

# Verba Hispanica

## XIX



Ljubljana, 2011

ISSN 0353-9660

**VERBA HISPANICA**  
**XIX**

Ljubljana, 2011

**VERBA HISPANICA  
XIX**

**ANUARIO DEL DEPARTAMENTO  
DE LA LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE LJUBLJANA  
ESLOVENIA**

Directoras:	Branka Kalenić Ramšak Jasmina Markič
Secretario:	Matías Escalera Cordero
Consejo de redacción:	Barbara Pihler Gemma Santiago Alonso Maja Šabec
Miembros de honor:	Juan Octavio Prenz Mitja Skubic
Diseño de la portada:	Franco Juri

© Universidad de Ljubljana, Facultad de Filosofía y Letras, 2011.  
Todos los derechos reservados.

Editación:	Editorial Científica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana
Publicación:	Departamento de Lenguas y Literaturas Romances
Para la Editorial:	Andrej Černe, decano de la Facultad de Filosofía y Letras
Diseño e impresión:	Birografika Bori, d. o. o. Ljubljana, 2011
Primera edición	
Tirada:	300 ejemplares
Precio:	10 €

Número patrocinado por:  
Departamento de Lenguas y Literaturas Romances  
Agencia Nacional de Investigación Científica de la República de Eslovenia (JAK)

**JAK**

JAVNA AGENCIJA ZA KNJIGO REPUBLIKE SLOVENIJE  
SLOVENIAN BOOK AGENCY

Embajada de España en Eslovenia



## BORIS A. NOVAK

Boris A. Novak es poeta, dramaturgo, ensayista, traductor, catedrático y crítico literario esloveno. Nació en 1953 en Belgrado, Serbia, donde pasó su infancia. Estudió Literatura comparada y Filosofía en Ljubljana, Eslovenia. Se doctoró en el año 1996. Desde 1980 hasta 1986 trabajó como dramaturgo en SNG Drama (Teatro Nacional) en Ljubljana. Fue uno de los fundadores de la revista literaria eslovena *Nova revija* y más tarde su redactor. De 1991 a 1996 fue presidente de PEN esloveno y de 1994 a 2000 presidente del Comité Pacifista de PEN Internacional. Desde 2002 es vicepresidente de PEN Internacional. Actualmente trabaja como catedrático en el Departamento de Literatura Comparada y Teoría de la Literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana.

En el campo teórico de la literatura se dedica a la teoría del verso (versología comparada) y a la teoría de la traducción. Es investigador de la lírica francesa medieval y de la lírica provenzal, de la dramática clasicista, de la poesía europea simbolista y de la lírica eslovena. Escribe también sobre los temas de la literatura juvenil e infantil. Recibió varios premios por su trabajo, entre otros el Premio Prešeren (1984), el Premio Jenko (1985) y el Premio Sovrè (1990).

Escribe poesía épico-lírica, sobre todo poemas cortos y coronas de sonetos. Lo fundamental de su poesía es la correlación entre el mundo de palabras y el mundo musical. Su conocido credo poético es *Zven besede pomeni, pomen zveni* (El sonido de la palabra significa y el significado suena). Crear poesía es para él ir descubriendo la música detrás de las palabras penetrando así en la secreta poesía del universo. El sonido es el poder que profundiza y extiende el significado hasta lo insólito, hasta las áreas que nunca pueden ser alcanzadas por las palabras en un lenguaje cotidiano.

Su obra poética es extensa y diversa e incluye los siguientes títulos: *Stihožitje* (Naturaleza muerta de versos, 1977), *Hči spomina* (La hija de la memoria, 1981), *1011 stih* (1011 versos, 1983), *Kronanje* (Coronación, 1984, 1989), *Stihija* (Catástrofe, 1991), *Oblike sveta* (Las formas del mundo, 1991), *Mojster nespečnosti* (Maestro del insomnio, 1995), *Oblike srca* (Las formas del corazón, 1997), *Odsotnost* (Ausencia, 1999), *Alba* (Alba, 1999), *Odmev* (Eco, 2000), *Žarenje* (Resplandor, 2003), *Obredi slovesa* (Rituales de despedida, 2005), *MOM - Mala Osebna Mitologija* (Pequeña mitología personal 2007).

A continuación se presenta una breve selección de sus poemas, los primeros tres en esloveno, castellano (traducciones de Pablo Fajdiga y Marjeta Drobníč<sup>1</sup>) y portugués (traducción de Casimiro de Brito<sup>2</sup>), y los últimos dos en esloveno y gallego (traducción de Úrsula Heinze<sup>3</sup>).

Barbara Pihler

<sup>1</sup> *Litterae Slovenicae*, 3, 1995. Ljubljana: Slovene Writers Association.

<sup>2</sup> *Poesía em Lisboa 1997*. Lisboa: Casa F. Pessoa. PEN Clube Português.

<sup>3</sup> Heinze, Ú. (selecc. y trad.) (1996): *Terra, mar e lume*. Pontevedra: Xunta de Galicia.

## IZGNANSTVO

Ne pomaga več nobena zvezda.  
Zrem v mrzlo severno nebo,  
južno mi je skrito. Bela mesta,  
v katerih sem odraščal, mro  
za zvezdnim zidom južnega obzorja.  
Med menoj in mano raste skorja,  
vse bolj gosta. Le še skoz meglice  
vidim senco mrtve polovice  
sebe samega: kako brez dna  
drhtim in tipam svoje temno lice.  
Le v lastnem grlu sem doma.

## EXILIO

Ya no hay estrella que ayude.  
Contemplo el frío cielo norte,  
el sur se me oculta. Las blancas ciudades,  
donde he crecido, agonizan  
tras el muro estelar del horizonte del sur.  
Entre mí y yo crece una corteza  
cada vez más espesa. Sólo a través de la nieblina  
veo la sombra de la muerta mitad  
de mí mismo: como sin fondo  
tiemblo y palpo mi oscura mejilla.  
Sólo en mi propia garganta estoy en casa.

Traducción: Pablo Fajdiga

## EXÍLIO

Já não há estrela que me ajude.  
Olho em frente o céu frio do norte,  
o céu do sul foi-me ocultado. As cidades brancas  
onde cresci agonizam  
atrás do muro de estrelas do horizonte  
a sul. Entre mim e eu cresce uma casca  
cada vez mais espessa. Só através da névoa  
vejo a sombra da metade morta  
de mim mesmo: como se não tivesse fundo  
tremo e tacteio o meu rosto escuro.  
Só na minha garganta me sinto em casa.

Tradução: Casimiro de Brito

## OČE

Dokler so starši živi, se s telesom  
postavijo med smrt in nas, otroke:  
usodo zremo kakor skoz zaveso.

Bolele so me tvoje suhe roke,  
ko si umrl, o moj edini oče:  
še tvoje, a že tuje, pregloboke,

so padle, kamor meni ni mogoče,  
v zrak, a čisto blizu, sem, k izviru  
solzá, kjer padam na obraz in jočem.

V tistem strašnem, vélikem večeru,  
ko smo umivali usahlo truplo,  
da bi vrnili lep nemir vsemirju,

sem nase vzel, kristalno jasno in osuplo,  
svojo človeško smrt: odslej sem oče  
jaz, jaz sem gola rana, ki brezupno

ščiti otroka pred udarci toče  
z edino smrtjo lastnega telesa,  
ki raste iz spomina v bodoče

in poje, ritem plesa, sneg slovesa.  
Na ono stran letim z zakonom jate  
selivk, in jočem, ko se vračam nate,

moj oče.

*(ob triletnici smrti,  
30. decembra 1994)*

## PADRE

Mientras viven, los padres con sus cuerpos  
Apartan la muerte de nosotros, hijos:  
vemos el destino como por un velo.

A tu muerte, oh, mi único padre,  
me dolían tus brazos resecos:  
aún tuyos, mas ya ajenos y hundidos

cayeron hacia donde yo no puedo,  
hacia el aire, mas muy cerca, a la fuente  
de las lágrimas, donde bajo la cara y lloro.

En aquel gran, terrible anochecer,  
cuando limpiábamos tu marchito cuerpo  
para devolver bello lo diverso al universo,

asumí de modo cristalino y perplejo  
mi muerte humana: soy padre yo ahora,  
yo soy la herida desnuda que desesperada

proteje a su hijo de la granizada  
con la única muerte de su propia vida  
que del recuerdo crece al futuro

y canta, ritmo de la danza, nieve de la despedida.  
Vuelo al otro lado, según la lez de migración de  
aves, y lloro, cuando regreso a ti,

mi padre.

*(a los tres años de su muerte,  
30 de diciembre de 1994)*

Traducción: Marjeta Drobnič



## O PAI

Enquanto vivem, os pais, com seus corpos,  
afastam de nós, seus filhos, a morte:  
vemos o destino através de um véu.

Na tua morte, oh, meu único pai,  
doeram-me as tuas mãos secas:  
tuas ainda, mas distantes e já perdidas,

caídas num lugar onde não podia segui-las,  
aqui no ar e muito próximo da fonte  
das lágrimas, onde pouso o rosto, e choro.

Nesse grande e terrível anoitecer,  
quando limpávamos o teu corpo flácido  
para o devolver à bela agitação do universo,

assumi perplexo a evidência  
da minha morte humana: agora sou eu o pai,  
a ferida nua que protege desesperada

o seu filho dos golpes de granizo  
com a morte única do meu próprio corpo  
que desde sempre cresce para o futuro

e canta, ritmo de dança, a neve do adeus.  
Sou eu quem voa agora segundo a lei da migração  
das aves, e choro, quando a ti regresso,

meu pai.

(no terceiro aniversário da sua morte,  
em 30 de Dezembro de 1994)

Tradução: Casimiro de Brito

## POMLAD

V Art Institute of Chicago  
je obešen Claude Monet,  
*Torrent, Creuse*,  
zimsko pokrajina s hrastom.  
Da bi ujel zamrznjeno drhtenje  
razhrastanih oblik,  
je slikar na platnu tako dolgo visel,  
da je hrast začel zeleneti,  
kajti v deželo je prišla pomlad.  
Obupan, da bo izgubil podobo zimskega hrasta,  
je Monet najel skupino delavcev,  
ki so iz dneva v dan lupili  
mlado zeleno listje s hrasta,  
da bi ga za vsako ceno ohranili  
zimskega, nagega, mrtvega,  
slikarsko živega.

S poezijo je drugače.  
Dolgo časa sem čutil zimo  
v sebi in okoli sebe,  
zdaj, ko hočem napisati zimsko pesem,  
pa pesem zeleni,  
kajti v deželo je prišla pomlad,  
jaz pa nimam delavcev,  
ki bi znali lupiti zeleneče  
besede s prerojenega drevesa pesmi.  
Pa četudi bi imel armado pridnih, spretnih škratov,  
se pesem ne bi pustila,  
saj besede brstijo,  
kadar hočejo in kakor hočejo in nič,  
čisto nič jim tega ne prepreči.  
Zato hlastno, pomladno hitim.  
Kajti dobro vem:  
kadar bo v deželo prišlo poletje  
in jesen in naslednja zima,  
nič ne prikliče več nazaj  
tega bolečega, boleče razkošnega  
pomladnega prebujenja.  
Nič ne prikliče ničesar nazaj.  
O, nenapisane pesmi!  
O, za vekomaj izgubljeno!

Hitim, hitim  
in s sleherno besedo,  
s slehernim listom  
je zima vse bliže in bliže.

*(Chicago, marec 1989)*

## PRIMAVERA

En el Art Institute of Chicago  
está colgado Claude Monet,  
Torrent, Creuse,  
un paisaje de invierno con un roble.  
Para captar el temblor helado  
de las formas desrobladas,  
tan largo quedó el pintor colgado a su lienzo  
que el roble empezó a verdear,  
pues la primavera llegó al lugar.  
Deseperado porque iba a perder la imagen del roble en invierno,  
Monet contrató a un grupo de trabajadores  
que día tras día quitaban  
del roble su tierno y verde follaje,  
para que a cualquier precio se mantuviera  
en invierno, desnudo, muerto,  
mas vivo para la pintura.

Lo de la poesía es distinto.  
Durante mucho tiempo sentía el invierno  
dentro de mí y a mi alrededor,  
y ahora, cuando quiero escribir el poema de invierno,  
el poema está verdeando,  
porque la primavera ha llegado al lugar,  
y yo no dispongo de trabajadores  
que sepan quitar las verdeantes  
palabras del regenerado árbol del poema.  
Aunque tuviera un ejército de duendes laboriosos, hábiles,  
el poema no se rendiría,  
pues las palabras echan brotes  
cuando quieren y como quieren y nada,  
nada en absoluto se lo puede impedir.  
Por lo que de modo abrupto, primaveral, me apresuro.  
Porque lo sé bien.  
Cuando al lugar llegue el verano  
y después el otoño y el próximo invierno,  
nada ya podrá evocar  
este doloroso, dolorosamente ostentoso  
despertar primaveral.  
Nada ya podrá evocar nada.  
¡Oh, poemas sin escribir!  
¡Oh, lo eternamente perdido!

Me apresuro, me apresuro  
y con cada palabra  
con cada hoja  
el invierno se acerca cada vez más.

*(Chicago, marzo de 1989)*

Traducción: Marjeta Drobníč

## PRIMAVERA

No Instituto de Arte de Chicago  
está pendurado Claude Monet,  
Torrent, Creuse,  
uma paisagem de inverno com um carvalho.  
Para captar o tremor gelado  
das dormas enroladas,  
o pintor entrou tão por dentro da sua tela  
que o carvalho começou a verdejar;  
e então a primavera chegou ao lugar:  
Desesperado, pois ia perder a imagem do carvalho no inverno,  
Monet contratou um grupo de trabalhadores  
que, dia após dia, despojavam  
o carvalho das suas delicadas folhas verdes  
para que se mantivesse a qualquer preço  
no inverno, nu, morto,  
mas vivo para a pintura.

Com a poesia é diferente.  
Durante muito tempo senti o inverno  
dentro de mim e à minha volta;  
agora, quando quero escrever um poema sobre o inverno,  
o poema começa a verdejar  
porque a primavera chegou ao lugar;  
e não posso dispor de trabalhadores  
que saibam arrancar as palavras verdes  
à regenerada árvore do poema.  
Ainda que tivesse um exército de duendes laboriosos, hábeis,  
o poema não se deixaria vencer  
pois as palavras deitam rebentos  
quando querem e como querem e nada,  
nada em absoluto o pode impedir.  
É por isso que me apresso, primaveril, repentino.  
Sei muito bem o que se vai passar.  
Quando o verão regressar  
e depois o outono e o próximo inverno,  
nada já poderá evocar  
este doloroso, dolorosamente ostentoso  
despertar primaveril.  
Nada já poderá evocar coisa nenhuma.  
Oh, os poemas que não foram escritos!  
Oh, o que foi eternamente perdido!

Apresso-me, apresso-me –  
em cada palavra,  
em cada folha  
o inverno aproxima-se.

*(Chicago, Março de 1989)*

Tradução: Casimiro de Brito

## PESEM NI SVET

Pesem ni svet: čisti svit je,  
rojstvo jezika in jezik rojstva v molkmaternici,  
le slutnja selivka z obzorja v zor.

Pesem ni svetloba: volja do svetlobe je,  
ne luč, ampak v senci skriti ključ luči.  
Pesem ni žena: nema želja je, jedro objema besed.

Pesem ni glasba: le goli glas je, snežec  
s sinjega neba sluha v iz niča vznikli hip,  
spomin pomena na svoje zvočno otroštvo.

Pesem ni ogledalo: čarobno zrcalo je.  
Pesem ni pismo: ne piše je jaz, ampak jezik,  
in ne tebi, ampak vsemu v sebi, o nenaslovljeni lov.

In pesem ni pesem: pomen polja je, polje spomina  
in spomin polti: pesem je, ko ni: pesek: o seme  
neizrekljivega, brez pike klijoče v papirni njivi niča.

## POEMA

Un poema non é un mundo: é unha palabra pura,  
o nacemento da lingua e a lingua e a lingua do nacemento na matriz do silencio.  
O poema non é unha cousa: é un meniño de todo e de nada.

O poema non é luz: é unha vontade de luz,  
non o lume, mais a chave do lume acochado na noite.  
O poema non é unha muller: é un desexo mudo, unha aperta de rimas.

O poema non é a musica: é unha voz espida, nevando  
desde o ceo azul do oído ata o teito do sentimento.  
lembranza de referencia á súa xuventude tan chea de sons.

O poema non é unha imaxe: é un espello máxico.  
O poema non é unha carta: non escrita por min mais pola propia lingua  
e non a ti, senón dirixida a todos e a ninguén.

E o poema non é un poema; é a referencia a unha pradería e a pradería da lembranza,  
lembranza do corpo e o corpo de ningún corpo: o poema é cando non é: area,  
a semente do inexplicable crecemento na herba do papel baldeiro, sem un só punto.

Traducción: Úrsula Heinze

## PRVA PESEM

Zaklenil sem se v kopalnico,  
napolnil banjo z vročo, vrelo vodo,  
se slekel in se zleknil v svobodo,  
v svojo vročo, vrelo klavnico.

Oblaki pare. Komaj najdem milo.  
Zalučam ga v zid. Natipam britev.  
V zadnjem hipu čudna odrešitev  
za nedoločen čas odloži rezilo:

da bom napisal pesem. Ker sem lačen  
besed. O grozi. Milosti. Odsevu  
na vodi. O tem strašnem, lepem dnevu,  
ko sem vstal iz smrti. Moker. Nag. Drugačen.

Drug človek gleda vame iz zrcala.  
Za nedoločen čas, ki traja: hvala.

## O PRIMEIRO POEMA

Péchome no cuarto de baño  
encho a bañeira com auga morna, quente,  
ispome e estírome com enteira liberdade  
na miña morna, quente cama de morte.

Nubes de vapor. Cústame atopa-lo xabón.  
E guíndoo contra a parede. Busco a navalla de afeitar.  
Xusto no último momento unha estraña decisión  
demora a folla por un tempo indefinido:  
para escribir un poema. Porque estou famento de  
palabras. Sobre o medo. E a harmonía. E reflexións  
sobre a auga. Sobre este terrible e fermoso día no que  
xurdín da miña propia morte. Mollado. Espido. Diferente.

Ollos diferentes míranme desde o espello.  
Por este tempo indefinido que aínda perdura: graciñas.

Traducción: Úrsula Heinze





## **NOH JAPONÉS MODERNO DE TEMÁTICA CRISTIANA: ¿UN GUIÑO AL TEATRO MEDIEVAL IBÉRICO?**

*Al hermoso Japón  
que yace ahora bajo los escombros.*

**Palabras clave:** *misterio*, Noh, teatralización

### **Japón: país cristiano**

Mucho y bueno se ha escrito ya sobre la llegada del Cristianismo a tierras japonesas a mediados del siglo XVI<sup>1</sup>. Cada vez son más abundantes las monografías, los capítulos de libros o los artículos referentes al navarro san Francisco Javier (1506–1552) y a su labor evangelizadora en el País del Sol Naciente<sup>2</sup>, lo mismo que sobre quienes le siguieron en los tempestuosos años posteriores a su marcha de Japón hacia el continente.

En efecto, fue él quien primero llevase hasta allí la palabra del dios cristiano, y fue también el primero en trabajar fervorosamente por y entre los japoneses. Un trabajo que, a pesar de lo breve que resultó en la línea del tiempo, dio, sin embargo, frutos muy tempranamente. Y resultó ser ésta una labor –por lo que se desprende de la lectura de las muchas cartas del santo navarro redactadas en el archipiélago nipón– hecha desde el amor y el profundo aprecio hacia aquel pueblo recién descubierto por los europeos. Sirva como ejemplo de lo que digo un párrafo de la muy conocida carta escrita a sus compañeros jesuitas asentados en Goa: «[...] Es la mejor que hasta ahora se ha descubierto; y me parece que entre gente infiel no se hallará otra que gane a los japoneses [...]» (Leonardi, 2000: 870).

Fue el 15 de agosto de 1549, seis años después de que unos naufragos lusos arribasen a Japón por azar, cuando llegaba el *Apóstol de las Indias* a Kagoshima (en la sureña isla de Kyūshū); pondría allí, no sin dificultades, toda su alma y todos sus esfuerzos por evangelizar el País del Sol Naciente durante sus siguientes veintisiete meses de ininterrumpida estadía.

Sus logros en Japón fueron muchos y diversos (igual que sus fracasos, dirán algunos autores): se ocupó de que se tradujesen algunos textos que habrían de servir para sustentar

---

<sup>1</sup> Pongo como ejemplos: Cabezas García, Antonio, *El siglo ibérico en Japón: la presencia hispano-portuguesa en Japón (1543–1643)*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1990; Sola Castaño, Emilio, *Historia de un desencuentro. España y Japón 1580–1614*, Alcalá de Henares, Fugaz, 1999; o Takizawa, Osami, *La historia de los jesuitas en Japón*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 2010.

<sup>2</sup> No me resisto a incluir aquí la reciente e interesantísima publicación debida a: García Valdés, Celsa Carmen (ed.), *Coloquio de la conquista espiritual del Japón hecha por San Francisco Javier*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2010.

la fe de los nipones, como la *Declaración de los capítulos de Fe*, de Fray Luis de Granada, que Javier sabía al dedillo en japonés y que lo empleaba en sus predicaciones; y, según las fuentes, para el año 1570, gracias al influjo inicial del navarro, los cristianos en Japón no serían menos de unos treinta mil (Gardini, 1995: 160).

Tras su salida hacia el continente, donde encontraría la muerte víctima de unas terribles fiebres, Japón viviría un breve pero intenso idilio con el Cristianismo. Grandes hombres de fe, como Alessandro Valigniano o Diego Collado, trabajaron allí de manera entregada, y muchos fueron los mártires hechos en tierras japonesas durante las consecutivas persecuciones<sup>3</sup>. Con el decreto definitivo de expulsión y con el celoso acecho a los cristianos, sólo una pequeña porción de los convertidos perdurará oculta (otros muchos renegarían de su fe, habrían escapado a países vecinos o habrían muerto por orden expresa del *shōgun*), y fue sólo tras la reinstauración Meiji (1868) cuando se descubriese la peculiar forma de Cristianismo que se había conservado de manera secreta en esos lares; una forma en la que se mezclaban sincréticamente las creencias budistas y shintoístas e interpretaciones particularísimas de la doctrina cristiana<sup>4</sup>. El profesor Federico Lanzaco, ex jesuita y buen conocedor de la realidad religiosa del Japón de ayer y de hoy, en el texto de su impecable conferencia titulada: *Un siglo de comercio y evangelización por España–Portugal en el Extremo Oriente a través de las dos rutas marítimas del Patronato Español (Sevilla, Acapulco, Manila, Japón) y del Padroado Portugués (Lisboa, Cabo Buena Esperanza, Goa, Macao, Nagasaki) (1543–1636)*, nos dice al respecto: «[...] Sin la ayuda de ningún sacerdote ni apoyo de misioneros algunos del exterior conservaron su fe cristiana en secreto. Su número pudo ser de unos diez mil fieles, pobres pescadores y campesinos de Kyushu [...]»<sup>5</sup>.

Como indicaba, fue sólo con la apertura de las fronteras japonesas al resto del mundo cuando los cristianos retornaron otra vez al país que tanto amase Francisco Javier. Sin embargo, ahora los españoles y los portugueses quedarían muy a la zaga en cuanto a influencias religiosas se refiera, en detrimento de diferentes ramificaciones del protestantismo inglés y norteamericano; aunque nuevas iglesias y congregaciones religiosas católicas, apostólicas y romanas, surgiesen al calor de ciudades como Tokyo, Hiroshima o Nagasaki, urbes estas dos últimas, empero, poseedoras de una rancia tradición cristiana.

Pero no es mi intención trazar aquí una historia (ni siquiera breve) del Cristianismo en tierras niponas, de eso ya se encargaron y se están encargando mejor que yo grandes especialistas en esta materia<sup>6</sup>, sino que mi única pretensión es la de traer y presentar al

---

<sup>3</sup> Para este asunto véase: Takizawa, Osami, «El testimonio de los mártires cristianos en Japón (1559–1650)», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 2008, pp. 79–98.

<sup>4</sup> Un ejemplo curioso es que estas comunidades creyesen que Poncio Pilatos fuesen dos personas diferentes: Poncio y Pilatos. Para saber más sobre este interesante asunto, léase: Turnbull, Stephen, *The Kakure Kirishitan of Japan: A Study of Their Development, Beliefs and Rituals to the Present Day*, Routledge Curzon, London/New York, 1998.

<sup>5</sup> Texto íntegro disponible en: <http://www.uatatumi.org/lanzaco.pdf>.

<sup>6</sup> Me consta que, entre otros, el profesor Eduardo Javier Alonso Romo, de la Universidad de Salamanca, o la profesora Carla Tronú Montane, de la Universidad Autónoma de Madrid, están centrando sus investigaciones en esta apasionante parcela dentro de las relaciones entre la Península Ibérica y Japón.

lector varias obras de teatro *Noh* –elaboradas todas en tiempos relativamente recientes– cuyas temáticas beben de manera directa de las fuentes cristianas, mas se encuentran profundamente imbricadas por el espíritu y por la estética japonesa que las enmarca. A continuación, pasaremos a describir con más detalles lo que ahora digo.

## Literatura japonesa y Cristianismo

Apenas en unos pocos párrafos me referiré a la relación que han tenido varios autores nipones con la religión cristiana, minoritaria<sup>7</sup> con respecto al Shintoísmo vernáculo o al importado Budismo (incluso frente a las religiones de nuevo cuño en su conjunto<sup>8</sup>). Basta decir que todos los géneros literarios se han visto influenciados en Japón por el Cristianismo, y todos han sido «tocados» por esta religión de una u otra forma. Por su brevedad (y su intensidad) no me resisto a incluir aquí un vibrante *haiku* del maestro Shiki Masaoka (1867–1902). Dice así:

牡丹咲く浄土の寺の絵踏みかな  
Botan saku Jōdo no tera no ebumi kana

Lo que podríamos traducir al español, no sin problemas, por:

Mientras florece la peonía  
en el templo de Jōdo  
pisan el icono cristiano<sup>9</sup>.

Magistral composición poética donde, en apenas tres versos, su autor nos retrata una imagen que hubo de repetirse miles de veces durante el denominado «Siglo Ibérico de Japón»: la de los ciudadanos nipones que, como prueba de su no pertenecía a la religión llevada hasta allí por los europeos, debían pisar, en señal de renuncia, una efigie de Cristo o de la Virgen María fabricada en metal y madera. En ocasiones, tal prueba tenía lugar en los alledaños de templos shintoístas o budistas, como el de Jōdo, tal y como recoge Shiki en su conmovedor *haiku*.

Y, si en una forma tan popular (ya también en Occidente) como el *haiku* resuenan los ecos del Cristianismo, la novelística no iba a ser menos. Ahora presento al lector sólo dos buenos ejemplos que han tenido traducciones ya a idiomas occidentales y que han cosechado cierto éxito de crítica: *Chinmoku* (*Silencio*) y *Jesu no Shōgai* (*La persona de Jesu-*

<sup>7</sup> Serían 2.161.707 en 2004, según recoge el profesor Alfonso Falero en su trabajo: «Religiones japonesas y globalización», *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa* (ed. Fernando Cid Lucas), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres, 2009, p. 25.

<sup>8</sup> Véase para esto el artículo de: Vofchuk, Rosalía C., «Las nuevas religiones del Japón Moderno. La importancia del Sutra del Loto (II)», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 39, 2003, pp. 243–256.

<sup>9</sup> *Ebumi* o, más corrientemente transcrito, *fumie*, era la imagen que se hacía en cobre u otro material en donde se representaba a la Virgen María o a Cristo, que los esbirros del gobierno Tokugawa hacían pisar a los japoneses para comprobar si eran cristianos o no. Naturalmente, si se abstendían de hacerlo delataban su condición y eran apresados y castigados de inmediato.

*cristo*), ambas salidas de la pluma del escritor de fe cristiana Shūsaku Endō (1923–1996). Acaso la más conocida y difundida en Occidente haya sido la primera de las dos (tal vez en esto influyó la brillante adaptación cinematográfica que de ella hiciera en 1971 el director Masahiro Shinoda), que en España se publicó en una elegante traducción debida a los jesuitas Jaime Fernández S. J. y José Miguel Vara S. J.<sup>10</sup>

En sus páginas, llenas de reflexiones sobre el Cristianismo y su lugar en Japón y entre los japoneses, aparece otra vez el periodo de intensas y sostenidas persecuciones y las torturas que debieron soportar los cristianos nipones y los religiosos europeos destacados allí. Una novela que, en definitiva, retrata una época llena de luces y sombras en las relaciones entre Japón y Occidente, que, incluso, ha movido a cineastas de la talla de Martin Scorsese a realizar una nueva adaptación de la novela de Endō (aunque, a día de hoy, la noticia sigue siendo un rumor)<sup>11</sup>.

### El *Noh* y los misterios medievales

Antes de comenzar a analizar en profundidad la obra que nos ocupa en este artículo, se hace necesario dar unas pocas pinceladas sobre el excelso arte que sigue siendo el teatro *Noh*, ya que –y aunque varios estudios se han publicado hasta ahora en nuestro idioma<sup>12</sup>– sigue siendo, como el resto de las artes escénicas japonesas, un gran desconocido en nuestros parámetros geográficos.

El *Noh* no es un espectáculo cualquiera; fue, durante siglos, un refinado arte destinado a las clases altas de la sociedad japonesa (aristócratas, religiosos y samuráis), en el que se mezclaba la mejor poesía, la danza y la música. En su poética definitiva influirían notablemente las danzas y los rituales shintoístas (*Okina mai*, *Kagura*, etc.) y diversos tipos de bailes y músicas de índole noble y villana (*Gigaku*, *Bugaku* o *Sarugaku* ...), algunos traídos desde Corea, China o la lejana India. Como decía, por mucho tiempo fue un espectáculo feudo exclusivo de nobles, cortesanos y guerreros, quienes actuaron como sus mecenas y patronos durante siglos.

Entrando ya en materia, una de las coincidencias sustanciales que encontramos entre el *Noh* y los *misterios* es que sendos espectáculos dan muestras de una estilizada sobriedad. Así, tanto en nuestro teatro medieval como en el *Noh* reina un halo de sostenido recogimiento, materializado, sin duda, en una escena construida únicamente con los elementos escenográficos mínimos necesarios. No hablamos ahora, pues, de un teatro hecho con grandes decorados o que precise de complicadas maquinarias para su funcionamiento. Esto será propio de espectáculos más tardíos en sendas cronologías teatrales: del *Kabuki* en el País del Sol Naciente y del teatro del corral de comedias en la Península Ibérica.

<sup>10</sup> Primero publicada en: Atenas-Sígueme, Salamanca, 1973; luego en: PPC, Madrid, 1976; y, finalmente, en: Edhasa, Barcelona, 1988 (1ª ed.) y 2009 (2ª ed.).

<sup>11</sup> Se ha barajado, incluso, que el actor español Javier Bardem sería el elegido para encarnar el papel del protagonista, el atormentado jesuita Sebastián Rodríguez.

<sup>12</sup> Rubiera, Javier e Higashitani, Hidehito, *Fūshikaden. Tratado sobre la práctica del teatro Nō y cuatro dramas Nō*, Trotta, Madrid, 1999; y Takagi, Kayoko y Janés, Clara, *9 piezas de teatro Nō*, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, Madrid, 2008.

Tal vez porque su esencia reside en el contenido de sus guiones<sup>13</sup>, los dramaturgos (que en Japón actuaron también como coreógrafos y directores de escena) de uno y otro lado del mundo maduraron «aislar» al actor y a su mensaje frente al público. Permítame el lector, sin embargo, matizar esta palabra que entrecorrimos, ya que, por ejemplo, la música (y la danza, en el caso de Japón) fue importante a la hora de ejecutar las obras. La palabra declamada y cantada contaba con un importante soporte musical, aunque –y vuelven las semejanzas– los tonos de composición armónica se encontraban supeditados a la forma de entonar los parlamentos de los diferentes personajes.

En cuanto al *dramatis personae*, tampoco éstos solían ser abultados, no concurriendo sobre las tablas más de dos o tres actores por cada escena; un ejercicio con el que se facilitaba la comprensión de los diálogos que pronunciaban los actores, que, por otra parte, tampoco se entremezclaban demasiado, siendo estos textos claros y muy directos, aunque, en ocasiones, se emplease un estilo muy poético, pero sin perderse nunca en demasiada retórica o en parlamentos largos o enrevesados.

Por lo que se refiere al lugar de la representación, huelga decir que los *misterios* medievales ibéricos eran ejecutados siempre en el interior o en las inmediaciones de las iglesias (plazas, atrios ...). Y también en Japón encontrará el *Noh* (como su antecesor, el *Kagura*) un lugar en los templos shintoístas y budistas, en los que las funciones de *Noh* formaban parte de los festivales y de las celebraciones en loor del *kami* local o de los rituales búdicos del lugar. No en vano, y como ya he explicado en otros artículos<sup>14</sup>, la temática religiosa cobra gran relevancia en el *Noh*, en obras tan representativas como *Takasago* o *Uzume*, en las que aparecen, nada menos que los mismos dioses de la tradición shintoísta; y en otras, como la titulada *Ikaku Sennin*, emanaciones del mismo Buda o santones seguidores de alguna rama de la religión fundada por el príncipe Siddhartha. Sobra decir también que los parlamentos que los dramaturgos otorgan a estos personajes son siempre medidos, y que los preceptos religiosos se funden en armonía con la acción teatral.

En lo tocante a los actores, y aunque las protagonistas de algunas piezas sacras ibéricas sean mujeres, lo mismo que en la obra de *Noh* de la categoría *onna-mono*, todos los papeles serán encarnados por varones. Por niños, tal y como se apunta, por ejemplo, en las diferentes versiones de las *Visitatio*, en nuestro país, y por hombres, como marca la centenaria tradición del *Noh* en el País del Sol Naciente.

Asimismo, tradicionalmente, las representaciones teatrales tenían lugar durante conmemoraciones especiales. En la Península Ibérica se hacían durante la Pascua o la Navidad, mientras que en Japón se programaban para formar parte de diferentes festivales (*matsuri*) o conmemoraciones dedicadas a la familia imperial o a la del *shōgun*.

### ***Noh* con temática cristiana**

Antes de hablar de títulos, es de rigor indicar que fue el jesuita japonés y profesor en la Universidad de Sophia Kakichi Kadowaki (1926) quien primero empleó en la cele-

<sup>13</sup> Muy sabiamente complementados con la música y el canto.

<sup>14</sup> Cid Lucas, Fernando, «Trazas religiosas (shintoístas, budistas y taoístas) en el teatro *Noh*: cuando el precepto se hace danza», *BANDUE: Revista de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones*, 5, 2011 (en prensa).

bración de las homilias dominicales el *Noh*, imbricando el rito cristiano con el shintoísta/budista. Como dramaturgo, fue coautor, junto con Sugiura Tsuyoshi, también profesor en la citada universidad, de la pieza *Iesu no senrei (El bautizo de Jesús)*, en donde se escenificaba este crucial momento de la vida de Cristo. En solitario compuso Kakichi Azumi *no mi-haha (La Virgen en Azuchi)*, que se estrenó en 1990 y cuyo *shite* (personaje protagonista) es la Virgen María.

Amén de la pieza que ahora estudiaremos con mayor detenimiento, han sido ya varias las obras escritas para teatro *Noh* con argumento cristiano que se han representado en los escenarios japoneses y que han provocado, incluso, un pequeño número de trabajos críticos. De una de ellas, la titulada *Nagasaki no Seibo (La Santa Madre de Nagasaki)*, se ocupó magistralmente el jesuita Diego Pacheco S. J. en su artículo titulado: *Nagasaki: teatro Noh en la catedral*<sup>15</sup>. En esta pieza, el *shite* vuelve a ser la mismísima Virgen María, quien habría descendido a la tierra para ayudar a los numerosos heridos provocados por la terrible y destructora bomba nuclear de Nagasaki. Su primera representación tuvo lugar, nada menos que en la nave central de la catedral de la citada ciudad japonesa. En ella, su autor, Tomio Tada (1934–2010), inmunólogo de profesión, aúna una de las marcas culturales del Japón, el *Noh*, con su fe, consiguiendo un hermoso y nada forzado ejercicio de interculturalidad.

Una obra muy poco conocida, incluso entre los propios japoneses, tiene su argumento en la cruenta *Rebelión de Shimabara (Shimabara no Ran)*, que tuvo lugar entre los años 1637–1638. En ella se enfrentaron los hombres del *shōgun* a algunos señores feudales bautizados en el cristianismo. El *shite* de esta obra, compuesta por miembros de la añeja casa *Kanze*, que se estrenó en 1995, no es otro que el noble japonés cristiano Masuda Shirō Tokisada (¿1621?–1638), quien muy joven descubrió la religión católica y defendería el castillo Hara, bastión cristiano recuperado a los Tokugawa, en donde encontrará la muerte junto a otros muchos compañeros.

Para terminar esta breve lista de obras teatrales con temática cristiana, otro gran maestro de *Noh*, perteneciente a la escuela *Kita*<sup>16</sup>, Minoru Kita (1900–1986), escribió y coreografió una pieza con idéntico argumento a *Fukkatsu no Kirisuto*, titulada, simplemente, *Fukkatsu (Resurrección)*, que no debemos confundir con la que analizaremos a continuación.

De todas ellas podemos decir, sin temor a equivocarnos, que tienen un fin eminentemente catequizador, y también que buscan un público principalmente japonés para mostrar los puntales de la fe cristiana. Lo mismo que hacía el teatro litúrgico medieval, que sirvió «como instrumento de educación y formación del pueblo cristiano» (Castro, 1997: 48). Sin embargo, si el auditorio en las iglesias y catedrales ibéricas, en esencia, estaba constituido por gentes del pueblo, en Japón lo formaron, hasta mediados del siglo XIX, los nobles y aristócratas.

<sup>15</sup> Pacheco, Diego, «Nagasaki: teatro Noh en la catedral», *Temas de Estética y Arte*, 20, 2006, pp. 185–196.

<sup>16</sup> La más reciente de entre las cinco grandes casas o escuelas de *Noh*: *Kanze*, *Komparu*, *Kongō*, *Hōshō* y *Kita*. Ésta nació a principios del periodo Edo, alrededor del año 1619.

## Un caso paradigmático: *Fukkatsu no Kirisuto*

Podemos afirmar que, por su argumento, *Fukkatsu no Kirisuto* (*Cristo Resucitado*) es una pieza anómala en el repertorio del *Noh* contemporáneo. Escrita por un conjunto de personalidades relacionadas con el teatro más sublime de Japón, el *Noh* queda aquí representado por uno de sus últimos grandes artifices, el actor Hōshō Kurō, junto a una pequeña nómina de grandes expertos en teología cristiana radicados todos ellos en Japón, como el jesuita alemán Herman Heuvers S. J.<sup>17</sup> o el profesor Muto Tomio<sup>18</sup>.

El presente análisis, sin embargo, se efectuará desde la traducción al inglés que del original japonés efectuase Fumio Otsuka, hijo de un famoso actor de *Noh* natural de la ciudad de Osaka y actor él mismo de esta variedad escénica, aunque la versión final de la pieza se deba al profesor Richard Taylor, quien la publicó de manera íntegra, acompañada de una introducción y una coda (Taylor, 1971).

Como las diferentes *Visitatio Sepulchri* que se nos han conservado, *Fukkatsu no Kirisuto* está construida a partir del *Evangelio de San Lucas* (24: 1–9), en concreto sobre el momento en el que María Magdalena, Juana y otras mujeres van a visitar la tumba de Jesús para olear su cuerpo con aceites y otros ungüentos y descubren que la roca que tapaba el sepulcro está descorrida. En el interior están las vendas y las telas que envolvían el cuerpo de Cristo, pero no hay rastro alguno de éste. En esos momentos de desconcierto, unos ángeles se aparecen en el lugar y conversan con las mujeres.

Será María Magdalena, erigida como portavoz de las mujeres, quien comienza la obra, ubicando al espectador y anunciando qué es lo que van a hacer allí los personajes:

[...] As the light broke,  
We woke from our dream,  
Impelled to seek  
The resting place of our Master. [...]

El texto continúa hermosamente, guiando con palabras muy concisas al público, que se ve transportado a la boca misma de la cueva que albergó el cuerpo inerte de Jesús. Una vez allí, y como decía, las mujeres encontrarán descorrida la piedra que sellaba la cueva, lo que sorprende a la Magdalena y a las otras mujeres.

Al igual que en las diferentes variantes de las *Visitatio Sepulchri*, hay espacio en los textos para recalcar cuáles son las intenciones de las mujeres allí, y si en versiones como la de Vic se resalta el pasaje de la compra de la mirra:

Sed eamus    unguentum emere,  
quo possimus    corpus inungere;

<sup>17</sup> Aunque en el texto en inglés aparezca como H. Hoivels seguramente se trató de un error a la hora de transcribir a *romanji*. Según me dice mi querido amigo, el profesor Jaime Fernández, de la Universidad de Sophia, el padre Heuvers nació en Alemania en 1890, cuando falleció en 1977 estaba ayudando como sacerdote en la parroquia de San Ignacio, que está al lado de la Universidad de Sophia en Tokyo.

<sup>18</sup> Autor y coordinador de varias obras teóricas sobre el Cristianismo en Japón o sobre pensadores nipones cristianos. Durante un tiempo fue editor de la prestigiosa revista *Kirisuto Shimbun*.



non amplius poscet putrescere.  
Heu, [quantus est noster dolor!]. (Castro, 1997: 124)

Del mismo modo, nos dirá María Magdalena en *Fukkatsu no Kirisuto*:

It is the first day of the week,  
and, carrying sweet spices,  
we hurry to the tomb before sun-rise.

Uno de los rasgos más interesantes que comparten los textos dramáticos medievales y la obra de *Noh* en cuestión es la intensa emoción que hallamos en el encuentro de las mujeres con el ángel, delatando ya su naturaleza litúrgica y, tal vez, buscando cierto efectismo emocional entre el auditorio. Así, tras descubrir con asombro que la roca se ha movido –y con el turbador efecto que esto produce en las mujeres– la voz del ángel les anuncia que aquél al que van a buscar ya no se encuentra allí. Una escena que logra que se nos estremezca y encoja el corazón:

(*High*) Why do you look  
for the living among the dead?  
He is risen; He is not here:  
Behold the place  
where they laid Him.

Palabras que coinciden con las que, según el *Evangelio de Lucas*, pronunciaron los hombres de «ropas fulgurantes» al advertir la presencia de las mujeres en la oquedad: «¿Por qué buscáis entre los muertos al que vive? No está aquí, ha resucitado.» Versos (los japoneses) que, en mi opinión, acometen frontalmente el *Evangelio*, realizando una teatralización de los mismos que recae en un sólo personaje y en un sólo pasaje, al contrario de lo que sucede, por ejemplo, en la *Visitatio Sepulcri* de Silos, donde se añade, además, que los portadores de tal noticia son los ángeles (*celicole*):

[...] Interrogat angelus et dicat ad discipulos  
Quem queritis in sepulcro hoc, cristicole?  
Respondent discipuli et dicant  
Jhesum Nazarenum crucifixum, o celicole.  
Iterum respondet angelus  
Non est hic. Surrexit sicut loquutus est.  
Ite, nunciate quia surrexit Dominus.  
Alleluia. [...] (Castro, 1997: 162)

Otro tanto sucede en la hermosa versión de Vic, a la que ya nos hemos referido:

[...] Respondet Angelus  
Quem queritis in Sepulchro, cristicole?

R[espondet] Maria  
Ihesum Nazarenum crucifixum, o celicole.  
R[espondet] Angel <us>  
Non est hic; surrexit sicut predixerat.  
Ite, nunciate quia surrexit, dicentes:  
Respondet Mari <a>  
Alleluia. Ad sepulchrum residens  
Angelus nunciat resurrexisse Christum.

*TE DEUM LAUDAMUS* [...] (Castro, 1997: 132)

Avanzando en la obra de *Noh* (y aunque no podamos retratar aquí las fundamentalísimas partes danzadas y cantadas que acompañan a las palabras), será María Magdalena la que vuelva a tener la voz principal entre las mujeres, y la que confiesa la dureza de sus días tras la pérdida del *rabí*. En cortos y concisos versos se expresa la de Magdala con extrema dulzura, con el anhelo de quien ha perdido una parte importante de su mismo ser:

FIRST TSURE (*Weak and low*): Bleak is our path  
Without Him; [...]

Un testimonio que se opone, por ejemplo a la entereza con la que se muestra María Magdalena en los evangelios apócrifos, como en el denominado *Evangelio de María*, en donde aparece casi como adalid del difunto Jesús, arengando a los apocados discípulos una vez ha desaparecido el maestro, y quien se encarga, además, de reconfortarlos. Traslado ahora un pequeño fragmento del texto aludido:

[...] Ellos, sin embargo, estaban entristecidos y lloraban amargamente diciendo: «¿Cómo iremos hacia los gentiles y predicaremos el evangelio del reino del hijo del hombre? Si no han tenido con él ninguna consideración, ¿cómo la tendrán con nosotros?» Entonces Mariam se levantó, los saludó a todos y dijo a sus hermanos: «No lloréis y no os entristezcáis; no vaciléis más, pues su gracia descenderá sobre todos vosotros y os protegerá. Antes bien, alabemos su grandeza, pues nos ha preparado y nos ha hecho hombres.» Dicho esto, Mariam convirtió sus corazones al bien y comenzaron a comentar las palabras del [Salvador] [...] <sup>19</sup>.

