sobre afinidad, selección e implicación.

En primer lugar, en la recodificación de actos gestuales, puede existir una relación de afinidad siempre y cuando el elemento predicativo admita, por un lado, la combinación de varias partes del cuerpo para dar cuenta de la verbalización gestual y, por otro lado, en un contexto determinado este mismo lexema verbal sin ir complementado por una parte del cuerpo explícita puede no denotar gesto, como por ejemplo:

- al.: a) die Achseln, den Finger, den Kopf, die Schulter, den Arm, die Hand → heben  
– den Stuhl, die Zeitung → heben  
b) die Faust, die Hand, den Kopf → schütteln  
– die Flasche, den Joghurt → schütteln

del mismo modo en español se puede mantener la misma relación:

- a) sacudir → la cabeza, los dedos, la mano  
– sacudir → el mantel, las sabanas  
b) levantar → los hombros, el brazo, el dedo, la cabeza  
– levantar → la silla, la maceta

En segundo lugar, puede producirse una relación de selección siempre y cuando un determinado lexema verbal admita una combinación de determinadas partes del cuerpo y sólo con ellas puede denotar gesto, como por ejemplo:

- al.: a) die Arme, die Beine → schlenkern  
b) die Arme, die Beine, die Finger → wegspreizen

esp.: a) palmear → el hombro, el brazo, el muslo, la cabeza

Por otro lado, puede existir una relación de implicación siempre y cuando un lexema verbal implique una parte del cuerpo específica para denotar un acto comunicativo de naturaleza gestual y excluya cualquier otra parte del cuerpo, como por ejemplo:

- al.: a) den Kopf → ducken  
b) die Nase → krausen

esp.: a) guiñar → un ojo

3. En general, se pone de manifiesto que los rasgos componenciales de un gesto que presentan las diferentes verbalizaciones gestuales son análogas en ambas lenguas. Sin embargo se puede señalar que si bien en la mayoría de las formas sintéticas y analíticas tanto en alemán como en español se encuentra implícito un movimiento simple o complejo, direccionalmente determinado o no que puede implicar contacto y éste, a su vez, se lleva a cabo mediante una parte del cuerpo, implícita en la forma sintética y explícita en la forma analítica, en cambio en ambas lenguas existe también un número reducido de ejemplos que son transpositores de la idea de gesto en general.

A su vez, se puede establecer una diferencia entre aquellos lexemas ver-

bales que sirven como transpositores de un gesto por sí solos y en los que interviene de manera implícita una parte del cuerpo perfectamente delimitada y aquellos otros lexemas verbales en los que la parte del cuerpo se manifiesta como indispensable para dar cuenta del acto comunicativo gestual.

Por otro lado, es preciso indicar que tanto las formas sintéticas como analíticas tienen un valor expresivo que puede verse complementado o sustituido por otros valores, dependiendo siempre de un contexto más amplio.

Respecto a esto es también importante mencionar el hecho de que tanto los lexemas verbales como nominales pueden ir modificados en ambas lenguas por una o varias unidades léxicas de naturaleza adverbial o adjetival que añaden un rasgo específico al gesto, dándole un contenido expresivo especial.

En consecuencia es importante tener en cuenta el grado de implicación sintagmática de este tipo de verbalizaciones, puesto que son los lexemas verbales los que determinan la parte del cuerpo para expresar el acto no verbal, en concreto el acto gestual.

Por último, entendiendo que la verbalización de la gestualidad es una manifestación que puede interpretarse como un exponente más del lenguaje en ambos sistemas lingüísticos, considero importante poner de relieve la necesidad de un funcionamiento léxico determinado que conlleva la formación de estructuras que son consecuencia, por lo general, de la propia verbalización gestual, ya que:

«Die Intergration kommunikativer-interaktiver Verhaltensformen (...) begünstigt einerseits die Aktivierung und Entwicklung von Erwerbsstrategien und bildet andererseits auch die Grundlage für ein kommunikativ orientiertes Sprachverhalten.» (Bauer, 1984:24).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGYLE, M.: *Soziale Interaktion*, Köln: K.L.W., 1972.
- BAUER, R.: Zu (Re-)Intergration natürlicher Verhaltensformen, en: *Zielsprache Deutsch* 2/84, págs. 24-33.
- BÜCHSEMAN, J.: *Nonverbale Ikonizität in narrativen Gesprächsbeiträgen*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1986.
- COSERIU, E.: *Principios de semántica estructural*, Madrid: Gredos, 1977.
- EIBL-EIBESFELDT, I.: *Vergleichende Verhaltensforschung*, München: Piper, 1978.
- ESCHBACH, A. (ed.): *Zeichen über Zeichen*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1981.
- HESS-LÜTTICH, E. (ed.): *Multimedial Communication*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1982.
- *Code Wechsel*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990.
- POSNER, R. (ed.): *Zeichenprozesse. Semiotische Forschung in den Einzelwissenschaften*, Wiesbaden: Akademischer Austauschdienst, 1978.
- POYATOS, F.: *Advances in Nonverbal Communication*, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1992.
- *La comunicación no verbal*, Madrid: Istmo, 1994.