Sin embargo, las múltiples variantes medievales del misterio presentan a las mujeres indefensas, compungidas y afligidas, accionadas sólo por la palabras de los ángeles, y con poca o ninguna iniciativa propia.

El clímax de la obra de *Noh* vendrá cuando el *shite*<sup>20</sup> (Cristo) haga su triunfal entrada en escena, luego de pronunciar algunas palabras desde el exterior del escenario; un recur-

<sup>19</sup> En: <http://escrituras.tripod.com/Textos/EvMagdalena.htm>

<sup>20</sup> Actor principal que junto al *waki* (deuteragonista) forman el binomio fundamental en la nómina de actores del *Noh*.

so que servirá para poner sobre aviso al público acerca de que algo importante va a pasar en unos momentos, de que alguien va a entrar a escena:

[...] What sounds are these  
From in front of the tomb? [...]

Justo después, el actor que encarna a Jesús ejecutará el denominado *sashi* (サシ), un canto en verso de un gran lirismo y profundidad en el que desgranará uno o varios pensamientos interiores, o mediante el que nos informará de su cometido allí o su propia identidad. En el caso que nos ocupa, de sus labios saldrán datos como:

[...] I am resurrected [...]

De forma inmediata acaecerá la escena del reconocimiento, cuando el Hijo de Dios se dirija a María Magdalena y, con una simple palabra, al pronunciar su nombre, ésta lo identifique como tal. Previamente –como sucede también en el *Evangelio de Lucas* (24: 13–31)–, hay un instante de confusión, ya que las mujeres toman al aparecido por el guardián de la tumba, lo mismo que recoge el evangelista cuando los discípulos creen que su maestro resucitado es un caminante cualquiera que se dirige hacia ellos.

Llegados a este punto, y ya que sus intervenciones serán cada vez más explicativas, es necesario subrayar que en el *Noh*, como sucedía en el teatro griego, el *coro* juega un papel fundamental. El coro del *Noh* lo forman de ocho a diez cantores que se sitúan arrodillados en el lado derecho del escenario. Sus intervenciones sirven para glosar al espectador qué es lo que sucede en cada momento sobre el escenario, complementando la información que dan los personajes con sus diálogos. Datos éstos que los personajes saben pero que, por su estatus o por no romper con la línea de sus parlamentos, no narran y hacen que recaiga esta misión informadora sobre el coro.

En *Fukkatsu no Kirisuto* se emplea a la perfección este elemento y se sabe conjugar con las alocuciones de los actores. Sirva como ejemplo otro de los momentos cumbres de la obra, el muy representado en la pintura occidental pasaje del *Noli me tangere*, que también recoge la pieza japonesa. Ahora bien, será el coro quien ponga en disposición al público para observar el instante con sus versos salmodiados:

[...] Saying this, they rush to Him,  
Longing to touch Him,  
But they are driven back  
Before His glory.  
Overcome with awe, they sink  
To the ground at His feet. [...]

Y justo después, cuando el público tiene ya esta información a su disposición y la pone en relación con el famoso pasaje bíblico, incluso con los cuadros de Tiziano o Co-

rreggio, el *shite*, Cristo resucitado, espeta fuerte y alto, tal y como nos dice la acotación pertinente:

[...] Mary, do not touch Me. [...]

Una frase que ha sembrado la controversia entre los teólogos y que muchos traducen hoy como: *María, no me entretengas*, sugiriendo a que en ese momento crucial el Hijo de Dios debe proclamar a todos su resurrección, dejando a un lado sus motivaciones personales. Un pasaje, por otro lado, que no aparece en ninguna de las versiones ibéricas de la *Visitatio Sepulcri* medievales.

Comienza ahora una segunda sección de la pieza, llena de alusiones teológicas, centrada más en el plano de la divinidad de Cristo que en el corpóreo, lo que, por otra parte, es más consecuente con su nueva y recién adquirida naturaleza. Así, ahora, una vez que sabemos quién es el *shite*, no extraña al espectador que desvele su idiosincrasia o su misión sobre la Tierra:

[...] I am My Father  
And the Father of mankind. [...]

Y, como no podía faltar tampoco, antes de salir de escena, el *shite* ejecutará un lucido final de danza, luego de una intervención más del coro. Una sección fundamental de la obra, en la que los protagonistas suelen dejar unas palabras lapidarias. En este caso, las de Cristo hacia el auditorio serán:

[...] Peace be with you.  
Divine grace be given unto you. [...]

Palabras que nos harán recordar el final de la misa católica. Dos pequeños versos que unen de manera ejemplar la eucaristía con lo que quiere ser, en esencia, el teatro *Noh*: rito. Y no hay otro rito más santificado o mayor en la tradición cristiana que el de la misa, donde se rememora el sacrificio hecho por Jesús para con su pueblo, a través de la ofrenda del pan y del vino. Tras las palabras de despedida del *shite*, restará el colofón del coro, una de las intervenciones más largas de toda la pieza, en la que se hará un resumen de todo lo que ha pasado sobre las tablas. En el caso que nos ocupa, frases tan directas o esclarecedoras como: *He is truly resurrected* se repetirán hasta en dos ocasiones.

El último verso, que acompaña la salida del actor principal de la escena, pausadamente, al ritmo que marcan las voces del coro y la música de la orquesta, quiere revelarnos qué es lo que sucederá en ese momento justo: *God is returned to heaven*. Y luego, silencio.

## BIBLIOGRAFÍA

- Allegrí, L. (1988): *Teatro e spettacolo nel Medioevo*. Roma-Bari: Laterza.
- Bobes Naves, M. C. (2001): *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Arco/Libros.
- Bowers, F. (1976 [1952]): *Japanese Theatre*. New York: Hermitage House.
- Brandon, J. (1997): *Nō and Kyōgen in the contemporary world*. Honolulu: Hawaii University Press.
- Castro Caridad, E. (1996): *Introducción al teatro latino medieval: textos y públicos*. Santiago de Compostela: Servicio de publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.
- Castro Caridad, E. (ed.) (1997): *Teatro Medieval. I. El drama litúrgico*. Barcelona: Crítica.
- Díaz-Corrales, V. (2004): *Los gestos en la literatura medieval*. Madrid: Gredos.
- Gardini, W. (1995): *Religiones y literatura de Japón*. Buenos Aires: Kier.
- Kakichi, K. (1981): *El Zen y la Biblia: lectura corporal del koan y la Biblia*. Madrid: Ediciones Paulinas.
- Leonardi, C. (et al.) (2000): *Diccionario de los santos, I*. Madrid: Ediciones Paulinas.
- Taylor, R. (trad. y ed.) (1971): «'The Resurrected Christ': A Modern No Drama». En: *Ariel: A Review Of International English Literature*, 2, 2: <http://ariel.synergiesprairies.ca/ariel/index.php/ariel/article/viewFile/558/550> (1–9–2011).
- VV. AA. (2001): *Dramas escolares latinos (siglos XII y XIII)*. Madrid: Akal.

### JAPONSKA SODOBNA NOH IGRA S KRŠČANSKO TEMATIKO: ¿MEŽIK IBERSKEMU SREDNJEVEŠKEMU GLEDALIŠČU?

Ključne besede: misterij, noh, teatralizacija

Avtor članka analizira noh igro *Fukkatsu no Kirisuto* (Kristusovo vstajenje), ki črpa tematiko neposredno iz krščanskega izročila. Prav tako jo primerja z drugimi noh igrami z enako vsebino in poskuša razjasniti nekatere podobnosti med to obliko klasičnega japonskega gledališča in iberskim verskim gledališčem v srednjem veku (misteriji).

## DEL NATURALISMO AL NEORREALISMO: BERNARDO KORDON, TESTIGO DE SU TIEMPO

**Palabras clave:** relato, lo cotidiano, marginalidad, viaje, mentira, supervivencia, muerte

### 1. Introducción

Este trabajo intenta analizar algunos textos del escritor argentino Bernardo Kordon, cuyo rasgo común es la elección de personajes y espacios marginales de la sociedad porteña en los años '50 y '60. Así, en el corpus seleccionado (más allá de las particularidades de cada caso) el sujeto de la enunciación cuenta, da testimonio y describe, mediante una forma de realismo que no denuncia ni se queja, sino que prefiere mostrar diferentes situaciones cotidianas utilizando un lenguaje simple y común. Como se podrá observar más adelante, el autor presentará distintos tipos de personajes de clases bajas o medio-bajas que configuran un testimonio de las formas de vida de una gran parte de la población de Buenos Aires en aquel momento histórico.

### 2. La vida cotidiana en la ciudad

Para comenzar a hablar sobre Bernardo Kordon es importante tener en cuenta el género literario al que pertenecen los textos a analizar. Siguiendo la postura de Juan José Sebrelí (1997: 139–141), estos no son cuentos propiamente dichos, sino relatos, pues tiene las siguientes características particulares: son lineales, no presentan una trama bien definida con un comienzo y un final, tienen una estructura irregular/desordenada, y representan fragmentos concisos, discontinuos y contingentes –al igual que la vida humana–. Al mismo tiempo, aparece la trivialidad como otra cualidad reiterada en su narrativa. Un claro ejemplo de ello es «La última huelga de basureros», donde se muestra como extraordinario un hecho cotidiano en las grandes urbes: la huelga de los recolectores de basura; por lo tanto, según Sebrelí, «lo cotidiano es [...] por demasiado conocido, lo desconocido» (1997: 140). En este relato narrado en tercera persona omnisciente (a veces, alternada con una primera persona plural), se habla sobre una huelga de basureros que está localizada en un tiempo y lugar precisos: del 22 de diciembre hasta los primeros días de enero en la ciudad de Buenos Aires, y los sucesos son contados a la manera de una crónica policial de diarios:

El hecho se produjo en la mañana del 22 de diciembre. El camión Dodge unidad N° 207 de la Dirección General de Limpieza se encontraba en plena labor por la calle Arenales. [...] El vehículo estaba detenido en el centro de la calzada y este detalle provocó la protesta de Isidoro Camuso, industrial de 45 años, que conducía su Valiant chapa 597.905 de la ciudad de Buenos Aires.

[...] Justamente en ese instante los recolectores transportaban los enormes tachos pertenecientes a los edificios señalados por los números 1856, 1858, 1845 y 1849 de la calle Arenales, que no cuentan con sistemas de incineración de residuos. Si hemos señalado que el conductor detuvo el camión en medio de la calzada, obstruyendo el paso al tráfico y se mostró impasible a los requerimientos del automovilista demorado [...]. (Kordon, 1975: 345)

En este sentido, puede observarse la enumeración de los detalles precisos de marcas y patentes de los automotores, los números de las unidades transportadoras y su recorrido por las calles de la ciudad, tal como se presentan en las páginas de las secciones policiales de los periódicos, y cuyo narrador es homologable a la figura de un periodista que comenta lo sucedido a partir de fuentes testimoniales orales. Simultáneamente, dicho medio de comunicación reaparece nombrado más adelante en el relato junto a otros que se están difundiendo a nivel masivo en la sociedad argentina de los '50-'60: la radio y el teléfono, y las cuestiones asociadas a la libertad de prensa y las mentiras que pueden decirse en los medios.

Por otra parte, a través de un lenguaje coloquial y característico de la población porteña, el texto describe los sentimientos –pavor, odio y humillación– del industrial Isidoro Camuso, uno de sus protagonistas que siente agredido su honor por la resistencia de los huelguistas. Tal factor es el desencadenante de varias muertes y la persecución de los obreros a cargo de la policía, utilizando para describir la escena imágenes de movimiento y velocidad (también en la divulgación de la noticia):

La policía fue alertada. Un radio patrulla desembocó a toda velocidad por la avenida Belgrano y persiguió al camión basurero que huía hacia el sur [...]. Los testigos declararon que, en vez de frenar, el Dodge aceleró para embestir con mayor fuerza al coche policial. De sus planchas retorcidas se retiraron tres cadáveres y un herido grave [...]. Se produjeron cuatro muertos (entre los transeúntes), pero protegido por su estructura de acero el camión prosiguió su carrera. Se extendió entonces el rumor que por razones políticas y sindicales había orden de detener o balear a todos los basureros. Inmediatamente la noticia fue divulgada por una radio uruguaya y todos los camiones recolectores de basura [...] se dirigieron apresuradamente hacia los basurales del sur. (Kordon, 1975: 348)

El campo semántico relacionado con la recolección de residuos (que incluye las palabras *gremio*, *obreros*, *sindicatos*, *huelga*) lentamente se contamina con la jerga policial/delictiva y después, el episodio toma otra connotación, pues en un comienzo se trata de un hecho común, pero poco a poco este va adquiriendo importancia y se convierte en algo descomunal que invade la capital del país. Es decir, un conflicto gremial puntual, cotidiano y minúsculo se transforma en una cuestión general que afecta a la totalidad de la población de Buenos Aires y ello es perceptible en la recurrencia del pronombre indefinido *todos* y similares como el pronombre *tanto* y el adverbio *totalmente*. De esta manera, la basura está personificada como algo que se acumula rápidamente, es indestructible y fagocita a todos los sectores ciudadanos –incluso a los funcionarios políticos y al ejército, al que se alude con una marca de época: el *golpe militar*– por completo. Todo desaparece

y Buenos Aires vuelve a ser la pampa desolada que encontraron los conquistadores españoles antes de su fundación:

[...] la basura comenzó a crecer tanto en los interiores como en las calles. Ambas corrientes se unían en puertas y ventanas con un siniestro sonido de deglución.

[...] la basura cubrió totalmente las torres de transmisión. [...] trémula fuerza fosforescente sin pesantez engulló a la caravana de fugitivos y fue borrando el recuerdo de la ciudad. (Kordon, 1975: 351–352)

### 3. La ciudad marginal

Asimismo, la velocidad, el tiempo fugaz y la desaparición de los personajes están presentes en «El remolino» con otras particularidades. En este caso, aparecen dos *remolinos*: uno, vinculado a la vida tranquila del campo, la pesca, lo inofensivo y la infancia; otro, tiempo después, ligado a la multitud, el movimiento giratorio, el torbellino y el peligro de la gran ciudad, donde se debe subsistir como sea. En este sentido, se alude a la migración de los habitantes de las provincias a Capital Federal en busca de un trabajo digno y bien remunerado. No obstante, aquí se relata un ejemplo específico –que tiene un tono de generalidad–, cuya protagonista es Hermenegilda, una joven del interior con piel oscura que se dedica a la prostitución:

–El remolino es lo mejor para pescar –le enseñaba el Beto–. [...]

Aquí en la ciudad encontró el remolino en las estaciones ferroviarias, en algunas plazas y en muy pocas calles. [...] Aquí en la ciudad el peligro se dice hacer bandera, es decir llamar la atención. El remolino humano trae solitarios hombres-peces, secos bagres o grasosos pacús, pero también tiras pechadores y charlatanes de vana degeneración que preguntan y desaparecen. (Kordon, 1975: 257–258).

El narrador en tercera persona –omnisciente en algunas partes, cuando describe las impresiones del cliente de Hermenegilda– relata los hechos con precisión espacial, ya que hace referencias concretas y reales a calles y barrios de Buenos Aires, matizándolos con la descripción minuciosa del encuentro de la prostituta con el cliente y sus asesinos, y el diálogo entre los personajes de ambas situaciones. El primero de estos núcleos narrativos focaliza el detalle del cuerpo visto como un objeto sexual de compra y venta, que sirve para satisfacer al hombre por un instante:

Con el gesto automático del cierre relámpago se quitó el vestido y quedó en calzones y sostén blancos que contrastaban con el cuerpo cobrizo, casi negro. [...] Negra con pies grandes y piernas anchas, de niñez descalza y caminadora. Al soltarse el corpiño resbalaron los pesados pechos de enormes pezones morados. Aquello prometía como un inerte objeto sexual [...]. (Kordon, 1975: 259)

En la anterior cita y a lo largo del relato se pone el énfasis en la negrura de la piel de la muchacha que intriga y atrae al hombre en principio, pero luego esa condición le



provoca repulsión al darse cuenta de que estaba con una *cabecita negra*: una expresión que durante la época del presidente Juan Domingo Perón, en Argentina, se utilizaba para hacer referencia a la gente de las provincias que se trasladaba masivamente hacia Buenos Aires en busca de trabajo. Hay una contraposición fuerte en el discurso del narrador cuando caracteriza al porteño (con cualidades positivas) y al provinciano, quien encarna lo negativo, lo oscuro, lo maligno porque viene a *quitar* las oportunidades laborales a los *blancos*, a robar y a hacer daño. Esta clase de inmigrante comienza a instalarse en la ciudad-puerto durante las últimas décadas y cuenta con derechos constitucionales, pero el ciudadano capitalino los desprecia, oprime y descalifica agresivamente (Sebreli, 1997: 150–151):

Cabecita, cabecita negra, salida de la tierra y color tierra como un gusano, el pensamiento torcido de quien viene a arrebatar la tranquilidad y los bienes y hasta la salud del hombre blanco de la ciudad.

[...] El porteño es limpio, rosado, rico, hospitalario. Su ciudad fue el templo de virtudes consagradas en todo el mundo, hasta que el cabecita trajo la doblez, la rapiña, el resentimiento social, todo aquello oscuro como su piel. (Kordon, 1975: 260–261)

Algo similar ocurre hacia el final en el encuentro casual y peligroso de la mujer con unos agresores desconocidos, quienes por efecto de la droga o simplemente por humillarla, le roban su dinero, la insultan y la matan sin piedad:

–Mostrale el bufoso a la negra para que aprenda. [...]

–Dejá esa negra de mierda y vamos a la Panamericana –se lamentó el flaquito–. [...]

–[...] Largá esa cabecita –rogó el flaquito–. (Kordon, 1975: 263)

Por otra parte, en su trabajo cotidiano ella interpreta un papel frente al cliente a cambio de dinero, limitándose a decir lo estrictamente necesario y resguardando su verdadera identidad a través de mentiras que la definen como una *cuentera*, al igual que otros personajes de la narrativa kordoneana. En definitiva, expresa datos falsos para construir su doble o alter-ego:

–¿De dónde sos?

[...] –De aquí cerca: santafecina soy. (Kordon, 1975: 259)

–¿Cómo te llamás? –preguntó el hombre en otro vano intento de detener el vórtice del remolino que ya lo tragaba.

Mientras se ponía los zapatos ella dijo Nelly o Betty, cualquier nombre de batalla que no significaba gran cosa [...]. (Kordon, 1975: 260)

Además, aparece el lenguaje coloquial rioplatense de clase baja o medio-baja al que pertenece esta mujer (como «¿Anduvistes con ese atorrante del Beto?» (Kordon, 1975: 257)) y ciertas convenciones de época que debe respetar debido a su condición femenina; por ejemplo, la parte de un café destinada a las familias:

Vio una mesa recién desocupada en el café de Pueyrredón y Sarmiento y allí se sentó. Era el reservado para familias, caso contrario no se hubiera atrevido a entrar. (Kordon, 1975: 261)

Retornando al planteo de Sebreli (1997: 164–167), los hombres a los que afecta el *remolino* de la ciudad son mayormente los marginados sociales que realizan trabajos fuera de la ley o del código de la burguesía, y cuya vida es fragmentaria ya que no tienen una relación fija con nadie o un hogar determinado para vivir. Estos nómades recorren la urbe e intentan evadir así su soledad. En el relato analizado, se trata de un personaje doblemente desplazado: prostituta y *cabecita negra*, quien camina mucho por los barrios y finalmente, intenta llegar a su vivienda, también ubicada en un espacio totalmente marginal (la villa) y alejado del centro (el suburbio o arrabal):

No temió como otras veces llegar tarde a la villa donde vivía. Resolvió dar otra vuelta antes de volverse a casa. Le tocó caminar mucho. El remolino de la estación Once abarcaba la avenida Pueyrredón hasta llegar a Corrientes, y por Rivadavia hasta Congreso. (Kordon, 1975: 262)

#### 4. En busca de nuevas oportunidades

El tema del viaje a la ciudad en busca de oportunidades se reitera en el relato «Fuimos a la ciudad». En este caso, de manera similar a la temática de un tango de principios de siglo, se narran las peripecias de Florinda, quien sufre un desengaño amoroso y quiere mejorar su condición económica yendo a Capital Federal (al igual que Hermenegilda), pero allí cambia su personalidad para adaptarse a su nuevo ambiente social. Dicho personaje femenino al igual que la madre y otras hermanas es visto negativamente por el narrador, quien está relacionado afectivamente con ellas pues es un personaje más de la historia (el hermano menor). Así, esta primera persona protagonista –que narra en singular cuando se refiere a sí mismo o en plural, cuando incluye a su familia– se construye discursivamente como un *buen hijo* que no abandona a su padre enfermo a pesar de vivir unos días en Buenos Aires y por eso, se diferencia de las mujeres que lo rodean:

Por eso el viejo andaba sentido de tanta ingratitud y sólo quedaba yo para traer unos pocos pesos que cada día alcanzaba para menos. Mi hermana contestó que el viejo era un egoísta, que nunca le importó que sus hijas anduvieran sin zapatos y se les formaran costras en las patas, y por eso se fueron todas. (Kordon, 1975: 12)

Entonces dejó de hacerse el dormido y me dijo que yo era un buen hijo. (Kordon, 1975: 19)  
¡Y yo que quise darle la sorpresa de volver para ayudarlo!

–Hubiera sido lindo para él –dijo el Pancho–. Eso justamente lo tenía jodido: que lo dejaron solo. (Kordon, 1975: 25)

Si bien este muchacho debe trabajar desde niño junto a sus hermanas para mantener el hogar y también intenta adaptarse, como lo hace su familia, a las estrategias de supervivencia de la ciudad, no cambia completamente porque siempre siente cariño y respeto por la figura paterna. Manifestando una actitud distinta a la de Florinda, menosprecia la

nueva personalidad de su hermana, de la que quiere vengarse en una oportunidad (al igual que el Cholo), y mira negativamente el lenguaje burlón de los porteños. Sin embargo, en cierto modo él también adopta la denominada *viveza criolla* en la ciudad y abandona su antigua ingenuidad. En otras palabras, el protagonista se convierte en un pícaro urbano que, acompañado por su *socio Tito el Patas Chuecas*, aprende a sobrevivir en la calle mediante la interpretación de un papel que provoca lástima en los transeúntes. Con esas limosnas comienza a disfrutar de comidas que antes no tenía, y que se contraponen a las de su vida en el interior:

Esa mesa parecía de velorio, dos botellas de vino y muchas cosas ricas que mi hermana trajo de Buenos Aires [...]. (Kordon, 1975: 14)

Mamá sirvió la sopa. (Kordon, 1975: 17)

Nos sentamos en una lechería. Pedimos café con leche y doble porción de medialunas con dulce de leche. Después contamos la plata. [...] Entramos en una heladería. Comimos helados tras helados, de siete clases. (Kordon, 1975: 21–22)

Todas estas estrategias de supervivencia y sabiduría callejera que desarrollan el protagonista y sus hermanas, de las cuales una de ellas también se dedica a una profesión marginal: la prostitución como en el caso de Hermenegilda, está enmarcado por un recorrido/movimiento urbano de estos personajes por distintas calles y zonas de la Capital, desde su llegada en tren a la misma:

Subimos en el ómnibus 150 y nos bajamos en Congreso para caminar por la calle Rivadavia. (Kordon, 1975: 21)

[...] me contó el recorrido que hacía mi hermana por Rivadavia, desde Congreso hasta Once, y después por Pueyrredón hasta Sarmiento. Tuve ganas de preguntarle otras cosas, pero la calle terminaba de enseñarme la lección: calladito y con cara de ángel todo iba a salir de lo mejor. (Kordon, 1975: 22)

Finalmente, cabe agregar que a lo largo del relato se articula la narración y el diálogo entre los personajes, optándose por un lenguaje coloquial de clase baja, un vocabulario grosero y el uso del voseo en algunas oportunidades:

[...] mi madre movía la cabeza como diciendo que sí, que yo era muy pelotudo. (Kordon, 1975: 13)

—¿Me acompañás?

—¿A dónde? —y se le torció la jeta pintada. (Kordon, 1975: 14)

—¿Qué hacés ahí? —me retó el Cholo—. ¿Andás espiondo?

—Me duele la barriga —se me ocurrió. (Kordon, 1975: 16)

## 5. El camino de la vida

El anterior relato culmina con un final trágico: la muerte del padre del narrador. Dicha temática se repite en otros textos de Kordon y afecta a sus personajes más importantes. Uno

de ellos es «Estación terminal», donde la narración está a cargo de un individuo en sus últimos momentos antes de morir. Es decir, utilizando la primera persona singular, el protagonista describe sus sensaciones y sentimientos previos a la muerte a través de sus sentidos:

Me estoy muriendo aquí tirado en el sofá y tengo miedo de la crueldad de las cosas. (Kordon, 1975: 353)

Si las cosas no se preocupan por mí, en cambio yo sufro por ellas. Siento la aspereza de la tela del sofá, veo el vetado de la madera y la luz en el cristal. Pues todo comienza y termina con los sentidos. Porque yo y el mundo no morimos juntos. (Kordon, 1975: 354)

Abro los ojos y trato de ver. Los sonidos me envuelven y revientan en mis oídos. [...] Muero rodeado de libros y no recuerdo ninguno. [...] Ahora le digo basta a la vida, pero mis sentidos se aferran a las cosas. (Kordon, 1975: 356)

Valiéndose del tacto, la audición y la vista, emite un discurso sobre las cosas materiales y se detiene en una codorniz de marfil que trajo de su viaje a China. Luego de realizar un detalle sensorial amplio de este objeto decorativo y mediante el mismo –asociado a una gallina–, su mente conecta uno de sus recuerdos pasados con el presente que vive. Para este narrador, los objetos y el arte son inmortales a diferencia de los humanos, como él mismo, que está en trance de morir. En este retroceso temporal, su pasado y su actualidad se metaforizan a partir de homologar el viaje en un colectivo con la vida misma, los cuales tienen un punto final/destino: la estación terminal (cuyo adjetivo da cuenta del término o fin de algo) en el primer caso, que está en los suburbios, los arrabales, las afueras de la ciudad, y la muerte, en el segundo. En ese movimiento/vagabundeo urbano, se hacen presentes los diálogos entre los pasajeros, el uso de la primera persona plural para expresar la experiencia grupal, se detallan líneas precisas de colectivos y sus recorridos, la actividad de los vendedores ambulantes en este tipo de transportes y la carga semántica fuerte de la palabra final al ser reiterada muchas veces:

Muchas veces me propuse tomar el colectivo 252 hasta el final del recorrido. [...] El colectivo 252 –amarillo con firuletes negros y colorados asoma cautelosamente su trompa por la esquina de Anchorena. Estoy pues en el barrio del Abasto, en la calle San Luis. (Kordon, 1975: 356)

Sonreíamos a modo de disculpa y esperamos el próximo coche, con la determinación de llegar al final del recorrido. (Kordon, 1975: 357)

Aparecieron los vendedores para perorar y repartir lapiceras, estampas religiosas, turrone de maní, viejas revistas infantiles o de modas. [...] Parecen conocer las particularidades de los pasajeros de la línea 252, gente dispuesta para un viaje sumamente largo y de problemático final. (Kordon, 1975: 358)

En último término, al comenzar el texto, el propio Kordon hace una autorreferencia al escribir las iniciales *bk* (las mismas de su nombre) para aludir nuevamente a un narrador personaje como doble o alter-ego del autor, y a la vez, a una de sus obras: «Bairestop» (1975), pero en expresiones separadas que remiten también al destino –*baire*– del viaje

en colectivo (ciudad de Buenos Aires) e incluso de su propia vida, y al final/la última parada/la muerte del protagonista –*stop*–:

Pues el mensaje recibido es claro: destino baires. Un destino como cualquier otro: rigurosamente casual. Texto a transmitir: *stop*. (Kordon, 1975: 354)

## 6. Otras formas de comunicación

De la misma manera, en el relato «El sordomudo» se retoma el asunto de la muerte, pero en una veta más policial y delictiva, al igual que en «El remolino», pues el joven discapacitado es víctima de un asesinato a manos de Severino, un ex-boxeador convertido en linyera. Una vez más, la literatura de Kordon prefiere un personaje marginal en la sociedad, que vagabundea libremente por Buenos Aires y el país. En este punto, se asemeja al camionero que vagabundea por distintos lados debido a su oficio de transportador de mercaderías, y además, ambos se encuentran de manera azarosa y fortuita. En compañía de Cachito, realiza diferentes recorridos por las calles de la ciudad y sus regiones suburbanas, que están muy bien detalladas por el sujeto de la enunciación al igual que en otros textos de este escritor argentino:

Al día siguiente volvieron al sur. Después de entregar mercaderías por los alrededores de Constitución, tomaron por la avenida Montes de Oca y cruzaron el Riachuelo por el puente Pueyrredón. [...] Aceleraron por la avenida Pavón. (Kordon, 1975: 275)

Días después fueron a Retiro con una carga de bobinas. Tomaron la avenida que se interna por el flanco del ferrocarril Belgrano. (Kordon, 1975: 277)

Esta narración –más extensa que las anteriores– está dividida en seis partes fragmentarias, donde se narran en tercera persona las experiencias, sentimientos y sensaciones de Aristóbulo y su ayudante sordomudo. Tal discapacidad imposibilita la comunicación verbal entre ambos, si bien el texto cuenta con bastantes diálogos entre el camionero y otros personajes, en los que aparece el lenguaje coloquial y el voseo rioplatense. En su lugar, se apunta a la profundización de otras formas comunicativas como el lenguaje de señas/gestos, los dibujos, las imágenes auditivas, las exclamaciones y la interpretación de sensaciones diversas:

El mudo los señaló:

–¡Uuuu! –hizo con los ojos muy abiertos de admiración.

–¿Qué te pasa, pibe?

El mudo insistió en mostrar el tren que desaparecía hacia el sur.

–¡UUU! –aulló como un lobo. (Kordon, 1975: 273)

Aristóbulo se preguntó qué representaría para el sordomudo el paso del tren. Se le ocurrió que todo [...] debía de ser fantasmas. Por primera vez en su vida se imaginó las sensaciones de otro ser y se esforzó en comprenderlas. ¿Y si él se volviese sordo algún día? [...] El muchacho retiró de un bolsillo dos hojas de papel. Mojó con la lengua la punta del lápiz y se aplicó en trazar rápidamente un dibujo. (Kordon, 1975: 275–276)

Paralelamente, la caracterización psicológica de Aristóbulo se modifica a lo largo de la narración, ya que en un principio es soberbio, se cree superior a su ayudante, lo desprecia en cierta manera y se compadece de él por su dificultad. Sin embargo, después siente cariño hacia el muchacho y tristeza por su asesinato, al mismo tiempo que va perdiendo también la capacidad de hablar y escuchar, mimetizándose con Cachito, volviéndose más humano y más perceptivo al desarrollar otros sentidos:

–Yo también soy como sordomudo –se dijo en vos alta.

El muchacho lo vio hablar y le hizo un gesto de incompreensión.

–Así es –insistió el camionero–. No entendemos nada de nada. (Kordon, 1975: 283)

–¿Qué te pasa? ¿Te contagió el mudo? ¿O no sabés que aquí te vamos a hacer hablar de cualquier modo? (Kordon, 1975: 283)

## 7. La mentira, una estrategia de supervivencia

Continuando el abordaje por la literatura de Kordon, nuevamente el final trágico de un personaje reaparece en otra de sus obras fundamentales: «Toribio Torres, alias ‘Gardelito’». Ya en este título, está presente una de las características principales del personaje central: la palabra *alias*, que significa *de otro modo, por otro nombre* y se relaciona con un doble comportamiento de Toribio, o sea, su figura como doble o alter-ego del autor real y también, como un cuentero que construye narraciones, engaños y personajes constantemente para sobrevivir en la calle:

–¿Vivís lejos? –preguntó la mujer. Empleaba un tuteo forzado y desdeñoso. Y Toribio mentía, mentía siempre, más por sistema que por conveniencia.

–Vivo en Avellaneda. (Kordon, 1961: 47)

‘Soy un cuentero’, pensó con repentina alegría. ‘Puedo engañar a este Fiacini como engañé a Leoncio. Puedo engañar a cualquiera’. Y esa seguridad crecía en él como un canto interior. (Kordon, 1961: 97)

Respecto de este punto, Sebreli (1997: 152–155) agrega que el personaje, al igual que la prostituta Margot (como la del famoso tango) y los diferentes nombres/máscaras que adopta para trabajar con los hombres, aparenta ser algo que no es: un cantante reconocido, de ahí su pseudónimo *Gardelito* –con el sufijo diminutivo que lo pone por debajo del cantante real y denota su edad–. Es decir, Toribio es un cuentero y un artista que pretende cantar tangos, pero como no lo logra, continuamente representa una comedia frente a otros –por ejemplo: la mujer elegante, el cocinero Leoncio, la dueña de Pucky, etc.–. Engaña a sus víctimas siguiendo sus planes bien elaborados para sobrevivir en Buenos Aires; y sus mentiras son una forma de arte que le permiten salir beneficiado de cualquier situación problemática. De esta manera, se constituye como un pícaro urbano o antihéroe que aprendió de la calle a engañar a las personas y a traicionar a sus compañeros si lo necesita, como por ejemplo, Alberto.

Pese a esto, hacia el final, el propio Torres será una víctima de la traición de Picayo y la venganza de Fiacini –otro pícaro estafador y vividor–. En realidad, para Toribio el mal no es el mejor camino y se da cuenta de que está solo en la gran ciudad, por ello quiere afirmarse/redimirse como persona y buscar en Picayo a un compañero que lo respalde en su nueva vida sin mentiras y su arrepentimiento. No obstante, la parodia está en ese punto: el pícaro burlador es burlado por sus pares al decir la verdad por primera vez, y debe pagarlo con su vida –nuevamente, el final trágico para el protagonista–. Así se expresa el sujeto de la enunciación ante este aspecto:

Sintió la detonación como un golpe de gong en el cerebro. Y fugazmente tuvo la revelación de perderlo todo porque una vez dijo la verdad, cuando se sintió muy solo y buscó un amigo. (Kordon, 1961: 118)

En tercera persona, el narrador –por veces omnisciente– de este largo relato o nouvelle construye una biografía (Sebrelí, 1997: 151) del personaje dividida en tres partes y con la particularidad de la preeminencia del diálogo entre los personajes, a modo de una representación teatral urbana en la que cada uno desempeña un papel para obtener un beneficio económico. En dicha historia de aventuras fugaces, Gardelito es un desarraigado social que viaja del interior a Buenos Aires para mejorar su condición, pero únicamente intenta sobrevivir como puede, sin esforzarse demasiado y vagando por las calles de la Capital (que conforman referencias espaciales detalladas y reales), sus barrios, conventillos llenos de mugre y olor, y hoteles o pensiones de baja categoría que va encontrando a su paso en zonas marginales/bajas de la urbe, pues no tiene un lugar fijo para vivir después de abandonar a su familia obrera:

–¿En qué parte de Talcahuano vivís?

–En el Hotel Italia, cerca de Sarmiento. (Kordon, 1961: 81)

Pagó el café y echó a andar hacia el sur.

Repentinamente le dominó un cansancio deprimente al atravesar la Plaza Constitución. Arrastraba los pies sobre los guijarros del sendero. [...] El hecho de andar por ese sendero polvoriento le trajo el recuerdo de sus largas caminatas de muchacho por los parques de Palermo [...]. Era el muchachito provinciano, y repentinamente las calles del barrio de Palermo lo atraparon y empezó a sentirse otro. Se hizo agresivo porque sentíase en un medio hostil, y comenzó a elucubrar y mentir porque lo abrumaba la sensación de su debilidad. (Kordon, 1961: 109)

## 8. Conclusiones

A modo de cierre del presente trabajo, se observó una constante en las narraciones elegidas: la aparición de personajes desclasados y/o discriminados por la sociedad burguesa de los años ‘50 y ‘60, particularmente, los vagabundos o personajes que se convierten en nómades a partir de sus viajes y recorridos por la ciudad de Buenos Aires. Por esta razón, podría decirse que el autor toma algunos aspectos minúsculos de lo que Mijail Bajtín (1990: 200–201) denomina *novela de vagabundeo*, pues los protagonistas se mue-

ven por espacios disímiles y viven aventuras diferentes, con lo cual el artista expone y describe la heterogeneidad social y espacial de la Capital Federal, los grupos de individuos que conviven en ella (casi todos marginados) y sus formas de vida –los recolectores de basura, los cuenteros, las prostitutas, los que presentan una discapacidad física, etc.–. Este detalle de la realidad argentina de esa época está asociado en varios ejemplos a héroes o anti-héroes que sobreviven de cualquier manera: engañando, asesinando, robando, etc. –estando fuera de la ley– a sus semejantes y asimilando la tradición de la picaresca europea.

En ninguno de los relatos analizados, se evidencia una actitud moralizante, sino un realismo que exhibe la conciencia de época marcada por los encuentros y desencuentros de personajes que están conformes con la vida que les toca en suerte, generalmente, y que se producen en un ámbito urbano y cotidiano muy bien descrito a partir de indicios de locaciones espacio-temporales precisas –muchas veces en lugares periféricos–. Con ese objetivo, Kordon suele detenerse en los procesos migratorios de personas del interior a Buenos Aires para encontrar ciertas oportunidades, acompañando las descripciones minuciosas con imágenes olfativas y gustativas que complementan la fragilidad existencial de los antihéroes.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abbate, F. (2004): «La exploración de líneas heterodoxas. Enrique Wernicke, Bernardo Kordon, Arturo Cerretani, Alberto Vanasco». En: Noé Jitrik (dir.): *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 573–597.
- Bajtín, M. (1990): «La novela de educación y su importancia en la historia del realismo». En: *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 200–247.
- Kordon, B. (1975): *Todos los cuentos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Kordon, B. (1961): «Toribio Torres, alias Gardelito». En: *Vagabundo en Tombuctú, alias Gardelito y otros relatos*. Buenos Aires: Losada.
- Olguin, S., Zeiger, C. (1999): «La narrativa como programa. El realismo frente al espejo». En: Noé Jitrik (dir.): *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 377–401.
- Sebreli, J. (1997): «Los relatos de Bernardo Kordon». En: *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*. Buenos Aires: Sudamericana.



OD REALIZMA DO NEOREALIZMA:  
BERNARDO KORDON, PRIČA SVOJEGA ČASA

Ključne besede: zgodba, vsakdanjost, marginalne skupine, potovanje, laž, preživetje, smrt

Avtorica v prispevku analizira pripovedna besedila argentinskega pisatelja Bernarda Kordona, katerih skupna značilnost je prisotnost marginalnih oseb in prostorov, značilnih za Buenos Aires v 50' in 60' letih prejšnjega stoletja. Pisatelj v izbranih besedilih (prek pripovedovalca in oseb) pripoveduje, priča in opisuje na realističen način, s katerim ne obtožuje ali kritizira, temveč želi pokazati različne vsakdanje situacije, tudi z rabo preprostega in grobega jezika. Junaki so v glavnem pripadniki nizkih ali srednjih slojev in predstavljajo način življenja velikega dela buenosaireškega prebivalstva v tistem zgodovinskem obdobju.

Carlos Fernando Hudson  
Universidad Nacional de Mar del Plata

## LECTURAS DEL PERONISMO Y LA CULTURA EN *CONTORNO* (1953–1959)<sup>1</sup>

«Bajo la égida del régimen peronista, todas las relaciones entre los grupos sociales se vieron súbitamente redefinidas, y para advertirlo bastaba caminar las calles o subirse a un tranvía».

Tulio Halperin Donghi,  
*La larga agonía de la Argentina peronista* (1992)

**Palabras clave:** revista *Contorno*, cultura, peronismo, Masotta, Halperin Donghi

### 1. Introducción

Entre los años de 1953 y 1959 se edita, en Buenos Aires, la revista *Contorno*, dirigida, principalmente, por los hermanos Ismael y David Viñas<sup>2</sup>. La publicación constará de

<sup>1</sup> Este artículo es una reescritura de la primera parte del trabajo presentado para el seminario de posgrado *Operaciones críticas en el campo literario argentino (1955-2000)*, dictado por la Dra. María Coira en el marco de los doctorados en Letras y en Historia de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Otoño de 2011: «Política y cultura en *Contorno*: el peronismo y el frondizismo en cuestión». Agradezco a la profesora las conversaciones sostenidas cada jueves sobre estos temas y problemas.

<sup>2</sup> Ofrecemos aquí el índice detallado de la revista:

Nº 1 (nov. 1953): Sebrelí, Juan José, Los *martinferristas*: su tiempo y el nuestro; Viñas, Ismael, La traición de los hombres honestos; Viñas, David, Milonga; Prieto, Adolfo, A propósito de *Los Ídolos*; Sanromán, V. (seud. de Ismael Viñas), «Ladrones de bicicletas» o la decepción frente al cine; Angeli, Héctor Miguel, El despiadado.

Nº 2 (may. 1954): *Dedicado a Roberto Arlt*. Conte Reyes, Gabriel (seud. de David Viñas), La mentira de Arlt; Viñas, Ismael, Una expresión, un signo; Elorde, Ramón (seud. de David Viñas), Erdosain y el plano oblicuo; Solero, F. J., Roberto Arlt y el pecado de todos; Gorini, Juan José (seud. de David Viñas), Arlt y los comunistas; Molinari, Marta C. (seud. de David e Ismael Viñas), Roberto Arlt: una autobiografía; Kiernan, Fernando, Roberto Arlt, periodista; Sánchez Cortés, Diego (seud. de David Viñas), Arlt – Un escolio; Arrow, Jorge (seud. de Ismael Viñas), Arlt – Buenos Aires; Gigli, Adelaida, El único rostro de Jano; *De las obras y los hombres*. Correas, Carlos, H. A. Murena y la vida pecaminosa; Prior, Aldo, Rodolfo Kusch y la seducción de la barbarie; Goutman, Ana A., Estela Canto: ¿una novela?

Nº 3 (sep. 1954): Gigli, Adelaida, Victoria Ocampo: V. O.; Sebrelí, Juan José, Manuel Gálvez y el sainete histórico; Kusch, Rodolfo, Inteligencia y barbarie; Viñas, David, Otros tres novelistas argentinos por orden cronológico; Viñas, Ismael, Engañado adanita; Solero, F. J., Responso; Gibaja, Regina, La mujer: un mito porteño; Correas, Carlos, El revólver.

Nº 4 (dic. 1954): *Dedicado a Martínez Estrada*. Weinbaum, Raquel (seud. de David Viñas), Los ojos de Martínez Estrada; Viñas, Ismael, Reflexión sobre Martínez Estrada; Suevo, Orlando, Bibliografía de Martínez Estrada; Kusch, Rodolfo, Lo superficial y lo profundo en Martínez Estrada; Solero, F. J., Primera aproximación a Martínez Estrada; Viñas, David, La historia excluida: ubicación de Martínez Estrada; Gigli, Adelaida, La poesía de Martínez Estrada: *Oro y Piedra* para siempre.

Nº 5/6 (sep. 1955): *Dedicado a la novela argentina*. *Contorno*, Terrorismo y complicidad; Weinbaum, Raquel (seud. de David Viñas), Los dos ojos del romanticismo; Solero, F. J., Eugenio Cambaceres: primer novelista argentino; Pagés Larraya, Antonio, Julián Martel y la ciudad hostil; Aseef, Víctor, Esquema de Sicardi; Steffen, Guillermo, Bosquejo de nuestra propia expresión: Payró; Viñas, Ismael/Noé Jitrik, Enrique Larreta o el linaje; Molinari, Marta C. (seud. de David e Ismael Viñas), Manuel Gálvez: el realismo impenitente; Viñas, David, Be-

diez números y dos *Cuadernos* (o números especiales) que describen un cambio de tono desde su primera parte –los cinco primeros números, básicamente destinados a la crítica cultural y literaria– hasta su zona final – en la que el interés por la política local se vuelve un imperativo.

El período histórico que va desde la última etapa de la segunda presidencia de Juan Perón, pasa por el gobierno militar que derrocó a este presidente (Revolución Libertadora) y que culmina con las elecciones posteriores y el consecuente triunfo de Arturo Frondizi en un contexto de proscripción para el peronismo, revela muchos matices a la hora de observar las relaciones del poder político con los escritores e intelectuales, por una parte, y con las instituciones tradicionalmente a cargo de los espacios culturales, esto es, la universidad, las editoriales, las academias, por otra. En este sentido, es claro que *Contorno* provoca una ruptura en el ámbito de las letras por varias cuestiones relacionadas, en primer lugar, con el universo interno de la crítica literaria y, en segundo término, por la misma adhesión a un espacio político, el frondizismo, que venía a ser equidistante entre el antiperonismo conservador –cuyo epitome es la revista dirigida por Victoria Ocampo, *Sur*– y los escasos intelectuales que explícitamente habían adherido sin más al proyecto peronista (Leopoldo Marechal, entre otros).

Por otra parte, es insoslayable la observación de que las corrientes de izquierda en la Argentina, partícipes de fervorosos debates respecto de los intereses nacionales, latían, de alguna manera, al calor de los episodios internacionales y en lo que a las distintas corrientes del marxismo o simpatizantes, en el marco de las lecturas –la althusseriana, la sartreana o, más tarde, la gramsciana– respecta. Así, el lenguaje de los intelectuales,

---

nito Lynch: la realización del *Facundo*; Viñas, Ismael, Güiraldes; Conte Reyes, Gabriel (seud. de David Viñas), Realismo, virtuosismo y técnica; Juan Goyanarte; Gibaja, Regina, Ernesto L. Castro y la novela social; Arrow, Jorge (seud. de Ismael Viñas), Enrique Wernicke: la poesía de las chacras; Rozitchner, León, Comunicación y servidumbre; Mallea; Sánchez Cortés, Diego (seud. de David Viñas), Verbitsky, Onetti: el hombre urbano, el hombre universal; Pandolfi, Rodolfo M., Mujica Láinez y el gran cambio; Jitrik, Noé, *Adán Buenosayres*: la novela de Leopoldo Marechal; Sanromán, V. (seud. de Ismael Viñas), Pablo Rojas Paz, viejo martinfierrista; Gigli, Adelaida, Algunos libros, algunas mujeres; Jitrik, Noé, Los comunistas (Manauta, Barletta, Yunque, Varela); Curi, Jorge, Un ortodoxo: Carlos Ruiz Daudet; Gargano, Julio, Los nuevos; *Discusión*. Troiani, Osiris, Fin de un diálogo de sordos; Alcalde, Ramón, Imperialismo, cultura y literatura nacional.

Nº 7/8 (jul. 1956): Contorno, Peronismo, ¿y lo otro?; Rozitchner, León, Experiencia proletaria y experiencia burguesa; Troiani, Osiris, Examen de conciencia; Viñas, Ismael, Miedos, complejos y malos entendidos; Halperin Donghi, Tulio, Del fascismo al peronismo; Pandolfi, Rodolfo M., 17 de octubre, trampa y salida; Prieto, Adolfo, Peronismo y neutralidad; Viñas, David, ¡Paso a los héroes!; Masotta, Oscar, *Sur* o el antiperonismo colonialista; Sebrelí, Juan José, Aventura y revolución peronista. Testimonio. *De las obras y los hombres*. Sanromán, V. (seud. de Ismael Viñas), La fiesta del monstruo; Verón Thirió, Ernesto, Víctor Massuh o el encubrimiento de América; Jitrik, Noé, Guibert: un poeta con geografía; Molinari, Marta C. (seud. de David Viñas), *Rosaura a las diez*, Premio Kraft; Alcalde, Ramón, Catecismo político para un nuevo Uruguay. *Ayer, hoy y mañana*, de Mario Amadeo.

Nº 9/10 (jul. 1956): Contorno, Análisis del frondizismo; Rozitchner, León, Un paso adelante, dos atrás; Viñas, Ismael, Orden y progreso; Halperin Donghi, Tulio, El espejo de la historia.

Contorno. Cuadernos Nº 1 (jul. 1957): *Lucha de clases, laicismo: examen para la izquierda*. Viñas, Ismael, Un prólogo sobre el país; Alcalde, Ramón, La Iglesia argentina: instrucciones para su uso; Rozitchner, León, Lucha de clases, verificación del laicismo; Contorno, Resollando por la herida ...; Sin firma, Para colaborar con *Contorno*. Sin firma, Defensa y opresión de la democracia.

Contorno. Cuadernos Nº 2 (feb. 1958): *El fracaso del Panamericanismo*. Viñas, Ismael (por Contorno), Una opción. Subordinación, independencia, desarrollo; Muñoz de Liceaga, Marisa, El fracaso del panamericanismo. La Conferencia Económica Interamericana y las inversiones estadounidenses.

la política y la cultura se va entremezclando y repensando en forma permanente. Este clima será propicio para el carácter polémico de ciertos debates y, desde luego, para los sucesivos «ajustes de cuentas», para decirlo con Carlos Correas, que los propios protagonistas realicen con sus jóvenes iniciativas, los derroteros personales, distanciamientos intelectuales y afectivos; en fin, con los balances que, en décadas posteriores, suscitó este momento crucial de la reflexión intelectual argentina.

## 2. *Contorno*: una cita con nuevas formas de decir

Desde el primer número de *Contorno*, aparecido en noviembre de 1953 se puede advertir esta voluntad constante de concebir al intelectual como un elemento denunciador y polémico. Y, por supuesto, un intelectual comprometido con su tiempo<sup>3</sup>. El primer gesto de *Contorno* es la reconocida reivindicación de Ezequiel Martínez Estrada, un escritor aún vivo en ese momento y que después de haber sido fundamental, por sus escritos sobre el «ser nacional», en el centro del paisaje cultural argentino, se iba alejando hacia los márgenes. ¿Qué les atrajo a los contornistas de Martínez Estrada? En primer lugar, ese tono denunciador que caracterizaba sus ensayos más célebres –*Radiografía de la pampa, Muerte y transfiguración del Martín Fierro*. Por otra parte, el gesto de elegirlo es de por sí provocativo: los contornistas estaban diciendo «no somos Ricardo Rojas», quien sostenía que a la historia de la literatura ingresaba sólo lo que estuviera canonizado por la muerte. Esta elección constituyó una forma de inclinar la balanza hacia otras miradas de la historia y la literatura, en las que la escritura de lo contemporáneo y la revisión y reescritura del pasado se volvieron fundamentales.

Al número dedicado a Martínez Estrada lo había precedido uno destinado a exaltar la figura de Roberto Arlt. Tan en el centro de la literatura y la crítica argentinas actuales, en el momento de la irrupción de *Contorno* Arlt era poco menos que un marginal de la escritura, un escritor malo, cuya escritura expresaba sólo desequilibrios, ignorancia y resentimientos. Los estudios sobre su obra se sucedieron sin descanso hasta el día de hoy, y las distancias y diferencias que ponen en paralelo para denostar a Arlt o a Borges según quién sea el observador ya son interminables. Es que sin que se efectuara una oposición o un enfrentamiento real, entre esos escritores contemporáneos y anacrónicos al mismo tiempo, podemos decir que se trató de una operación crítica exitosa por parte del grupo contornista, más allá de que alguno de sus miembros –tal el caso del grupo marginal (pero de gran impacto) a *Contorno*, Juan José Sebreli, Carlos Correas y Oscar Masotta– se dedicaran a estudiar a Arlt, descubrieran en él cierta caracterización de sí mismos y no despreciaran por ello, sino muy por el contrario exaltarán, la escritura de Borges<sup>4</sup>.

En términos generales, sin embargo, la cuestión de oponer Borges a Arlt tiene su primera raíz en el rechazo abierto y explícito de los contornistas por el grupo *Sur* y los

<sup>3</sup> Ismael Viñas (director), Adelaida Gigli, Oscar Masotta, David Viñas (y sus múltiples heterónimos), León Róizitchner, Adolfo Prieto, Juan José Sebreli, Ramón Alcalde y Regina Gibaja asumirán como propia la figura del intelectual comprometido llamado a «desgarrarse de su clase» y asumir las voces de aquellos que jamás hojearán la revista (Croce, 1996: 75).

<sup>4</sup> No es el caso de David Viñas quien repitió, toda su vida, «Borges nunca me interesó», con gran desparpajo al decir de Beatriz Sarlo.

martinfierristas (el grupo de los vanguardistas que publicaba en la revista *Martín Fierro*). Incluso en este terreno es dable señalar que tampoco era del todo así en cuanto a los intercambios con la revista de Ocampo y porque el universo internacionalista de opciones que proponía Victoria era, sin duda, en algún punto compartido –la introducción del sartrismo en la Argentina se debió, principalmente, al grupo *Sur*<sup>5</sup>. Estas opciones o determinaciones dentro del campo literario –restitución de Martínez Estrada, primero, de Arlt después, el abierto rechazo a la crítica canónica y canonizadora de *Sur*– tienen su expansión, por así llamarla, en otros planos, como la expresión de la crítica desde un espacio de fuerte legitimación como lo era la academia. Los contornistas rechazan el supuesto saber académico, más allá, –nuevamente más allá– de que muchos de ellos provenían de la universidad, actuaron en ella y formaron parte de su vida en muchas ocasiones, en especial, durante la dictadura de Aramburu, el frondismo y, en años posteriores a todas esas dictaduras, en la universidad de la democracia<sup>6</sup>.

### 3. La lectura del peronismo

La clave que nos interesa señalar es la disyuntiva en la que este grupo se siente frente al fenómeno del peronismo y a la avanzada de la Revolución Libertadora, la contemplación negativa de la izquierda frente a esto y el brindis de *Sur* frente a la caída de Perón. Observaremos en este punto tres miradas puntuales: la de la editorial de *Contorno*, la reflexión de Oscar Masotta y, por último, el análisis de Tulio Halperin Donghi. Estos dos articulistas de la revista construyeron carreras intelectuales disímiles –el primero en el ámbito de la crítica literaria y del psicoanálisis; el segundo es, hasta el día de hoy, considerado uno de los mayores historiadores de Argentina– pero de fundamental impacto en sus respectivas disciplinas. Estos artículos de «juventud» difieren de los procesos de madurez, aunque, como se verá, en algunas cuestiones se vislumbran aquí las raíces de los ulteriores desarrollos disciplinares.

#### 3.1. La opinión de la revista a través de su editorial

*«Las revistas culturales son, pues, un modo de organización de la intelligentsia y engendran microclimas propios. A través de ellas pueden seguirse las batallas de los intelectuales [...] y hacer el mapa de sensibilidad intelectual en un momento dado.»*

Carlos Altamirano, *Intelectuales. Notas de Investigación* (2006)

Muchos años después de la creación de *Contorno* y poco antes de morir, David Viñas, un intelectual reconocido y partícipe medianamente los medios de comunicación, acuñó la frase «Un intelectual no puede ser oficialista». En los años iniciales de *Contorno*, esta idea es rectora. La revista, salida durante el peronismo, habla de literatura, no de

<sup>5</sup> *Saint Genet. Comédien et martyr*, Paris, Gallimard, de 1952, por ejemplo, había llegado a ser leído en la Argentina merced a las gestiones y traducciones del grupo *Sur*.

<sup>6</sup> Ismael Viñas fue secretario de José Luis Romero, interventor de la UBA, y Ramón Alcalde actuó en el Ministerio de Educación en la Provincia de Santa Fe durante el período frondizista, por ejemplo.

Perón: los participantes son todos antiperonistas, incluso de una fuerte militancia, aunque la prudencia los llevaría a concentrarse en la literatura. No es funcional a las políticas gubernamentales. Pero, en su número de julio de 1956, es decir, posteriormente a la revolución de septiembre, el tema central es el peronismo; en los tiempos de la proscripción y la dictadura de Aramburu, que había prohibido inclusive la mención del nombre de Perón. Hablan de peronismo en el momento en el que Rodolfo Walsh publica *Operación Masacre*, es decir, dando por evidente la captación crítica de que el *tono* del momento pasaba por reflexionar acerca de ese fenómeno de masas cuyos derroteros llegarán hasta la política y la cultura actual y es, desde todo punto de vista, el hecho histórico y social más traumático del siglo XX argentino.

En el artículo editorial, son interesantes las correspondencias que aparecen a partir de la funcionalidad del epígrafe inicial del número. Se trata de una cita, escrita en 1839 y 1840, extraída de los escritos póstumos de Juan Bautista Alberdi, en la que el jurista argentino denunciaba la lucha facciosa entre antiguos unitarios y federales, entre colorados y celestes y los «inmensos males» que esta reyerta había provocado. En medio de los desaciertos que señalaba Alberdi, no era el menor, por cierto, la distancia que la lucha intestina llevó a sus partícipes a desconocer su medio de acción, a las masas y de allí su decrepito anacronismo. Dice Alberdi:

Luego nos argüirán, para condenar todo lo que contiene nuestro país de glorioso y distinguido en personajes políticos y literarios, ¿por qué habéis recorrido los dos partidos que le constituyen con el acto de reprobación en la mano y tirado indistintamente sobre ellos? ¿Qué es, pues, lo que reís? ¿A qué partido pertenecéis vos? ¿En provecho de qué idea, de qué sistema, de qué gentes escribís? ... Yo contestaré: hace muchos años que persigo a las dos fracciones en que se ha dividido la generación pasada de mi país, porque no nos han hecho sino inmensos males: la colorada por sus crímenes; la celeste por su inepticia ... Juzgo al pasado con severidad y llamo al porvenir a sucederlo. Digo que es tiempo de que el país cuide de no confiar la menor de sus tentativas de regeneración a hombres que no harán sino malograrlas, porque han perdido la fe y la disposición al sacrificio, y han cesado, sobre todo, de comprender los instintos y los medios de acción de nuestras masas: han pasado como su tiempo. (Alberdi, *Acontecimientos del Plata*. Póstumos, XV, 1900)

Esta lectura es concomitante con la de otros integrantes de la generación romántica. Recordemos, por ejemplo, a Echeverría en la alegoría que propone de «El matadero de la Convalecencia». Las reticencias del toro y su enfrentamiento con los carniceros federales provocan la muerte de un niño observador, personaje que simboliza el futuro patrio:

—Allá va —gritó una voz ronca, interrumpiendo aquellos desahogos de la cobardía feroz—. ¡Allá va el toro!

—¡Alerta! ¡Guarda los de la puerta! ¡Allá va furioso como un demonio!

Y en efecto, el animal acosado por los gritos y sobre todo por dos picanas agudas que le espoleaban la cola, sintiendo flojo el lazo, arremetió bufando a la puerta, lanzando a entre ambos lados una rojiza y fosfórica mirada. Dióle el tirón el enlazador sentando su caballo, desprendió el lazo del asta, crujió por el aire un áspero zumbido y al mismo tiempo se vio rodar desde

lo alto de una horqueta del corral, como si un golpe de hacha la hubiese dividido a cercén, una cabeza de niño cuyo tronco permaneció inmóvil sobre su caballo de palo, lanzando por cada arteria un largo chorro de sangre.

–Se cortó el lazo –gritaron unos–: ¡allá va el toro!

Pero otros deslumbrados y atónitos guardaron silencio porque todo fue como un relámpago. Desparramóse un tanto el grupo de la puerta. Una parte se agolpó sobre la cabeza y el cadáver palpitante del muchacho degollado por el lazo, manifestando horror en su atónito semblante, y la otra parte compuesta de jinetes que no vieron la catástrofe se escurrió en distintas direcciones en pos del toro, vociferando y gritando ... (Echeverría, 1991: 133)

Entonces, la reflexión de Alberdi como intelectual joven no se halla aislada sino que se corresponde con su grupo generacional. Él y su grupo a su vez guardan una relación crítica y equidistante respecto de los dos partidos tradicionales de su tiempo: son, a fin de cuentas, hombres de letras. Y, por otra parte, esos partidos han provocado la disolución de proyectos alternativos que procuraran un auténtico avance en la construcción social. Por último, –la cita en particular, pero la entera obra de Alberdi nos lo dice–, su preocupación como hombre de pensamiento fue, una y otra vez, desbrozar lo verdadero en los sucesos y así procurar una visión que cooptara lo real, en ese sentido expresado, una distancia crítica.

Esta cita, entonces, guarda todas las correspondencias necesarias para situar la mirada concreta del editorial de *Contorno*, presumiblemente de David o de los hermanos Viñas y no será la única versión posible de aproximación al peronismo en el número en cuestión. Una vez más, como se había expresado ya desde el primer número (Sebreli), los contornistas se identifican con la generación romántica de 1837 y casi cien años después reeditan parte de su legado ideológico –de allí, por ejemplo, las antipatías hispanistas de *Contorno* frente a la crítica tradicional de principios de siglo cuyo carácter hispanizante escondía el marcado acento xenófobo por el proceso migratorio. En este sentido, reproducen en primera instancia el rechazo por el binomio peronismo/anti-peronismo y se distancian de cada una de estas posturas. Dirán: «no solamente no habernos entregado al peronismo, sino tampoco al antiperonismo»<sup>7</sup>. Piensan, como Alberdi en su tiempo, que no se debe inclinar, en tanto intelectual al oficialismo de turno ...

Sin embargo, agregan algo a esta mirada correlativa con la generación romántica y es el carácter autocrítico que sostiene todo el artículo respecto de cómo este grupo vivió el peronismo<sup>8</sup>. Esto los lleva a analizar la matriz por cierto ambigua del proceso y sopesar los pros y los contras en cada caso.

<sup>7</sup> Ha dicho Beatriz Sarlo: «Como los románticos en 1837, *Contorno* se propone ser la síntesis de los dos partidos, que son, también, dos miradas. La cuestión está en cómo dirigir las (y desde dónde) para que, en lugar de una percepción estrábica cuya condena es reproducir su doble objeto [...], las perspectivas sean precisamente eso: líneas imaginarias de organización de lo real, líneas de lectura y de escritura.» (Sarlo, 1983)

<sup>8</sup> Como lo señala Viñas, con uno de sus heterónimos, «En nuestro país se han enfrentado la barbarie y la decadencia. Los argentinos que aún no tienen conciencia –conciencia de sí mismos– por y para una clase, por y para una nación- y los que ya la han perdido. Las mayorías crédulas y las minorías cínicas. ¿Cuál era nuestro bando? Ninguno de los dos. ¿Pero dónde hallaríamos aliados? En los dos sin duda.» (O. Troiani 1956).

### 3.2. *Un peronista idealista: el caso Masotta*

Así denominó Carlos Correas a Oscar Masotta, ambos integrantes del grupo *Contorno*. Un peronista, Masotta, que ha cuestionado la mirada del peronismo elaborada por la alta burguesía argentina que el grupo *Sur* representaba y a la que interpela en el artículo «Sur o el antiperonismo colonialista» publicado en *Contorno* en el número 7–8 de julio de 1956, lo que constituye su segunda y última aparición en la revista. Este artículo en particular y el número en su conjunto oficia, en rigor, como una respuesta al número 237 de *Sur*, de noviembre de 1955, donde Victoria Ocampo llamaba a la unidad antiperonista para reconstruir la situación en que el peronismo había dejado, según ella, a la nación:

Lo que acabamos de vivir ha demostrado la magnitud del peligro. [...] aprovechemos una lección tan cruel y que hubiera podido serlo aún más si el impulso de algunos hombres que se jugaron la vida no hubiera intervenido de manera milagrosa. [...] ayudémoslos con toda nuestra buena voluntad, con toda nuestra preocupación de verdad y de probidad intelectual. (V. Ocampo, 1955)

En esta contestación, Masotta relaciona la burguesía antiperonista con el pensamiento colonialista y dominante de la revista de V. Ocampo. De un modo casi estructuralista, analiza la extensión de los términos acuñados por *Sur* para defender sus bastiones culturales –espíritu, verdad– y cómo se ven parcializados a partir de las denuncias de, por ejemplo, los campos soviéticos y el aval explícito e implícito de las modalidades de colonialismo norteamericano y desenmascara los términos fijados como «golpe democrático» –el que derrocó a Perón, según *Sur*– en clave netamente anti-obrera<sup>9</sup>. Como ha señalado Marcela Croce, «el N° 7/8 de *Contorno* es la contrapartida exacta del N° 237 de *Sur*» (Croce, 1996) porque la revista de los hermanos Viñas conjugará esa mirada sartreana que compromete al intelectual a una posición activa frente a los problemas sociales con su propio posicionamiento intelectual, opuesto al «antiperonismo colonialista» postulado por Masotta.

### 3.3. Halperín Donghi y su primeras lectura del peronismo

«Desde el Fascismo al Peronismo», el artículo escrito por Tulio Halperín Donghi, nos ofrece una lectura que tiene todo el formato de querer contestar los términos en que el gobierno recientemente derrocado era valorado por la enorme mayoría del arco antiperonista y que se había convertido, a la sazón, en la visión oficial de la Revolución Libertadora: el peronismo como versión vernácula del fascismo. Pero no. La tarea de Halperín, en su artículo de Julio de 1956, no cumple otro objetivo que corregir y perfeccionar esa lectura. Porque si considerar al peronismo como fascismo tiene una dosis degradante, más aún teniendo en cuenta lo reciente de la finalización de la guerra mundial

<sup>9</sup> Masotta también interviene en una publicación ya de mayor envergadura política, como lo es *Clase obrera*, dirigida por Rodolfo Puiggrós. Había publicado en 1955 «La tragedia del hombre en el radicalismo» y en octubre de 1955 publica «El proletariado en la alternativa». *Clase obrera* se titulaba *órgano del movimiento obrero comunista* y era, en un sentido laxo y complejo «afín» al movimiento peronista.



y las características aberrantes que se estaban haciendo públicas sobre las formas que éste había cobrado (aunque los elementos más perversos e inhumanos de su variante alemana todavía no eran conocidos por estas latitudes), caracterizar al movimiento argentino como una mala copia de aquel italiano, no tiene como sentido sino mostrarlo como más bastardo aún. Dice Halperin, al respecto: «... el peronismo no fue, sin duda, una forma de fascismo; fue por lo menos el resultado —o más bien el residuo, inesperado para todos y también para su creador y beneficiario— de una tentativa de reforma fascista de la vida política argentina ...»

Es a partir de esa sutileza, que vuelve Halperin a retomar la línea argumental que en ese momento era oficial y consagrada. Si el historiador abandonaría luego claramente los trazos gruesos de este criterio, a medida de que el peronismo ya fuera del poder se iría metamorfoseando impidiendo las analogías acrílicas, la influencia política de la identificación peronismo-fascismo desde importantes sectores del poder político y las Fuerzas Armadas no cesaría y resultaría determinante en el largo proceso de inestabilidad política que mantendría a la primera pluralidad política proscripta de la legalidad política. Es decir: desandar la homologación entre el fenómeno argentino y el italiano llevaría al país veintiocho años de inestabilidad, de los cuales dieciocho con el peronismo proscripto y perseguido, y diez de caos, violencia y represión.

Sin embargo, en este apartado nos interesa revisar este argumento de 1956 donde Halperin Donghi trazaba una genealogía del fascismo en la Argentina que hace remontar a la década de 1930; entonces aparecían minorías que abogaban por la implementación del fascismo en el país, pero su importancia e influencia eran reducidas. Sólo en 1943, ya ante algún riesgo de apertura democrática (mientras en Europa se encontraba en su apogeo y se aprestaba para enfrentarse al resto del mundo) tomaría la iniciativa y se aprestaría a edificar la Argentina fascista. En esta experiencia prevalecería la interpretación conservadora del fascismo, y esto significaría una vuelta a supuestos valores tradicionales, como habían sido la España de Primo de Rivera o la Francia de Vichy. Lo que no encuentra nuestro autor es una correspondencia entre la supuesta tradición (basada en una primera instancia en lo religioso) que se restauraría y el campo sobre el cual restaurarla.

Podía ser considerada esta restauración como una amenaza para diversos sectores sociales, en particular la clase media superior y profesional, y desde esos sectores surgiría el primero de los grandes movimientos políticos de 1945: la resistencia argentina. Este concepto pretendía realizar la misma operación de establecer una analogía entre el proceso argentino de 1943–1955 con la situación europea de la Guerra Mundial. Aún salvando las diferencias abismales que hay entre los totalitarismos de la derecha europea y el caso local, y por lo tanto asumiendo que ha habido algunos elementos que permiten a algunos observadores decir que el primer peronismo fue todo lo fascista que se podía ser en el escenario de la posguerra, hablar de una Resistencia Argentina (así, con mayúsculas) entra deliberadamente en el terreno de la fantasía; más bien había surgido como operación propagandística por parte del antiperonismo más acérrimo, esta vez en el poder.

Es cierto que la relación entre el gobierno y la oposición tomó durante el peronismo, sobre todo desde 1951, características represivas y violentas y hubo episodios que,

con cierto esfuerzo hermenéutico, pueden ser tomados como una forma de «resistencia», pero no pasaron de eventos, aunque resonantes, aislados y son tomados por la historiografía como actos de terrorismo. Sí la oposición política estaba diseminada por todo el territorio, y también es cierto que la actividad de propaganda debía ser clandestina, y fue constante y creciente y estaba distribuida de manera capilar. También es cierto que eran varios los partidos políticos que aún conservaban «fuerzas de choque», es decir, células destinadas a la defensa y la acción violenta, aunque no se verifican formaciones medianamente permanentes dedicadas al hostigamiento del régimen.

Lo concreto es que hacia julio de 1956, Halperín Donghi se acoplaba con toda su solvencia al discurso oficial y dominante. La identificación directa de peronismo y fascismo fue una opción que rápidamente el historiador corrigió, al evaluar de manera más compleja ese fenómeno político que fue el que surgió en la Argentina de 1943. Tal vez, la frase más famosa que nos deja, en ese sentido la escribiría años después, y es la que sirve como epígrafe a nuestro trabajo: el peronismo fue una revolución social: bastaba subirse a tranvía para darse cuenta de ello.

#### 4. *Contorno y después ...*

La revista es considerada hoy por hoy como la piedra de toque de un cambio sustancial en las formas de aproximación a la literatura, porque, a partir de su irrupción el mundo de la crítica incorporará no sólo un nuevo lenguaje, nuevas lecturas y novedosas teorías –provenientes del amplio arco multidisciplinar– sino que interpretará el hecho literario como un hecho social, que es dado en un contexto determinado, y que resulta un campo propicio para examinar, como decía Osiris (Viñas), los problemas sociales, culturales, políticos. Los jóvenes denuncialistas de entonces desarrollaron, de una u otra manera, una premisa fundamental enunciada en 1964: la literatura y la realidad política (o la literatura y la política, directamente) van de la mano en la mirada que todos elaboren con respecto a la historia. Por ello, observar, reflexionar, desarmar el peronismo fue una primera manifestación de este hacer que perdurará a lo largo de los siglos XX y XXI y que hemos visto aquí, sucintamente, a través de las voces de Oscar Masotta y Halperin Donghi.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Altamirano, C. (2006): *Intelectuales. Notas de Investigación*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Altamirano, C., Sarlo, B. (1997): *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- Correas, C. (1991): *La operación Masotta*. Buenos Aires: Editorial Catálogos.
- Croce, M. (1996): *Contorno. Izquierda y proyecto cultural*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Echeverría, E. (1991): *El matadero*. En: Esteban Echeverría, *Obras escogidas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- Halperin Donghi, T. (1992): *La larga agonía de la Argentina Peronista*. Buenos Aires: Ariel.
- Halperin Donghi, T. (1994): *La Argentina en el callejón*. Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo Sabajanes, B. (1983): «Los dos ojos de ‘Contorno’». En: *Revista Iberoamericana*, 49, 125, 797–807.
- Sigal, S., Eliseo V. (1982): «Perón, discurso político e ideología». En: Alain Rouquie (comp.): *Argentina, hoy*. México: Siglo XXI.
- Spinelli, M. E. (2005): *Los vencedores vencidos. El antiperonismo y la «revolución libertadora»*. Buenos Aires: Biblos.
- Terán, O. (1986): «Rasgos de la cultura argentina en la década de 1950». En: *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires: Editorial Catálogos, 195–253.
- Viñas, D. e I. (eds.) (2007): *Contorno (1953–1959)*. Edición facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Viñas, D. (1964): *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Viñas, D. (1999): *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.

#### RAZUMEVANJE PERONIZMA IN KULTURE V REVIJI *CONTORNO* (1953–1959)

Ključne besede: revija *Contorno*, kultura, peronizem, Masotta, Halperin Donghi

Članek predstavi kritike, pisatelje in intelektualce, zbrane v uredništvu argentinske kulturne revije *Contorno* (1953–1959) – predstavnike generacije, ki je nastopila po t.i. »martinfieristih« (avtorjih, ki so objavljali v avantgardni reviji *Martín Fierro*) – in analizira njihov raznovrsten pogled na še danes ne povsem definiran družbeni in kulturni fenomen peronizma. Avtor posebej izpostavi intelektualno in politično videnje, ki ga je mogoče razbrati iz uredniškega zapisa v številki 7/8, in dva članka na to temo, ki prinašata pomembni perspektivi v okvirih literarne kritike na eni strani (Oscar Masotta) in zgodovine na drugi (Tulio Halperin Donghi).

## EJEMPLOS DE LA RECEPCIÓN CREATIVA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA EN LA LITERATURA ESLOVENA

**Palabras clave:** literatura española, literatura eslovena, influencias, recepción creativa

### 1. Introducción

España y Eslovenia son dos países geográfica y mentalmente alejados. La distancia física se ha manifestado también a lo largo de la historia en sus escasas relaciones políticas, económicas, culturales. En esloveno existe la frase hecha «es un pueblo español», que es un préstamo del alemán (*spanische Dörfer*) y procede del período de Carlos V (Carlos I de España), durante la primera mitad del siglo XVI, cuando en los países germánicos se promovían algunas costumbres españolas, incomprensibles para sus gentes (Oman, 2010: 85). Hoy en día, cuando la realidad ha cambiado por completo y las relaciones hispanoeslovenas se han intensificado, sobre todo en el área cultural, la expresión mencionada sigue utilizándose sólo con un significado general para todo lo desconocido, incomprensible o de poca importancia, sin referencias a lo español.

En la literatura, el cine, la pintura y otros campos artísticos Eslovenia y España hoy viven un espléndido intercambio de ideas y colaboraciones, se realizan traducciones de diferentes textos, a cada paso surgen proyectos comunes. El lector intelectual esloveno conoce bastante la literatura española, sea a través de la lectura de los textos en español<sup>1</sup>, sea a través de las numerosas traducciones publicadas en los últimos años; al revés la situación es menos favorable, porque, desgraciadamente, la literatura eslovena todavía sigue siendo una desconocida para el vasto público español, aunque en los últimos años ya se han publicado traducciones de varios escritores eslovenos.

Pero en el presente artículo nos interesa la influencia creativa de la literatura española sobre la eslovena. Es muy difícil detectar tales influencias entre los autores contemporáneos, cuando, gracias a la globalización y un mar de intertextualidades, casi todo texto nuevo provoca un efecto *déjà vu*. Sin embargo, parece que la literatura española ha tenido una influencia invisible, casi secreta, tanto temática como formal sobre algunos autores eslovenos. Estas relaciones pasaron prácticamente desapercibidas hasta que los primeros hispanistas salieron del Departamento de Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana en los años noventa del siglo pasado y realizaron varios estudios alumbrando la recepción creativa de la literatura española entre distintos escritores eslovenos.

---

<sup>1</sup> En los últimos años, en varias regiones eslovenas, el español ya es la segunda lengua extranjera de la escuela primaria o secundaria.

Uno de los primeros textos sobre el tema propuesto es de Damjana Pintarič (1993) que estudió al autor Andrej Hieng (1925–2000), narrador y dramaturgo de la segunda mitad del siglo XX, en cuyos dramas la autora ha mostrado la simbología de los motivos españoles en relación con la realidad eslovena. Se trata de un ciclo de dramas psicológicos en los que el autor utiliza el material histórico español para destacar la tensión entre lo ideal y lo real, y consecuentemente las frustraciones del ser humano por no poder realizar sus ideales.

No debe sorprender que quien más recepción creativa entre los autores eslovenos ha tenido fue Cervantes con el *Quijote*, que logró captar el misterio y la complejidad de la vida y también supo explorar la misteriosa relación entre ficción y realidad que subyace en el alma de la novela.

A continuación se presentarán también algunas formas tradicionales de la poesía española con referencias al mundo hispano y la poesía sugestiva de García Lorca que fueron releídas de un modo creativo e incorporadas en las obras de algunos poetas eslovenos.

## 2. Los inicios de la literatura eslovena

Los inicios de la literatura eslovena y castellana son parecidos y se relacionan con la predicación del Evangelio. El pueblo esloveno luchó por su lengua y cultura a lo largo de mucho tiempo, prácticamente desde los siglos VI y VII. Los eslovenos, en su larga historia, siempre fueron dominados por potencias extranjeras, la germánica o la austrohúngara, la italiana, la francesa o la serbocroata, hasta que en el año 1991 se consiguió la independencia política, al proclamar la independencia de la República de Eslovenia.

Los manuscritos más antiguos que se conservan datan del siglo X. Se trata de los manuscritos *Brižinski spomeniki* (*Monumentos de Freising*), procedentes del obispado de Freising (en esloveno Brižinj), en Baviera. Los documentos constan de 169 pergaminos que datan de finales del siglo X y principios del XI, posiblemente entre 972 y 1039; son textos religiosos, la mayoría escritos en latín; sólo tres pergaminos están escritos en esloveno. El primero y el tercero hablan de la confesión, el segundo es el sermón que versa sobre el pecado y la penitencia. No se trata sólo de los documentos eslovenos más antiguos sino también de los textos eslavos más antiguos.

No se conservan documentos escritos posteriores en idioma esloveno a lo largo de cuatro siglos, lo cual se debe probablemente a la dominación de la dinastía de los Habsburgo, que gobernó a los eslovenos desde 1100 hasta prácticamente el final de la Primera Guerra Mundial (1918), cuando se formó el primer estado yugoslavo. Hubo un breve período de dominación francesa a principios del siglo XIX (1809–1813).

Del siglo XV se han guardado los manuscritos religiosos procedentes del convento de Stična y de las ciudades Celovec (la actual Klagenfurt, en Austria) y Čedad (Cividale, hoy ciudad de Italia). En 1550 Primož Trubar, un pastor protestante, escribió los dos primeros libros en esloveno: el *Abecedarium* y el *Catechismus*. El primero es un abecedario

de ocho páginas, el segundo contiene los principales conceptos del catecismo protestante, algunas oraciones y canciones religiosas.

### 3. *Don Quijote* en esloveno

Las primeras noticias sobre las andanzas caballerescas del famoso hidalgo manchego llegan al mundo esloveno de modo indirecto, a través de traducciones alemanas y francesas. No se trata realmente de una recepción crítica o literaria sino de menciones parciales de la novela caballeresca de Cervantes<sup>2</sup>. En la segunda mitad del siglo XVIII los principales humanistas de la Ilustración eslovena, Žiga Zois (1747–1819) y Anton Tomaž Linhart (1756–1795, autor de la primera comedia en esloveno), leyeron el *Quijote* en su traducción francesa y lo mencionaron en varias cartas (Smolej, 2006: 237).

Las primeras traducciones del *Quijote* al esloveno fueron parciales porque se tradujeron sólo los capítulos más conocidos, en versiones adaptadas y abreviadas. Estas traducciones datan de la segunda mitad del siglo XIX y se hicieron siempre a partir de otras lenguas extranjeras, nunca directamente del español. *Don Quijote* se presenta al público esloveno por primera vez en 1864, cuando en la revista *Goriški letnik (El anuario de Gorizia)* se publican algunos capítulos adaptados: *Don Kišot in njegov ščitnik Sanho Pansa (Nekoliko prizorov v okrajšku)* o *Don Quixote y su protector Sanho Pansa (Algunas escenas abreviadas)* del autor Fran Zakrajšek, maestro en la ciudad de Gorizia. En 1890, en un libro de relatos, aparece una versión adaptada para jóvenes cuyo autor es Fran Nedelko: *Don Kišot iz la Manhe, vitez otožnega lica (Don Quijote de la Mancha, el caballero de la triste figura)*. En estas dos primeras traducciones el texto original únicamente sirvió para fines didácticos, porque ni siquiera aparece el nombre de Cervantes (Markič, 2007).

Los intelectuales eslovenos conocían el texto completo de la novela de Cervantes ya antes de la primera traducción completa al esloveno (en 1935, traducción hecha por Stanko Leben), sobre todo leyendo traducciones alemanas, francesas y también rusas e italianas. Gracias a la reinterpretación del *Quijote* por parte de los románticos alemanes, los románticos y realistas eslovenos se inspiraron también en la novela de Cervantes y la incluyeron en su mundo literario.

## 4. El caso Prešeren

### 4.1.

Entre los primeros intelectuales eslovenos que estudiaron sistemáticamente la literatura italiana, española y portuguesa estuvo Matija Čop (1797–1835), que llegó a dominar diecinueve lenguas extranjeras. En su biblioteca privada poseía cuatro ejemplares del *Quijote*, dos en francés, uno en italiano y uno en español. Čop, pilar intelectual de los inicios del siglo XIX, en los que empezó a formarse una nueva generación romántica

<sup>2</sup> Otros textos de Cervantes, ya se trate de sus obras de teatro, prosa corta o poesía, no fueron conocidos ni leídos en aquel entonces. Algunas *Novelas ejemplares* se tradujeron entre 1920 y 1948, la traducción íntegra es de 1951.

eslovena, fue también maestro del poeta France Prešeren (1800–1849), quien fue su discípulo predilecto:

Entre los autores del siglo XVII cuyas obras enriquecieron la biblioteca del erudito figuran los nombres más importantes, como Cervantes, Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Tirso, Calderón, y otros menos sonantes como Juan de Jáuregui, Rojas Zorrilla, Agustín Moreto, etc. Según esto, no habrá que extrañarse que el barroco literario español y portugués deje huellas también en la poesía de Prešeren. (Oman, 2010: 90)

Prešeren es considerado el poeta más importante de la poesía eslovena y al mismo tiempo uno de los más importantes románticos europeos:

Prešeren ha sido hombre de su tiempo, no podía estar ajeno a las concepciones románticas que exaltaban la libertad individual y de los pueblos, dos pilares firmes de su obra poética. Se trata de una obra que no se agota en su valor estético, sino que, al mismo tiempo, revela aspectos importantes de un pueblo oprimido que sólo había conocido una primavera político-cultural durante un breve período napoleónico<sup>3</sup>. (Prenz, 2003: 172)

Čop hizo descubrir a Prešeren las literaturas italiana y española, poco conocidas entre los intelectuales de aquel entonces. De modo que el poeta romántico esloveno también incluyó a Cervantes y a otros autores barrocos españoles en su poesía. Špela Oman investiga las resonancias de la poesía española y portuguesa en la poética de France Prešeren; ya ha publicado en *Verba Hispanica* 18 (2010) un artículo sobre la recepción del barroco español y portugués en la poesía de Prešeren. Se trata de un estudio muy revelador, una mirada íntegramente innovadora sobre la creación de Prešeren, que magistralmente supo incorporar en su poética romántica los temas, los motivos y las formas de los autores españoles: de Lope de Vega, Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, Calderón de la Barca, etc.

Prešeren se refiere a Cervantes en su poema *Glosa*. El tema es la reflexión sobre el oficio poético, que nunca asegura el bienestar económico de su autor. En la primera décima menciona, entre otros grandes poetas, también al autor del *Quijote* como uno de los ilustres representantes del parnaso poético universal que, a pesar de su autoridad literaria, vivió y murió en la miseria material<sup>4</sup>. Prešeren escogió la forma española de la glosa, que está compuesta en su caso de cuatro décimas (en el octosílabo llamado octosílabo español) que comentan los versos iniciales del cuarteto y cuyos versos aparecen al

<sup>3</sup> Prenz se refiere al período napoleónico (1809–1813), cuando los franceses ocuparon las regiones de Europa central y del este, entre ellas también la eslovena, y se formaron las Provincias Ilirias con sede en Ljubljana. Los franceses favorecieron la enseñanza del esloveno en los colegios, la publicación de libros en esloveno, el uso público del idioma, de modo que la lengua eslovena adquirió una nueva posición en la sociedad. Cuando en 1813 Austria declaró de nuevo la guerra a Napoleón e invadió las Provincias, los franceses fueron expulsados de la región y los eslovenos volvieron a ser nuevamente dominados por los austriacos en el marco del Imperio austrohúngaro.

<sup>4</sup> En una versión del poema, publicada en el almanaque de la época *Krajnska čbelica* (Abeja carniola) en 1834, aparece una nota en la que se añade el nombre del autor del *Quijote*. Este hecho nos explica el grado de ignorancia del lector común de la época, que no estaba familiarizado con el texto de Cervantes.

final de cada décima. La forma de la glosa española fue acogida por los poetas franceses y alemanes en el siglo XVII. Sin embargo, Boris A. Novak (1995: 60) cree que Prešeren podría haberse inspirado en la glosa que aparece en el capítulo XVIII de la segunda parte del *Quijote*. En las dos glosas encontramos similitud temática: resignación, desilusión, falsa esperanza, fugacidad de la vida (*tempus fugit*), la muerte salvadora.

Estos temas barrocos son reutilizados por Prešeren también en sus sonetos, particularmente en los siete sonetos titulados *Sonetos de la infelicidad* (1847):

Lo barroco alcanza su cima en el ciclo *Sonetos de la infelicidad*, cuyo título, más que el estado de ánimo del poeta, expresa la noción barroca del mundo. Ésta última constituye el eje vertebrador de los seis sonetos, puesto que el ciclo recoge casi de manera enciclopédica todo un compendio de temas y motivos de tono grave de modo que cada soneto encaja en el mosaico barroco. La temática barroca desemboca en el soneto *Memento mori*, que aborda uno de los temas barrocos por excelencia: el «sic transit gloria mundi». (Oman, 2010: 90–91)

Así, el último soneto, *Memento mori*, constituye una síntesis reflexiva sobre la vanidad del mundo y la fugacidad de la vida del poeta:

Breve es el tiempo de nuestra vida.  
¡Cuántos amigos yacen bajo tierra!  
La puerta de la tumba está abierta  
pero no hay quien revele el día.

Ni la espléndida pelliza ni el oro  
jamás podrán de la muerte salvarnos;  
al ladrón de la vida no lo calmamos  
con la alegría y el verso sonoro.

Quien adora ciegamente la vida  
y salta de alegría en alegría,  
sabrás que siempre acecha la muerte.

Quien ahora alegre entona  
antes del ocaso, desde el ataúd,  
nos hará mudo recordar su suerte.

(Trad. J. O. Prenz, 2003: 77)

#### 4.2.

France Prešeren acogió con mucho entusiasmo la forma del romance español y la adaptó a la estructura de la lengua eslovena –utilizó el verso octosilábico y, dentro de varias posibilidades rítmicas del romance, utilizó el troqueo, que es una estructura monorrítmica, sin embargo parece óptima para la transformación al esloveno (Novak, 2011: 124). Prešeren también respetó la asonancia en los versos pares. De este modo adoptó la forma original del romance español a la tradición métrica eslovena y formó un modelo



ideal de adaptación de forma poética de una lengua a otra.

Escribió varios romances con la forma española: *Hčere svèt* (El mundo de la hija), el romance de la poesía temprana sobre el tema amoroso; *Učenec* (Discípulo); *Dohtar* (Médico); el famoso romance narrativo sobre la soberbia femenina: *Turjaška Rozamunda* (Rosamunda de Turiak). El romance empieza con la descripción del patio del castillo de Turiak, donde el padre de Rosamunda recibe a sus galanes:

Hrast stoji v turjaškem dvóri,  
vrh vzdiguje svoj v oblake,  
v senci pri kamniti mizi  
zbor sedi gospode žlahtne,  
ker Turjačan spet gostuje  
Rozamundine snubače<sup>5</sup>.

(Prešeren, 1969: 23)

El verso es octosílabo trocaico con asonancia en los versos pares; a lo largo del romance la vocal acentuada de la última sílaba de cada verso es la vocal a.

### 4.3.

Otra referencia al mundo hispánico la encontramos en la balada *Pesem od lepe Vide* (De la hermosa Vida) que simboliza el eterno descontento humano con la realidad, la falsa ilusión de que el bienestar puede sustituir el amor. El tema proviene de la balada bizantino-balcánica del siglo XII en la que la bella mujer es raptada por un sarraceno<sup>6</sup>. Prešeren adaptó el antiguo tema a la estética romántica. El negro<sup>7</sup> de su balada quiere llevar a la hermosa Vida a la corte de la reina de España para que amamante al principito español, al futuro emperador. El oro prometido le convence, la hermosa Vida abandona a su familia, pero en la corte española vive su terrible tragedia personal. En esta balada el reino español simboliza un lugar lejano, al otro lado del gran mar, un país de gran importancia, lujoso y de muchas riquezas, pero que a la hermosa Vida sólo le produce una pena profunda porque el oro no puede suplirle el amor por su hijo y su marido.

## 5. Del romanticismo al realismo

La segunda mitad del siglo XIX fue para la historia y literatura eslovenas una época muy importante. Hasta 1848 el gobierno austrohúngaro absolutista de Metternich prohibía el uso público de la lengua eslovena imponiendo un rígido sistema de censura. Con la caída del dicho gobierno subió al poder el emperador Fernando, quien otorgó a los pueblos del imperio una relativa libertad política y cultural. Los eslovenos obtuvieron el derecho

<sup>5</sup> Se alza la encina en el patio / con su copa hasta las nubes; / bajo la sombra, a la mesa / se sientan nobles varones, / dignos huéspedes de Túriak, / galanes de Rosamunda (Prešeren, 2003: 37; trad. J. O. Prenz).

<sup>6</sup> Los eslavos temían a los turcos que navegaban por el Mediterráneo, robaban las tierras y secuestraban a las mujeres.

<sup>7</sup> En la traducción de Juan Octavio Prenz el negro se convierte en el moro.

a utilizar públicamente su lengua, pero pronto se hicieron evidentes las consecuencias del riguroso sistema anterior. Faltaban manuales en esloveno, por lo que el sistema educativo frecuentemente se vio obligado a utilizar los libros en alemán. Consecuentemente los intelectuales fundaron sociedades nacionales cuyas editoriales publicaban libros, folletos, periódicos, material propagandístico y organizaban conferencias y tertulias literarias. Los acontecimientos políticos despertaron el sentimiento nacional entre los eslovenos.

Cuando el romanticismo dejó paso al realismo, se produjo una ruptura entre los conservadores, que defendían el viejo sistema político y cultural, y los liberales, que iban aceptando las ideas nuevas. Precisamente en los escritos de los liberales que luchaban contra el predominio germánico y apoyaban la independencia cultural y lingüístico-literaria eslovenas encontramos ejemplos, sobre todo en la prosa satírica, en los que se menciona la novela de Cervantes.

La generación literaria que recibió las premisas estéticas del realismo buscó modelos en diferentes autoridades narrativas extranjeras, entre otros también en la novela de Cervantes, a pesar del hecho de que todavía no existía una traducción íntegra del *Quijote* en esloveno. En su empeño por mejorar la calidad de la prosa eslovena, de elevarla de un nivel folclórico-costumbrista a un nivel literario superior, de transmitir los problemas de la realidad eslovena de aquel entonces de acuerdo con las proposiciones estéticas literarias, se volvieron hacia la historia del *Quijote*. Algunos tomaron de ella su aspecto humorístico-grotesco, otros su relación entre lo ideal y lo real, y un tercer grupo simplemente se dejó seducir por su mundo irreal y sus técnicas narrativas. Barbara Pregelj (2006) considera que el interés por la obra de Cervantes puede explicarse dentro del contexto del nacimiento de la novela eslovena. Algunos autores comparan además el estado mental de la sociedad eslovena con la enfermedad de don Quijote.

Entre los autores que interpretaron a su modo el *Quijote* está también Ivan Cankar (1876–1918), autor modernista de relatos y obras de teatro que poseía en su biblioteca traducciones alemanas de la novela de Cervantes. Frecuentemente Cankar se identifica con el idealismo quijotesco que adopta como su propio *modus vivendi* (en la novela autobiográfica *Novo življenje* (La nueva vida), 1908) o guarda el eterno idealismo de don Quijote refiriéndose a las injusticias políticas que el pueblo esloveno tuvo que soportar bajo la dominación germánica (*Krpanova kobila* (La jaca de Krpan), 1907).

En el drama *Hlapci* (Sirvientes), tragedia política, obra comprometida, de fuerte mensaje anticlerical<sup>8</sup>, la primera escena del segundo acto se parece al capítulo VI de la primera parte del *Quijote*, *El escrutinio de la biblioteca*: el director del colegio y uno de los maestros, ambos severos antiliberales, repasan los libros de la biblioteca del colegio echando a la hoguera los libros demasiado liberales (por ejemplo la poesía liberal del poeta Anton Aškerc, 1856–1912). Como el cura y el barbero de Cervantes, que salvaron algunos libros de la biblioteca de don Quijote, los dos profesores de Cankar salvan unas poesías del romántico France Prešeren y las del romántico-realista Simon Gregorčič (1844–1906), porque después de la muerte sus ideas ya no parecen tan peligrosas. Pero

---

<sup>8</sup> El drama fue escrito en 1909, pero prohibido por la censura. Por eso fue representado en 1919, ya después de la muerte de Cankar, primero en Trieste y luego en Ljubljana.

cuando cogen en sus manos los libros de Ivan Cankar, los echan decididamente a la hoguera por sus ideas extrañas que ni siquiera parecen liberales, diciendo que sería oportuno rezar por la salvación de su alma. De modo que Cankar no salva sus textos como lo hizo Cervantes con su novela pastoril *La Galatea* sino los destruye en el fuego. Este hecho tiene en el contexto esloveno de entonces una fuerte simbología política.

## 6. García Lorca y Udovič

Otro ejemplo de la recepción creativa de la literatura española en la eslovena es la poesía de Federico García Lorca. El poeta andaluz es uno de los autores españoles más conocidos, traducidos, leídos y recitados en el mundo; también en la literatura eslovena. Su imagen de juglar moderno se ha convertido en un fenómeno cultural hispánico, o mejor dicho, en uno de los tópicos españoles. Su obra poética ha ido cobrando dimensiones de obra clásica española, comparable a la de Cervantes; su lenguaje poético, brotado de la vieja tierra mediterránea, nos ha hechizado a todos y su metáfora presagiosa todavía nos estremece al hacernos sentir el misterio de la vida y de la muerte.

A la mistificación de la poesía lorquiana, sobre todo en el extranjero, ha contribuido también su trágica y misteriosa muerte, que en el ámbito esloveno de los primeros años de la posguerra yugoslava tuvo fuertes connotaciones políticas, razón también por la que la imagen de la poética lorquiana ha sido frecuentemente demasiado simplificadora.

La poesía de García Lorca ha sido publicada en esloveno en varias antologías con selecciones de la mayoría de sus poemas o con traducciones de libros completos. La primera antología de la lírica española del siglo XX fue publicada durante la guerra, en 1943. Se trata del libro *Moderni španski liriki* (Los poetas líricos españoles modernos) cuyo autor fue Božidar Borko (traductor y periodista); el traductor principal fue el poeta modernista Alojz Gradnik, que tradujo los versos del italiano. Entre los poemas de Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Jorge Guillén y algunos otros aparecen también algunas poesías de Federico García Lorca, tomadas de *Canciones* y del *Romancero gitano*. Curiosamente la mayoría de los versos son traducidos sin rima, en verso libre, de modo que el autor de la antología concluye con la regla general de que los poetas españoles modernos prefieren el verso libre.

Para la recepción creativa de la poesía de Federico García Lorca es importante sobre todo la labor traductora de Jože Udovič (1912–1986) que tradujo por primera vez los versos de García Lorca en 1947. Se sabe que Udovič conoció la poesía del poeta granadino a través de la antología francesa de Jean-Louis Schonberg.

Udovič fue también un poeta neorrealista y simbolista que buscó su expresión poética en las tensiones de los símbolos en oposición –a las visiones de la luz, belleza y pureza opone las de la oscuridad, descomposición y enajenación. Y en cuanto a la forma, Udovič suele romper con la rima y acude al verso libre. Muchos críticos, entre ellos también el traductor esloveno más productivo, Janko Moder (1958/59: 148), ven semejanzas sustanciales entre las expresiones poéticas de Udovič y de García Lorca. Parece que Udovič encontró en García Lorca un *alter ego*, un poeta «maldito», cuya expresión era semejante a la de su propio fuego interior. El mismo Udovič reconoce que para él la metáfora lor-

quiana ha sido todo un descubrimiento porque con ella el poeta andaluz desvela las relaciones secretas entre los objetos, los contextos nuevos y las profundidades escondidas de la imaginación e inspiración poéticas.

De esta lectura reveladora nace la antología, publicada en 1958, con el título *Pesem hoče biti luč* que es la cita del primer verso de la poesía de *Canciones. El canto quiere ser luz*. El libro intenta acercar al lector esloveno una selección representativa de la labor poética lorquiana, por eso se publican poesías del *Libro de poemas*, de las *Primeras canciones*, de las *Canciones*, del *Cante jondo*, del *Romancero gitano*, del *Poeta en Nueva York*, del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y del *Diván del Tamarit*; además se añaden diferentes canciones y la carta de Federico García Lorca a Gerardo Diego sobre el cante jondo. Udovič escribe también un texto crítico sobre la poesía española de principios del siglo XX y unas notas que acompañan la traducción. La antología es impresionante también desde el punto de vista visual porque los versos vienen acompañados de diez dibujos de García Lorca. Fue muy bien acogida entre el público, pues se conocen varias reediciones.

Con su traducción, Udovič ofrecía al lector esloveno su propia interpretación de los versos lorquianos, de modo que en la traducción se siente la misma expresividad que en sus propios versos, sobre todo en su poemario *Ogledalo sanj* (El espejo de los sueños, 1961), donde más se nota la influencia del poeta granadino. Además, como Udovič era gran partidario del verso libre, todas las poesías de García Lorca en esloveno aparecen traducidas con verso libre. Algunos críticos (Novak, 2011: 131) creen que tal actitud traductora es formal y artísticamente falsa. García Lorca no es un poeta que huya del verso rimado ni que en sus intentos vanguardistas se refugie en el verso libre. Esta imagen falsa ha cambiado en 2007 con Aleš Berger, que ha traducido todo el *Romancero gitano* de acuerdo con las exigencias métricas del romance español. Berger ha respetando la adaptación del romance al esloveno hecha por Prešeren con el octosílabo trocaico.

La traducción de Jože Udovič en 1958 fue la primera en lengua eslovena de un poeta europeo moderno después de la Segunda Guerra Mundial cuya poética salía del marco poético esloveno de aquel entonces. Posiblemente Udovič prefirió la forma libre para poder expresar en esloveno adecuadamente las metáforas e imágenes estremecedoras, hechizantes, fascinantes de García Lorca. Quizás éste fuera el único modo con el que el traductor pudo romper la fama demasiado politizada que el poeta andaluz tuvo entre el público esloveno hasta aquel entonces. Además, habiendo sido también él mismo poeta, sintió en la poesía lorquiana la similitud expresiva y poética. Parece como si Udovič hubiera respetado la definición de la imaginación que el poeta español había dado en 1928 en su conferencia *Imaginación, inspiración, evasión*: «Imaginar, descubrir, llevar nuestro poco de luz a la penumbra viva donde existen todas las infinitas posibilidades, formas y números» (Cao, 1984: 61).

## 7. Conclusión

Seguramente existen más ejemplos de relaciones creativas entre la literatura española y la eslovena. Aquí se han presentado sólo unos pocos. Este tipo de «imitación» no

disminuye en ningún momento el valor literario de la nueva obra, que de este modo puede ofrecer a sus lectores sólo una nueva dimensión literaria.

En la historia literaria eslovena casi nada se ha hablado de este tipo de enlaces con la literatura española. Tradicionalmente este tema ha sido bastante desconocido tanto para la crítica como para la historia de la literatura eslovena. Frecuentemente la literatura española ha sido calificada injustamente con la expresión un «pueblo español». En la actualidad ese vacío cultural se va llenando lentamente aunque queda todavía mucho por cambiar. Esperemos que en el futuro se publiquen más estudios sobre esos enlaces creativos y que en el futuro, gracias a un mayor número de traducciones, podamos encontrar también ejemplos de la recepción creativa de obras eslovenas en la literatura española. Por eso hay que creer que la situación hispano-eslovena actual en el campo de la creación literaria se parece a la bella descripción del amanecer en la segunda parte del *Quijote*:

En esto, ya comenzaban a gorjear en los árboles mil suertes de pintados pajarillos, y en sus diversos y alegres cantos parecía que daban la norabuena y saludaban a la fresca aurora, que ya por las puertas y balcones del Oriente iba descubriendo la hermosura de su rostro, sacudiendo de sus cabellos un número infinito de líquidas perlas, en cuyo suave licor bañándose las yerbas, parecía asimismo que ellas brotaban y llovían blanco y menudo aljófara. (Cervantes, 2004: II, 14, 650)

## BIBLIOGRAFÍA

- Cao, A. F. (1984): *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro*. London: Tamesis Books Limited.
- Cankar, I. (1965): *Štiri drame*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Cervantes, M. de (2004): *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española.
- García Lorca, F. (1958): *Pesem hoče biti luč*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Kalenić Ramšak, B. (2007): «Eslovenia: recepción del *Quijote*». En: Carlos Alvar (ed.): *Gran enciclopedia cervantina*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos. Madrid: Castalia, 4255–4260.
- Markič, J. (2007): «Las traducciones de *Don Quijote* al esloveno». En: Carlos Alvar (ed.): *Gran enciclopedia cervantina*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos. Madrid: Castalia, 4252–4255.
- Moder, J. (1958/59): «García Lorca v slovenščini». En: *Jezik in slovstvo*, 5, 147–151.
- Novak, B. A. (1995): *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*. Maribor: Obzorja.
- Novak, B. A. (2011): *Salto immortale*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Oman, Š. (2010): «La recepción del barroco español y portugués en la poesía de France Prešeren». En: *Verba Hispanica*, 18, 85–102.

- Pintarič, D. (1993): «Los motivos españoles en los dramas del “ciclo español” de Andrej Hieng». En: *Verba Hispanica*, 3, 77–82.
- Pregelj, B. (2006): «*Don Quijote* y la literatura eslovena». En: Branka Kalenić Ramšak, Maja Šabec (eds.): *Interpretaciones del Quijote*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 181–186.
- Prešeren, F. (1969): *Poezije*. Ljubljana: DZS.
- Prešeren, F. (2003): *Cantos. Pesmi*. Klagenfurt-Ljubljana-Viena: Mohorjeva družba (Hermagoras).
- Prenz, J. O. (2003): «France Prešeren, poeta esloveno (1800–1849)». En: France Prešeren, *Cantos. Pesmi*. Klagenfurt-Ljubljana-Viena: Mohorjeva družba (Hermagoras), 170–178.
- Smolej, T. (2006): «Mentions de *Don Quichotte* chez les écrivains slovènes jusqu’au début du xx<sup>e</sup> siècle: entre comparaison et identification». En: Branka Kalenić Ramšak, Maja Šabec (eds.): *Interpretaciones del Quijote*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 237–243.

#### PRIMERI USTVARJALNE RECEPCIJE ŠPANSKE KNJIŽEVNOSTI V SLOVENSKEM SLOVSTVU

Ključne besede: španska književnost, slovenska književnost, vplivi, ustvarjalna recepcija

Stiki med špansko in slovensko književnostjo so bili v duhovni zgodovini obeh narodov precej skromni. V slovenščino je bilo v preteklosti prevedenih malo španskih del, kar pa se je v drugi polovici 20. stoletja precej spremenilo. Tudi slovenski avtorji so v zadnjih letih vse več prevajani v španščino, čeprav je teh prevodov še vedno zelo malo. V slovenski literarni zgodovini in kritiki se ni veliko pisalo o vplivih španskih pisateljev na slovenske. V zadnjih dveh desetletjih pa slovenski hispanisti odkrivajo španske skrite vplive tako na slovenske pisatelje 19. stoletja (Prešeren) kot na sodobnejše avtorje. Gre za ustvarjalno recepcijo španskih tem in oblik, ki so jih slovenski avtorji vključili v svoja književna dela. Članek osvetljuje nekaj primerov ustvarjalne recepcije španske književnosti v slovenskem slovstvu, kot so Cervantesov *Don Kihot*, španski pesniški obliki glosa in romanca, ter pronicljiva metafora Lorcove poezije.



## ANTONIO MACHADO EN JULIA UCEDA

### 1. Introducción

José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales en su volumen *Antonio Machado en la poesía española. La evolución interna de la poesía española 1939–2000* (Jiménez, Morales, 2002: 123–127) determinan que la influencia que ejerce la producción de Antonio Machado sobre la poesía posterior puede sistematizarse a partir de tres vías. La primera estaría representada por aquellos poemas que se escribieron a modo de homenaje a Antonio Machado favorecidos por efemérides como los veinte años de la muerte del poeta sevillano (1959) o por el centenario de su nacimiento (1975). Otro de los medios que utilizaron los poetas para aludir a la poesía de Machado fue la utilización de sus versos en lemas o en epígrafes de sus poemarios o en el cuerpo mismo del poema. Por último, la tercera vía que señalan estos autores es la crítica literaria que los poetas posteriores han ejercido sobre Antonio Machado mostrando no sólo aspectos poéticos de la obra de Machado sino también la construcción de una imagen determinada sobre la figura literaria de este autor que ha ido modificándose según las generaciones y las trayectorias líricas de la posguerra.

### 2. Poemas dedicados a Antonio Machado en homenajes y efemérides

Si se atiende al esquema propuesto por José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales para identificar la presencia de Antonio Machado en la obra de Julia Uceda se obtendrían los siguientes datos. En primer lugar, habría que aludir al significado que los eventos de homenaje a Antonio Machado cobran para los poetas del 50, con importancia destacada el celebrado en Colliure del 21 al 23 de febrero de 1959. Son muchos los críticos que han señalado la instrumentalización política y literaria de este homenaje<sup>1</sup>. Dejando a un lado el símbolo de compromiso político y de disidencia al Régimen Franquista que supuso el encuentro Colliure, en este caso nos interesa sobre todo el efecto que provocaría en la construcción de la historia literaria de la poesía de posguerra, ya que Colliure se alzaría como acto generacional que serviría para constituir la nómina oficial de los poetas del cincuenta. De este modo, la hegemonía de la poesía joven de los años cincuenta y sesenta recaería en estos poetas entre los que cabe destacar a Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo o Carlos Barral. Este hecho tal vez explica el eclipse que sufrieron otros homenajes realizados en

---

<sup>1</sup> Véase Carlos Barral, *Los años sin excusa, Memorias II*, Madrid, Alianza, 1982; Araceli Iravedra, «Los poetas de Colliure bajo el signo de Colliure», en *Campo de Agramante. Revista de Literatura*, Jerez de la Frontera, núm. 11, primavera-verano 2009, pp. 7–22 y «Cuando de aquello también hacía veinte años», en *Ínsula*, núm. 745–746, enero 2009, pp. 2–6; Carmen Riera, *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1988, José Ángel Valente, *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI de España, 1971, pp. 102–108 y pp. 219–227, entre otros.



el interior de nuestro país<sup>2</sup>. Éste es el caso de la ciudad de Sevilla cuyos poetas jóvenes también dedicaron algunos actos en memoria del poeta. No es raro que el primero de los homenajes tuviera lugar en las llamadas «Charlas de Café». Las «Charlas de Café» era una tertulia literaria que organizaba Marino Viguera todos los sábados en el bar Giralda de la calle Mateos Gago. Julio Manuel de la Rosa retrata el ambiente de esta tertulia del siguiente modo:

Acudían estudiantes, numerosos poetas, resistentes del franquismo, algunos pintores y los inevitables noctámbulos del vino tinto. Al principio sobre todo, el ambiente era agradable y poco riguroso, pero tampoco se le podía exigir a una tertulia la seriedad de un seminario alemán. [...] El tema dominante por aquellos años finales de los 50, era sin duda el del compromiso político y sus relaciones con la literatura, el pensamiento y la creación artística en general. (De la Rosa, 2005: 33)

Así, el sábado siguiente a los actos celebrados en Colliure, el 28 de febrero de 1959, la tertulia «Charlas de Café» se dedicaba a rendir homenaje a Antonio Machado. Según la crónica que se publica en el periódico *ABC* (*ABC*, 3-III-1959: 26) en su edición andaluza, Lorenzo Ortiz, Antonio Bustos, Marino Viguera, Antonio Ferreas, Juan Sierra, Manuel Mantero, José Manuel García Gómez, Ramón Torres, María de los Reyes Fuentes y Julia Uceda participaron en este acto que consistió en una lectura poética de versos de Machado y en un análisis de los aspectos de su vida y de su obra más relevantes.

El segundo de los homenajes que se dedica a Antonio Machado en la Sevilla de 1959 fue la Fiesta de la Poesía. La Fiesta de la Poesía era un acto promovido por la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Hispalense. Se concebía como una celebración anual en el patio del Palacio de las Dueñas que clausuraba el año académico y que organizaba el catedrático de literatura Francisco López Estrada. Así, el 7 de mayo de 1959, la Fiesta de la Poesía tuvo como motivo central el homenaje a Machado. De nuevo, los datos con los que contamos de esta celebración proceden del periódico *ABC* en su edición andaluza:

Habló en primer lugar el catedrático de Literatura, señor López Estrada, quien centró la personalidad de Antonio Machado como un clásico de nuestras letras, en el sentido perdurable y ejemplar que se desprende de su obra poética.

Seguidamente dirigió, con breves y oportunas glosas, una antología del poeta desaparecido, que fue recitada por Mariló Naval y Sebastián Blanch.

Terminó el acto con la intervención de los señores Albalate, Botello, Mantero, Medina, Torres y las señoritas María de los Reyes Fuentes y Julia Uceda, así como Agustín García, Juan Sierra y Rafael Laffón, que recitaron composiciones dedicadas a Antonio Machado. (*ABC*, 8-V-1959: 26)

Según expone la crónica cultura del *ABC*, Julia Uceda junto a otros poetas recitó poemas dedicados a Antonio Machado. Sin embargo, estos poemas no se recogieron en

<sup>2</sup> En cuanto a los homenajes celebrados en nuestro país resulta de especial interés la aportación de Araceli Iravedra en «Cuando de aquello también hacía veinte años», en *Ínsula*, núm. 745-746, enero 2009, pp. 2-6.

ninguna publicación y las composiciones publicadas por Julia Uceda en estos años no recogen ningún texto de homenaje al poeta sevillano<sup>3</sup>. Por tanto, no podemos determinar si estas «composiciones dedicadas» se escriben para la ocasión o si son poemas creados con anterioridad y que se dedican en su lectura al homenaje.

Otra de las efemérides dedicadas a Antonio Machado fue la celebrada con motivo del centenario de su nacimiento en 1975. En esas fechas, Julia Uceda se encontraba en el *Dublin College* donde trabajó como profesora de literatura. Por lo tanto, Uceda participó en los actos en memoria de Antonio Machado que se celebraron en Irlanda. En la última semana de marzo de 1975, el *Spanish Cultural Institute* de Dublín dependiente de la Embajada de España e Irlanda organizó un ciclo de conferencias sobre Antonio Machado. Julia Uceda participó en este homenaje con la conferencia «Las Andalucías de Antonio Machado». El texto de esta intervención se publicó en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* en su número cuádruple 304–307 (Uceda, 1975/1976) dedicado a Antonio Machado. Este artículo de Julia Uceda será referido más adelante cuando analicemos la contribución crítica de la autora.

Finalmente, debemos referirnos a los actos promovidos en torno al centenario del paso de Antonio Machado por la ciudad de Soria el pasado 2007. De los múltiples eventos que se propusieron<sup>4</sup>, Julia Uceda participó en el «Congreso Internacional. Antonio Machado. Soñando Caminos», que se celebró del 19 al 22 de septiembre del 2007 con la conferencia «Desde la mesa de Antonio Machado». Este texto, que contribuiría a nutrir la producción crítica de Julia Uceda en torno al poeta sevillano, no ha visto la luz ya que las actas de dicho congreso todavía no han sido publicadas. Sin embargo, sí tenemos constancia gracias al volumen editado por Amalia Iglesias Serna (Iglesias, 2010: 51–54), *Poetas a orillas de Machado*, de la intervención de Uceda en el recital poético «Veladas poéticas: a orillas de Machado». La poeta sevillana participó en la segunda sesión de las ocho de las que se componía el ciclo de veladas. Así, el 19 de septiembre de 2007 en el Círculo de la Amistad Numancia del Casino de Soria, Uceda, junto a otros poetas como Manuel Rico, Juan Garja, Sara Pujol Russell, Rosana Acquaroni y Juana Castro, recitó ‘Lugar con cremalleras’, ‘Araña’ y ‘Persona’. Los poemas de Julia Uceda se reproducen en el volumen *Poetas a orillas de Machado* (Uceda, 2010: 10) «sin datación de fecha o lugar, sin distinguir si eran inéditos o editados, porque fueron leídos o elegidos como si se hubieran escrito para un instante intemporal». No obstante, los tres poemas elegidos por Julia Uceda forman parte de su último poemario publicado, *Zona desconocida* (Uceda, 2006). Por otro lado, los poemas recogidos en la edición de Amalia Iglesias están acompañados de una breve reflexión en la que cada autor explica la influencia que Antonio Machado ha tenido en su obra. Este texto, al igual que el artículo publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, será analizado en las siguientes páginas.

<sup>3</sup> En estos años Uceda publica dos poemarios: *Mariposa en cenizas*, Arcos de la Frontera, Alcaraván, 1959 y *Extraña Juventud*, Madrid, Ediciones Rialp, 1961.

<sup>4</sup> Se organizaron exposiciones, ciclos de cine, conciertos, obras de teatro, *performance*, talleres infantiles y tres congresos en torno al poeta: «Congreso Internacional Antonio Machado. Soñando caminos», «Literatura y libertad. El compromiso del escritor» y «I Congreso de Escritores Profesores de Enseñanza Secundaria».

Tras este repaso, podemos observar que a pesar de la presencia de Julia Uceda en diversos actos de homenaje a Antonio Machado, la poeta sevillana no parece haber compuesto ningún poema con motivo de esta circunstancia.

### 3. Citas, epígrafes, versos

En segundo lugar, otra de las vías utilizada por José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales para delimitar la presencia de Antonio Machado en los poetas de posguerra, es la incorporación de versos de Machado en lemas, epígrafes o en los propios poemas. Si examinamos la obra de Julia Uceda bajo esta segunda dirección encontramos también algunos ejemplos que resultan significativos.

Las primeras incorporaciones de versos machadianos en el corpus poético de Uceda la encontramos en su segundo poemario *Extraña Juventud* en la composición ‘Casas bajo la lluvia’. Tras el título del poema aparece el lema:

¡Oh pobres campos malditos,  
Pobres campos de mi patria!

A. M. (Uceda, 1962: 17)

Como podemos observar, Julia Uceda indica la autoría de estos dos versos de manera encubierta haciendo uso de las iniciales. Sin embargo, esta referencia de ‘La tierra de Alvar González’ de *Campos de Castilla* es fácilmente reconocible. Por otro lado, encontramos como epígrafe a la segunda parte de *Zona desconocida*, «Los senderos», los siguientes versos de Machado:

... y el camino que serpea  
Y débilmente blanquea  
Se enturbia y desaparece.

Antonio Machado (Uceda, 2006: 39)

Estos versos forman parte de la penúltima redondilla del poema número XI de *Soleidades* que comienza ‘Yo voy soñando caminos / de la tarde [...]’. Los versos de Machado que Uceda utiliza son, en este caso, también fácilmente reconocibles. Sin embargo, la elección de éstos como inicio de las composiciones que se incluyen en ‘Senderos’ no puede ser más acertada. Si en el poema de Machado, estos versos simbolizan el final del camino, del día, del sueño y del sentir, en las composiciones de ‘Senderos’ se observa el mismo sentimiento de pérdida, de abandono de los recuerdos y, en definitiva, de la capacidad de padecer.

Finalmente, algunas composiciones de Julia Uceda se construyen a partir de estructuras poéticas en las que se reconocen ecos de Antonio Machado. Uno de los ejemplos es el poema ‘Querido hermano’ de *Extraña Juventud* cuyo protagonista recuerda al de ‘El viajero’ de *Soleidades*. Pero, el homenaje de Julia Uceda a Antonio Machado más evidente

se encuentra en el poema ‘Recuerdo perfectamente esos días’ del que reproducimos la primera estrofa:

Mi infancia son recuerdos de calles de Sevilla,  
De quietas barreduelas, de patios muy callados,  
De luces que se cruzan con siglos y futuros  
Donde el tiempo navega sin destino ni pausa.

Este poema construido claramente sobre la melodía del ‘Retrato’ de *Campos de Castilla* no se incluyó en ningún poemario y forma parte del capítulo «Poemas no editados en libro» de *En el viento, hacia el mar (1959–2002)* (Uceda, 2002: 323). Quizá esta composición fue leída en algunos de los homenajes anteriormente citados.

#### 4. Producción crítica

En último lugar analizaremos la reflexión que Julia Uceda realiza de la figura de Antonio Machado en sus artículos críticos. De acuerdo con José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales, los poetas que se han acercado críticamente a la obra y a la figura de Antonio Machado, han conseguido también explorar «aspectos de su ideología estética hacia los que se siente más afines» (Jiménez, Morales, 2002: 124–125).

Para lograr este propósito, debemos recuperar los textos citados anteriormente. El primero de ellos, fue publicado en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* con el título «Aproximaciones a una estética de Antonio Machado (Las Andalucías)» (Uceda, 1975/1976). En este artículo Julia Uceda delimita la influencia cultural, artística e histórica que la ciudad de Sevilla ejerció sobre el poeta. Sin embargo, el sevillanismo que Julia Uceda le atribuye a Antonio Machado es, en cierta forma, el mismo que aparece como veta estética en la propia poética de la autora. De esta manera, Julia Uceda determina:

Todos estos elementos son un campo abonado dado al poeta por la circunstancia de su nacimiento y educación primera en Sevilla. De él va a alimentarse su producción posterior y madura y de él surgirán, como veremos, algunas características. Tales son el empleo de una serie de términos, imágenes y símbolos; el contenido sentencioso de su poesía y lo que yo llamaría su capacidad de síntesis lírica peculiar de lo andaluz. (Uceda, 1975/1976)

La «capacidad de síntesis lírica peculiar de lo andaluz» que Julia Uceda enlaza con la poética machadiana, es una cuestión que la sevillana repetirá en múltiples ocasiones cuando trata de determinar la esencialidad poética del andaluz. Es decir, para Julia Uceda uno de los rasgos más característicos de la poesía andaluza es la capacidad de síntesis. De este modo, este principio es el que unifica la identidad del ser andaluz en los poetas. Siendo así, no es extraño que Uceda acuda a este rasgo para explicar la influencia de Andalucía en su propia obra. Sin embargo, siempre que alude a este concepto, Uceda utiliza como ejemplo los versos de Machado. De este modo, cuando Jesús Vigorra le pregunta

a Julia Uceda por la relación que tiene su obra con Andalucía, la poeta responde del siguiente modo:

El [poeta] andaluz es más abierto, más comunicativo. Mira, hay un poema de Machado que dice: «Aguda espina dorada quien te pudiera sentir en el corazón clavada». Hay un poema de Rosalía de Castro que dice lo mismo, pero muchísimo más largo, ‘Oh, prado’. Es un grandísimo poema también, pero hace un análisis. No, el andaluz llega y al grano. Así, de un flechazo. (Vigorra, 2007)

En este mismo sentido se expresa John Alden Ross que tras realizar un análisis de la presencia de Sevilla en Julia Uceda en su tesis M. A. *Una Nueva interpretación de la escuela sevillana* determina que: «En su estilo, ejemplifica brillantemente el hábito sevillano de escribir con mucha concisión, sea en verso corto o versículo. Encierra su intenso pensamiento en el verso más implacable» (Alden, 1986: 162).

Dejando a un lado el origen de la posible concisión del verso andaluz, no queremos dejar de citar la interpretación que Julia Uceda realiza de los símbolos machadianos, en particular de aquellos que remiten al tratamiento poético del agua. Así, curiosamente los símbolos que se relacionan con el agua, Julia Uceda los interpreta con las mismas connotaciones que aparecen en sus versos. De este modo, Uceda determina que «el mar es en Machado un símbolo tradicional de origen y fin en las mutaciones del eterno retorno» (Uceda, 1975/1976). En el mismo sentido, aparece el mar en el poema ‘Elegía’ de *Mariposa en Cenizas*:

Un mar de huesos, de recuerdos, se alza  
En mármoles heridos por las auroras  
Que huyen de la muerte y de su aliento. (Uceda, 1959: 44)

Por otro lado, en el volumen *Poetas a orillas de Machado* editado por Amalia Iglesias Serna, Julia Uceda realiza una pequeña reseña sobre la trascendencia de Machado en su lírica. En esta pequeña reflexión podríamos observar dos cuestiones fundamentales. De un lado, la importancia de la experiencia vital en la creación poética:

Aunque en su poesía pasee por los campos de Andalucía o de Castilla, por ciudades y pueblos de España, en realidad es alguien que pasea a través de experiencias que vivió históricamente o que no vivió pero fue recogiendo en conversaciones familiares que le acercaron al pasado mejor de su familia como a la realidad presente que le tocó vivir y le ayudó a sobrellevarse. (Uceda, 2010: 51).

De nuevo, el texto crítico sobre Antonio Machado se convierte en formante de la poética ucediana. Así, cuando Julia Uceda se pregunta por los materiales que utiliza en la construcción del poema alude a las experiencias vividas: «sobre todo, la vida vivida. Porque lo importante es eso, la vida» (Nadales, 2006: 501). El valor de la experiencia

o, si preferimos, la implicación que tiene el tiempo vivido en la construcción de la obra artística, configuran un pilar poético esencial.

De otro lado, Uceda incide sobre la representación que su generación ha hecho de Antonio Machado. Los juicios estéticos, éticos y políticos que los representantes de la segunda generación de posguerra emitieron en torno al poeta sevillano parecen configurar una visión más alentada por las circunstancias coetáneas a los jóvenes escritores que por un afán objetivo de analizar su obra. En este sentido, Uceda afirma: «Tengo la sensación de que nos hemos apoderado de alguien que se nos escapa constantemente. Tal vez porque su dimensión ética la hemos convertido en política. Y sí, mas eso no es todo» (Iglesias, 2010: 51). Esta opinión no es exclusiva de Julia Uceda. José Ángel Valente en su estudio *Las palabras de la tribu* se expresa en términos parecidos:

Quizá entre el grupo de los más jóvenes, en el bloque relativamente numeroso de los que allí representábamos a las últimas generaciones españolas, el símbolo Machado vibrase sobre todo en su dimensión de futuro, como algo exclusivamente creado por la proyección de nuestra propia esperanza. (Valente, 1971: 220)

## **5. La asimilación interna de Antonio Machado: la intuición poética como formante de la estética ucediana**

A pesar de que el método adoptado por José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales (Jiménez, Morales, 2002) nos parece conveniente para determinar la influencia de Antonio Machado sobre los poetas posteriores, creemos que únicamente se focaliza en una dirección. Tanto en los poemas dedicados a Antonio Machado en las efemérides, como en las citas del poeta sevillano en sus obras, como en la labor crítica que los poetas le dedican, el nombre de Antonio Machado aparece de forma externa. Es decir, el poeta posterior quiere exteriorizar, hacer participe a la comunidad literaria de su adhesión machadiana. Sin embargo, no siempre ocurre así.

En el caso de Julia Uceda, la relación con Antonio Machado es evidente. La autora conoce su obra sobradamente. Esto le lleva a interiorizar algunos de sus principios estéticos en una traducción tan personal que lo propio machadiano y lo propio ucediano se confunden. De este modo, la mayor influencia de Antonio Machado sobre la autora sevillana no es exterior sino interna.

Si entendemos la poesía en su sentido primigenio de creación podríamos definirla como el arte de poner en juego la imaginación mediante palabras. De esta forma, el propósito del poeta sería poner en marcha nuestra fantasía hasta revelarnos ideas, es decir, hasta que nos muestre qué es la vida y qué es el mundo. Sin embargo las formas de acceder al mundo, a la vida, a la realidad serán cambiantes según las épocas, las corrientes literarias o las prácticas estéticas personales. Para Machado acceder a la realidad era un procedimiento inalcanzable para la razón. La razón se concebía como un buen instrumento con el que precisar, analizar y resolver problemas, pero no para desentrañar la realidad. Armand F. Baker lo explica del siguiente modo:

El ser subsiste eternamente en un estado de perpetuo cambio, y en el estado de su rica heterogeneidad, pero el pensar lógico convierte el ser en algo estático, homogéneo, irreal. De esta clase de pensamiento Machado declara: «Pensar es ahora descalificar, homogeneizar. La materia pensada se resuelve en átomos; el cambio sustancial, en movimiento de partículas inmutables en el espacio. El ser ha quedado atrás». En esto tenemos la explicación del pensamiento humano y la nada, porque «quien piensa el ser puro, el ser como no es, piensa en efecto la pura nada [...] el pensamiento lógico sólo se da, en efecto, en el vacío sensible». (Baker, 1985: 41)

Para ello, Machado alude a la sentimentalidad que es vivencia, que no es ajeno a la realidad. Es aquí donde aparece el concepto del pensar poético. Machado lo explica claramente: «El arte y especialmente la poesía —declara Abel Martín— no pueden ser sino una actividad de sentido inverso al del pensamiento lógico [...]. Este pensar [el pensar poético] se da entre realidades, no entre sombras; entre intuiciones, no entre conceptos» (Machado, 1988: 334). Desechado el método conceptual o racional y tomando la vía del pensar poético machadiano cabe preguntarse por la forma en que éste aparece. Aludiendo a la cita, el pensar poético se manifestaría a través de sombras, de intuiciones. En palabras de Gustavo Correa: «El pensar poético debe ser erigido, por consiguiente, a base de la intuición que desecha por medio de conceptos, a fin de restaurar el mundo originario de la realidad» (Correa, 1975/1976).

Sin embargo, cabría preguntarse, ¿qué se entiende por intuición? La definición de intuición que Machado refiere en sus obras siempre aparece formando pareja antitética con los conceptos. Como vimos en la cita anterior, la intuición sería la vía del pensar poético y los conceptos la vía del pensar objetivo. Los ejemplos, en este sentido, son varios. Aludiremos a las primeras estrofas del prólogo que Machado le dedica a José Moreno Villa:

*El campo verde y el cielo azul* pueden ser prado y cielo que contempla un niño con ojos maravillados, imágenes estremecidas por una emotividad singular, y algo que nada tiene que ver con esto: Dos imágenes genéricas, que envuelven dos definiciones del cielo y el prado y que, por su calidad de imágenes hablan todavía, aunque débilmente, a la intuición, su objeto es, no obstante apartarnos de ella, están en el proceso de subjetivación que van de lo intuitivo a lo pensado, de lo concreto a lo abstracto. En el primer caso el adjetivo califica; en el segundo, al señalar lo permanente en objetos varios, define. (Machado, 1925: 362)

Ante esta definición de la intuición a partir de lo que no es, sólo nos queda remitir a la fuente que Antonio Machado cita en multitud de artículos. Esto es, a Bergson. Aunque la cita pueda resultar algo extensa, creemos que es ineludible mencionar algunos párrafos del capítulo «La intuición filosófica» de *La introducción a la metafísica y la intuición filosófica* de Henri Bergson:

El espíritu humano es de tal índole que sólo comienza a comprender lo nuevo cuando ha procurado referirlo a lo antiguo. [...] En este punto hay algo simple, infinitamente simple que el filósofo jamás ha logrado decirlo. Por eso ha hablado toda su vida. No podía formular lo que

poseía en su espíritu sin sentirse obligado a corregir su fórmula y luego a corregir su corrección; así, de teoría en teoría, rectificándose cuando creía completarse, no ha hecho otra cosa, por una complicación que atraía la complicación y por desarrollos yuxtapuestos a desarrollos, que expresar con creciente aproximación la simplicidad de su intuición original. Toda complejidad de su doctrina, que llegaría al infinito, no es pues más que la inconmensurabilidad entre su intuición simple y los medios de que disponía para expresarla. [...] Nos aproximaremos a ella [a la intuición] si podemos alcanzar la imagen mediatriz [...]. Una imagen que es casi materia, puesto que se deja ver, y casi espíritu puesto que no se deja tocar; fantasma que nos acosa mientras giramos alrededor de la doctrina y al que hemos de dirigirnos para obtener el signo decisivo, la indicación por tomar y del punto desde donde observar. [...] ¿Cómo podemos recobrar esa intuición misma? Sólo tenemos dos medios de expresión, el concepto y la imagen. El sistema se desarrolla en conceptos; se reduce a una imagen cuando se le rechaza hacia la intuición de donde trasciende; si se quiere recuperar la imagen remontando más alto que ella, necesariamente se cae en conceptos, y en conceptos más vagos, más generales aún, que aquellos de los cuales se partió en busca de la imagen y de la intuición. (Bergson, 1956: 102–123)

Como vemos la dicotomía entre conceptos e intuición persiste en Bergson. Sin embargo, de sus palabras podemos obtener ciertos rasgos que pueden completar la definición de la intuición. Para Bergson, para acceder al conocimiento metafísico, absoluto o poético sólo es posible hacerlo mediante la intuición. Es decir, la llave para acceder al conocimiento, a la verdad, al origen es la intuición. De esta forma, sólo se conocerá la realidad en su sentido absoluto u original de manera interior y subjetiva. El problema viene al exponer aquel conocimiento que resulta de la experiencia subjetiva, propia e intuitiva. Para transmitir ese conocimiento son necesarios las palabras, los códigos, las convenciones homogeneizadas que son compartidas por el resto. De este modo, el conocimiento original, la intuición, la experiencia subjetiva se pierde. Por ello, Bergson alude a la imagen mediatriz, como instrumento en el que la convención lingüística, filosófica, social aborde lo menos posible a la intuición personal y originaria. Para terminar, nos gustaría aludir a uno de los últimos párrafos de este capítulo de Bergson ya que mediante la imagen Bergson consigue transmitir exactamente qué se entiende por intuición:

Las fuerzas que obran en todas las cosas las sentimos en nosotros; cualquiera sea la esencia íntima de lo que es y de lo que se hace, nosotros somos ello. Descendamos entonces al interior de nosotros mismos: cuando más profundo sea el punto que toquemos, más fuerte será el impulso que nos volverá a la superficie. La intuición filosófica es ese contacto, la filosofía ese impulso. Vueltos al exterior por una impulsión venida del fondo, reuniremos la ciencia a medida que nuestro pensamiento se ensanche al esparcirse. (Bergson, 1956: 133)

Aclarado el concepto de intuición en Antonio Machado según las doctrinas bergsonianas, queda por analizar en qué modo se traduce en la poética de Julia Uceda. Antes de empezar, hay que señalar que Uceda tiene pocos textos dedicados a desarrollar su poética. Sin embargo, en el que se encuentra de manera más amplia desarrollado el concepto de



intuición es la entrevista que mantuvo con Noni Benegas en 2003 y que fue recogida en las páginas de la revista *Quimera*.

En primer lugar, para llegar al concepto de intuición, debemos distinguir entre el pensar objetivo y el pensar poético. De este modo, cuando a Julia Uceda le preguntan por las diferencias entre poesía y filosofía responde lo siguiente:

¿El ritmo, la musicalidad como diferencia entre poesía y filosofía? En algunos aspectos, ambas son caminos distintos para llegar a un conocimiento. Pero a partir de determinado momento de la unión entre ambos medios se rompe, y entonces lo que podríamos llamar razón se pierde en sus contradicciones. La poesía nunca es contradictoria. (Benegas, 2003)

Desechada la razón como instrumento poético, Uceda nos habla de las vías a partir de las cuales el poema se forja:

El poema no es otra cosa que el intento de expresar la verdadera realidad manifestada en el lenguaje de los símbolos: lo esencial del ser. Cuando se comienza un poema lo que comienza no es otra cosa que un camino interior para extraer lo real de lo aparente, de lo limitado esquemático. (Benegas, 2003)

En la anterior cita vemos cómo lo importante es iniciar un camino interior. Este modo de acceder a lo interior se hace más detallado:

Mientras el recuerdo, en cierto modo, es consciente, la memoria es una especie de depósito de objetos perdidos, y estos objetos que desconocemos, reaparecen cuando algún estímulo los llama a la superficie. [...] de modo que creo posible 'recordar' lo que no se ha vivido, imaginar lo que no fuimos, y ser lo que nunca seremos. No es un autoengaño, sino una intuición. (Benegas, 2003)

El término intuición aparece en este fragmento precisamente para explicar de qué mecanismos se sirve el conocimiento poético. En este punto, sólo queda que haga aparición la imagen mediatriz cuya definición aparece expresada en las líneas siguientes:

Todo poema es una confidencia cuya razón y origen no conocemos. Claro que en toda confidencia se da una historia, pero de la anécdota del pretexto, hay que extraer la esencia, lo que les pueda importar a los demás, incluso a una misma al final de todo; la realidad que se esconde en lo concreto. Los hechos que creemos origen del poema no importan porque pasarán con nosotros: lo que debe quedar es el eco, la resonancia de lo dicho y vivido. (Benegas, 2003)

## **6. Conclusión**

Después de esta revisión, la influencia machadiana es clara en la obra de Julia Uceda. Sin embargo creemos que la aportación más importante de Antonio Machado no son las

referencias externas. Esto es, a pesar de que los homenajes, las citas y los estudios críticos resultan interesantes para observar ciertos puntos de conexión entre ambos autores y la devoción de Uceda por los versos de Machado, no creemos que sea lo más interesante. De este modo, a nuestro juicio, lo que realmente determina el nexo entre ambos autores es la forma en la que Julia Uceda asimila en su poética conceptos como el de la intuición poética machadiana.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABC (8-V-1959): «La fiesta de la poesía», 26.
- ABC (3-III-1959): «Charlas de café», 26.
- Baker, A. F. (1985): *El pensamiento religioso y filosófico de Antonio Machado*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Barral, C. (1982): *Los años sin excusa. Memorias II*. Madrid: Alianza.
- Benegas, N. (2003): «Entrevista a Julia Uceda». En: *Quimera*, 236, 57–62.
- Bergson, H. (1956): *La introducción a la metafísica y la intuición filosófica*. Buenos Aires: Ediciones Leiviatán.
- Correa, G. (1975/1976): «Mágia poética de Antonio Machado», En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304–307, 462–491.
- Iglesias Serna, A. (2010): *Poetas a orillas de Machado*. Madrid: Abada Editores.
- Iravedra, A. (2009a): «Los poetas del cincuenta bajo el signo de Colliure». En: *Campo de Agramante. Revista de Literatura*, 11, 7–22.
- Iravedra, A. (2009b): «Cuando de aquello también hacia veinte años». En: *Ínsula*, 745–746, 2–6.
- Machado, A. (1988): *Poesía y prosa*. Madrid: Espasa-Calpe/Fundación A. Machado.
- Machado, A. (1925): «Reflexiones sobre la lírica. El libro *Colección del poeta andaluz José Moreno Villa* (1924)». En: *Revista de Occidente*, 6, 359–377.
- Manuel de la Rosa, J. (2005): *Alfonso Grosso o el milagro de la palabra*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Nadales, M. R. (2006): *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1975–2000)*. Granada: Universidad de Granada.
- Olivio Jiménez, J., Morales, J. J. (2002): *Antonio Machado en la poesía española. La evolución interna de la poesía española 1939–2000*. Madrid: Cátedra.
- Riera, C. (1988): *La Escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama.
- Ross, J. A. (1986): «Julia Uceda». En: *Una nueva interpretación de la escuela sevillana*. Athens: University of Georgia at Athens, 158–162.
- Uceda, J. (1959): *Mariposa en cenizas*. Arcos de la Frontera: Alcaraván.
- Uceda, J. (1962): *Extraña Juventud*. Madrid: Ediciones Rialp.

- Uceda, J. (1976): «Aproximaciones a una estética de Antonio Machado (Las Andalucías)». En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304–307, 508–526.
- Uceda, J. (2002): *En el viento hacia el mar (1959–2002)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Uceda, J. (2006): *Zona desconocida*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Valente, J. Á. (1971): *Las palabras de la tribu*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Vigorra, J. (2007): *Entrevista a Julia Uceda*. Sevilla: Junta de Andalucía [vídeo].

## ANTONIO MACHADO V BESEDILIH JULIE UCEDA

Ključne besede: Julia Uceda, Antonio Machado, hommage, citat, medbesedilnost, kritiška produkcija, pesniška intuicija

Lirika Antonia Machada je močno vplivala na pesnike po španski državljanski vojni. Predavanja, seminarji, citati, posvetila in medbesedilnosti so – poleg znamenite počasti v Colliuru – skupna referenčna točka mnogih avtorjev. V članku so predstavljeni vplivi in študije, ki jih je posvetila Machadu sevilska pesnica Julia Uceda. Avtorica članka za ugotavljanje Machadovih sledi v poznejši španski poeziji ne uporabi le že klasične analize avtorjev Joséja Olivía Jiméneza in Juana Joséja Moralesa, temveč primerja poetiki obeh sevilskih pesnikov in med skupnimi vidiki posebej izpostavi pesniško intuicijo.

## RECUPERANDO VOCES PARA LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX: LA ESCRITURA EN LOS MÁRGENES DE CÉSAR SIMÓN

**Palabras clave:** César Simón, Generación del 50, poética del paisaje, poética de la conciencia, poesía en los márgenes, canon y poesía española contemporánea

En el caso de la escritura literaria de César Simón (1932–1997) la mirada que contempla y la conciencia vigilante son dos aspectos fundamentales sobre los que se asienta su poética y que han contribuido a la formación de una de las voces más sólidas y singulares de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX. La peculiaridad del sujeto lírico y del universo creados a través de los distintos poemarios está ligada a una perspectiva filosófica que Simón siempre identificó como elemento original de su obra, considerando que lo distanciaba claramente de los demás poetas de su tiempo. En la originalidad, profundidad y distanciamiento respecto a las tendencias poéticas del 50 y del 70, así como en la publicación tardía, pueden cifrarse algunos de los elementos que han convertido la poesía de César Simón en marginal e inclasificable. En sentido lotmaniano la propuesta lírica de Simón se hallaría en la periferia del sistema. Nosotros no pretendemos devolverla al centro donde, por otro lado, nunca estuvo; ahora bien, sí que deseamos contribuir al enriquecimiento de las poéticas periféricas para que la sinergia literaria continúe y, en la medida de lo posible, contribuya a la pluralización del panorama poético español.

A lo largo del tiempo hemos buceado en los textos simonianos mediante esa comunicación indirecta que convierte la lectura en un «acto creador», según palabras de Gil de Biedma quien, además, citando a Eliot apuntaba que «acaso la misión más urgente de la crítica literaria sea el rescate continuo, generación tras generación, de lo que por estar hecho ya amenaza perderse, o, por lo menos, despreciarse» (1980: 26). Aunque las palabras de Eliot en aquella ocasión se referían al estado de la crítica inglesa, el alcance de su reflexión bien podría extenderse a la situación de los estudios críticos sobre poesía contemporánea española. Esta cuestión está directamente relacionada con la configuración del canon literario y concretamente, más allá de toda la cuestión teórica en torno a este polémico concepto (Sullá, 1998), con el establecimiento del canon poético. Como apuntó Mainer es difícil sobrevivir «al margen de las nóminas generacionales más al uso» (1998: 283), pero si recordamos las palabras de Pozuelo Yvancos hemos de concluir que «todo canon se resuelve como estructura histórica, lo que lo convierte en cambiante, movedizo y sujeto a los principios reguladores de la actividad cognoscitiva y del sujeto ideológico, individual o colectivo, que lo postula» (1998: 236).

Efectivamente los diversos mecanismos canónicos han intentado ejercer su control sobre la literatura en general y la poesía en particular generando situaciones excluyentes

donde el conflicto no está en la amenaza de perderse, sino en la amenaza de no conocerse (Alicia Bajo Cero, 1997; Méndez, 1999 y 2004). Esta situación es la que afecta a la poesía de César Simón ya que, si bien es reconocida por distinguidos críticos y poetas como una de las obras más personales y lúcidas de la segunda mitad del siglo XX (Gallego, 2006b), su presencia en estudios literarios y críticos es todavía hoy prácticamente inexistente. El silencio pertinaz que se cierne sobre la obra simoniana es consecuencia clara de su difícil adscripción generacional y de la singularidad de su propuesta estética dentro del marco de la poesía española del siglo pasado (Falcó, 2006b). En este entorno desfavorable para la poética simoniana se ha insertado nuestro acercamiento a su obra con la finalidad de contribuir a ampliar las miradas sobre esa poesía otra que es necesaria para entender las múltiples redes del movimiento poético que forman parte de un proceso cultural y social más amplio, puesto que en la dialéctica simultánea e interdependiente de la poesía no hay centro sin periferia (Lotman, 1970 y 1996).

Como hemos indicado, la obra de César Simón se caracterizó por el cultivo de una poética propia que se mantuvo alejada de modas y de los consabidos círculos literarios más o menos influyentes. Este alejamiento voluntario fue practicado sistemáticamente de modo que uno de sus resultados más inmediatos fue el desconocimiento de su obra fuera del ámbito cultural valenciano. La admiración que suscitaba la obra de César Simón entre compañeros, profesores, poetas o estudiantes en un circunscrito reducto geográfico y literario contrastaba con la escasa resonancia de sus textos en el panorama más amplio de la literatura española (Gallego, 2006b). En este sentido es obvio que su caso tampoco es extraordinario puesto que numerosos escritores de su época sufrieron la misma suerte y sólo a partir de los años ochenta fueron recuperados progresivamente por algunos estudiosos, editores y críticos (Jiménez Arribas, 2006). Pero el silencio generalizado o, en el mejor de los casos, algún eco sobre su producción nunca debilitaron la producción simoniana, fueron en cambio un acicate para su escritura que se forjó a lo largo de toda una vida guiada por un elevado sentido crítico. Salvando las diferencias vitales y literarias, llama particularmente la atención la proximidad que presentan su situación y su obra con las de Juan Gil-Albert, puesto que ambos se mantuvieron fieles a sus poéticas obviando las exigencias de los cánones y de las generaciones, convirtiéndose en figuras aisladas y, durante cierto tiempo, olvidadas. Sin embargo la calidad de sus obras –unidas al paso del tiempo– han supuesto inevitablemente la modificación de esta situación. En el caso de Gil-Albert su recuperación comenzó a partir de los años 70 (Simón, 1983a) mientras que en el de César Simón los intentos más numerosos se evidenciaron después de su muerte (Falcó, 2006b).

En este cambio de tendencia sigue siendo evidente la dificultad que genera su inclusión o exclusión respecto a la nómina de poetas pertenecientes a la Generación del 50. Sin embargo, dada la evolución marginal de la obra simoniana, consideramos esta cuestión secundaria porque, como apuntó Jaime Siles (2000), César Simón es un poeta al cual le sobra su generación. En todo caso consideramos más fructífero apuntar las convergencias y divergencias articuladas desde su poesía dentro de un espacio complejo atravesado por distintas concepciones poéticas; puesto que él mismo era consciente de que su poesía no se ajustaba del todo a ninguna de las líneas seguidas por la generación del 50 como, por

otra parte, quedó de manifiesto en la entrevista de *Quervo. Cuaderno de cultura* donde argumentaba que «la poesía es, antes que nada, un carácter» (1983: 7) y que ésta «ha constituido la praxis por la que yo he desnudado al mundo y me he quedado desnudo ante él» (1983: 8). Así para Simón la poesía supone el camino hacia las palabras desde la verdad, es decir, desde la autenticidad y, por lo tanto, el objetivo es la palabra puesto que «nunca comprenderemos por qué procedimientos el lenguaje verifica el milagro de instaurar un nuevo mundo más significativo que el real» (1983: 8). Toda su obra ha estado orientada hacia la búsqueda, hacia el misterio, hacia el santuario más íntimo y, en consecuencia, su poesía se ha convertido –mediante un proceso de despojo y desenmascaramiento– en el cuerpo, la casa, el refugio, el templo donde enraizarse en el mundo (Bachelard, 1957). Y en dichos espacios intersticiales ha tenido su vocación de permanencia.

En este sentido, recordando nuevamente las palabras de Gil de Biedma sobre los poemas de Baudelaire, podemos considerar que a la poesía de César Simón «le sienta bien la monotonía», entendida –claro está– en sentido etimológico. La construcción de un universo textual sólido se aleja de la sistematicidad para reforzar la unicidad de su obra, contribuyendo a esta dinámica la estrategia de la retroalimentación discursiva cuyo objetivo primordial es dar unidad y estabilidad al discurso poético. El universo simoniano gira en torno a dos ámbitos fundamentales: en primer lugar, el paisaje, caracterizado por su interiorización y proyección constantes; en segundo lugar, la extrañeza ante la realidad de la conciencia. Ambos aspectos son conformadores de la realidad individual y, al mismo tiempo, son reflejo de la vida en la que se inserta la experiencia vital del sujeto poético. De ahí también el recurso continuado a las estrategias de distanciamiento y desdoblamiento para crear un efecto de extrañamiento en el lector, ahondando al mismo tiempo en la perspectiva irónica de la escritura, separando y fundiendo los espacios, las perspectivas exteriores e interiores.

El tono que caracteriza toda su escritura es el del asombro, el del estupor ante la belleza inconmensurable e ininteligible que se transforma en admiración constante. De ahí que la temporalidad simoniana no se vuelque en el pasado, sino que abunde siempre en la potencialidad del presente dentro de un tiempo mítico en el que el sujeto reitera sus acciones de observación y goce de la existencia. Esta visión se percibe a través del tono reflexivo y meditativo de sus poemas que, en ciertas ocasiones, presentan un halo pesimista pero que en realidad, es considerada también desde una perspectiva complementaria puesto que, como se lee en uno de sus versos, sus elegías siempre «fueron himnos». Su percepción honda, alucinada y dichosa de la existencia acrecienta el tono celebrativo de una escritura que se sabe temporalidad, concreción, cotidianidad y testimonio constante de una vida dedicada a la «constatación extensa» y contenida de los instantes más fugitivos, más inaprensibles y bellos, más crueles e irremediables. Así pues, la representación de la realidad desde dicha focalización marcará la trayectoria de una escritura atónita ante el espectáculo vital al que inevitablemente asiste.

Su recorrido a lo largo de la poesía ha sido un incesante caminar profundamente marcado por la presencia de un individuo pegado a la tierra, de un hombre sumergido en el paisaje más cercano decorado con luces, sombras, soles, mares, nubes, playas, cañas,

tapias, casas encaladas, habitaciones desiertas, jardines, muros, templos, cuerpos, estrellas, grillos, trenes, estaciones, bultos, voces, músicas, silencios, pasos o vientos. Inmerso también en la profundidad silente de su carne y cobijado por una conciencia monstruosa. Tal interiorización de las sensaciones está hondamente vinculada a la posición privilegiada de la conciencia, puesto que ella es la que permite saber y, lo más importante, saberse. La reflexividad aplicada tanto a ámbitos sensibles como intelectuales será otra de las constantes de la escritura simoniana porque la percepción de las propias sensaciones es fuente continua e inagotable de vida, de conciencia, de misterio. De este modo, respirar, contemplarse, sentirse, verse, vivir, tocar, caminar, pasear, pararse pero, sobre todo, ser contribuyen a desarrollar el aspecto enigmático y arcano de la existencia, otro de los elementos fundamentales de su escritura. En este sentido hemos de tener en cuenta que la presencia del misterio es un elemento que evoluciona con el paso de la escritura simoniana y lo que en un primer momento era constatación de lo inexplicable e inefable, se convierte en los últimos poemarios en constatación de lo sagrado. Ahora bien, esta tendencia a la sacralización de la última lírica simoniana hay que tener en cuenta que siempre ha estado presente en sus obras, aunque no fuese enunciado de esta manera, y que se plantea desde la perspectiva de «un místico que no cree» –como él mismo se definió. De ahí que sea más interesante describir esta evolución en términos de hermetismo o «sensación sagrada». La realidad sensitiva es pues la base de toda la escritura simoniana y, a partir de ella, se establece la formalización racional de las sensaciones. Esto significa que más allá de todas las elucubraciones sobre la trascendencia, sobre el vacío o la nada impera la realidad más acuciante: la muerte de la conciencia. Como César Simón comentaba en sus diarios, ésta es la verdadera muerte, la verdadera desaparición de todo lo que ha significado la vida de un individuo porque la conciencia es el fundamento del ser. Pero antes, mucho antes, también ha tenido lugar esta destrucción de forma progresiva, inevitable y, quizás, desconocida puesto que el paso por la vida no es otra cosa que ir muriendo poco a poco, al mismo tiempo que se respira, casi de forma imperceptible. Ahora bien este aspecto temático, como el paso del tiempo, tampoco es un elemento central de la poética simoniana y no suele mostrarse desde una perspectiva agónica. La lucha del protagonista poemático se orienta hacia la búsqueda del misterio de la vida, su única tarea es la de saberse y, por lo tanto, su enfrentamiento se produce dentro de los muros de su propia conciencia.

Otro de los puntos centrales de la escritura lírica simoniana es la profundidad con la que se aborda la presencia del paisaje, produciéndose una continua fusión entre éste y el sujeto, dando así lugar a una visión totalizadora que fluye constantemente entre los dos ámbitos y genera diversas perspectivas del medio. Esta «poetización del medio», como la ha definido J. Siles, nos presenta a un sujeto lírico con un profundo «sentido odológico» (Cilleruelo, 2002) que se adentra en todos los espacios –sean éstos cuartos últimos o playas desiertas– percibiendo las esencias más antiguas y arcanas. En los primeros poemarios aparece un fuerte telurismo de evocaciones sugerentes conectado intensamente a una naturaleza que, con el paso de las publicaciones, irá abriéndose y contaminándose con la presencia de un espacio más urbano. Esta transformación del paisaje encuentra un espacio privilegiado en las casas vacías, en sus habitaciones últimas iluminadas por el sol

del mediodía, amuebladas con mecedoras de un tiempo ya inexistente, repletas de risas, silencios, voces o respiraciones, golpeadas por un viento olvidado que cierra inesperadamente las puertas. Y también se refleja en la imagen de un cuerpo abierto a la meditación y al misterio constantes, convertido en bulto o sombra que se intuye en la oscuridad cegadora de la tarde.

Los múltiples espacios en los que se instala el personaje de estos versos comparten un elemento clave de la poética simoniana: el silencio. Silencio total que llega hasta cada uno de los rincones de todos los templos en los que se adentra el viajero. Silencio puro, verdad absoluta que, en muchas ocasiones, tiene el privilegio de compartir sus lugares más preciados y ocultos con esa otra bella «semiverdad» que es la música. Silencio impregnado del canto nocturno del grillo o del viejo silbido de los trenes, símbolos inevitables de una conciencia punzante que se sabe y que cada vez va más hacia dentro. El proceso de interiorización es también característico de la escritura simoniana y responde a la actitud primera de ensimismamiento que se detecta en sus poemarios iniciales. Esta tendencia se mantiene a lo largo de toda su obra y se hace progresivamente más aguda, hecho que se relaciona directamente con la presencia de la reflexividad que indicábamos anteriormente. De la misma manera que el tono meditativo, reflexivo y analítico forman parte de una escritura orientada a la celebración continuada de la vida, también el erotismo recorre muchos de los poemas simonianos. En este caso, consideramos que en sus poemas más emblemáticos al respecto predomina su perspectiva «pandémica» de la pasión amorosa como rito y atracción carnal (Cabanilles, 1997). Ahora bien, este punto de vista no impide la presencia de ese otro «amor celeste» donde unos ojos se convierten en horizonte de otros y donde unos labios ofrecen, desde la eternidad del tiempo detenido e irrecuperable de una fotografía, el deseo.

La articulación de este universo temático se manifestó desde el primer momento como una estructura fuertemente compacta. Este hecho fundamental caracteriza de forma clara toda la escritura simoniana y a esta situación contribuyó probablemente su publicación tardía, ya que César Simón rondaba los cuarenta años cuando sus primeros libros vieron la luz. La presentación inicial de su universo temático como un conjunto que respondía a una totalidad bien enraizada y trabada se percibe inevitablemente con la aparición de sus poemarios posteriores. La cosmovisión simoniana se va ampliando pero, a su vez, va reforzando los elementos que ya habían aparecido. En este sentido podemos comparar su escritura con el movimiento en espiral característico de los remolinos de viento o de agua: mientras el centro de la cosmovisión se mantiene y engarza todas las publicaciones hay elementos que aumentan o disminuyen su presencia pero que, inevitablemente, terminan aproximándose a la potente inercia del núcleo. Así pues, la evolución de la lírica simoniana responde a un movimiento constante de ampliación y de recuperación que le confiere una fuerte estabilidad y una significativa unidad. Esta visión totalizadora planteada en el universo lírico responde a la percepción unitaria de la propia existencia de modo que escritura y vida o, dicho de otra manera, eternidad y cotidianidad, aparecen nuevamente ligadas de forma íntima e inseparable.



La propensión a una cosmovisión lírica tan compacta ha contribuido a la aparición reiterada de numerosos motivos que, con el paso de los poemarios, se han convertido en símbolos de creación simonianos, puesto que identifican fielmente su universo y su escritura. Muchos de estos elementos pertenecen al acervo de la tradición literaria pero dentro de los versos simonianos adquieren una dimensión diferente y contribuyen a la caracterización singular de toda su obra. La presencia continuada de dichos motivos responde al uso reiterado de las isotopías semánticas como elemento estructurante y como signo de cohesión, reforzando de este modo la unión entre poemas y poemarios más allá de los espacios vacíos producidos por los textos. Esta tendencia reiterativa de la temática simoniana puede también aplicarse al aspecto retórico, por lo que las isotopías de la expresión contribuyen a conformar desde el ámbito estilístico la unidad de su obra, ahondando la compacidad de su lírica. De nuevo, pues, el eco de la monotonía baudeleriana.

Si el discurso literario en general y el poético en particular lo podemos considerar como un movimiento donde el punto de partida marca el inicio de un viaje de incierto final, habremos de admitir sus concomitancias con la existencia, puesto que la vida, como viaje, sabemos en qué instante comienza pero no cómo ni cuándo finaliza. Superado así el *topos* clásico de la identificación entre la vida y la escritura, queremos insistir en que esta incertidumbre de la literatura afecta por igual a la escritura y a la lectura, ya que ambas son momentos esenciales que discurren dentro de los márgenes fijados por el texto. Dejarse captar por los intersticios de los versos es dejarse arrastrar a la tela de araña de otro mundo que nos envuelve y que, a veces, nos devora. Pero más allá de los mundos sugeridos está el viaje en sí mismo. Así, cuando el goce es el movimiento en sí mismo, entonces todo adquiere sentido, como aquel mecanismo ingenuo de un caballo de madera, porque ya no importa el punto ni el momento de arribada. En este sentido la lírica de Simón presenta un movimiento que la singulariza de forma especial puesto que ir de un mundo a otro, de una realidad a otra ya no tiene importancia, sino que lo decisivo es vivir el viaje, darse a lo esencial, ahondar en el misterio de la vida –siempre observada desde la conciencia. Este arduo trabajo es el que liga constantemente su escritura a la penetración de la cotidianidad, a la conciencia de lo efímero. Precisamente esta «poética de lo cotidiano» es otro de los rasgos que contribuye en gran medida a la creación de una cosmovisión sólida donde el protagonista poemático se presenta como un sujeto de raigambre contemplativa y reflexiva, ahondando en muchas ocasiones en los problemas ontológicos del ser.

El discurrir del tiempo de la escritura implica también la modificación de algunos rasgos del discurso, si bien no hemos de olvidar la unidad general de estilo. En este aspecto resulta inevitable remarcar el proceso de adelgazamiento y de esencialización formal –ligada a la inefabilidad y al silencio desde una perspectiva temática– que se percibe en los poemas de los últimos libros y que alcanza su punto culminante en *El jardín*. Esta vuelta a la concentración recuerda las propuestas estéticas de algunos de los autores más admirados por Simón como Paul Celan o Giuseppe Ungaretti. La dicción sobria, ajustada y certera de éstos se convierte en el paradigma de una unidad estilística y se respira en toda la lírica simoniana, apuntando también a la asunción de las tensiones, de los conflictos, de las paradojas que se han deslizado por sus poemas. Así, en esa carrera de fondo y

solitaria que es la poesía, según Valente, el protagonista sujeto de esta obra recuerda la actitud y la figura de los sabios estoicos, quienes afrontaban el infinito rigor del universo con la serena aceptación de su destino.

Llegados a este punto cabe decir que la reflexión en torno a la singularidad de la escritura de Simón, así como la valoración de su originalidad y de su excepcionalidad dentro la lírica española de finales del siglo XX, han sido evidenciadas a partir del estudio pormenorizado de su producción que hemos realizado en diversas aproximaciones a su obra (Pozo, 2001–2011) y donde hemos insistido en la necesidad de abordar de forma diferenciada distintos ámbitos literarios –como, por ejemplo, «exteriores e interiores», correlato a su vez de otros como «paisaje y conciencia»– con el fin de generar una visión o interpretación totalizadora que pusiese de manifiesto la unidad y complejidad del discurso poético simoniano. Esta imbricación es la que hemos manifestado en las primeras páginas del presente artículo.

Sin embargo, pasando a la recepción posterior de su obra podemos compartir la percepción del mismo Simón, quien acertó a sugerir que el desconocimiento de su obra no se debe a que ésta fuese «tan difícil ni tan marginal como para que no pueda ser entendida perfectamente» (Palacios, 1997: 9), es decir, no respondió –ni tampoco responde actualmente– a razones propiamente literarias, sino a factores de sociología literaria. Dentro de estos factores encontramos unos fundamentalmente intrínsecos –como la percepción ilimitada del tiempo o la escasa capacidad de autopromoción llevada a cabo por el poeta– y otros extrínsecos –como la publicación tardía y la pertenencia a un espacio social periférico–, si bien su simbiosis es profunda y de ésta surge la situación particular a la que se enfrentó la obra de Simón desde sus comienzos: el desfase cronológico que provocó su alejamiento de las nóminas generacionales. En este sentido García Jambrina (1992) apunta que lo que debiera ser meramente un «marco o referencia contextual» acaba convirtiéndose en una «marca de fábrica o estilo». Esta perversión del sistema literario genera el empobrecimiento y la reducción del sistema mismo puesto que el precio a pagar siempre es elevado, bien se trate de la homogeneización –en el mejor de los casos– o bien de la inexistencia –en el peor de ellos. César Simón, consciente de su situación, se deslizó a lo largo de toda su obra por los márgenes, sorteando las tensiones generadas entre centro(s) y periferia(s) con el fin de mantener una libertad estética cuya premisa era encontrar el camino desde la verdad hacia las palabras, desde la autenticidad al lenguaje, desde el mundo real al simbólico.

El camino inverso es el que hemos realizado para poder determinar la singularidad de su escritura dentro de la pluralidad de voces que conforman el panorama poético de fin de siglo. A este proceso de desvelamiento –como lo entendiera Petrarca en sus *Epístolas seniles*– del sujeto poético mediante el discurso hemos asistido también nosotros, convirtiéndonos no ya en espectadores sino en actores-artífices de la búsqueda de un espacio donde aprender, donde construirnos, donde sabernos. Toda esta labor de (re)conocimiento a partir del discurso literario está ligada a la necesidad de encontrar un refugio donde «enraizarse en el mundo» (Bachelard, 1957). Y Simón, como Gil-Albert, manifiesta en sus textos una orientación ligada a la intensidad y a la densidad vital de modo que podemos

aplicarle, de forma sistemática y sin miedo a equivocarnos, los aspectos que él consideraba determinantes de su personalidad y escritura: en primer lugar, ser un «sensitivo de la carne y de la mente, un intuitivo, pero no de los nervios, sino de los encantados. De los encantados, de los encandilados por la vida. Y un sensitivo encandilado es un ser de lenta y decantada condición interior»; en segundo lugar, considerar primordial la «intuición silenciosa con que contemplaba» porque «de ahí nace toda su obra»; y por último, establecer que «fue un poeta metafísico, un filósofo de la naturaleza en ese grado de abstracción que no comete el error de despegarse de lo sensible para sumergirse en esa cosa que no significa nada: el ser en cuanto ser ...». Las palabras de Simón justifican la referencia constante a la perspectiva filosófica de su escritura puesto que es el elemento en el que se focaliza de forma recurrente el alejamiento respecto a «su generación». En este caso el entrecomillado es especialmente significativo puesto que retoma las palabras del poeta en una de sus últimas entrevistas concedida a la revista universitaria *Macondo* donde argumentaba las razones de su aislamiento: «Y, claro, hasta cierto punto yo había perdido el tren generacional. Los libros de los poetas de la generación siguiente ya se habían dado a conocer, mientras que algunos poetas de mi generación ya habían dejado de escribir, como Jaime Gil de Biedma.» En este caso nos interesa destacar la referencia directa a «mi generación» puesto que el término lingüístico empleado evidencia claramente la generación a la que se adscribía y el espacio donde colocaba su producción poética: Simón estaba convencido de pertenecer a la Generación del 50.

Con la misma claridad abordó en dos momentos diferentes los puntos de acercamiento y de distanciamiento respecto a las dos generaciones entre las que se deslizaba. En 1983, para la revista *Quervo*, argumentaba que su concepción del poema como «experiencia emocional, como experiencia interior de lo exterior a través de un lenguaje transfigurado y simbólico, así como un sentido nada coloquial ni realista del lenguaje», eran rasgos que lo acercaban a la Generación del 50; mientras que se alejaba de ésta debido a su «desinterés por la perspectiva ética». Asimismo cifraba su conexión respecto a la Generación del 70 mediante el recurso a determinadas estrategias discursivas –ironía, distanciamiento e, incluso, la burla– y se distanciaba en función de un «concepto no compartido del lenguaje»: Simón subrayaba que él era consciente de la insuficiencia del mismo por lo que tampoco lo convertía en objeto de poetización; de la misma manera tampoco explotaba la vena culturalista, ni la marginación, ni las oposiciones entre literatura y poder. Unos años más tarde, el poeta reflexiona de nuevo sobre su situación dentro de los diferentes movimientos. Por otra parte, en el número de *El urogallo* (1990) insistía en su pertenencia a la Generación del 50 dado que habían compartido un periodo histórico clave: «son los poetas niños durante la guerra civil y bachilleres durante la postguerra –bachilleres del *plan 38*–, dos periodos que imprimieron carácter. Se les reconoce algunos rasgos literarios comunes, sin perjuicio de su individualidad y posterior y personal evolución». Y terminaba manifestando que, a pesar del enriquecimiento e interés por los poetas de la generación posterior –muchos de ellos compañeros–, pertenecía al «grupo anterior». Otros datos que aportaba inmediatamente a continuación eran su fecha de nacimiento –1932– y ser discípulo de Francisco Brines en la Universidad de Valencia. De las razones biográfico-cronológicas pasaba a las propiamente literarias insistiendo en los

puntos posibles de conexión con las poéticas del medio siglo: «Rasgos comunes con algunos del 50 –quizás–: experiencia emocional –aunque yo la prefiera total, es decir, emocional e intelectual–, lenguaje que se pretende simbólico y riguroso acento meditativo e interiorizado ...». Como podemos observar, insiste exactamente en las mismas cuestiones explicitadas en 1983, así que también lo hace en sus diferencias cuando considera que «alguien ha dicho que mi poesía se desinteresa de la historicidad –y, por consiguiente, de cierta proyección ética– para centrarse en su relación directa con el ser, y en primer lugar con el propio bulto, en su extrañeza e inexplicabilidad»; o que «algunas de las diferencias con los de mi edad –y con los posteriores– quizás procedan de mi formación. Yo no cursé licenciatura en leyes, ni en románicas, sino en filosofía. Mis intereses y lecturas eran algo distintos a los habituales entre poetas».

Como se deduce de lo expuesto, el análisis de su obra y de sus reflexiones nos ha conducido de nuevo al punto central que Simón identificó respecto a la obra de Gil-Albert y que, a su vez, es el centro desde el cual también se ha generado toda su escritura: la perspectiva de un «poeta metafísico», de un «filósofo de la naturaleza en ese grado de abstracción que no comete el error de despegarse de lo sensible». Desde este (no) lugar se clarifica la diferencia y la originalidad de su escritura: una mirada de raíz filosófica pegada a lo sensible y a su misterio. De ahí el telurismo inicial nunca abandonado que, progresivamente, fue dando paso a una sacralización de los espacios que respondía, necesariamente, a una visión holística de lo exterior y lo interior, del paisaje y de la conciencia, donde la totalidad organizada no respondía a la simple suma de sus componentes. He aquí la dificultad a la hora de diferenciar los formantes que componen la compleja obra poética de Simón y la sugerencia apuntada en nuestros estudios anteriores (especialmente en Pozo, 2008): la imbricación de todos los elementos analizados como horizonte permanente.

Por último recordar que Simón se sentía «relativamente marginado» –como afirmaba en la entrevista de 1990– y que no le importaba demasiado «ser adscrito o no a un grupo» porque lo que le interesaba era «ser leído». Del estoicismo de sus palabras podemos deducir que Simón aceptó su destino de poeta en los márgenes. Nosotros no. Por ello hemos dedicado tiempo y esfuerzo al estudio de una obra que consideramos singular, debido al carácter filosófico que impregna su visión del mundo, e imprescindible, a tenor de su influencia en poetas más jóvenes. Este diálogo con las propuestas poéticas más diversas del panorama literario actual está dando lugar a la recuperación y, sobre todo, a la proyección de su obra más allá de los límites geográficos en los que, hasta ahora, se había mantenido. Los esfuerzos por la difusión de su poesía en este momento son innegables y significativos (Gallego, 2006; Falcó, 2007). Tanto por estos motivos, que confieren a su lírica una actualidad evidente, como por el análisis de su obra que hemos realizado (Pozo, 2011), consideramos que la obra poética de César Simón debería ser incluida de pleno derecho dentro de los estudios sobre los «Poetas de los cincuenta» o la Segunda Generación de Posguerra. Este hecho supone otorgar la consideración de mera anécdota a su publicación tardía, puesto que ha sido un factor decisivo en su exclusión sistemática de estudios y antologías; para favorecer, en cambio, la importancia de las conexiones de su poética con la obra de otros escritores de «su generación» como Francisco Brines, José Ángel

Valente, Jaime Gil de Biedma o Claudio Rodríguez. La recuperación de la obra de César Simón y su inclusión junto a la obra de estos poetas dará lugar al enriquecimiento de una generación, ampliando las redes o rizomas de un universo lírico en continua expansión cuyo mapa todavía está siendo completado gracias a la presencia de unas voces que en su día fueron periféricas pero que ahora, tras los estudios que ponen de manifiesto la calidad de sus poéticas, resultan imprescindibles para entender la evolución de la reciente poesía española. Olvidar estas voces irrepetibles y discordantes, entre las que se halla la de César Simón, supone la reducción peligrosa del amplio horizonte literario donde, a pesar del silencio, se sigue escuchando el eco de sus versos, la música de su mundo, el silencio de su «sueño resonante de pasos».

## BIBLIOGRAFÍA

- Alicia Bajo Cero (1997): *Poesía y poder*. Valencia: Ediciones Bajo Cero.
- Bachelard, G. (2000 [1957]): *La poética del espacio*. Trad. Jorge Ferreiro. Madrid: Fondo de Cultura Económico.
- Cabanilles, A. (1997): «La poesía amorosa de César Simón». En: *Por aguas de la memoria ajena*. Valencia: Episteme.
- Cilleruelo, J. A. (2002): «Mientras caminaba. El sentido odológico en la poesía de César Simón». En: *La siesta del lobo*, 14, 56–58.
- Falcó, J. L. (1983): «Tranquilamente hablando». Entrevista a César Simón. En: *Quervo. Cuadernos de cultura*, 4, 5–16.
- Falcó, J. L. (2006a): «Juan Gil-Albert y César Simón: perfiles de un diálogo concertado». En: *Animal Sospechoso*, 4, 71–77.
- Falcó, J. L. (2006b): «La poesía de César Simón: *Precisión de una sombra* (1970–1982)». Jaca: Universidad de Zaragoza (en prensa).
- Gallego, V. (2006a): *El 50 del 50 (Seis poetas de la generación del medio siglo)*. Valencia: Pre-Textos.
- Gallego, V. (2006b): *César Simón. Una noche en vela (antología poética)*. Sevilla: Renacimiento.
- Gil de Biedma, J. (1980): *El pie de la letra*. Barcelona: Crítica.
- Jiménez Arribas, C. (2006): «Prólogo». En: Francisco Ferrer Lerín: *Ciudad propia. Poesía autorizada*. La Laguna: Artemisa.
- Lotman, I. (1988 [1970]): *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Lotman, I. (1996): *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra.
- Mainer, J. C. (1998 [1994]): «Sobre el canon de la literatura española del siglo XX». En: Enric Sullà (ed.): *El canon literario*. Madrid: Arco.
- Méndez Rubio, A. (1999): *Poesía y utopía*. Valencia: Episteme.

- Méndez Rubio, A. (2004): *Poesía sin mundo*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Palacios, A. (1997): «El amante de las horas que transcurren». Entrevista a César Simón. En: *Macondo*, 1, 9–15.
- Pozo Sánchez, B. (2000a): «César Simón: el placer de la mirada». En: Cabanilles, A. y López Casanova, A. (eds.), *Homenatge a César Simón*, València: Universitat.
- Pozo Sánchez, B. (2000b): «Las grietas de la memoria. Notas sobre la escritura autobiográfica de César Simón». En: José Romera, Francisco Gutiérrez (eds.): *Poesía Histórica y (auto)biográfica (1975–1999)*. Madrid: Visor.
- Pozo Sánchez, B. (2001): «La construcción referencial del imaginario sexual en la poética de César Simón». En: Domingo Pujante, Juan Vicente Aliaga (eds.): *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura*. Valencia: Universidad.
- Pozo Sánchez, B. (2002a): «César Simón: una poética entre dos fuegos». En: *Poéticas novísimas: un fuego nuevo*. Zaragoza: Universidad (en prensa).
- Pozo Sánchez, B. (2002b): «Donde no habite el olvido». En: *La siesta del lobo*, 14, 73–76.
- Pozo Sánchez, B. (2003a): «Poética del silencio: la encrucijada de César Simón». En: *Actas XXIII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica*. Ginebra: Niemeyer.
- Pozo Sánchez, B. (2003b): «G. Leopardi y E. Montale en la obra lírica de César Simón». En: Vicente González Martín (ed.): *La filología italiana ante el nuevo milenio*. Salamanca: Universidad.
- Pozo Sánchez, B. (2004): «Los jirones de la memoria: la obra de César Simón». En: Celia Fernández Prieto, M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla (eds.): *Autobiografía en España: un balance*. Madrid: Visor.
- Pozo Sánchez, B. (2005): «Las lecturas italianas de César Simón». En: Verónica Arenas, Josefa Badía (et al.): *Líneas actuales de investigación literaria*. Valencia: Universidad.
- Pozo Sánchez, B. (2006): «El eco de un sueño resonante de pasos». En: *Animal sospechoso*, 4, 65–71.
- Pozo Sánchez, B. (2007): «Los trazos inaugurales del silencio en la obra de César Simón». En: Antònia Cabanilles, Ferran Carbó, Evelio Miñano (eds.): *Poesia i silenci*. València: Universitat.
- Pozo Sánchez, B. (2008): *La obra lírica de César Simón: poética del paisaje y de la conciencia*. València: Universitat.
- Pozo Sánchez, B. (2011): *Un aire interior al mundo (apuntes de un diálogo inacabado con César Simón)*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- Siles, J. (2000): *Conocimiento del yo y poetización del medio: la poética y la poesía de César Simón*. Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana.
- Simón, C. (1970): *Pedregal*. Gandía: Ayuntamiento de Gandía.
- Simón, C. (1971a): «Aspectos lingüísticos en la sátira de Francisco Brines». En: *Quaderns de Filologia*. València: Universitat.
- Simón, C. (1971b): *Erosión*. Valencia: Hontanar.

- Simón, C. (1977): *Estupor final*. Valencia: Lindes.
- Simón, C. (1979a): *Motín de cuenteros*. Valencia: Prometeo.
- Simón, C. (1979b): «Prólogo». En: Juan Gil-Albert: *Razonamiento inagotable con una carta final*. Madrid: Caballo negro para la poesía.
- Simón, C. (1979c): *Entre un aburrimiento y un amor clandestino*. Valencia: Prometeo.
- Simón, C. (1981): «El cuerpo fragmentario y la escritura de los márgenes (el nihilismo optimista de Jenaro Talens y las dificultades de su poesía)». En: *Impetu*. Montpellier: Université Paul Valéry.
- Simón, C. (1982): «Prólogo». En: Juan Gil-Albert: *Antología poética*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Simón, C. (1983): *Juan Gil-Albert de su vida y obra*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.
- Simón, C. (1984): *Precisión de una sombra (Poesía, 1970–1982)*. Madrid: Hiperión.
- Simón, C. (1985): *Quince fragmentos sobre un único tema: el tema único*. Sagunto: Ardeas.
- Simón, C. (1989): *Siciliana*. Valencia: Mestral.
- Simón, C. (1991): *Extravío*. Madrid: Hiperión.
- Simón, C. (1994a): *La vida secreta*. Valencia: Pre-Textos.
- Simón, C. (1996a): «Juan Gil-Albert». En: *El Mono-Gráfico*, 9, 40–63.
- Simón, C. (1996b): «Autorretrato». En: *Abalorio*, 23, 9.
- Simón, C. (1996c): *Templo sin dioses*. Madrid: Visor.
- Simón, C. (1997a): *Perros ahorcados*. Valencia: Pre-Textos.
- Simón, C. (1997b): *Por aguas de memoria ajena. Antología poética*. Valencia: Episteme.
- Simón, C. (1997c): *El jardín*. Madrid: Hiperión.
- Simón, C. (1998): *En nombre de nada*. Valencia: Pre-Textos.
- Simón Aura, C. (2002): *César Simón. Palabras en la cumbre Antología 1971–1997*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- Sullà, E. (1998): «El debate sobre el canon literario». En: Enric Sullà (ed.): *El canon literario*. Madrid: Arco.

## OBUJANJE GLASOV ZA ŠPANSKO POEZIJO 20. STOLETJA: CÉSAR SIMÓN IN NJEGOVA OBROBNA POEZIJA

Ključne besede: César Simón, Generacija '50, poetika pokrajine, poetika zavesti, obrobna poezija, kanon in španska sodobna poezija

Poezija Césarja Simóna še vedno ohranja nehvaležni obrobni položaj. Čeprav mnogi ugledni kritiki in pesniki priznavajo, da je Simónov opus eden najosebnejših in prodornejših v drugi polovici 20. stoletja, še danes ni postal predmet literarnih in kritičkih študij. Vztrajna tišina, ki lebdi nad Simónovim delom, je posledica njegove težke uvrstljivosti v katero koli generacijo in posebnosti njegovih estetskih načel v okviru španske poezije prejšnjega stoletja. Pričujoči članek poskuša v tem nenaklonjenem okolju za Simónovo poetiko približati njegovo delo in tako prispevati k širjenju pogledov na to drugačno poezijo. Ta je nujna za razumevanje mnogovrstnih mrež pesniškega gibanja, ki so del najširšega kulturnega in družbenega procesa, saj v simultani in neodvisni dialektiki poezije ni središča brez obrobja.





## LA MUJER FATAL

**Palabras clave:** mujer, literatura, cine, *femme fatale*, crítica feminista

### 1. Introducción

*Me empujaron a labios que dan felicidad,  
me separan, y me destruyen.*  
Goethe

Si nos situamos ante una pantalla y observamos el desenlace de la primera película hablada alemana, *El Ángel Azul* (1930), de Josef von Sternberg, la escena no puede ser más patética viendo a Emil Jannings interpretar a un hombre destruido, caído, que vende fotos de Lola-Lola mientras suena la voz de Marlene Dietrich, «Ten cuidado con las rubias».

Todas esas mujeres presentan una serie de características que las acercan a lo malvado y a la destrucción, usando sus encantos con el único fin de seducir y, de paso, destruir a los hombres. Desde tiempos remotos se ha identificado al hombre con el bien y a la mujer con el mal: en la mitología grecolatina, en la que se hacen presente sibilas, brujas y hechiceras, y en la tradición judeocristiana relacionando a la mujer con una serpiente o presentándola como bestia o prostituta.

Entonces vino uno de los siete ángeles que llevaban las siete copas y me habló: «ven que te voy a mostrar el juicio de la célebre Ramera, que se sienta sobre grandes aguas; con ella fornicaron los reyes de la tierra, y los habitantes de la tierra se embriagaron con el vino de su prostitución.» [...] La mujer estaba vestida de púrpura y escarlata, resplandecía de oro, piedras preciosas y perlas; llevaba en su mano una copa de oro llena de abominaciones, y también las impurezas de su prostitución. (Apocalipsis, 17: 1)

En este sentido se expresa González Ovies cuando afirma que «el género femenino, en los albores de la humanidad no desempeña otro papel, según testimonian pasajes, sino el de encarnar la fuerza del mal» (González Ovies, 1994). Ahora bien, ¿qué entendemos por mujer fatal, traducción de la expresión francesa *femme fatale*? Si nos acercamos al diccionario de la Real Academia Española vemos que se define como «aquella cuyo poder de atracción amorosa acarrea fin desgraciado a sí misma o a quienes atrae; referido principalmente a personajes de ficción, sobre todo de cine, y a las actrices que los representan». Dejando, de momento, a un lado la segunda parte de la definición, que será retomada al final del artículo, observamos que la connotación implícita de la definición acarrea la imagen de villana sexualmente insaciable que provocará con su intervención un final trágico.

Este concepto de mujer es el que se pretende analizar en el presente artículo a través de diferentes ejemplos que han perfilado leyendas y obras de la literatura universal.

## 2. Mujeres

El mito de la mujer fatal, que se desarrolla a lo largo del siglo XIX, es la expresión de un tipo de mujer muy orgánica, activa, fuerte y carnal, a la vez que fascinante y dañina para el hombre, frente a otro modelo femenino mucho más pasivo, una mujer abnegada y sometida al varón (Dijkstra, 1994; Volpatti, 1994).

Se centra este arquetipo de mujer en el siglo XIX pero, sin embargo, si deseamos encontrar sus orígenes debemos remar hacia el pasado, a lo largo de toda la Historia, que nos llevará hasta los orígenes de nuestra tradición, allá en el horizonte donde se encuentra la Grecia clásica. Para identificar a la mujer como ser portador del pecado, del mal, se han destacado, tanto en la historia pagana como sagrada, características como la fragilidad moral y la inmadurez ética.

El arquetipo de mujer fatal existe en, prácticamente, todas las culturas (Wallace 1960: 236). Los orígenes del arquetipo de la mujer fatal se remontan a la mitología de la antigüedad. Posteriormente, el tipo de la mujer mortífera está omnipresente en el folclore popular y el arte de la cultura occidental. El arquetipo resurge en el romanticismo y florece particularmente en el arte de fines del siglo XIX y a inicios del siglo XX. (Houvenaghel 2008: 854)

Son muchos los casos de mujeres fatales que se han hecho conocidos a lo largo de la historia. Algunos parecen ser fiel representación de los hechos, pero en muchos otros se podría sospechar de algún tipo de enriquecimiento subjetivo por parte de las tradiciones orales y la libre interpretación. Un autor como José Manuel Camacho, por ejemplo, considera que Eva, si bien es presentada como débil ante la tentación, no es símbolo de maquinadora del engaño; es una mujer que tienta al hombre, pero no se percibe malicia en esto, sino una voluntad de compartir el descubrimiento con su pareja. Más bien fue un modelo que se utilizó para perfeccionar uno más sofisticado que se fue enriqueciendo hasta nuestros días (Camacho, 2006).

Como mujer que guarda similitudes con la Eva cristiana encontramos a Pandora. Sus apariciones las encontramos en las obras de Hesíodo: *Teogonía*, que contiene una versión del origen del cosmos y el linaje de los dioses de la mitología griega, y *Trabajos y días*. El autor griego considera a Pandora la primera mujer, que fue enviada al mundo como castigo, después que Prometeo robara el fuego del Olimpo para darlo a los hombres. Pandora poseía una impresionante belleza y una excesiva curiosidad, que la llevó a abrir la caja que le había entregado Zeus, con todos los males que azotan al mundo. Así pues, lo que une a Eva y a Pandora es el hecho de traer la desgracia a la humanidad.

Fue mi nacer conspiración divina,  
Maléfico castigo, designado [...]  
Mas mi espíritu estaba dominado

De esa curiosidad que nos fascina [...]

Hice de un Paraíso un cementerio. (Álvarez Hidalgo, *Pandora*, 1997)

También en la Grecia Clásica, Helena, fue una mujer que provocó, dejando a su marido Menelao y huyendo con Paris, la guerra de Troya. Otra *fatal* es Circe, que asesinó a su compañero sirviéndose de uno de sus brebajes de hechicera para reinar en solitario. Más tarde se dedicó a atraer y encantar a los marineros con el fin de robarles y transformarlos en bestias. Este comportamiento fue, en cierta medida, heredado por las sirenas, que con sus cantos confundían a los marineros y los hacían chocar contra los arrecifes. A este respecto Pilar Pedraza dice que, «los cantos de las sirenas están cargados de sentidos funestos,[...], y son engaños, anzuelos mágicos que tiende la muerte a los hombres a través de un atractivo monstruo de rostro virginal y corva garra» (Pedraza, 1991: 118).

Otra hechicera es Medea, que tras ser rechazada por Jasón para casarse con la princesa de Corinto, se vengó provocando la muerte de Glauca y matando a sus propios hijos, que tenía en común con Jasón.

Amor les sonreía. Mas la fatal esposa

llevábase consigo, colérica y celosa,

con su padre y los dioses, los filtros del oriente. (Heredia, *Jasón y Medea*, 1893)

Un ejemplo de feminidad perversa llamativo en la mitología griega, lo vemos en las Amazonas. Eran un pueblo de cazadoras y guerreras que usaban a los hombres sólo en cortos periodos, con el fin de procrear, y conservaban únicamente a las hijas, a las que les imponían matar a un enemigo antes de casarse. Si nacían hijos varones, les quitaban la vida o los mutilaban. Aparte de cubrir sus necesidades reproductivas, los hombres sólo podían permanecer a su lado como siervos. A pesar de su potencial guerrero, fueron derrotadas por los atenienses, pues –como se puede notar hasta ahora– toda figura femenina perversa merecía un castigo. Hay un sentimiento de culpabilidad de una sociedad masculina, miedo de los hombres a caer sumisos ante las mujeres. En este miedo de los hombres hacia las mujeres se sitúa la causa del gran menosprecio con que éstas son tratadas por la mitología, presentadas como seres terroríficos, hecho que contrasta con la situación real de discriminación que soportaban las mujeres griegas.

La Roma Antigua también tiene su mujer fatal propia representada en varios personajes como Delia, conocida como la amante cruel de Tibulo. Delia rechaza a su marido para marchar con Tibulo, aunque al final también lo rechaza a él para poder estar con otro amante. Pero si hay que buscar a las mujeres símbolo de esta imagen de fatales nos encontramos con Cleopatra, Judith y Salomé.

Salomé sí parece ser un referente preciso y completo de mujer fatal; famosa por haber logrado la decapitación de Juan el Bautista bailando para el rey con la complicidad de su propia madre. Es imagen de la perversión sexual de una adolescente virgen que provoca los deseos más irrefrenables a través del baile anhelando poseer la cabeza del hombre que bautizó a Jesucristo (Camacho, 2006). Para conseguir su propósito utiliza una herra-

mienta tan sutil como la seducción; el rey se rinde ante su encanto. Esta seducción sigue el canal de la danza árabe, elemento usado por otra fatal del siglo XX como Mata Hari, ayudando de esta manera a encasillarla dentro del estereotipo. Su influencia a lo largo de los tiempos es indudable, llegando a ser el estandarte de la mujer fatal más importante de finales del siglo XIX. El propio Ruben Darío lo recoge en el siguiente poema:

En el país de las Alegorías  
Salomé siempre danza,  
ante el tiarado Herodes,  
eternamente;  
y la cabeza de Juan el Bautista,  
ante quien tiemblan los leones,  
cae al hachazo. Sangre llueve.

Pues la rosa sexual  
al entreabrirse  
conmueve todo lo que existe,  
con su efluvio carnal  
y con su enigma espiritual. (Darío, *En el país de las Alegoría*, 2010)

Lo que hace única y perversa a Salomé es el objeto de la seducción, ya que no seduce a Juan sino a su padrastro Herodes, lo cual conlleva una importante pulsión de incesto aunque no existe relación consanguínea directa, sino más bien consideraríamos un incesto de afinidad. Mujer fatal semejante y con este matiz no parece repetirse.

Cleopatra, la reina egipcia, es otro personaje rodeado de mitos y perversiones. Calificativos como valiente y gran estratega han modelado su imagen. Egipto necesitó de buenos negociadores para conseguir beneficios, ahí es donde nace la imagen fatal de Cleopatra con sus artes amatorias junto a la excentricidad y el despotismo. Así, la imagen que queda de ella es la de una fatal insaciable en sus apetitos sexuales, una mujer sensual y hermosa que cuidaba su piel con baños de esperma; una mujer que eliminaba sin piedad a los esclavos— amantes tras haber pasado con ellos noches de amor y sexo. En este sentido, el personaje histórico se ve eclipsado por la leyenda creada ante la necesidad de explicar su éxito basado en estrategias que no compiten con las cualidades que históricamente se reservan a un rey, como su diplomacia, inteligencia y valor.

En las tradiciones judías fue Lilith la primera mujer creada por Dios. Mezcla de mujer y serpiente la podemos catalogar como la perfecta encarnación del diablo. Hecha de suciedad y heces, se rebeló e incluso se atrevió a demandar la igualdad entre sexos cuando se niega a colocarse debajo de Adán durante el coito. No dejándose forzar desapareció, libre, en el aire y parece encarnar los miedos masculinos sobre la impotencia, la debilidad y la sexualidad femenina, su afirmación e independencia. «Ramerías, diablesas y mujeres antinaturalmente rebeldes son la misma cosa, pues Lilith fue realmente el primer ejemplo de esa horrible criatura que más tarde se llamará mujer *emancipada*» (Bornay, 1990). Fue la primera, pero no la última en causar problemas a los hombres. Aparte de las ya citadas,

Betsabé impactó con su belleza al rey David, que por ella cometió adulterio y mandó matar a su marido. Judith, para liberar a su pueblo, sedujo a Holofernes y luego lo degolló. También María Magdalena fue prototipo de prostituta y pecadora, sin embargo, en los últimos años, hay quienes la designan como compañera y heredera del legado de Jesucristo.

Desde Lilith la Iglesia no ha dejado de condenar a las mujeres diabólicas que se atrevieron a usar libremente su sexualidad y alcanzar la independencia ante los varones. Un claro ejemplo es la *caza de brujas*. A finales del siglo XIV se convirtieron en objeto de persecución y tortura. En 1648, la Iglesia declaró la brujería *crimen exceptum* y permitía la tortura antes del juicio. La Santa Inquisición se encargó de ello. El hecho de que fueran casi siempre mujeres las acusadas se explica por su relación con el demonio, de quien se suponen intermediarias, constituyendo una amenaza para los hombres que debían evitar el contacto físico con ellas. En toda Europa se realizaron ejecuciones masivas de brujas.

Algunos de los casos expuestos tienen en común el haberse atrevido a participar en el mundo patriarcal, y también señalamos cómo a los castigos físicos se les agregan otros a manera de represión moral y social. El castigo más directo es quizás el de haberlas etiquetado para la historia como mujeres fatales.

### **3. La mujer fatal: fuente de inspiración en el arte**

#### **3.1 Literatura**

Hemos podido comprobar en el apartado anterior que las concepciones de mujer fatal se han mezclado en la historia con mitos y miedos, en función de la cultura y del momento en el que se presentaban. El arte es tanto una forma de conocimiento como una manera de comunicación. Así, la dimensión sobrenatural de la mujer fatal se relaciona con la narración de historias. Encontramos a la mujer como necesidad de expresión de los miedos que se han venido dando en la historia y en la literatura.

En el siglo XIX, los roles sociales se cuestionaron y empezaron a alterarse, tomando las mujeres el papel de protagonista en muchos casos. Los hombres comenzaban a darse cuenta de la «incursión» de las mujeres en su mundo. Así, el escritor de esta época convierte la reivindicación femenina en una nueva perversión. Y, ¿cómo catalizar esos miedos? La respuesta es clara: la mujer fatal. Se veía como antiheroína, causante de males, culpable de las frustraciones de los hombres, debía ser controlada. La mujer fatal resurge con fuerza y su figura adquiere aspectos definidos.

Las chicas galantes que aparecen en la literatura son mujeres suficientemente capaces de adoctrinar al hombre en los juegos del amor y la palabra. Son amorosas, coquetas, conocen mil formas de seducción para volver loco al cliente, pero también poseen altos vuelos intelectuales, y es precisamente en esta capacidad para equipararse intelectual y culturalmente al hombre, donde se alcanza el mayor grado de perversión. No hay mayor placer que el que pasa por el filtro de la inteligencia. (Camacho, 2006)

Una mujer fatal representada «como fuerza ciega de la Naturaleza, realidad seductora pero indiferenciada, ninfa insaciable, virgen equívoca, prostituta que vampiriza a los

hombres, belleza reptiliana, primitiva y fatal» (Puleo, 1997: 170). Una mujer que para muchos teóricos es mezcla de excitación sexual y miedo que ella misma suscita ya que el hombre occidental se veía amenazado por clases consideradas inferiores, entre ellas las mujeres. Se llegaba a una mitificación del cuerpo como consecuencia de los temores masculinos.

Los escritores han tenido su acercamiento particular a este modelo de mujer. En Bécquer, por ejemplo, la mujer lleva al amante a la locura, a la muerte, a matar a un ser querido. En Baudelaire, por su parte, el sexo «débil» simboliza el mal, el nuevo ángel caído, hermoso y mortal, llevando al hombre a lo más oscuro de su personalidad y presentando un carácter sobrehumano. Es una fruta deseada, una dulce tentación, aunque detrás de su goce se esconden terribles desventuras. Su poder ciega al hombre que se condena hacia su propia destrucción.

Tú que, como un golpe de cuchillo,  
en mi corazón plañidero entraste;  
tú que, fuerte como un rebaño  
de demonios, viniste, loca y engalanada.

De mi espíritu humillado  
hacer tu cama y tu dominio;  
– infame a quien estoy atado  
como el forzado a la cadena. (Baudelaire, *El vampiro*, 2009)

Un autor como Cortázar adapta los estereotipos de la diosa Circe, que sirven de inspiración, y en base a ellos reinventa a una mujer fatal paradigmática atribuyéndole las mismas características a su personaje femenino, Delia. Pero, ¿cuáles son los mecanismos de seducción? Vemos una bella y sabia Delia aplicando el arte culinario con dulzura para así seducir y traer consigo al mismo tiempo peligro; también en ambas aparece la confrontación de sus víctimas masculinas con animales como cerdos o cucarachas; una manera sutil de plasmar la humillación por medio de símbolos. Incluso ambas comparten la capacidad de maquinan intrigas y tejer conspiraciones a modo de araña con un telón de fondo que refleja la feminidad fatal.

Bécquer, en «El beso», repite la figura aunque con matices fantásticos. En esta historia el protagonista se enamora de una estatua de piedra para jactarse de ella ante sus amigos. Sin embargo, el destino trágico no está lejos: al abrazarla, la estatua, mata de una bofetada al desventurado. Según Woolsey (1964), pareciera que Bécquer desea decirnos que la influencia de un amor no correspondido es poderoso como para trascender la vida.

El joven ni oyó siquiera las palabras de sus amigos y tambaleando y como pudo llegó a la tumba y aproximóse a la estatua; pero al tenderle los brazos resonó un grito de horror en el templo. Arrojando sangre por ojos, boca y nariz, había caído desplomado y con la cara deshecha al pie del sepulcro. (Bécquer, *El beso*, 2010)

Por otra parte, a un autor como José Martí la mujer fatal le inspira un ser martirizador, una enemiga, como se observa en los siguientes versos:

¡Dios las maldiga! Frívolas e impuras  
Guardan tal vez el cuerpo con recato  
Como un vaso de Sevres donde humean  
Hidras ardientes y espantosos trasgos  
¡Dios las maldiga!, y si pueda sepulte  
Todo rostro que el alma real oculte! (Martí, *Dios las maldiga*, 2001)

La lista de mujeres fatales se podría extender casi de manera interminable. Hemos hecho una incursión en la mujer fatal como inspiración literaria en algunas de sus figuras, especialmente del siglo XIX, y hemos comprobado la fuerza que esas mujeres adquieren por sí mismas. La riqueza de este periodo histórico contribuyó a potenciar la figura de este personaje y su influencia resultó decisiva a la hora de asimilar culturalmente los estereotipos creados.

### 3.2 Cine

La creación artística es una función esencial del ser humano; arte y hombre son inseparables. El lenguaje artístico además de ser una forma de conocimiento, es un medio de comunicación. Entre los distintos lenguajes artísticos, ya sea el cine, la arquitectura, la escultura, la literatura se dan intercambios que enriquecen la expresión artística. Así pues, vemos cómo en la era clásica ya se representaba tanto en literatura como en otras artes la figura de la mujer hechicera, cautivadora y sutilmente manipuladora; a lo largo de la historia hemos observado cómo ese símbolo ha evolucionado y ha dado lugar a infinidad de «mujeres fatales» que de manera brillante ha recogido la pintura y, en el siglo XX, el cine.

Un icono cinematográfico destacado es el de la mujer, y la mujer fatal ha encontrado una forma completa de difundirse como estereotipo. El cine le brinda la oportunidad no sólo de ser leída, sino vista y escuchada.

La iconografía es explícitamente sexual, de la misma manera que explícitamente violenta a menudo: largos cabellos (rubios u oscuros), maquillaje, y joyas. Cigarillos con sus rastros difuminados de humo pueden convertirse en signos de sensualidad oscura e inmoral, y la iconografía de la violencia (principalmente armas) es un símbolo específico (como lo es probablemente el cigarillo) de su antinatural poder fálico. La *femme fatale* está caracterizada por sus largas y espléndidas piernas [...]. (Place, 1980)

Hollywood, en sus primeros pasos, cohibido por la corriente puritana, no se atrevía a introducir figuras de mujeres seductoras y perversas, y se centró en la ingenua inocente y frágil. Fue en Europa donde, en las primeras décadas del siglo XX empezaron a surgir imágenes frías, escandalosas, devora-hombres, y fuertemente seductoras. Heredera de



las féminas destructivas pintadas por Münch o Klimt, el cine danés introdujo la figura de la *vamp*. Su seducción es perversa. El cine italiano también presenta a su *vamp* latina, la gran prostituta mediterránea, adornada con joyas y plumas, lasciva y dominadora (Cruzado, 2002).

El cine norteamericano se rindió al poder de estas vampiras y acabó importando el estereotipo (Alsina Thevenet, 1993). Son mujeres oscuras que, aunque no chupan literalmente la sangre a sus víctimas, sí que los explotan sexual y económicamente hasta convertirlos en una sombra de sí mismos. Theda Bara fue escogida por la Fox y la convirtió en la primera estrella prefabricada por la industria. Teñido el pelo de negro y con una biografía llena de misterios y exotismo dio vida en la pantalla a figuras de mujeres tan fatales como Carmen, Salomé o Cleopatra. De Europa llegaron Greta Garbo, que representaba a una mujer inaccesible, misteriosa y sensual, y Marlene Dietrich, protagonista de *El ángel azul*, tal y como anotamos en la introducción, que personificó el deseo.

A partir de los años treinta destacan dos géneros que abonaron el terreno para la aparición de la mujer fatal: el negro y el de terror. La mujer fatal o vampira encaja perfectamente en el primero, que vivió su periodo más fructífero entre los años 30 y 50, y que nos ha dejado imágenes difíciles de borrar de nuestras retinas, como la de Gilda (*Gilda*, Charles Vidor, 1946) quitándose su guante. En ella, una *diva* como Rita Hayworth aparece afirmando su independencia existencial. En la película se descubre un elemento que devela la verdad oculta tras el telón de las mujeres fatales: la necesidad del hombre por controlar a la mujer transgresora de las normas que ellos crearon y que les favorecen. «Gilda» sirve así como un autodiagnóstico de las frustraciones que mueven a la sociedad a expresarse, culpando de todos los males del mundo a quien ve como la suma de todos sus miedos. En cuanto al cine negro, surge como reflejo de los conflictos del siglo XX, marcado por los vaivenes de la economía, la violencia y la lucha por el poder. En este contexto el personaje femenino desarrolla un papel importantísimo siendo dueña de su destino, es dominadora en lugar de sumisa, como había venido siendo hasta ahora. Utiliza su sexualidad para lograr sus objetivos, que normalmente tienen que ver con el poder y el dinero. Alejada de los recurrentes roles femeninos, la mujer fatal, es núcleo de la intriga.

La caracteriza la fatalidad, la desdicha, la desventura que transmite al varón. Cautivado, a veces esconde en su interior lo perverso hasta que ella decida mostrarlo. Es una mujer cargada de sexualidad y erotismo acentuado por un rostro impasible, una mirada penetrante, una larga melena, unas curvas sinuosas y sus andares felinos. Ellas son conscientes de su poder y hacen todo lo posible por atrapar a quienes sientan el deseo de alcanzarlas. «La protagonista femenina del cine negro se presenta, por tanto, como deseable pero a la vez fuerte y peligrosa, salvaje como una pantera; el hombre tiene que controlarla y someterla para evitar ser destruido por ella. No olvidemos que la mujer salvaje está íntimamente ligada a la maga, a la hechicera, a la mujer con poderes sobrenaturales» (Cruzado, 2009). El sexo se trivializa y se emplea para saciar las ansias de riqueza, de estar rodeada de lujo. Para lograr ascenso social está dispuesta a entrar en el mundo del crimen y es capaz de eliminar a quien pueda ser un obstáculo para sus ambiciones. Su maldad no tiene límites; encarnan el pecado y la depravación más absoluta. Ellas mismas son las encargadas de matar como en *Eva al desnudo*, o mejor aún, convencen al amante

para que realice el trabajo sucio como en *El cartero siempre llama dos veces*. La mujer perversa del cine negro presenta variantes. Está la chica del gánster, que no es más que un simple trofeo, la aventurera, que es cómplice, activa y no sometida, encontramos también a la «lady dark» sensual e inteligente que sabe bien lo que quiere y juega con el sexo para conseguirlo, la chica buena metida en líos y finalmente citaremos a la fatal con mayúsculas que encarna todas las maldades, además de la seducción, el riesgo, la inmoralidad y la destrucción. Sin embargo, en estas producciones suele aparecer, aunque en mucha menor medida, el contrapunto, el ‘ángel’, la mujer buena, pasiva, sumisa y silenciosa, encerrada en el hogar, que ofrece volver al buen camino.

#### **4. Crítica feminista**

Ya vimos en la introducción cómo desde tiempos remotos se ha identificado a la mujer con el mal y al hombre con el bien. También hemos podido comprobar cómo ha evolucionado ese concepto a lo largo de distintas épocas y cómo aparece reflejado en los distintos periodos literarios que conforman la historia de la literatura.

En el siglo XX hay una postura de defensa de las mujeres con el fin de contrarrestar la opresión machista. Así, surge en los años sesenta el feminismo como una importante fuerza política en el mundo occidental. La lucha estaba orientada hacia un cambio político y social, aunque luego la acción se extendió al dominio de la cultura, entrando poco a poco en el ámbito de la teoría y de la crítica literaria. El hecho de que, en el feminismo, el énfasis se haya puesto sobre todo en cuestiones políticas ha provocado la frecuente identificación de la mujer con otros grupos oprimidos, como los negros o la clase obrera, aunque ya Simone de Beauvoir recordaba que las mujeres no eran ni una minoría ni un producto de la historia. Nosotros vamos a distinguir dos críticas feministas: la angloamericana y la francesa.

##### **4.1 Crítica feminista angloamericana**

El impacto que causó la obra *Sexual politics*, de Kate Millet, la convierte en la precursora de la crítica feminista angloamericana enfrentada al *New Criticism* al defender la necesidad de atender a los contextos sociales y culturales para poder entender en su totalidad una obra literaria.

Gran madre del feminismo es Virginia Woolf cuyos textos constituyen aún hoy una referencia fundamental e inevitable del pensamiento crítico femenino. Como autora de novelas y cuentos, ha hecho emerger el punto de vista femenino. Sus ensayos críticos se dirigen en primer lugar a la reflexión sobre el papel de la mujer intelectual y sobre el sentido de una tradición en femenino.

Hay novelas que son un ejemplo de literatura femenina en las que las mujeres son las protagonistas. Un ejemplo es *Orlando*, donde se observa el problema de la identidad. En los ensayos, la autora representa su reflexión sobre el papel de la mujer artista, destacando *A Room of One's Own* (Gnisci, 2002). Según Woolf, en el siglo XVIII las mujeres empezaron a escribir y, sobre todo, a cobrar: el dinero confirió dignidad a su actividad

intelectual que había sido relegada hasta entonces a la esfera privada, al margen de la sociedad.

Una de las vertientes más fértiles de la crítica literaria feminista es la denominada «imágenes de la mujer» que surge de la obra *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*, que recogía una serie de ensayos centrados en el estudio de la imagen de la mujer en la literatura desde el presupuesto básico de que esa imagen es una distorsión de la realidad. Se piensa que la literatura sólo ha ofrecido imágenes falsas de la mujer y que debería ofrecer una imagen real, centrándose en las preocupaciones reales de las mujeres y en sus comportamientos reales porque sólo así se consigue que la literatura sirva para la vida enriqueciendo a los lectores (Viñas Piquer, 2007). Cuando este modelo fue perdiendo fuerza, hacia 1975, la crítica feminista empezó a centrarse en obras escritas por mujeres; en esta línea destacan, afirmando que es la sociedad, y no la biología, lo que conforma una percepción literaria del mundo propia de las mujeres. Ellas demostraron cómo la ideología machista dominante en el siglo XIX concebía la creatividad artística como una cualidad específicamente masculina llamando la atención sobre la dificultad de las mujeres para escribir en dichas circunstancias. Mujeres que deben conformarse con las imágenes creadas por los hombres, entre las que encontramos las *femmes fatales*, porque a ellas se les niega el derecho a crear sus propias imágenes. La mujer vista como una criatura pasiva y dócil, sin una fuerte personalidad, una criatura que no busca complacerse a sí misma, sino a los demás y, sobre todo, a su marido. Sin embargo, ante estas mujeres ángeles existen las mujeres objeto de nuestro estudio: mujeres monstruo que quieren tener su propia personalidad y consiguen seducir a los hombres y robarles su energía creadora. Estas mujeres resultan para el hombre monstruosas precisamente por no ser femeninas. La literatura satírica se sirve con frecuencia del monstruo femenino y deviene literatura claramente misógina. Esta imagen de la mujer monstruo en la sociedad explica por qué tantas mujeres han presentado aversión hacia sus propios cuerpos.

Así pues, está la idealización masculina de la mujer y, por otra, el miedo del hombre a la feminidad. Dualidad entre ángel y monstruo que, tal y como comenta Viñas Piquer, aparece enfrentada en el cuento de Grimm «La pequeña Blancanieves» donde encontramos a la malvada bruja frente a la hermosa joven, pálida, buena, dulce e ingenua. En este contexto es necesario resaltar cómo psicoanalistas de la talla de Freud y Jung observaron que los cuentos de hadas y mitos suelen expresar e imponer los axiomas de la cultura con más precisión que los textos literarios.

#### **4.2 Teoría feminista francesa**

Destaca una autora como Simone de Beauvoir con su libro *El segundo sexo*, en el que se concentran las bases del feminismo moderno. Ella decía que la feminidad es un factor cultural, que no se nace mujer, sino que se llega a serlo, siendo la opresión machista la que impone determinados modelos sociales de feminidad y tratando de convencer de que sólo esos son los modelos naturales.

De la revuelta estudiantil del Mayo del 68 surgió un nuevo feminismo francés que

creció en un ambiente intelectual muy politizado y bajo la influencia del marxismo y el psicoanálisis. El feminismo francés presenta un carácter marcadamente intelectual. En general podemos afirmar que el feminismo francés posterior a Simone de Beauvoir no busca la igualdad entre hombres y mujeres, sino que se interesa más por la cuestión de la diferencia; más exactamente: por la especificidad de la mujer.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alsina Thevenet, H. (1993): *Historia del cine americano*. Barcelona: Laertes.
- Álvarez Hidalgo, F. (1997): *Luminarias*: <http://poesiadelmomento.com/luminarias/> (27-08-2011).
- Baudelaire, Ch. (2009): *Las flores del mal*. Madrid. Cátedra.
- Bécquer, G. A. (2010): *Leyendas*. Madrid. Espasa-Calpe.
- Bornay, E. (1990): *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Camacho, J. M. (2006): «Del fragilis sexus a la rebellio carnis. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo». En: *Cuadernos de Literatura*, Bogotá, 10, 22–36.
- Cruzado, A. (2009): «La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad, de las escrituras al cine». En: *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, 8: <http://www.escriptorasyescrituras.com/revista.php/8/63> (15-06-2011).
- Darío, R. (2010): *Cantos de vida y esperanza*. Barcelona: Linkgua.
- Dijkstra, B. (1994): *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate.
- Gnisci, A. (2002): «Los estudios sobre mujeres y los estudios de género». En: *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- González Ovies, A. (1994): «Mito: masculino singular». En: José Luis Caramés, Santiago González (eds.): *Género y sexo en el discurso artístico*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Heredia, J. M. de (1893): *Les Trophées*: <http://www.poesiaspoemas.com/jose-maria-de-heredia/jason-y-medea> (25-08-2011).
- Houvenaghel, E. (2008): «El eterno retorno de la mujer fatal en Circe de Julio Cortázar». En: *Bulletin of Hispanic Studies*, 85, 6, 853–866.
- Pedraza, P. (1991): *La bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera ...)*. Barcelona: Tusquets.
- Place, J. (1980): «Woman in film noir». En: E. Ann Kaplan (ed): *Woman in film noir*. Londres: BFI, 35–54.
- Puleo, A. (1997): «Mujer, sexualidad y mal en la filosofía contemporánea». En: *Daimon*, 14, enero–junio, 167–172.
- Viñas Piquer, D. (2007): *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.

Volpatti, L. (1994): *Sul braccio dei colei. Breve viaggio letterario nella perfidia femminile*. Milano: Baldini & Castoldi.

Woolsey, W. (1964): «La mujer inalcanzable como tema en ciertas leyendas de Bécquer». En: *Hispania*, Lubbock, 47, 2, 277–281.

## FATALNA ŽENSKA

Ključne besede: ženska, literatura, film, *femme fatale*, feministična kritika

Naša zgodovina je polna mitov in topik. Tako je tudi podoba fatalne ženske pogosta v delih vseh obdobj in krajev. Avtor članka najprej analizira, kako sta zgodovina in literatura vztrajno prikazovali in opredeljevali te ženske, in nato predstavi primere, ki izvirajo iz Stare Grčije. Umetnost se napaja z njihovo močjo zapeljevanja in članek pojasnjuje, kako se je ta *femme fatale* pojavila v literaturi in filmu. Članek sklence kratek pregled različnih utemeljitev glede ženske in feminizma, s katerimi se je literarna kritika opredelila do tega vprašanja.

## ***VIEJAS HISTORIAS DE CASTILLA LA VIEJA* (1969): INSERCIÓN DE LAS PAREMIAS EN EL TEXTO LITERARIO DE MIGUEL DELIBES**

**Palabras clave:** Miguel Delibes, paremia, modos de inserción

### **Introducción**

Este artículo<sup>1</sup> forma parte de un estudio realizado con motivo de la celebración de las *Jornadas Internacionales sobre la fraseología en la obra de Miguel Delibes*, los días 9, 10 y 11 de febrero de 2011 en la Universidad Complutense de Madrid. En dicho estudio abordamos dos aspectos paremiológicos claves para el análisis y la comprensión de la obra delibiana:

- Por un lado la presencia de paremias<sup>2</sup> y el modo de inserción de las mismas en la obra *Viejas historias de Castilla la Vieja* (1969), que abordaremos en este artículo;
- Por otro lado, la búsqueda de correspondencias paremiológicas<sup>3</sup> en la traducción titulada *Vieilles histoires de Castille* realizada por Rudy Chaulet en el año 2000 para las ediciones Verdier, siendo éste último objeto de una publicación que verá la luz próximamente.

Centrándonos ya en el tema que nos ocupa, esto es, el análisis de los modos de inserción de paremias en el texto literario empleado por Miguel Delibes en su obra, debemos señalar que para la elaboración del presente trabajo, hemos utilizado la edición de *Viejas Historias de Castilla la Vieja* de Alianza Editorial en su edición de bolsillo del año 2010.

En esta obra, que consta de diecisiete capítulos<sup>4</sup>, Delibes narra con precisión, riqueza y naturalidad la vida cotidiana, reiterativa e intemporal del entorno geográfico de los pueblos de Castilla. Refleja unas costumbres y un lenguaje propio de una época, de un

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación I+D *El mínimo paremiológico. Opciones metodológicas y su aplicación a la didáctica de lenguas* (2005-2008. HUM2005-03899/FILO, Ministerio de Educación y Ciencia) y en *Ampliación del mínimo paremiológico* (2008-2011. FFI2008-02681/FILO, Ministerio de Ciencia e Innovación de España).

<sup>2</sup> «Paremia», es el archilexema del universo proverbial, es un enunciado breve, sentencioso, consabido, engastado en el discurso, de forma fija y con características lingüísticas fijas propias. (Sevilla Muñoz, 1993: 15).

<sup>3</sup> En traducción, la correspondencia paremiológica consiste en localizar en la lengua terminal o lengua meta, la paremia que más se aproxima al sentido, al uso y a la forma de la paremia en la lengua de origen (Sevilla Muñoz, 2004: 224).

<sup>4</sup> Los capítulos que conforman la obra se titulan: 1. El pueblo en la cara, 2. Aniano, el Cosario, 3. Las nueces, el autillo y el abejaruco, 4. La pimpollada del páramo, 5. Los hermanos Hernando, 6. El teso macho de Fuentetoba, 7. Las cangrejadas de San Vito, 8. La Sisinia, mártir de pureza, 9. Las murallas de Ávila, 10. Los nublados de Virgen a Virgen, 11. A la sombra de los enamorados, 12. El matacán del majuelo, 13. Un chusco para cada castellano, 14. Grajos y avutardas, 15. Las Piedras Negras, 16. La Meseta de los Muertos, 17. El Regreso.

medio social y de una cultura determinada y dentro de ese lenguaje propio, las paremias (refranes<sup>5</sup> y frases proverbiales<sup>6</sup> fundamentalmente) ocupan un lugar preponderante, pues como veremos más adelante, el autor recurre a estas manifestaciones de la sabiduría popular en diversas ocasiones.

La presencia de las paremias resulta destacada no sólo por la riqueza cultural que vehiculan sino por el modo en que Delibes las inserta en los discursos de sus personajes y cómo, en ocasiones, simplemente alude a ellas de manera indirecta.

Hemos realizado una clasificación general del modo en que las paremias se insertan en un texto. Según Barsanti Vigo (2008: 57) las paremias pueden aparecer incorporadas directamente o indirectamente en la conversación. En el primer caso, se introducen en el discurso sin aludir al hecho de que se trata de un enunciado sentencioso, y en el segundo, son introducidas mediante el empleo fórmulas ‘como dice el refrán’, ‘como dice aquel’, ‘como se suele decir’, etc.

Hemos distinguidos tres tipos fundamentales de enunciación, *Enunciación Directa Total*, *Enunciación Directa Parcial* y *Enunciación Evocada o Referida*. De ellas, tan sólo la *Enunciación Directa Total* y la *Enunciación Evocada o Referida* son empleadas por Delibes en esta obra.

## 1. Enunciación Directa Total

La *Enunciación Directa Total* (EDT) es aquella en la que la paremia aparece insertada en una de sus formas canónicas, es decir, en una de las formas comúnmente aceptada por una misma comunidad hablante, aparece introducida directamente en el texto y con su estructura completa, sin alteración alguna (truncamiento, desautomatización), sin ningún tipo de elemento introductorio, como un elemento más del discurso en el que se insertan.

Los refranes pueden funcionar como elementos independientes o dependientes del discurso y pueden mantener una relación de coordinación o subordinación respecto a los demás elementos oracionales (Barsanti Vigo, 2008). Veamos unos ejemplos de *Enunciación Directa Total*:

–¿Qué le habéis hecho a Carlitos, que se sube a Personal a pedir el traslado? Hoy es que estáis imposibles.

–Nada –explicó caritativamente Satur–, que éste le ha dicho que se iba a cegar en la señora Macusani.

–Pero no lo he hecho. Lo que pasa es que lleva una temporada que quiere trasladarse. La prueba es la matraca que nos ha dado con lo del catalán. Si no fuese por él, podíamos tener

<sup>5</sup> El «Refrán» es una paremia de uso popular, de temática general y práctica, estructura generalmente bimembre que posee elementos mnemotécnicos. A veces posee sentido metafórico y cierta jocosidad. (Sevilla Muñoz y Cantera, 2002:19). Por ejemplo: *Más vale maña que fuerza*, *Piedra movediza*, *moho no cobija*.

<sup>6</sup> La «Frases proverbiales» es una paremia popular desprovista de elementos mnemotécnicos, unimembre, con ausencia de rima y con frecuencia, de una elaboración formal que consta a veces de una fórmula que expresan orden o mandato. (Sevilla Muñoz, 1993: 17). Por ejemplo: *No hay que empezar la casa por el tejado*, *No se hay que mentar la sogá en casa del ahorcado*.

ya los cuestionarios entregados. ¿Que se va? ¡Que se vaya! **A enemigo que huye, puente de plata.**

–Ay, benditos, cómo sois... –a Guadaesferasrutilantes en la penumbra del pasillo le brillaba el tambor de su vientre–. Con lo a gusto que viviríamos todos en paz ... (García Hortelano, [1972] 1999: 279)

En la obra *Viejas historias de Castilla la Vieja* Delibes emplea este tipo de enunciación en el ejemplo siguiente, en el que podemos observar que la paremia aparece insertada en el discurso directo como una oración o rezo en boca de la tía Marcelina:

➤ Ejemplo 1:

De vez en cuando sonaba algún trueno más potente y al Coqui, el perro, se le erizaban los pelos del espinazo y la tía Marcelina interrumpía el trisagio, se volvía a la estampa de Santa Bárbara e imploraba: «**Santa Bárbara [4 diciembre] bendita, que en el cielo estás escrita, con jabón y agua bendita**», y, acto seguido, reanudaba el trisagio: «Santo Dios, Santo Fuerte, Santo Inmortal», y nosotros respondíamos al unísono: «Libranos Señor de todo mal».

(10. Los nublados de Virgen a Virgen, p. 46)

Dentro de la *Enunciación Directa Total*, podemos observar que en numerosas ocasiones la paremia en su forma canónica o estándar aparece precedida de ciertos elementos introductorios que indicarían o revelarían su presencia en el texto, en estos casos la denominamos *Enunciación Directa Total Anticipada*.

### 1.1. Enunciación Directa Total Anticipada

La *Enunciación Directa Total Anticipada* (EDTA) hace referencia a la introducción de la paremia en el discurso en su forma más conocida o estándar mediante una fórmula introductoria del tipo ‘como dice el refrán’, ‘como dice mi abuelo’, ‘¿recuerdas aquello de?’, que capte la atención del lector sobre el enunciado sentencioso que se va a encontrar en el texto (Sardelli, 2010a: 333–334):

Las vecinas echaban todas su cuarto a espadas por recetarla yerbas, pero como la que mayor fe nos daba era la señora Engracia, a ella hubimos de recurrir y a sus consejos, por ver de sanarla; complicada fue, bien lo sabe Dios, la curación que la mandó, pero como se le hizo poniendo todos los cinco sentidos bien debió de probarla, porque aunque despacio, se la veía que le volvía la salud. Como ya dice el refrán, yerba mala nunca muere, y sin que yo quiera decir con esto que Rosario fuera mala (si bien tampoco pondría una mano en el fuego por sostener que fuera buena), lo cierto es que después de tomados los cocimientos que la señora Engracia dijera, sólo hubo que esperar a que pasase el tiempo para que recobrase la salud, y con ella su prestancia y lozanía. (Cela, 1942 [1995]: 47)

Delibes emplea este tipo de enunciación en dos ocasiones, la primera para referirse a la paremia *El que quiera peces que se moje el culo*, y la segunda para *en el país de los*



*ciegos el tuerto es el rey*; en ambas ocasiones aparecen enunciadas en el discurso narrativo del protagonista de la obra, presumiblemente Miguel Delibes:

➤ Ejemplo 2 :

Por entonces las cosas no estaban reglamentadas con rigor y uno podía pescar cangrejos con reteles, como es de ley, o con araña, esparavel o sencillamente a mano, **mojándose el culo, como dice el refrán** que debe hacer **el que quiera comer peces**.

(7. Las cangrejadas de San Vito, p. 34)

➤ Ejemplo 3 :

Padre decía a menudo: «Castilla no da un chusco para cada castellano», pero en casa comíamos más de un chusco y yo, la verdad por delante, jamás me pregunté, hasta que no me vi allá, quién quedaría sin chusco en mi pueblo. Y no es que Padre fuese rico, pero ya se sabe que **el tuerto es el rey en el país de los ciegos** y Padre tenía voto de compromisario por aquello de la contribución. Y, a propósito de tuertos, debo aclarar que las argayas de los trigos de mi pueblo son tan fuertes y aguzadas que a partir de mayo se prohíbe a las criaturas salir al campo por temor a que se cieguen.

(13. Un chusco para cada castellano, p. 58)

## 2. Enunciación Directa Parcial

Se trata de *Enunciación Directa Parcial* (EDP) cuando se introduce tan sólo un fragmento de la paremia, puede tratarse de la primera parte de la paremia, de una paremia bimembre en origen que se ha conservado como paremia unimembre como *En abril aguas mil* o *Mañana será otro día*, que son tan sólo la primera parte de dos paremias más largas: *En abril aguas mil*, *y si no las vieres, año de nieves* y *Mañana será otro día y verá el tuerto los espárragos*.

Este procedimiento suele denominarse truncamiento<sup>7</sup>, que describe comúnmente la omisión del segundo miembro del refrán, si bien, en ciertos casos la omisión, o pérdida de material fónico, «puede afectar circunstancialmente a los dos miembros de la unidad paremiológica». (Fasla, 1999: 162).

Hugo Bizzarri (2004) denomina este tipo de unidades fragmentadas *refranes diluidos*, fenómeno que se produce cuando el autor juega con la doctrina y los diversos componentes de la paremia sin reproducirla en su forma canónica y construye sus oraciones a partir de una paremia conocida, de manera que «conserva el fondo doctrinal de la paremia, sus diferentes elementos constitutivos, pero no su formulación» (Bizzarri 2004:

<sup>7</sup> No debe confundirse «truncamiento» con la desautomatización o el «détournement». Para el investigador Alberto Zuluaga (1992: 128) los procedimientos de desautomatización «consisten en aplicar determinadas operaciones dentro del sistema gramatical actual (permutaciones, inserciones, sustituciones, etc.). Es frecuente encontrar el uso de este procedimiento en el lenguaje juvenil: *ojos que no ven, gabardina que te roban* es una desautomatización de *ojos que no ven, corazón que no siente*».

Con respecto al procedimiento de «détournement» afirma Peter Barta (2005: 140): «Un proverbe détourné (on dit aussi *derivé* ou *tordu*) est une parodie du proverbe, une unité phraséologique derrière laquelle on peut reconnaître un proverbe concret».

149). Dado que este procedimiento se puede producir tanto en refranes como en otro tipo de unidades paremiológicas (véase, frases proverbiales o locuciones proverbiales), hemos optado por emplear la categoría señalada por M.<sup>a</sup> Antonella Sardelli (2010b: 81) de *paremias diluidas*, que la autora define de la siguiente manera:

Las paremias diluidas son aquellas que resultan de la capacidad del autor de jugar con un enunciado conocido para adaptarlo al contexto en el que se inserta. De este modo, algunos de los componentes de las paremias se podrán identificar con cierta facilidad, lo que permitirá reconstruir la forma canónica de la paremia en cuestión.

La denominamos *Enunciación Directa Parcial* porque la parte de la paremia que es introducida, lo es de manera directa, en el discurso mismo, sin elementos introductorios. Veamos dos casos. En el primero observamos cómo aparece tan sólo la primera parte de la paremia *A caballo regalado, no le mires el diente*, y en el segundo caso, *La suerte de la fea, la guapa la desea*:

Era un diálogo apasionante y encantador.

–¿Cómo está Toni?– preguntó Sonia

–Bien –dije–. Tronó con Juan Luis, pero anda con un antropólogo muy guapo.

–¿Toni? –Se asombró Clara con mala leche

–Sí –dije– Toni, puros guapos.

–**La suerte de la fea ...** –dijo Clara.

–Tú también tienes suerte –dijo Julio–, y eso que tan fea no eres.

–¡Ja! –Exclamó Clara–. ¿Dónde esté mi suerte?

Julio se quedó cortado. Todos nos quedamos cortados. Pasó un ángel. Un ángel nada alegre.

Los niños se levantaron. (Villegas, 1995: 230)

Delibes emplea esta técnica en una ocasión (ejemplo 4), al aprovechar sólo una parte de una paremia de origen italiano en su narración.

#### ➤ Ejemplo 4:

Mi tío Remigio era flaco y anguloso y nada había redondo en su cuerpo fuera de la coronilla y, cuando yo le pregunté si se sabía cura desde chico, tardó un rato en contestar y al fin me dijo: «Yo oí la voz del Señor cazando perdices con reclamo, para que lo sepas». Yo me quedé parado, pero, al día siguiente, el tío Remigio me dijo: «Vente conmigo a dar un paseo». Y **pian pianito** nos llegamos a las Piedras Negras. Él se sentó en una de ellas y yo me quedé de pie, mirándole a la cara fijamente, que era la manera de hacerle hablar.

(15. Las Piedras Negras, p. 66)

En este caso, *pian pianito* es un componente que nos permite identificar fácilmente la paremia a la que hace referencia, que nos es otra que una parte del refrán italiano *Piano, piano, si va lontano* o *Chi va piano, va sano e va lontano*, que ha dado lugar al refrán en español *Piano, piano, se va lontano*.

En el siguiente ejemplo (ejemplo 5), el fragmento de la paremia alude a una paremia conocida por el eventual lector de la obra de Delibes, y que por tanto, debe conocer y comprender el significado de la locución *ir en el coche de San Fernando* que no es más que la primera parte de la paremia diluida *Ir en el coche de San Fernando, un ratito a pie y el otro andando*.

➤ Ejemplo 5:

De allá yo regresé a Madrid en un avión de la SAS<sup>8</sup>, de Madrid a la capital en el Taf<sup>9</sup>, y ya en la capital me advirtieron que desde hacía veinte años había coche de línea a Molacegos y, por lo tanto, no tenía necesidad de llegarme, como antaño, a Pozal de la Culebra. Y parece que no, pero de este modo se ahorra uno dos kilómetros **en el coche de San Fernando**.

(17. El regreso, p. 73)

## 2.1. Enunciación Directa Parcial Anticipada:

Se produce *Enunciación Directa Parcial Anticipada* (EDPA) cuando se introduce tan sólo un fragmento de la paremia. Puede tratarse de la primera parte de la paremia o de un fragmento de la misma pero introducida por una partícula del tipo ‘como dicen por ahí’, ‘como dice el refrán’, etc. Veamos un ejemplo:

- ¿Qué se dice de la bolsa hoy? Aún no me traen de mi agencia de noticias los cilindros.
- Parece que siguen subiendo las acciones de la *Compañía Transatlántica de Aeroplanos*.
- ¿Sabes que no sería malo deshacerse de las acciones de la Submarina?
- ¡No! Yo creo que se trata de una crisis pasajera ... ya verás ...
- No es difícil, sólo que «**mujer prevenida**» ..., *como dice el refrán*. Pero ya es tarde. Voy a ver si está listo mi *aerocab*. ¡Adiós! ¿Irás a la noche al *Cinema-Club*?
- Sí, allá nos veremos. Dicen que hay ya películas coloridas del desastre del gran puente de la Mancha.
- Y de la última comunicación. Parece que eso es muy curioso ...
- Hasta luego, pues.
- Hasta luego. (Nervo, [1971] 1993: 152)

Delibes no emplea esta técnica a lo largo de la obra, pero no nos cabe duda de que, dado su profundo conocimiento del lenguaje popular, existe la posibilidad de que la hubiera utilizado en otra de sus obras, pues se trata de una técnica muy habitual, especialmente cuando se trata de escenas dialogadas, que no abundan mucho en la obra que nos ocupa, y si los hay, son breves.

<sup>8</sup> SAS: Siglas de la compañía aérea *Scandinavian Airlines System*.

<sup>9</sup> La entrada en servicio de estos trenes se produjo en el año 1952, siendo construidos en Italia por FIAT, de donde deriva su nombre Tren Automotor Fiat, siguiendo el diseño de los trenes italianos en servicio en aquel momento. (Fuente: <http://www.ibertren.es>)

### 3. Enunciación Evocada o Referida

La presencia indirecta o aludida de una paremia se produce cuando el autor hace referencia a una paremia que pertenece al acervo colectivo mediante una pista o guiño al lector, mediante meras alusiones a hechos proverbiales o al uso de uno de los términos clave de la paremia referida, como si se tratase de un eco. Como señala Sardelli (2010b: 83) la identificación de este tipo de enunciados, que la autora denomina *paremias aludidas*, es «totalmente subjetiva, pues depende de la competencia paremiológica de cada lector». La autora señala un ejemplo en el *Cancionero* de Sebastián de Horozco, para ilustrar su teoría de paremias aludidas en el que podemos observar cómo el autor se refiere, de manera indirecta a la paremia *Allégate a los buenos, y serás uno de ellos*:

Sin duda, señor doctor,  
aguesa vuestra gualdrapa,  
salvo siempre vuestro honor,  
se podrá dezir mejor  
no gualdrapa, mas haldrapa . (v. 5)  
E avnque otros por servir  
suelen **medrar con los buenos**,  
por ella podrán dezir (49b)  
quando la vieren reír  
que sirviendo vale menos. (v. 10)  
(Sebastián de Horozco)

Delibes utiliza este tipo de inserción de paremias en el texto en dos ocasiones. En el fragmento siguiente (ejemplo 6), el autor describe de manera indirecta la paremia sobradamente conocida *Si la montaña no va a Mahoma, Mahoma va a la montaña* y utiliza el saber colectivo del lector para, mediante la alusión al refrán, explicar cómo ‘Padre’ solía ir al desierto a reflexionar sobre asuntos de importancia, del mismo modo que Mahoma iba a la montaña a meditar.

#### ➤ Ejemplo 6 :

Mas antes de ser aquello la Pimpollada y antes de traer la luz de Navalejos, Padre solía subir a aquel desierto siempre que se veía forzado a adoptar alguna resolución importante. Don Justo del Espíritu Santo, el señor cura, que era compañero de seminario de mi tío Remigio, el de Arrabal de Alamillo, decía de **Padre que hacía la del otro y, al preguntarle quién era el otro, él respondía invariablemente que Mahoma**. Y en el pueblo le decían Mahoma a Padre aunque nadie, fuera de mí y quizá don Benjamín que tenía un Hunter inglés para correr las liebres, sabía allí quién era Mahoma. Yo me sé que Padre subió varias veces al páramo por causa mía, aunque en verdad yo no fuera culpable de sus disgustos, pues el hecho de que no quisiera estudiar ni trabajar en el campo no significaba que yo fuera un holgazán.

(4. La Pimpollada del páramo, p. 22)

A continuación aventuramos una posible referencia indirecta a la paremia *los tiempos cambian, lo esencial permanece*. Lo que nos permite hacer esta reflexión es la idea

que advierte que el tiempo sólo hace cambiar el aspecto externo de las cosas, pero que lo fundamental permanece. Tengamos en cuenta que esta reflexión se produce en el último capítulo de la obra, cuando el protagonista, Delibes mismo, regresa a su pueblo cuarenta y ocho años después de haber salido, y percibe que casi medio siglo después de su partida, a pesar de los cambios sociales y tecnológicos que había experimentado la España de entonces y que él había vivido, en su pueblo, en el campo nada había cambiado, los hombres seguían teniendo las mismas preocupaciones, la misma actitud ante la vida, y resulta casi proverbial la reflexión de Delibes sobre la inmutabilidad de determinados valores y actitudes.

➤ Ejemplo 7:

Y así que doblamos el recodo vi ascender por la trocha sur del páramo de Lahoces un hombre con una huebra y todo tenía el mismo carácter bíblico de entonces y fui y le dije: «¿No será aquel que sube Hernando Hernando, el de la cantina?». Y él me dijo: «Su nieto es; el Norberto». Y cuando llegué al pueblo advertí que **sólo los hombres habían mudado pero lo esencial permanecía**, y si Ponciano era el hijo del Ponciano, y Tadeo el hijo del tío Tadeo, y el Antonio el nieto del Antonio ...

(17. El regreso, p. 74)

## Conclusión

Los tres tipos de enunciación paremiológica anunciados *Enunciación Directa Total*, *Enunciación Directa Parcial* y *Enunciación Evocada o Referida*, nos han servido de marco para explicar cómo el conocimiento previo de los hablantes de una misma lengua de las unidades paremiológicas permite a Delibes establecer lazos afectivos con el lector.

Delibes recurre a las paremias en ocho ocasiones a lo largo de su novela, y emplea principalmente la *Enunciación Directa Total* y la *Enunciación Evocada o Referida* para introducir las paremias en el discurso de sus personajes.

Delibes refleja a la perfección la vida en su Castilla natal, refleja conversaciones, preocupaciones, alegrías, afanes o jolgorios, diálogos en los que introduce los refranes y las frases proverbiales como elementos culturales, fiel reflejo del lenguaje de Castilla.

El estudio del modo en que las paremias se insertan en el texto literario, permite comprender la naturaleza de las mismas y su función como argumento de autoridad dentro del relato.

Delibes demuestra en esta obra un gusto exquisito por la expresión correcta y el verbo apropiado, dando como resultado una excelente obra plagada de sensibilidad y contenido paremiológico.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barsanti Vigo, M.<sup>a</sup> J. (2008): «Los refranes en El Quijote: estudio lingüístico y literario». En: J. Sevilla, M. I. T. Zurdo y C. Crida (eds.): *Los refranes y el Quijote*. Atenas: Ta kalós kéimena, 49–72.
- Barta, P. (2005): «Au pays des proverbes, les détournements sont rois. Contribution à l'étude des proverbes détournés du français (I)», *Paremia*, 14, 61–70.
- Barta, P. (2006): «Au pays des proverbes, les détournements sont rois. Contribution à l'étude des proverbes détournés du français (II)», *Paremia*, 15, 57–71.
- Bizzarri, H. (2004): *El refranero castellano en la Edad Media*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Cela, C. J. (1942 [1995]): *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Destino.
- Delibes, M. (1969 [2010]): *Viejas historias de Castilla la Vieja*. Barcelona: Lumen.
- Delibes, M. (2000): *Vieilles histoires de Castille*. Trad. Rudy Chaulet. Lagrasse: Éditions Verdier.
- Fasla, D. (1999): «Conmutación léxica, relaciones semánticas y truncamiento paremiológico», *Paremia*, 8, 161–164.
- García Hortelano, J. (1972 [1999]): *El gran momento de Mary Tribune*. Barcelona: Grupo Zeta.
- García Yelo, M. (en prensa): «Las paremias en la traducción al francés de la obra de Miguel Delibes *Viejas historias de Castilla la Vieja*», *Páginas de Guarda*, 13.
- Nervo, A. (1971 [1993]): *Cuentos y crónicas de Amado Nervo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ruiz Zafón, C. (2008): *El juego del Ángel*. Barcelona: Planeta.
- Sampedro, J. L. (1985 [1993]): *La sonrisa etrusca*, Barcelona: RBA Ediciones.
- Sardelli, M.<sup>a</sup> A. (2010a): «Los refranes en clase de Español Lengua Extranjera», *Didáctica. Lengua y Literatura*, 22, 325–350.
- Sardelli, M.<sup>a</sup> A. (2010b): «Las paremias en el *Cancionero* de Sebastián de Horozco». En: José Labrador y Ralph Di Franco (eds.): *Cancionero Sebastián de Horozco*. Toledo: Consejería de Educación, Ciencia y Cultura, 71–122.
- Sevilla Muñoz, J. (1993): «Paremias españolas: Clasificación, Definición y correspondencia francesa». *Paremia*, 2, 15–20.
- Sevilla Muñoz, J. (2004): «O concepto correspondencia na traducción paremiolóxica», *Cadernos de Fraseoloxía galega*, 6, 221–229.
- Sevilla Muñoz, J.; Cantera Ortiz de Urbina, J. (2002): *Pocas palabras bastan; vida e interculturalidad del refrán*. Salamanca: Centro Cultural Tradicional.
- Villegas, P. (1995): *La luz oblicua*. México: Ediciones Era.
- Wozniak, A. (2009): «Le proverbe détourné: étude théorique appliquée à un corpus bilingue franco-espagnol», *Paremia*, 18, 185–196.
- Zuluaga Ospina, A. (1992): «Fraseología española». En: Günter Holtus [et al.] (eds.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, 6, 1, Tübingen: Niemeyer, 125–131.

*VIEJAS HISTORIAS DE CASTILLA LA VIEJA* (1969):  
PREGOVORI IN REKI V LITERARNEM BESEDILU MIGUELA DELIBESA

Ključne besede: Miguel Delibes, pregovori in reki, načini vključevanja v besedilo

Avtorica članka predstavi osnovno klasifikacijo vključevanja paremij v besedila in analizira prisotnost treh osnovnih tipov izrekanja v literarnem besedilu *Viejas historias de Castilla la Vieja* (1969) španskega pisatelja Miguela Delibesa. To delo v sedemnajstih poglavjih opisuje vsakdanje, rutinsko življenje v kastiljskih vaseh v določenem kulturno-zgodovinskem okolju, predvsem njihove običaje in jezik. Slednjega najbolj zaznamujejo prav raznolike paremije (prevsem pregovori in reki). Delibes z njihovo pomočjo prikaže specifično ljudskega jezika, prepletenega s kolektivnimi referencami, tako da jih vključuje v diskurze protagonistov na dva osrednja načina: posrednega in neposrednega.

## LA GRAMÁTICA COGNITIVA: NUEVAS AVENIDAS PARA LA ENSEÑANZA DE LENGUAS EXTRANJERAS

**Palabras clave:** gramática cognitiva, español como lengua extranjera, didáctica

### 1. Origen y fundamentos de la Gramática Cognitiva

#### 1.1. Los orígenes: el significado en primera línea

La Lingüística Cognitiva<sup>1</sup> (LC) comienza su andadura a finales de los años 70 y empieza a despegar a partir de los estudios de Langacker y Lakoff a mediados de los 80. Su origen se justifica por la necesidad de encontrar un acercamiento al lenguaje diferente al imperante en aquel momento histórico: el de la Gramática Generativa. Aunque la LC plantea hoy unos principios muy alejados del generativismo, en sus orígenes fue un «reciclaje» de ideas y conceptos de otros modelos, especialmente de uno en concreto: la Semántica Generativa (SG).

¿Y qué era la Semántica Generativa? Corrían los años 70 y el generativismo entendía el lenguaje como un ente autónomo e independiente de otras funciones cognitivas, justificado a través de la sintaxis. La SG, sin embargo, tomaba el lenguaje como una parte más del procesamiento –es decir, del pensamiento– humano en general, señalando que la cognición universal que manejamos para comprender el mundo estaba aunada con la categorización sintáctico-lexical y se convertía en «lógico-pragmática» (Cifuentes Honrubia, 1994: 83). Al darle al lenguaje un valor cognitivo incluido en el pensamiento humano y no separado, y también al incluir el significado como piedra angular de lo que expresamos, la SG estableció los fundamentos de lo que luego sería la LC: «La principal función del lenguaje es aportar significación, de ahí que deba establecerse la *manera de ligar forma con significado*. Las gramáticas deben intentar explicar en la medida de lo posible los parámetros formales a partir de *aspectos significativos*» (Cifuentes Honrubia, 1994: 83–84, cursiva añadida).

Aquí es importante matizar qué son los conceptos de ‘forma’ y ‘significado’ en la perspectiva cognitiva. De acuerdo con Cadierno y Lund (2004: 139<sup>2</sup>), las formas se entienden como «unidades lingüísticas que pueden ser tanto léxicas como gramaticales [...] Todas las formas lingüísticas se consideran unidades simbólicas que consisten en la asociación de una representación semántica con una fonológica». Los significados, por su parte, «se refieren a la estructura semántica de una unidad simbólica, la cual está a su vez

<sup>1</sup> La Gramática Cognitiva constituye un modelo dentro del marco más amplio de la Lingüística Cognitiva: Para una revisión exclusiva de los trabajos con Gramática Cognitiva se recomienda leer a Langacker (2008a y b).

<sup>2</sup> Las citas en este artículo que provengan de trabajos en inglés pueden consultarse en su versión original en la tesis doctoral de la autora, disponible en la Biblioteca Virtual de la Universidad Nebrija.



equiparada a la conceptualización» (Cadierno, Lund 2004: 139–140). Cabe clarificar que la conceptualización es la forma de procesar el significado, es decir, cómo asignamos significado a lo que estamos viendo/escuchando/leyendo/interpretando. Así, es posible decir que existe una relación circular entre forma, significado y conceptualización: según vamos ampliando nuestra experiencia en el mundo y la procesamos, asignamos significado a las formas y las reutilizamos para expresar ese significado en nuestra comunicación.

Retomando las diferencias entre lo cognitivo y lo generativista, mientras que los modelos generativistas tradicionales observaban, recogían y sistematizaban reglas para la correcta formación de estructuras en una lengua, la LC señaló que al procesar el lenguaje estamos aplicando funciones cognitivas generales. A partir de este punto, la LC se dedicó a estudiar el uso del lenguaje con el significado de las formas como centro, dándole protagonismo al hablante como conceptualizador, como creador de una lengua que representa su visión del mundo y la de su comunidad lingüística. En resumen, la mayor y más importante diferencia entre ambos modelos, el cognitivo y el generativo, es el ‘significado’ y su papel dentro de los marcos teóricos.

Cadierno y Lund (2004) comentan que la Lingüística Generativa se centra en la competencia (en el sentido chomskyano), mientras que la LC lo hace en la actuación para concentrarse en la verdadera función del lenguaje: la comunicación.

Para los generativistas, además, es la sintaxis quien domina el lenguaje y su estructura. En contraste, desde el punto de vista cognitivo, la forma lingüística está enlazada con el significado y es el pensamiento del hablante quien influye en su uso: *su propia* elección de palabras para comunicar un hecho concreto. Para los cognitivistas la semántica es por tanto quien representa el papel principal.

El último punto de esta comparación entre lo cognitivo y lo generativo enlaza con los afamados principios universales que según los generativistas existen para todas las lenguas (la Gramática Universal). Aunque la perspectiva cognitiva también comparte esta visión, hay una diferencia de base que separa la forma de plantear el asunto desde ambos modelos.

Desde el cognitivismo se incluye el lenguaje dentro del pensamiento humano en general, sin adjudicarle un lugar sobresaliente que lo diferencie del resto de procesos cognitivos. Por tanto, aunque los lingüistas cognitivos sí asumen que hay unos principios comunes y universales a todas las lenguas, entienden que el «órgano del lenguaje» independiente del resto del pensamiento (el célebre *‘language acquisition device’* de Chomsky) es algo incierto. Cifuentes Honrubia (1994: 199) sintetiza que en la perspectiva cognitiva «debido fundamentalmente a su herencia semántico-generativista, el *significado* es su principal punto de partida en la organización gramatical [...]» (cursiva añadida).

Para resumir las ideas en este apartado se incluye aquí la opinión del lingüista David Lee (2001), que justifica el nacimiento de la Lingüística Cognitiva a través de la necesidad de separarse del modelo generativista, «sin duda porque los académicos más destacados del movimiento [el de creación de la LC] habían sido formados como gramáticos generativistas, y desarrollaron el modelo cognitivo sobre la base de lo que ellos percibían como lagunas en la teoría generativista» (Lee, 2001: 1).

## 1.2. ¿Qué es la Gramática Cognitiva?

Una vez que conocemos el origen de la LC, podemos comenzar a considerar la Gramática Cognitiva (GC) como disciplina de investigación. Los siguientes puntos de referencia concretan lo más relevante:

- La GC es metodológica: busca unos principios cognitivos comunes en el uso de la lengua.
- Es una gramática basada en el *uso del lenguaje* y por tanto no procede elaborar una casuística elaborada por listas de sus ocurrencias, como ocurre con otros acercamientos al lenguaje. La GC no basa su metodología en combinatoria morfosintáctica de formas que son independientes del significado (y que por tanto no permiten variación), sino que toma en cuenta la intención comunicativa del hablante y organiza sus principios alrededor de la construcción de significados a través de las formas.
- La unión imperturbable entre forma y significado y su intervención directa en la comunicación de los hablantes. No pueden separarse ambos conceptos porque se perdería la intención comunicativa del hablante y lo que se quiere comunicar.
- El lenguaje tiene un carácter simbólico. Retomando la idea de que en LC se incluye el «reciclaje» de conceptos de modelos anteriores, el lingüista (y uno de los padres de la GC) Ronald Langacker revisitó los trabajos de Ferdinand de Saussure, quien a principios del siglo XX ya establecía que los elementos lingüísticos eran ‘signos’ compuestos de un concepto y una imagen acústica e independientes entre sí en cuanto al significado (haciendo por tanto a la forma lingüística independiente de este). Esta forma separada de trabajar ambos conceptos en gramática se ha usado tradicionalmente en los estudios filológicos sobre L1 y cuando se empezaron a considerar formas de enseñar las lenguas extranjeras a mitad del siglo XX, también se adoptaron los mismos preceptos. Langacker recoge el testigo de Saussure y lo transforma para decir que «una estructura simbólica no es más que el emparejamiento de una *estructura semántica* con otra *fonológica*» (Langacker, 2008b: 8). De esta manera, la separación entre forma léxica y significado se diluye y se le otorga a la gramática valor semántico.

Lo interesante de esta visión de forma y significado como un solo elemento es que el concepto de «estructura gramatical» se amplía y se puede entender con todo tipo de construcciones: perífrasis, sustantivos, oraciones, sintagmas e incluso con expresiones idiomáticas. Por ejemplo, desde la visión cognitiva del lenguaje, (1) «*Meter la pata*» estaría considerado como una única unidad simbólica, poseedora y portadora de significado y asociada a su representación fonológica.

La GC no se organiza de manera taxonómica, sino que está abierta a cualquier combinatoria de formas que en un momento determinado necesite un hablante para expresar los significados que tiene en mente. «Se trata de una gramática de base semántica que trata de estudiar el uso, el funcionamiento del lenguaje. Tal gramática se entiende como metodológica, no constructiva, y sin una organización parcelar autonomista de sus disciplinas.» (Cifuentes Honrubia, 1994: 7).

De acuerdo con todos los criterios anteriores, las asociaciones simbólicas entre las formas y sus significados y el uso que el hablante haga de ellas determinarán la gramática de una lengua. Ruiz Campillo (2007: 1) comenta que la GC, ya independiente de los acercamientos generativistas, es «una reivindicación de la indisolubilidad de *forma* y *significado*: la nueva unidad básica no es la forma en sí misma, no es el significado en sí mismo, sino una unidad simbólica en la que forma y significado (significado conceptual) son inseparables» (cursiva en el original).

Desde este artículo se quiere presentar una alternativa a las listas de reglas que separan las formas y sus usos de sus significados: la Gramática Cognitiva y sus repercusiones para la enseñanza de lenguas.

### 1.3. Profundizando en el lenguaje como ente simbólico

Como ya se ha comentado anteriormente, la GC es un modelo de acercamiento al lenguaje que retoma conceptos de otros modelos y los «actualiza» para su aplicación en el momento presente. Es, por tanto, un modelo interdisciplinar y la primera combinación de principios se hace con la Semiótica, que trabaja con los signos como lenguaje y vuelve a enlazar con Saussure.

Cuenca y Hilferty comienzan diciendo que «el lenguaje tiene un carácter inherentemente simbólico. Por lo tanto, su función primera es significar», especificando que «no es correcto separar el componente gramatical del semántico» (Cuenca, Hilferty, 1999: 19). Los signos combinan forma y significado y además tienen que pasar por la conceptualización del hablante, que en cada momento y según su experiencia vital, los utiliza para comprender la realidad en la que vive y expresarla por medio del lenguaje. Las unidades simbólicas en el lenguaje tienen un significado que pasará por el filtro personal de cada hablante en el momento de su uso, y ese filtro incluirá sus experiencias sensoriales, espaciales y motoras<sup>3</sup> y determinarán qué significado llevará cada concepto o unidad simbólica. Cifuentes Honrubia comenta que «la descripción de una lengua no es otra cosa sino una hipótesis acerca de su representación cognitiva» (Cifuentes Honrubia, 1994: 32), es decir, de cómo la piensa cada hablante.

Pongamos un ejemplo. A la hora de conversar sobre conceptos abstractos, el hablante podrá utilizar metáforas, porque estas le ayudarán a convertir en lengua sus experiencias sensoriales, esto es, su pensamiento en su interacción con el mundo: (1) *Salir de dudas* es una expresión idiomática, una unidad simbólica y metafórica que utiliza un verbo de movimiento para ilustrar que se abandona una situación de incertidumbre, se deja atrás. Con este ejemplo ponemos además de manifiesto que aunque la conceptualización es un evento cognitivo altamente individual, el hablante vive y se mueve en una comunidad lingüística que afectará a su manera de pensar y que le posibilitará la comunicación de forma que otros hablantes de esa misma comunidad puedan entenderle. La comprensión mutua es, al fin y al cabo, la meta de toda comunicación, por lo que cada lengua tendrá sus propias convenciones y estas determinarán fuertemente cómo los individuos que la

<sup>3</sup> A estas experiencias se refiere la Psicología de la Gestalt de principios del siglo XX. Ungerer y Schmid (2006) dedican todo un capítulo a explicar esta relación entre individuo y lengua.

hablan entienden el mundo. Así, la elección de unidades simbólicas refleja cómo percibimos la realidad y está directamente relacionada con la categorización que nuestra cultura nos transmite: «Para decir *acera*, la palabra inglesa *pavement* focaliza el material, mientras que su equivalente en francés, *trottoir*, derivado de *trotter*, ‘correr, trotar’, focaliza la función, y el alemán *Bürgersteig*, ‘parte de la calle para los ciudadanos’, se centra en los que la usan». (Inchaurrealde, Vázquez, 1998: 16).

Llegados a este punto y antes de seguir hablando sobre la Semiótica, conviene hacer un breve paréntesis para ampliar el argumento de las comunidades lingüísticas y cómo afectan la percepción sensorial de sus hablantes. El modelo cognitivo también recicla conceptos de la Relatividad Lingüística, que durante la primera mitad del siglo XX tuvo mucha fuerza y todavía hoy en día sus ideas son parte de la cultura popular. Todos estamos familiarizados con el ejemplo de los cientos de palabras que los esquimales utilizan para referirse a la nieve. Esta «leyenda lingüística» viene desde los trabajos sobre lenguas indígenas norteamericanas de Boas (1911), Whorf (1940) o Sapir (1924) (todos ellos citados en Slobin, 1996). Todos estos autores mantenían que cada lengua domina la perspectiva del mundo de sus hablantes y que el pensamiento está determinado por ella. Estas teorías, altamente polémicas y criticadas (ver Pinker, 1994, para un ejemplo), se han reconfigurado a través de la corriente cognitiva en los últimos veinte años.

Slobin (1996) propuso que los términos inmutables ‘lenguaje’ y ‘pensamiento’ se dinamizaran y se movieran hacia lo que él llamó «pensar para hablar» (en inglés «thinking for speaking»). Con esta dinamización del concepto se podía, según él, representar mejor la comunicación, que nunca es estática y que cuando ocurre pone en movimiento elementos gramaticales que «(a) se ajustan a alguna conceptualización del evento [que se comunica], y (b) son fácilmente codificables en la lengua» (Slobin, 1996: 76).

Slobin sostiene que todo en la lengua es gramática, porque únicamente por medio de elementos lingüísticos (dotados de forma y significado como un solo ente simbólico) podemos comunicar nuestra perspectiva sobre una situación. De hecho, cada lengua gramaticaliza su entorno y su realidad de formas diferentes (en inglés, por ejemplo, cuando se quiere evitar mencionar la presencia de un sujeto activo que realiza la acción del verbo se utiliza la voz pasiva, mientras que en español esta construcción aparece casi con exclusividad cuando hay un complemento agente presente. En su lugar, el español evade a los sujetos activos por medio de oraciones impersonales). Los niños que hablan inglés o español, ya desde muy pequeños conocen y usan estas construcciones, gramaticalizando así desde el principio la comunicación que construyen.

Las propuestas de Slobin tienen un impacto directo en el aprendizaje y enseñanza de lenguas extranjeras, pues las construcciones gramaticales de cada una siempre van a transmitir la percepción del mundo que tienen sus hablantes nativos. Cuando hablamos en lengua extranjera, no solo expresamos conceptos e ideas, sino que estamos ajustándonos sin saberlo a la forma de contemplar la realidad de la cultura que estudiamos. Por eso, normalmente el cambio en las formas de pensar que implica una lengua extranjera dificulta su aprendizaje. Por ejemplo, un alemán que estudie español deberá dejar de lado

el género neutro que existe en su lengua (donde palabras como *libro* –*Buch* o *jovencita* –*Mädchen* no son ni masculinas ni femeninas, sino neutras) y trabajar con solo dos: masculino y femenino. Además, la conceptualización en ambas lenguas no tiene por qué ser igual (*el sol* es femenino en alemán y *la luna* es masculina).

Volviendo a la Semiótica, podemos señalar tres categorías para clasificar los signos en una lengua: **signos simbólicos**, signos indiciales y signos icónicos. Los primeros, de acuerdo con la lingüística tradicional, no tienen «un enlace natural entre la forma y el objeto representado» (Inchaurralde, Vázquez, 2000: 2). Este tipo de signos suele ser arbitrario, pues no hay una relación directa entre la forma lingüística y su significado. Por ejemplo, la palabra *pez* nada tiene que ver con la entidad que representa, por lo que para que los signos simbólicos sean comprensibles deben aceptarse en la lengua que los contiene y ser ratificados para su uso común. Sin embargo, desde una perspectiva cognitiva puede argumentarse que no todos los signos simbólicos son arbitrarios, pues en muchos casos hay una historia detrás de una forma lingüística que justifica su emparejamiento con un significado. Aquí entrarían en juego factores históricos o etimológicos que hacen que la forma, aparentemente aleatoria, sea la correcta para ese significado que representa. Estos factores se refieren al concepto de **motivación**, que nos pone en contacto con el marco en el que forma y significado se encuadran. De esta manera, los usuarios de la lengua son agentes activos en el proceso de ‘emparejamiento’ de símbolos y formas, y al investigar un poco, pueden encontrarse historias que justifican las parejas de forma y significado, como la siguiente sobre la palabra ‘azar’:

La expresión deriva de un juego y por tanto hay que suponer que esa posibilidad errática de ciertos sucesos es neutra; unas veces se gana, otras se pierde. [...] Hay otra acepción de *azar*; acaso más generalizada, que lo hace equivalente a desgracia imprevista. Hay razón etimológica para ello. Nos cuenta Corominas que el *azar* era ‘la cara desfavorable’ del dado. Ese origen queda adherido en el *subconsciente colectivo que se traduce en el lenguaje*. (De Miguel, 1994) (Cursiva añadida.)

Los **signos indiciales**, por otra parte, representan un concepto cercano, fácilmente identificable, pudiendo señalar aspectos físicos, geográficos o emocionales (por ejemplo, entrecerrar los párpados al concentrarnos en recordar un dato). Un signo indicial es el que, por medio de una señal iluminada en verde con una persona de color blanco que corre hacia fuera a través de una puerta, nos informa dónde está la salida de emergencia en un teatro. En términos del lenguaje, las palabras deícticas o de señalamiento hablan de conceptos que no aparecen explícitamente en el discurso, o bien por considerarse implícitas, o bien por contextos compartidos entre interlocutores o por encontrarse presentes en la mente y/o momento de enunciación del hablante. El adverbio *aquí*, por ejemplo, señala un lugar en el espacio que el hablante conoce y entiende que está patente y claro para su interlocutor sin necesidad de dar más datos. *Aquí*, por tanto, puede significar cualquier cosa (en la cocina, en casa de tu madre, en España, en el supermercado, etc.) que el hablante quiera y así, los signos indiciales también están determinados por la visión que de ellos tenga cada persona.

El último tipo de signos es el *icónico*, que se refiere a «una réplica visual, auditiva o de otra variedad perceptual de aquello a lo que sustituye» (Inchaurrealde, Vázquez, 2000: 2). De esta manera, si pasamos por delante de un restaurante que tiene una enorme imagen de una porción de pizza sobre la puerta, asumiremos que podemos consumir pizza en ese establecimiento. Lingüísticamente, si alguien dice ‘ay’, los demás habremos de entender que esa persona tiene algún tipo de dolor o molestia.

Todos estos signos representan la estrecha relación que existe entre una comunidad lingüística y su realidad diaria. Los modelos cognitivos afirman que la relación que existe entre nuestro mundo conceptual y cómo lo usamos en nuestra expresión comunicativa es mucho más profunda de lo que la gramática tradicional ha investigado hasta ahora.

Cuando consideramos el lenguaje como algo simbólico se abren numerosas nuevas avenidas de consideración de la comunicación, especialmente en lo que a exploración de las relaciones entre forma y significado se refiere, y mucho más para la enseñanza de lenguas extranjeras. Podemos tratar la lengua como un ente con significado, con historias, con explicaciones y justificaciones de ser y así mostrar a los alumnos que no están ante un enorme laberinto de reglas, formas y combinaciones totalmente despojadas de sentido, alejadas de su propia lengua y que funcionan *porque sí*. Podemos acercar diferentes comunidades lingüísticas entre sí porque todos vivimos en el mismo mundo y aunque lo interpretamos de manera distinta y eso queda representado en el lenguaje, *lo que vemos* sigue siendo lo mismo.

Por todo lo anterior, desde una perspectiva de enseñanza de L2, un modelo que considere el carácter simbólico del lenguaje puede lograr conectar profundamente con los aprendientes, pues les pone en contacto con aspectos reconocibles, comprensibles y comunes de su L1 que también pueden trasladar a la L2 para superar mejor la barrera inicial de la lengua extranjera.

#### **1.4. El espacio como base del lenguaje**

En esta sección se presentará la mayor y más interesante avenida de nueva consideración que presenta la Gramática Cognitiva, en especial cuando se considera desde el mundo de L2. Comenta el lingüista David Lee que «de niños, uno de nuestros primeros y más básicos logros cognitivos es el de adquirir un entendimiento de los objetos y de cómo se relacionan entre sí en el plano físico» (Lee, 2001: 18). Y efectivamente, desde que somos bebés y mucho antes de que aprendamos a hablar en nuestra lengua materna, ya sabemos señalar objetos, entendemos qué significa arriba o abajo, sabemos qué cosas están cerca para agarrar y a cuáles no podemos llegar por estar demasiado lejos de nuestro alcance. En otras palabras: dominamos el espacio mucho antes de que la lengua empiece a tomar forma en nuestros cerebros, y este hecho *va a ser determinante* en cómo construiremos la comunicación después. Brevemente apuntaremos que ningún bebé tiene conciencia de qué significa la tarde, la mañana, ayer o dentro de dos semanas, y que tienen que pasar muchos meses, incluso años, para que domine el concepto del tiempo, que como sabemos, es el paradigma central actual en las consideraciones gramaticales tanto de lengua materna como extranjera. El espacio, sin embargo, ya está jugando un impor-

tante rol desde nuestra más tierna infancia, y si observamos detenidamente la lengua que construimos día a día, veremos que transmitimos conceptos que se basan en el espacio para la transmisión de significado:

- (1) ¡Me han *ascendido* en mi empresa hoy! Poco a poco voy *subiendo* posiciones.
- (2) Son marido y mujer, pero están *separados*. Tienen una relación muy *distante*.

Los ejemplos presentados en las líneas anteriores muestran cómo usamos el espacio para expresar conceptos más abstractos. En (1) hacemos uso de una línea vertical ascendente para hablar de nuestra posición en una empresa, que representa las jerarquías profesionales y nos sitúa por encima del espacio horizontal donde están otros compañeros menos afortunados. En (2) se habla de un matrimonio que no funciona y se usan dos términos de absoluta descripción espacial para describir su relación. El primero, *separado*, habla de entidades que tienen espacio entre ellas y el segundo, *distante*, alude a la amplitud de ese espacio. Al usar estas imágenes espaciales y aplicarlas a una pareja, el interlocutor logra hacerse una idea muy precisa de cómo están las cosas entre ellos.

Las implicaciones de considerar el aspecto espacial en lengua en la enseñanza de LE solamente pueden describirse como positivas. Por esta nueva avenida, muchos conceptos gramaticales difíciles de explicar desde el punto de vista tradicional de pronto pueden ser más accesibles: si las lenguas utilizan el espacio para construir significado, entonces construimos desde una base común que nos acerca como hablantes en nuestro afán por comunicarnos en cualquier lengua.

Los últimos años en investigación lingüística han visto un creciente interés por el espacio y un claro ejemplo de esto son las preposiciones vistas desde una perspectiva cognitiva. Tradicionalmente, las preposiciones se han descrito como palabras funcionales, o sea, carentes de significado propio y dependientes del contexto para adquirirlo, además de supeditadas sintáctica y morfológicamente a los sintagmas que introducen, con una variedad aleatoria e inmensa de significados y usos. Considerar a las preposiciones como elementos vacíos de significado solo contribuye a dificultar su aprendizaje y manejo. El enfoque cognitivo sí les da valor simbólico (es decir, que su forma lleva un significado consigo) y desde el espacio como cimiento semántico, ayuda a entender la enorme variedad de usos que cada preposición tiene. Así, lo que antes parecía un enorme listado de usos según las formas se transforma en una red de metáforas semánticas construidas alrededor de un concepto físico-sensorial<sup>4</sup>.

Resumiendo todo lo anterior, Lee (2001: 48–49) se muestra a favor de «un modelo en el cual el lenguaje está arraigado en la experiencia humana y donde nuestro entendimiento crece a partir de un conocimiento sensorial-motor básico y de las experiencias derivadas de él». Por supuesto, cada experiencia siempre será única y propia de cada hablante pero siempre estará estrechamente ligada a la de su comunidad lingüística, lo que facilitará la comprensión y la comunicación entre sus miembros.

<sup>4</sup> Excelentes ejemplos desde el inglés sobre un acercamiento cognitivo a las preposiciones los tienen Lee (2001), Tyler y Evans (2003, explicado en Achard, Niemeier, 2004: 257–280) y Tyler (2008b).

## 2. La Gramática Cognitiva: algunos conceptos principales

Una vez vistos los grandes pilares que sustentan a la Gramática Cognitiva como modelo (el lenguaje como ente simbólico, la conexión entre forma y significado, el hablante como centro en la comunicación y el espacio como referencia lingüística), el siguiente paso es una panorámica de los conceptos más importantes y básicos que ayuden a completar la visión que aquí se presenta: *metáfora, construcción, perspectiva y primer plano*.

### 2.1. La Metáfora

Uno de los conceptos clave, la metáfora es, según el diccionario de la Real Academia, la «aplicación de una palabra o de una expresión a un objeto o a un concepto, al cual no denota literalmente, con el fin de sugerir una comparación (con otro objeto o concepto) y facilitar su comprensión». En otras palabras, la metáfora utiliza un concepto conocido y concreto para explicar otro más abstracto. Cuando por ejemplo decimos que alguien está en la flor de la vida, usando el concepto de *flor* como algo bello, esplendoroso, lleno de vida y con una connotación de temporalidad, lo que hacemos es decir que esa persona está en su mejor momento vital.

Lee también define la metáfora como «una herramienta que implica la conceptualización de un dominio de experiencia en términos de otro [distinto]» (Lee, 2001: 6). Las metáforas nos permiten ser creativos, darle alas a nuestra comunicación y buscar en todo el dominio de nuestra experiencia sensorial las imágenes que consideramos más convincentes y más claras para explicar a los demás las ideas que queremos comunicar. Y todo, como bien dice la Academia, destinado a «facilitar su comprensión». Las metáforas son, pues, recursos de estilo que contribuyen a la comunicación certera y nos permiten construir la más íntima relación entre lenguaje y pensamiento que puede haber: expresar ideas y conceptos abstractos por medio de nociones más concretas que conocemos a través de *nuestra* experiencia.

Por ejemplo, en ciclismo, cuando todos los corredores forman una masa compacta llamada «pelotón», los locutores deportivos siempre hablan de *la cabeza del pelotón* para referirse al o a los ciclistas que ocupan la posición más avanzada del grupo. '*Entrar en materia, adelantar trabajo, calentar los ánimos, avanzar en una relación, o sacar conclusiones* son metáforas verbales que usan acciones físicas para expresar ideas abstractas, como el uso del verbo de movimiento 'avanzar' para explicar que la relación se desarrolla satisfactoriamente o 'entrar' para explicar que se está tomando parte activa en el estudio, trabajo o tema de conversación de una situación.

Las metáforas y construcciones idiomáticas, entonces, ayudan al hablante a expresar sus pensamientos lingüísticamente porque contribuyen a la comprensión de cómo entendemos el mundo en el que vivimos, cómo lo procesamos y lo expresamos por medio de relaciones.



## 2.2. La construcción

Lee (2001) señala que la gramática tradicional une los significados con estructuras lingüísticas de manera que se correspondan con una normativa sistemática establecida. Desde el enfoque cognitivo se argumenta que no existe un camino analítico tan directo, sino que esos significados externos a la forma lingüística se pueden expresar y construir de diferentes formas, las cuales en esencia transmiten la misma información, pero cuya selección particular implica la visión del hablante sobre lo que dice y *no otra*. Veamos otro ejemplo. El siguiente par de oraciones en principio significan lo mismo pero no son iguales, pues la diferencia está en la ordenación del contenido que cada construcción hace:

(1) *Llegaré a tu casa por la noche.*

(2) *Llegaré por la noche a tu casa.*

Ambas oraciones comunican lo mismo: habla una persona que llegará a un lugar en un momento del día, pero el cambio de orden en el predicado verbal altera la *preferencia* comunicativa que el hablante tiene. En el primer caso, el hablante prioriza el lugar de llegada (*tu casa*), porque quizás llega a la ciudad o al barrio por la mañana, pero concretamente a la casa de su anfitrión lo hará por la noche. En el segundo, sin embargo, *por la noche* se encuentra en primer lugar, por lo que el hablante especifica claramente el momento de llegada, que no será ni la mañana ni la tarde, sino la noche. El foco comunicativo del primer ejemplo es el lugar, mientras que en el segundo es el tiempo. Un acercamiento gramatical generativo afirmaría que el significado no varía en ambos casos y que la sintaxis no tiene influencia alguna sobre la semántica porque si hay diferencias, éstas son de forma y no de contenido (y por tanto, al separar forma de significado, no se considera la preferencia comunicativa del hablante). No todas las combinaciones sintácticas de una oración transmiten el mismo significado y esto es porque sí hay una relación directa entre sintaxis y semántica. Veamos el siguiente ejemplo:

(3): (\*) *Claudia compra una muñeca para su hija con cara enfadada.*

Aquí el interlocutor inevitablemente preguntará ‘¿quién está enfadada?’. Dado el orden sintáctico del predicado, las interpretaciones semánticas son varias: *Claudia*, *una muñeca*, o *su hija*. Sin embargo, si se reformula el ejemplo es posible clarificarlo para demostrar que no todos los órdenes sintácticos de una misma oración codifican el mismo significado, y que no pueden ser independientes entre sí:

(4) *Claudia compra una muñeca con cara enfadada para su hija.*

## 2.3. El primer plano y la perspectiva

Estos dos factores también influyen en nuestra forma de codificar la información lingüística y están estrechamente relacionados entre sí. El *primer plano* ilustra cómo un

hablante selecciona y coloca en un orden concreto los hechos cuando explica algo, y por qué una frase como (5) *Eva hace la compra*, (donde el sujeto activo se coloca al frente de la oración y por tanto en su primer plano) suena más lógica que (6) *La compra fue hecha por Eva*, donde se necesitaría un contexto más elaborado para comprender por qué ‘la compra’ se coloca en primer plano con un protagonismo tan marcado.

Las oraciones impersonales sirven como ejemplo claro para comentar el primer plano con más facilidad. En (7) Javier se coloca como agente activo de la acción de comprar, mientras que se evita mencionar al comprador en (8):

(7) *Javier compró los regalos.*

(8) *Se han comprado los regalos.*

La **perspectiva**, por otro lado, se centra en el punto de vista (en este caso, físico) que el hablante tiene sobre lo que dice:

(9) *Marina viene a la cena y trae la ensalada.*

(10) *Marina va a la cena y lleva la ensalada.*

Tanto en (9) como en (10) se habla de la asistencia de Marina a un evento, pero el hecho de que el hablante pueda estar presente en esa cena o no se ilustra con los verbos que selecciona en cada caso. En (9), la persona que habla *está* en la cena y por eso Marina y su ensalada tienen un movimiento en *su* dirección, es decir, el lugar en el que se celebra el evento. Sin embargo, (10) es un ejemplo que separa a Marina del hablante, porque los verbos *ir* y *llevar* no coinciden con el lugar en el que se encuentra quien habla. No está claro, por tanto, si hay relación entre esa cena, Marina, la ensalada y el hablante.

Tyler y Evans (2004: 276) resaltan también la importancia de la perspectiva al decir que «una escena conceptual puede visualizarse desde un número de posiciones de ventana y cada cambio de posición puede dar lugar a un cambio en la interpretación de la escena».

El pensamiento y el lenguaje están estrechamente relacionados, y la transmisión de contenido semántico no depende exclusivamente de la forma lingüística. También entran en juego otros factores que están directamente vinculados a las nociones conceptuales que el hablante pueda tener. Estas nociones pueden ser culturales, connotativas, lógicas, interpretativas, deductivas o simplemente de comprensión. Dado que (como ya se ha mencionado en varias ocasiones) los hablantes construyen su comunicación según su propia experiencia sensorial e interpretación del mundo que les rodea, no existen valores absolutos de significado para cada palabra, sino que cada hablante conecta las informaciones de que dispone y completa su valor para todos los contextos de uso posibles, haciéndola transferible a otros contextos aún sin crear.

Así, se puede argumentar que las palabras tienen un ‘significado de diccionario’, que incluye a los hablantes de una comunidad lingüística porque todos conocen ese

significado ‘estándar’, y un ‘significado enciclopédico’, que es el que cada hablante asigna a un concepto de acuerdo con sus experiencias y vivencias. Por ejemplo, un significado de diccionario de la palabra ‘rosa’ es «flor del rosal, notable por su belleza, la suavidad de su fragancia y su color.» (DRAE, consulta en línea<sup>5</sup>). Este significado es el que conocen y comparten todos los usuarios de una comunidad lingüística, pero también cada hablante podrá hacer uso del concepto de una rosa tal y como le dicte su relación personal con la palabra. Y así es como nacen los significados enciclopédicos: podemos relacionar ‘rosa’ con nuestra idea de un ramo de flores, con el dolor que produce pincharse, con el concepto del amor, con las alergias en primavera, con una película en la que caen del techo mientras el protagonista sueña ... Cada palabra tiene un significado que podrá ser variable según la percepción e interacción que el hablante tenga con ella.

Una vez vistos varios de los conceptos básicos que dan sentido al modelo cognitivo, es posible explicar cómo la semántica y la pragmática son dos disciplinas estrechamente ligadas entre sí para entender el lenguaje desde este modelo. Desde la cognición humana y el pensamiento, los hablantes crean redes semánticas en torno a un significado nuclear (que sería el significado de diccionario común para todos), y eso pone a su disposición un abanico de posibilidades de uso metafórico (que justificarían su significado enciclopédico). Estos usos, a su vez, se adaptarán a cada contexto de uso, es decir, que tendrán relación con la pragmática. Todo el proceso de identificación de conceptos, distribución en categorías y construcción de redes semánticas se denomina *categoriaización* y todo su conjunto forma el lexicón mental que cada hablante posee.

Dentro de las redes semánticas y los significados que se interconectan, siempre tendrá que haber un concepto nuclear, llamado *prototipo*, que será el más representativo de cada concepto. Ungerer y Schmid se refieren al ‘prototipo’ como «una representación mental, una especie de punto de referencia cognitivo» (Ungerer, Schmid, 2006: 42). Teniendo entonces el prototipo y su valor de diccionario como punto de referencia, se podrán crear otros significados enciclopédicos que tendrán siempre una relación más o menos directa con él. Estos conceptos relacionados se llaman miembros *periféricos*, y dependen directamente del hablante y su interacción con el mundo en el que vive.

Por ejemplo, podría decirse que dentro de la categoría semántica de *mobiliario*, palabras como *mesa* o *cama* son más centrales que las periféricas *secreter* o *banqueta*, pues los hablantes consideran en primer lugar aquellos conceptos que para ellos funcionan como más inmediatos en su interacción con el día a día.

Podemos entonces resumir que los prototipos son los que delimitan y definen las categorías, mientras que el grado de asociación a estas de los miembros periféricos estará marcado por su relación con el prototipo, aunque también puedan establecerse asociaciones entre miembros no-prototípicos. Estas conexiones que se forman entre los miembros de las categorías nos dan una mejor idea de la relación de los conceptos y sus dominios en la mente de cada hablante. Cuando hablamos de enseñar lenguas extranjeras, «podemos usar las estructuras de las categorías radiales para identificar relaciones cognitivas natu-

---

<sup>5</sup> Fecha de consulta: 31 de julio de 2011.

rales», porque todos los hablantes de cada lengua también las establecen de una manera u otra (Lee, 2001: 54).

Si consideramos todo lo anterior, nos daremos cuenta de que la intención comunicativa del hablante adquiere un protagonismo más marcado de lo que hasta ahora había tenido. Desde la GC, ya no son las clasificaciones taxonómicas de reglas las que dictan cómo se compone el lenguaje, sino que son los propios hablantes quienes construyen y crean significado a través del uso de formas lingüísticas para poder expresar lo que quieren decir *y no otra cosa*. La comunicación siempre es certera y ninguna combinatoria de formas, por muy inconscientemente que habite en la mente del hablante, es casual.

Inchaurrealde y Vázquez resumen certeramente lo que el modelo de Gramática Cognitiva plantea:

La perspectiva cognitiva sostiene que el lenguaje es parte de un sistema cognitivo que comprende la percepción, las emociones, la categorización, los procesos de abstracción y el razonamiento. Todas estas habilidades cognitivas interactúan con el lenguaje y son influidas por el lenguaje. Así, el estudio del lenguaje, de alguna manera, se convierte en el estudio de la manera en la que expresamos e intercambiamos ideas y pensamientos. (Inchaurrealde, Vázquez, 2002: 13)

Entender la gramática de una lengua extranjera desde la perspectiva presentada aquí significa liberarse de los listados de reglas que asignan formas a los significados y los mismos significados a otras formas distintas. En especial significa poder comenzar el aprendizaje de esa lengua con la confianza de que existe una lógica que gobierna el aparente conglomerado de criterios aleatorios de su gramática.

### **3. Implicaciones pedagógicas para la Gramática Cognitiva**

El modelo cognitivo ofrece una consideración de la LE centrada en la necesidad del aprendiente de E/LE de operativizar las reglas que encuentra, de entender y de buscarle un sentido a todo lo que es nuevo y de sentir que su aprendizaje avanza siempre hacia delante. Lo interesante sobre la Gramática Cognitiva es que para ponerla en práctica no se necesita una modernización en las metodologías, pues muchos profesores ya están poniéndola en práctica cada día en sus clases. Este modelo ya tiene una amplia presencia en el aula comunicativa actual y en sus recientes enfoques orientados a la acción. Ruiz Campillo (2007), en el siguiente comentario, pone de manifiesto esta presencia cognitiva en las clases de E/LE:

Cuando un profesor se esfuerza por representar en la pizarra, con un dibujito más o menos afortunado, el valor de una preposición, está haciendo gramática cognitiva. Cuando no se limita a decir que dos o tres opciones para decir algo son 'sinónimas', sino que trata de explicar las diferencias entre ellas como diferencias de perspectiva, está haciendo gramática cognitiva. (Ruiz Campillo, 2007: 8)

La Gramática Cognitiva pone al alcance de profesores y alumnos un enfoque de lengua que vaya de una gramática descriptiva (y prescriptiva) a una pedagógica, que se centre tanto en el aprendiente como en el profesor, que identifique problemas concretos de la LE y los trate desde dentro de la lengua para evitar tener que considerar esos aspectos como extra-lingüísticos (en el sentido de no poder describirlos según las reglas del sistema).

Además, volver a tratar las lenguas como medios de comunicación para expresar una visión del mundo y no como compendios de reglas, nociones y funciones es un medio eficaz para ayudar al aprendiente a trasladar conceptos metafóricamente desde su L1 a la L2, sabiendo que codifican el mismo significado aunque sea con formas diferentes.

El componente pedagógico del modelo está orientado a «cambiar el chip» de profesores y alumnos por medio de la minimización de ocurrencias arbitrarias de la lengua. Esto significa que el objetivo es transmitir al aprendiente la capacidad de tener una introspección lingüística parecida a la que tienen los hablantes nativos (aunque esta última sea siempre inconsciente) para que así pueda comprender por qué las cosas se dicen como se dicen en la lengua que aprende.

Si entendemos que lengua y pensamiento están dentro de un mismo ámbito cognitivo podemos llevar a la gramática por nuevas avenidas para su didáctica. Tyler y Evans (2004: 258) señalan que «durante los últimos 20 años [el modelo cognitivo] ha revelado que mucho de lo que se ha considerado idiosincrásico y arbitrario desde una perspectiva tradicional es, de hecho, sistemático». Estos dos lingüistas cognitivos trabajaron la didáctica de las preposiciones partiendo de la idea que cada preposición tiene una red cognitiva de significados (enciclopédicos) que orbitan alrededor de un significado matriz (de diccionario), por lo que si es posible obtener ese principio operativo, la enseñanza de esa preposición reduce considerablemente su dificultad. Dado que los hablantes ordenamos los conceptos en categorías según su significado, cada preposición estará dotada de redes radiales que justifiquen la diversidad de usos de forma sistemática alrededor de una sola interpretación.

Ungerer y Schmid (2006: 329 en adelante) sugieren por ejemplo que la teoría de los prototipos puede funcionar a la hora de seleccionar el léxico que se presenta a los aprendientes, dado que a pesar de las diferencias culturales, siempre habrá palabras representativas de un concepto que los aprendientes puedan relacionar directamente con su propia información en L1. También comentan que es relevante hacer a los estudiantes conscientes de que su propia lengua (si el profesor la conoce) está llena de metáforas y expresiones idiomáticas que pueden facilitarles la transición a las de la lengua meta.

Pero estos dos autores no son los únicos trabajando actualmente sobre el modelo cognitivo y la adquisición de lenguas. Tyler (2008a) está aún hoy trabajando con un acercamiento cognitivo a los verbos modales en inglés. Achard (2004, 2008), plantea combinar la Gramática Cognitiva con el Enfoque Natural y Taylor (2008) explica los sustantivos contables e incontables en inglés y trabaja las gramáticas nuclear y periférica de Chomsky para justificar las funciones del pensamiento humano en la categorización de conceptos básicos y universales. Llopis García (2009, 2011) demostró los beneficios de

aplicar gramática cognitiva y operativa a la enseñanza de la selección modal en español y Cadierno (Cadierno, Lund, 2004) trabaja con las diferencias cognitivas entre el español y el danés para expresar el movimiento con el fin de poder enseñar este aspecto eficazmente en el aula de LE.

La GC, tal y como se ha visto en secciones anteriores, concibe el lenguaje como una representación simbólica del mundo y por tanto, su gramática está estrechamente relacionada con la realidad, reflejándola y ayudando a la transmisión de significado a través de sus formas. Esto quiere decir que la gramática es el vehículo de comunicación y no un listado de varias formas para una función o de funciones que admiten diferentes formas.

Es interesante seguir investigando todas estas nuevas avenidas de trabajo, pues el objetivo máximo siempre será hacer del aprendizaje de lenguas extranjeras un proceso integrado e integral, simplificando el laberinto de las nociones y las funciones lingüísticas, y buscando los elementos comunes que expliquen el significado de cada forma (es decir, sus propiedades cognitivas). La enseñanza de estructuras lingüísticas desde una perspectiva cognitiva pone a los aprendientes en disposición de entender qué es lo que motiva las elecciones de los hablantes nativos. Así serán capaces de elegir libremente cómo expresarse, seleccionando de forma consciente las estructuras simbólicas que den el sentido exacto a la comunicación que quieren transmitir.

## BIBLIOGRAFÍA

- Achard, M., Niemeier, S. (eds.) (2004): *Cognitive Linguistics, Second Language Acquisition and Foreign Language Teaching*. Mouton de Gruyter: Berlín.
- Achard, M. (2004): «Grammatical Instruction in the Natural Approach». En: Achard, M., Niemeier, S. (eds.): *Cognitive Linguistics, Second Language Acquisition and Foreign Language Teaching*. Mouton de Gruyter: Berlín, 165–194.
- Achard, M. (2008): «Teaching Construal: Cognitive Pedagogical Grammar». En: Robinson, P., Ellis, N. C. (eds.): *Handbook of Cognitive Linguistics and Second Language Acquisition*. Routledge: Londres, 432–455.
- Cadierno, T., Lund, K. (2004): «Cognitive Linguistics and Second Language Acquisition: Motion Events in a Typological Framework». En: VanPatten, B., Williams, J., Rott, S., Overstreet, M. (eds.) *Form-Meaning Connections in Second Language Acquisition*. Lawrence Erlbaum: Nueva Jersey, 139–144.
- Cifuentes Honrubia, J. L. (1994): *Gramática cognitiva: fundamentos críticos*. Eudema: Madrid.
- Cuenca, M. J., Hilferty, J. (1999): *Introducción a la lingüística cognitiva*. Ariel: Barcelona.
- De Miguel, A. (1994): *La perversión del lenguaje*. Espasa Calpe: Madrid.
- Inchaurrealde, C., Vázquez, I. (2000): *Una introducción cognitiva al lenguaje y la lingüística*. Mira Editores: Zaragoza.

- Langacker, R. W. (2008a): «Cognitive Grammar as a Basis for Language Instruction». En: Robinson, P., Ellis, N. C. (eds.): *Handbook of Cognitive Linguistics and Second Language Acquisition*. Routledge: Londres, 66–88.
- Langacker, R. W. (2008b): «The relevance of Cognitive Grammar for language pedagogy». En: De Knop, S., De Rycker, T. (eds.): *Cognitive Approaches to Pedagogical Grammar*. Mouton de Gruyter: Berlín/Nueva York, 7–36.
- Lee, D. (2001): *Cognitive Linguistics: an Introduction*. Oxford University Press, Oxford.
- Pinker, S. (1994): *The Language Instinct*. Penguin: Londres.
- Llopis García, R. (2009): *Gramática Cognitiva e Instrucción de Procesamiento para la enseñanza de la selección modal. Un estudio con aprendientes alemanes de español como lengua extranjera*. Tesis doctoral. Disponible en la Biblioteca Virtual de la Universidad Nebrija: <http://www.nebrija.com/servicios/biblioteca/> (21–09–2011).
- Llopis García, R. (2011): (en prensa). *Gramática Cognitiva para la enseñanza del español como lengua extranjera*. Colección Monografías nº14, ASELE, Ministerio de Educación.
- Ruiz Campillo, J. P. (2007): «Entrevista a José Plácido Ruiz Campillo: gramática cognitiva y ELE». Revista *MarcoELE*, nº5. Disponible en: <http://www.marcoele.com/num/5/index.html> (21–09–2011).
- Slobin, D. (1996): «From thought and language to thinking for speaking». En: Gumpertz, J., Levinson, S. C. (eds.): *Rethinking Linguistic Relativity*. CUP: Cambridge, 70–96.
- Taylor, J. R. (2008): «Some pedagogical implications of cognitive linguistics». En: De Knop, S., De Rycker, T. (eds.): *Cognitive Approaches to Pedagogical Grammar*. Mouton de Gruyter: Berlín/Nueva York, 37–66.
- Tyler, A. (2008a): «Cognitive Linguistics and Second Language Instruction». En: Robinson, P., Ellis, N. C. (eds.): *Handbook of Cognitive Linguistics and Second Language Acquisition*. Routledge: Londres, 456–488.
- Tyler, A. (2008b): «Applied Cognitive Linguistics: Putting Linguistics back into Second Language Teaching». En: *33rd International LAUD Symposium (2008) Conference Papers*. LAUD: Essen, 904–927.
- Tyler, A., Evans, V. (2004): «Applying Cognitive Linguistics to Pedagogical Grammar: The Case of Over». En: Achard, M., Niemeier, S. (eds.): *Cognitive Linguistics, Second Language Acquisition and Foreign Language Teaching*. Mouton de Gruyter: Berlín, 257–280.
- Ungerer, F., Schmid, H. J. 1996 (2006): *An Introduction to Cognitive Linguistics*. Pearson Education Limited: Londres.

## KOGNITIVNA SLOVNICA: NOVE POTI PRI POUČEVANJU TUJIH JEZIKOV

Ključne besede: kognitivna slovnica, španščina kot tuji jezik, didaktika

Članek obravnava uporabnost kognitivne slovnice pri poučevanju španščine kot tujega jezika, tudi zaradi naraščajočega zanimanja za to vejo slovnice v zadnjih letih. V članku se najprej predstavi panoramski pregled te discipline, ki sicer izhaja iz kognitivnega oziroma spoznavnega jezikoslovja. Čeprav njeni začetki segajo v konec osemdesetih let prejšnjega stoletja, se uporabnost in smiselnost rabe kognitivne slovnice pri poučevanju tujih jezikov kaže šele v nedavnih strokovnih in znanstvenih raziskavah. V drugem delu članka se izpostavijo temeljne postavke discipline in njeni osnovni koncepti.





## ACERCA DE LAS PERÍFRASIS VERBALES *IR Y VENIR + GERUNDIO* EN ESPAÑOL, PORTUGUÉS Y GALLEGO

**Palabras clave:** perífrasis verbal, gerundio, aspecto verbal

### 1. Las perífrasis verbales: definiciones y valores

Partiendo de las propuestas teóricas para las perífrasis verbales en español<sup>1</sup> el presente artículo analiza los usos más frecuentes de las perífrasis verbales españolas *ir* y *venir + gerundio* contrastándolos con algunos usos de las perífrasis verbales equivalentes en portugués (*ir y vir + gerúndio*) y en gallego (*ir y vir + xerundio*).

La Nueva Gramática de la Lengua Española (NGLE) de la RAE (2009: 2105) define las perífrasis verbales como «combinaciones sintácticas en las que un verbo auxiliar incide sobre un verbo auxiliado, llamado a veces principal o pleno, construido en forma no personal (es decir, en infinitivo, gerundio o participio) sin dar lugar a predicaciones distintas». En este estudio se parte, por consiguiente, de la definición de las perífrasis verbales como agrupaciones verbales o combinaciones sintácticas de dos (o más verbos en el caso de las agrupaciones perifrásticas o secuencias de auxiliares en las que los verbos auxiliares se pueden encadenar subordinándose unos a otros; de esta manera aparecen las llamadas perífrasis verbales encadenadas, como p. ej. *Voy a irme yendo*<sup>2</sup> o *Van a tener que empezar a dejar de venir por aquí*) en las que sólo el primer verbo puede ser flexivo<sup>3</sup>. El verbo auxiliar suele conjugarse (p. ej. *Vamos a estudiar física esta tarde*) pero puede no estar conjugado debido a las características sintácticas particulares del contexto (p. ej. *No es humano tener que trabajar doce horas diarias en condiciones laborales pésimas*). Las perífrasis verbales se componen, por lo tanto, de un verbo auxiliar y un verbo auxiliado. La función del auxiliar es primordialmente gramatical, es decir, expresa contenidos gramaticales de modalidad, tiempo, aspecto y voz. Aunque el peso semántico recae sobre el verbo auxiliado, el auxiliar también puede añadir valores léxico-semánticos a la perífrasis verbal ya que la desemantización, siendo esencial en el proceso de gramaticalización, no es homogénea ni obligatoria en el caso de los auxiliares de las perífrasis verbales (García Fernández, 2006: 24). A menudo el auxiliar mantiene su significado original parcial o, en algunos casos, como *empezar/comenzar a + infinitivo*, pleno. En el caso de los verbos de movimiento en función de auxiliares las perífrasis verbales mantienen frecuentemente un valor semántico de dinamicidad.

<sup>1</sup> Véase entre otros a Fernández de Castro, Gómez Torrego, García Fernández, Yllera.

<sup>2</sup> En Javier Marías (1996): *Mañana en la batalla piensa en mí*. Madrid: Alfaguara, p. 333.

<sup>3</sup> Sin embargo en las perífrasis verbales denominadas copulativas de tipo *va y dice, cogió y nos pegó* los dos verbos se encuentran en forma flexiva. Véase Coseriu (1977: 79–151).

La noción de aspecto es esencial para estudiar las perífrasis verbales en las lenguas románicas en general. En la opinión de Coseriu (1977) y Dietrich (1983) las perífrasis verbales constituyen un sistema verbal paralelo especializado para la expresión de valores aspectuales. Para los fines de este análisis el concepto de aspecto verbal es considerado más allá de la tradicional división del aspecto verbal en perfectivo e imperfectivo, es decir, abarca además los valores aspectuales como son el modo y la fase de la acción. El aspecto verbal stricto sensu expresa cómo el hablante ve la acción<sup>4</sup>, desde qué punto de vista o perspectiva la observa, es decir, como la focaliza. En el caso de las perífrasis verbales es el paradigma verbal del auxiliar el que desempeña un papel primordial. El hablante puede abarcar la acción globalmente, en su totalidad con el inicio y el final (perspectiva global o perfectiva que en español se suele indicar con el pretérito perfecto simple), puede abarcar una parte de la acción sin interesarle el inicio ni el final (perspectiva cursiva o imperfectiva que en español se suele indicar con el pretérito imperfecto) o una parte de la acción señalando el inicio pero sin indicar el final focalizando una acción desde su inicio hasta un momento central de su desarrollo (perspectiva imperfectiva continuativa, se suele señalar en español con el pretérito perfecto compuesto). Paralelamente a estos valores del aspecto verbal, el término de «valores aspectuales» comprende los siguientes conceptos<sup>5</sup>: las características del desarrollo de la acción verbal en el tiempo (acciones momentáneas, reiterativas, habituales, resultativas, progresivas, durativas), es decir, el modo de la acción, lo que frecuentemente se denomina *Aktionsart*; las fases de la acción que se refieren al grado de la realización de la acción (comienzo, mitad y fin: fase inminente, fase incoativa o ingresiva, fase media o continuativa, fase terminativa); el tipo de la acción: acciones télicas (realizaciones y logros) y atélicas (estados y actividades) referentes a la clasificación de Vendler<sup>6</sup>.

La mayoría de los lingüistas contemporáneos consideran las perífrasis verbales en portugués como estructuras verbales especiales con sus propios valores y funciones. Cunha y Cintra (1984: 393), sin embargo, en su conocida gramática *Nova Gramática do Português Contemporâneo* dedican poco espacio a las perífrasis verbales que denominan locuciones verbales mencionándolas en los apartados dedicados al aspecto verbal (*Aspectos*, pp. 380–381) y a los verbos auxiliares (*Verbos auxiliares e seu emprego*, pp. 393–396). Los dos autores definen estas construcciones perifrásticas de la siguiente manera: «Os conjuntos formados de um verbo auxiliar com um verbo principal chamam-se locuções verbais. Nas locuções verbais conjuga-se apenas o auxiliar, pois o verbo principal vem sempre numa das formas nominais: no particípio, no gerúndio, ou no infinitivo impessoal» (Cunha, Cintra, 1984: 393).

<sup>4</sup> En este estudio, si no se indica de otra manera, el término acción significa acción propiamente dicha, proceso y estado.

<sup>5</sup> La definición general del concepto de valores aspectuales se desprende de las definiciones de aspecto de los autores Miklić, T. (1983): *L'opposizione italiana perfetto vs imperfetto e l'opposizione slovena dovršnost vs nedovršnost nella verbalizzazione delle azioni passate. Linguistica*, 23. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 53-123; Comrie, B. (1976): *Aspect*. Cambridge: Cambridge University Press; Coseriu, E. (1980): *Aspect verbal ou aspects verbaux? Quelques questions de théorie et de méthode. La notion d'aspect. Colloque organisé par le Centre d'Analyse Syntaxique de l'Université de Metz*. Paris: Klincksieck.; y otros.

<sup>6</sup> En García Fernández (2006: 41).

En la *Gramática da Língua Portuguesa* (2003) de Mateus et al. las perífrasis verbales de infinitivo son tratadas brevemente como operadores aspectuales o verbos de operación aspectual (2003: 145–151), mientras que las de gerundio y participio no se estudian.

A pesar de que el español, el gallego y el portugués son extremadamente ricos en perífrasis verbales y a pesar del hecho de que estas construcciones perifrásticas tienen una gran complejidad de funciones y significados, las gramáticas portuguesas casi no se refieren a ellas. Tampoco existen muchos estudios importantes dedicados únicamente a las perífrasis verbales en portugués. Muchos lingüistas estudian las perífrasis verbales en portugués en el marco de sus investigaciones sobre el aspecto y el modo verbales<sup>7</sup>. Henrique Barroso se dedica al estudio de las perífrasis verbales aspectuales en su obra *O aspecto verbal perifrástico em português contemporâneo: visão funcional/sincrónica* (1994) siguiendo el modelo definido por Dietrich (1983). Barroso (1994: 13) estudia las perífrasis verbales aspectuales en el marco del aspecto denominado perifrástico y las define como:

[...] um sistema complementar (ou marginal), constituído, formalmente, por verbo auxiliar (= verbo morfemático) + uma forma nominal do verbo principal: infinitivo, gerúndio o participípio.

A incidência do verbo morfemático pode ser directa (do tipo «Venho trabalhando na tese») ou indirecta (tipo: «Estou a trabalhar na tese»).

La gramática gallega (Freixeiro Mato, 2006) define la perífrasis verbal de una manera semejante a la de la gramática española:

En resumo, as perífrasis verbais, como unha clase especial dos complexos verbais, son secuencias constituídas por dúas formas verbais, unha como verbo auxiliar en forma finita e outra como verbo auxiliado en infinitivo, xerundio ou participio, que se achan en tal relación de interdependencia que constitúen unha unidade de carácter sintáctico e semántico. [...]

(Freixeiro Mato, 2006: 176)

## 2. Las perífrasis verbales de gerundio

Las perífrasis verbales de gerundio vienen suscitando interés desde hace tiempo. Los filólogos colombianos Miguel Antonio Caro in Rufino José Cuervo<sup>8</sup> estudiaron la forma y las funciones de estas construcciones perifrásticas que consideraban una rama de la conjugación del verbo. En una de las notas a la *Gramática de Andrés Bello* (Bello, 1988: 900–904) Cuervo resume el *Tratado del participio* de Caro, describe las perífrasis verbales con *andar, estar, venir + gerundio* (que denomina participio) y reflexiona sobre la definición de las perífrasis verbales y sus funciones:

<sup>7</sup> Maria Henriqueta Costa Campos (1997), Ataliba Teixeira de Castilho (en Barroso, 1994: 36), Dietrich (1983), etc.

<sup>8</sup> Miguel Antonio Caro (1843–1909): *Gramática Latina, Tratado del participio*.  
Rufino José Cuervo (1844–1911): *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana, Notas a la Gramática de Bello, Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*.

Amando, en su calidad de participio activo, sirve en segundo lugar para formar tiempos compuestos en unión de un verbo que accidentalmente toma carácter de auxiliar, cuales son *estar*, *andar*, *venir* y algunos otros; combinaciones en que, quedándole al verbo sólo una significación genérica y asumiéndola específica el participio, se forma de las dos una serie de tiempos compuestos en que el participio hace el principal papel, y que por esta razón puede considerarse como una rama de la conjugación del verbo de que sale el participio; así *yo estoy pensando*, más denota la idea de *pensar* que la de *estar*; y es como una forma enfática de *pienso*: «Don Quijote, que se vio libre, acudió a subir sobre el cabrero, el cual, lleno de sangre el rostro, molido a coces de Sancho, *andaba buscando* a gatas algún cuchillo de la mesa para hacer alguna sanguinolenta venganza» (Cervantes): el circunloquio *andaba buscando* dice mucho más que diría la forma simple *buscaba*. (Bello, 1988: 901–902)

En las perífrasis verbales de gerundio el verbo auxiliado en gerundio está relacionado directamente con el verbo auxiliar sin ningún tipo de nexos. Es importante distinguir la estructura perifrástica de la no perifrástica en la que el gerundio es complemento directo de un verbo de percepción: *La vimos presentando su libro* (en este caso es posible construir una oración subordinada sustantiva, lo que es una prueba importante de que se trata de una construcción no perifrástica: *La vimos que presentaba su libro*) o hace parte de una oración subordinada adverbial de gerundio (*Venían cantando canciones populares*). Las perífrasis verbales de gerundio se caracterizan por ser incompatibles entre sí, a diferencia de las de infinitivo, que pueden encadenarse; este hecho es indicio de que las perífrasis verbales de gerundio forman un subsistema de términos mutuamente excluyentes (RAE NGLÉ, 2009: 2185). Pero algunas sí se pueden combinar con las perífrasis verbales de infinitivo (RAE NGLÉ, 2009: 2190), p. ej.: *Tampoco vamos a estar comiendo todo el día*. La negación de la forma no personal en las perífrasis verbales de gerundio tiende a presentarse mediante «sin + infinitivo» (RAE NGLÉ, 2009: 2186), p. ej.: *Estuvo sin comer durante días*.

Entre los valores que se expresan con las perífrasis verbales de gerundio predominan los aspectuales<sup>9</sup>, no obstante con algunas perífrasis verbales se indican valores temporales (p. ej., en algunos casos, *estar + gerundio* con el auxiliar en presente de indicativo puede tener valor de presente actual), modales (p. ej. el valor aproximativo en el enunciado *Este coche viene costando 10.000 euros*). Algunas perífrasis verbales de gerundio denominadas perífrasis verbales discursivas funcionan como marcadores de discurso (García Fernández, 2006: 52): *empezar/comenzar + gerundio* como marcadores de apertura y *acabar/terminar + gerundio* como marcadores de cierre. A menudo las perífrasis verbales añaden valores estilísticos al enunciado<sup>10</sup>.

### 3. *Ir + gerundio*

*Ir + gerundio* es, en español, una perífrasis verbal aspectual con la que se expresa el avance gradual de una acción de un alto grado de gramaticalización (García Fernández,

<sup>9</sup> «Las perífrasis de gerundio muestran una acción, un proceso o un estado de cosas en curso. Puede decirse, por tanto, que son todas aspectuales» (RAE NGLÉ, 2009: 2185).

<sup>10</sup> Véase Gómez Torrego (1970).

2006: 172)<sup>11</sup>. Con *ir + gerundio* el hablante acentúa el transcurrir progresivo y la duración de la acción. El lento desarrollar de la acción se refuerza con complementos circunstanciales de tiempo o modo. Tiene un fuerte valor expresivo y se usa a menudo para describir, acentuar el lento progresar de las acciones, inmovilizar las acciones en el tiempo. Se usa tanto en la perspectiva cursiva (el lento progresar y la duración se acentúan) como en la perspectiva global (el progresar y el durar de la acción se ven como terminados)<sup>12</sup>. Expresa cambios graduales, por lo que es incompatible con los instantáneos (p.ej.: *El río creció de golpe* pero no *\*Fue creciendo de golpe*) (RAE NGL, 2009: 2196). Frecuentemente viene acompañada de expresiones adverbiales que indican progresión (*poco a poco, paulatinamente, gradualmente, progresivamente, de modo paulatino ...*), lo que destaca la intensificación gradual que expresa. También aparece con locuciones adverbiales o grupos preposicionales (*con el paso del tiempo, a lo largo de los años, al paso de los días ...*) que indican el período al que corresponde el cambio progresivo.

Siempre fue una católica practicante, como toda su familia, y en especial la madre, y su devoción se iría haciendo más intensa y profunda con el paso del tiempo, hasta alcanzar estados de misticismo. (García Márquez, 1996: 70)

Ella había ido descubriendo poco a poco la incertidumbre de los pasos de su marido, sus trastornos de humor, las fisuras de su memoria, su costumbre reciente de sollozar dormido, pero no los identificó como los signos inequívocos del óxido final, sino como una vuelta feliz a la infancia. (García Márquez, 1985b: 42)

El hablante «frena» el progresar de la acción como si una cámara enfocara e inmovilizara un fragmento de la narración desarrollándola lentamente. Este carácter progresivo hace que esta perífrasis verbal sea un recurso estilístico importante en las descripciones. La perífrasis verbal tiene un fuerte valor expresivo y es muy adecuada para obtener determinados efectos de desaceleración de la narración produciendo imágenes de prolongación lenta, pausada. (Gómez Torrezo, 1988: 163)

En su itinerario nocturno la canoa pontificia se había ido llenando de costales de yuca, racimos de plátanos verdes y huacales de gallinas, y de hombres y mujeres que abandonaban sus ocupaciones habituales para tentar fortuna con cosas de vender en los funerales de la Mamá Grande. (García Márquez, 1985a: 91)

Esta perífrasis verbal aparece en todos los paradigmas verbales. Así, por ejemplo, con el auxiliar en pretérito perfecto simple se señala una acción perfectiva acentuando su

---

<sup>11</sup> Esta perífrasis verbal era más frecuente que *estar + gerundio* en la lengua medieval. En el siglo XIX *estar + gerundio* comienza a superarla en frecuencia y usos (RAE NGL, 2009: 2192). Šmid (2009: 87), en su investigación sobre el judeoespañol en Bosnia, constata que la perífrasis *ir + gerundio* aparece con bastante frecuencia en su valor aspectual durativo progresivo (cita algunos ejemplos como: *las van recogendo y arebatando; lo va alevantando y se va alynpiyando, se van meneando ...*).

<sup>12</sup> Según el modelo de Coseriu y Dietrich esta perífrasis verbal se insiere en la visión prospectiva, es decir, expresa una acción verbal que se «ve» entre los puntos C y B del citado modelo.

desarrollo paulatino hasta el término de la acción (perspectiva global); con el auxiliar en pretérito imperfecto se acentúan el desarrollo progresivo y la duración de la acción sin indicar su término (perspectiva cursiva).

Poco a poco, sin embargo, y a medida que la guerra se iba intensificando y extendiendo, su imagen se fue borrando en un universo de irrealidad. (García Márquez, 1986a: 132)

De modo que el presidente se quitó y fue poniendo sobre la cama el anillo matrimonial, el reloj con la leontina y las mancuernas y el pisacorbata que estaba usando. (García Márquez, 1992: 51)

Un remolcador descendía por el Ródano con un radio a todo volumen que iba dejando por las calles un reguero de música. (García Márquez, 1992: 52)

La perífrasis verbal *ir + gerundio* conserva en parte el sentido original de *ir* como verbo de movimiento en la noción de progresión o de desarrollo lineal que la caracteriza. Se construye preferentemente con predicados télicos, y suele ser incompatible con predicados atélicos (en el sentido de eventos sin límite natural, p. ej. *\*Te fui esperando*), salvo cuando los predicados atélicos o durativos adquieren acepciones compatibles con el límite que *ir + gerundio* requiere, p.ej. *El médico fue viendo a los pacientes uno por uno* (RAE NGLA, 2009: 2192–2193).

En el marco de una acción progresiva la perífrasis verbal puede adquirir un matiz incoativo o ingresivo<sup>13</sup> sobre todo si el auxiliar se halla en presente y en imperativo:

–Y ahora –dijo –vayan pasando uno por uno. Hasta mañana a esta misma hora estoy aquí para resolver problemas. (García Márquez, 1986b: 25)

–Pues habrá que ir abriendo. –Floro se quitó la sotana con un suspiro de tristeza–. (Muñoz Molina, 1988: 82)

La perífrasis verbal puede llevar como verbo principal *ir*, es decir, que tanto el auxiliar como el auxiliado pueden ser el mismo verbo o puede aparecer en agrupaciones perifrásticas con el mismo verbo:

La gente se iba yendo poco a poco. (Gómez Torrego, 1988: 160)

¿Qué hora es?

Llevaba reloj en esa mano como una zurda, era una pregunta retórica para ganar tiempo, o quizá temía volcar el vaso si giraba la muñeca para mirarlo.

–La una, casi –contesté. Estuve a punto de derramar mi grappa.

---

<sup>13</sup> *Ir + gerundio* permite visualizar el punto inicial o final del proceso del que se habla. El primero da lugar a menudo a interpretaciones ingresivas (incoativas). Este hecho (visualización del punto inicial del proceso) explica asimismo que *ir + gerundio* pueda aparecer en forma imperativa (RAE NGLA, 2009: 2192).

–Es tarde. Voy a irme yendo. –«Tres veces el mismo verbo», pensé, «cómo matizan también vuestras lenguas, como las antiguas. ‘Voy a irme yendo’ indica que no se va todavía, va a esperar todavía un poco, por lo menos hasta que se beba la mitad de se whisky, aunque se lo beberá muy rápido, le ha vuelto a entrar prisa porque le he pedido algo y no querrá arriesgarse a que le pida más cosas. Dentro de un rato dirá ‘Voy a irme’ y aún más tarde dirá ‘Me voy’, y sólo entonces se irá de veras.» (Marías, 1996: 333)

La NGLE (2009: 2193) menciona que en algunas partes de Hispanoamérica (México, parte de Centroamérica, el Caribe continental, algunos países andinos como Ecuador) *ir + gerundio* se usa con el auxiliar en el pretérito imperfecto para expresar conato o acción inminente no llevada a cabo, como p. ej. *La iban matando = Casi la matan*.

Se podrían utilizar los mismos criterios explicativos también para las perífrasis verbales en gallego y portugués.

Freixeiro Mato (2006: 181–183) clasifica la perífrasis verbal gallega *ir + xerundio*, equivalente en casi todos los valores con las correspondientes perífrasis verbales española y portuguesa, como perífrasis verbal «imperfectiva». La define como perífrasis verbal que presenta la acción en su duración, como proceso en desarrollo, y que indica, además, el desarrollo gradual de la acción marcada por una progresión continua que puede ir reforzada por algún adverbio o locución adverbial.

A Galiza vai perdendo población ano tras ano. (Freixeiro Mato, 2006: 182)  
Foi deixando pouco a pouco aquel costume. (ibidem)

De primeiras non tiña unhas faccións moi ben definidas, pero conforme Abundio Domínguez o ía desprendendo das redes e das algas, e lle arrincaba cunha navalla os percebes e mexillóns que levaba aferrados ao corpo, foise descubriendo un homiño pequeno e gordecho, algo vello, que sorría por baixo da mesta barba verdosa con ollos de sardiña feliz. (Solleiro, 2001: 11–12)

A pesar de que en gallego prevalece con este valor, la perífrasis verbal *ir + gerundio*, en ocasiones, y a diferencia del español donde esta sustitución no se da, es posible también la construcción con el llamado infinitivo gerundial (*ir a + infinitivo*) que se diferencia de la perífrasis verbal temporal gallega *ir + infinitivo* con valor temporal de futuro (p. ej. *Vas perder diñeiro* – Freixeiro Mato, 2006: 178) por la presencia de la preposición *a* como elemento de enlace: *Sempre vai a ler (vai lendo) no autobús* (Freixeiro Mato, 2006: 183).

En portugués Cunha y Cintra (1984: 380) definen esta perífrasis verbal como portadora del aspecto continuo que tiene que ver con el proceso del desarrollo de la acción. Indica que la acción se realiza progresivamente o por etapas sucesivas (ibidem 395)<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> *Ir + infinitivo* en portugués expresa una intención firme para realizar una acción (valor modal), la inminencia de la acción (valor aspectual) y, en la lengua hablada en Brasil, el futuro próximo (valor temporal):

*Vou ler este livro. O trem vai partir. O professor vai explicar hoje as conjugações compostas.*



Vou lendo Os Lusíadas. (Cunha, Cintra, 1984: 380)  
Os convidados iam chegando de automóvel (sucessivamente). (Cunha, Cintra, 1984: 395)  
O navio ia encostando ao cais (pouco a pouco). (ibídem)

Olga Mata Coimbra e Isabel Coimbra en su *Gramática Activa 2* (portugués para extranjeros) destacan el aspecto durativo de la perífrasis verbal y afirman que la perífrasis verbal *ir* en presente de indicativo + *gerundio* indica duración de una acción que está por iniciarse o está en curso (2000: 72):

Vai andando, que eu já lá vou ter.  
Enquanto as lojas não abrem, vou vendo as montras.

Con el auxiliar en pretérito imperfecto de indicativo esta perífrasis verbal denota, según las autoras mencionadas, la realización gradual de una acción que se desarrolla poco a poco o una acción que está a punto de realizarse pero no se realiza:

As notícias iam chegando ao longo do dia.  
O pavimento está muito escorregadio; já ia caindo por duas vezes. (ibídem)

Con el pretérito perfecto simple la perífrasis verbal *ir* + *gerundio* expresa duración de una acción pasada (perfectiva):

Enquanto não chegavas, fui fazendo o jantar. (ibídem)

Barroso (1994: 97–98) clasifica esta perífrasis verbal altamente funcional y de uso muy frecuente dentro de la subcategoría aspectual de visión prospectiva según el modelo de Dietrich (1983). Aparece en todos los paradigmas verbales y tiene un alto grado de gramaticalización. El autor comprueba que es más frecuente con los verbos imperfectivos o atélicos (*prolongar, fazer, trabalhar, construir, sofrer, decorrer, ficar* ...) pero también aparece con los verbos perfectivos o télicos (*apagar, descobrir, esquecer* ...).

Desde o instante em que entrou na clínica, ela foi ficando muito preocupada. (Machado, 1986: 26)

E quando a neném foi sossegando, ficou tão bonitinha que a menina pensou que a cara dela não combinava nada com o nome de Cusfosfós. (Machado, 1986: 44)

Como en español y en gallego<sup>15</sup> también en portugués la perífrasis verbal puede llevar como verbo principal *ir*, es decir, que tanto el auxiliar como el auxiliado pueden ser el mismo:

Como vais? –Vou indo. (Barroso, 1994: 100)

---

<sup>15</sup> «Nesta perífrase o xerundio pode pertencer ao mesmo verbo *ir* do auxiliar (*ir indo*), construción, moi frecuente na fala popular, aínda que non sempre constituía perífrase.» (Freixeiro Mato, 2006: 183).

#### 4. *Venir + gerundio*

La perífrasis verbal *venir + gerundio* es, en español, una perífrasis verbal aspectual continuativa<sup>16</sup> que abarca una acción desde su inicio hasta un punto central de su desarrollo sin señalar su final (García Fernández, 2006: 268). Expresa una acción en desarrollo, característica propia de todas las perífrasis verbales de gerundio. Según la NGLE (2009: 2201) *venir + gerundio* indica el inicio del proceso en un punto anterior al momento del habla o referencia que posiblemente se prolongará más allá de él (p. ej.: *Nos viene ocultando sus verdaderas intenciones*).

Manifiesta algunas restricciones que se deben a la orientación deíctica del auxiliar *venir*, que señala acercamiento hacia el hablante desde un determinado punto. En este sentido no puede expresar alejamiento presentando así una perspectiva contraria a la de *ir + gerundio* cuando indica un movimiento que se proyecta desde el espacio-tiempo del hablante hacia adelante (p. ej.: *El tren se viene acercando / el tren se va alejando*).

Los paradigmas verbales que con más frecuencia aparecen con esta perífrasis verbal son el presente y el imperfecto por ser ambos paradigmas imperfectivos que no focalizan el final de la acción, en este caso la perífrasis verbal suele indicar acción durativa-progresiva. Suele ir acompañada de adverbiales temporales *desde hace mucho tiempo, hasta ahora, hasta la fecha, hasta entonces*, etc. que destacan el inicio previo de la acción y su desarrollo hasta un momento dado.

Este captó la idea de inmediato, pues él también venía pensando desde hacía tiempo en una manera de judicializar el problema del narcotráfico. (García Márquez, 1996: 84)

La más bajita acababa de robar una botella de ron, cosa que por el volumen de la cintura parecía venir haciendo desde rato atrás. (CREA)<sup>17</sup>

La perífrasis verbal es menos frecuente con los tiempos perfectivos que con los imperfectivos. Sin embargo, aparecen tanto el pretérito perfecto compuesto<sup>18</sup> como también el pretérito perfecto simple (con más frecuencia en el español de América donde, en algunos valores, sobre todo temporales, el pretérito perfecto simple sustituye al pretérito perfecto compuesto):

Recuerde, doctor Villamizar, que la extradición ha cobrado muchas víctimas, y sumarle dos nuevas no alterará mucho el proceso ni la lucha que se ha venido desarrollando. (García Márquez, 1996: 215)

<sup>16</sup> La visión retrospectiva en Dietrich (1983: 210) que considera la progresividad de la acción desde el punto a de la visión hasta el momento del habla.

<sup>17</sup> RAE: Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*: <http://www.rae.es> (10-08-2011).

<sup>18</sup> Abarca una parte de la acción señalando el inicio pero sin indicar el final focalizando una acción desde su inicio hasta un momento central de su desarrollo (perspectiva imperfectiva continuativa - se suele señalar en español con el pretérito perfecto compuesto).

En Navidad vinieron diciendo que habían alquilado una cabaña junto a un lago, en un bosque, íramos a pasar allí la Nochevieja [...]. (Muñoz Molina, 1988: 92)

–Yo lo sé –dijo ella–. La noche que se metieron en el salón de billar el negro estaba con Gloria, y pasó todo el día siguiente en su cuarto hasta por la noche. Después vinieron diciendo que lo habían cogido en el cine. (García Márquez, 1985a: 29)

En ocasiones puede tomar un valor modal aproximativo, derivado de su significado de acercamiento al ámbito temporal del hablante. En este caso es más frecuente la perífrasis verbal *venir a + infinitivo* (*Este coche viene costando 10.000 euros / Este coche viene a costar 10.000 euros*).

En el español de América hablado en algunos países andinos (sur de Colombia, Ecuador, Perú) *venir + gerundio* adquiere un valor temporal de pasado reciente (*Ya vengo comiendo = Acabo de comer*) similar al de la perífrasis verbal *acabar de + infinitivo* y semejante al valor de la perífrasis verbal francesa *venir de + infinitivo* o portuguesa, *vir de + infinitivo*, considerada por algunos gramáticos como galicismo (p. ej.: *Minha intenção era saudar os jangadeiros que vêm de chegar* (Cunha, Cintra, 1994: 396)).

En gallego la perífrasis verbal que corresponde a la española *venir + gerundio* es *vir + xerundio* (y su sinónimo *vir a + xerundio*). Se clasifica dentro del grupo de las perífrasis aspectuales «imperfectivas», es decir, según la definición de Freixeiro Mato (2006), las que presentan la acción en su duración como proceso en desarrollo. También expresa un movimiento hacia el hablante e indica desarrollo progresivo de la acción visto desde un momento situado anteriormente.

Eu xa o viña ouvindo desde rapaz. (Freixeiro Mato, 2006: 183)

Quen me veña lendo desde que comezamos a publicar vai a pensar que son un puto chorón, que non fago máis que queixarme, que non merecemos perder contra Pepe Noya, que o resultado contra Boqueixón debeu ser outro, que con Maderas Ramos eles só crearon a ocasión de gol, etc. pero e que é certo, non podo comentar os partidos xogados doutra maneira (excepción feita no partido con Ventosa que merecemos perder e empatamos): <http://metalnoiaveteranos.blogspot.com/2010/10/don-budi-metal-noia-1-0.html> (08-08-2011)

A diferencia del español, en gallego la perífrasis verbal de gerundio *vir a + infinitivo* (denominado infinitivo gerundial) puede ser imperfectiva con valor aspectual progresivo-continuativo equivalente a *vir + xerundio*. Sin embargo en este uso es poco frecuente<sup>19</sup>:

Veño lendo un libro por día. –Veño a ler un libro por día.  
(Freixeiro Mato, 2006: 183)

<sup>19</sup> En *vir a + infinitivo* prevalece el valor aspectual terminativo: *Todos viñam a casar no final* (Freixeiro Mato, 2006: 187). De este aspecto terminativo deriva el valor modal aproximativo cuando la forma *vir a + infinitivo* puede sustituirse por *vir + xerundio*: *A leira veulle a custar /veulle custando cinco millóns* (Freixeiro Mato, 2006: 187).

En las perífrasis verbales de gerundio en portugués también prevalece el valor aspectual continuativo, es decir, de desarrollo de la acción, progresión y continuidad. La perífrasis verbal portuguesa *vir + gerúndio*,<sup>20</sup> equivalente en muchos de sus valores a la española *venir + gerundio*, se usa para señalar que la acción se desarrolla gradualmente:

Vinha rompendo a madrugada.  
Venho tratando desse assunto. (Cunha, Cintra, 1984: 395)

Barroso (1994: 100–102) clasifica esta perífrasis verbal dentro de la subcategoría aspectual de visión retrospectiva (definida por Dietrich, 1983): «A visão retrospectiva designa a consideração dinâmica da acção verbal entre os pontos A e C. Rigorosamente à semelhança da visão prospectiva (mas em sentido inverso) entre um ponto anterior e o ponto C. Pronto, a progressividade também a caracteriza» (Barroso, 1994: 100). Además de la progresividad (del desarrollo de la acción de un momento temporal-espacial anterior al momento del enunciado o punto referencial) también puede señalar la duración. Es una perífrasis verbal menos frecuente en la norma portuguesa.

Quem venha seguindo com suficiente atenção este relato, terá já estranhado que depois do divertido episódio da patada que salomão aplicou ao padre da aldeia não tenha havido referência a outros encontros com os habitantes destas terras [...]. (Saramago, 2008: 109)

Tinha vezes que ela dizia um deles e lá vinha alguém dizendo que era palavrão. (Machado, 1986: 16)

Então será preciso racionar os alimentos que vierem chegando, disse uma voz de mulher. (Saramago, 1999: 96)

## BIBLIOGRAFÍA

- Barroso, H. (1994): *O aspecto verbal perifrásico em português contemporâneo: visão funcional/ sincrónica*. Porto: Porto Editora.
- Bello, A. (1847/1988): *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos, I, II con las notas de Rufino José Cuervo*. Estudio y edición de Ramón Trujillo. Madrid: Arco Libros.
- Campos, M. H. C. (1997): *Tempo, Aspecto e Modalidade. Estudos de Linguística Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- Coimbra, O. M., Coimbra, I. (2000): *Gramática Activa 2*. Lisboa-Porto-Coimbra: Lidel.

<sup>20</sup> Según afirman Cunha y Cintra (1994: 395) *vir + infinitivo* se usa para indicar movimiento en dirección de un fin determinado o intención: *Vieste interromper-me o trabalho*; *vir a + infinitivo* para expresar el resultado final de la acción: *Vim a saber dessas coisas muito tarde*.

- Coseriu, E. (1977): *Estudios de lingüística románica*. Madrid: Gredos.
- Coseriu, E. (1980): «Aspect verbal ou aspects verbaux? Quelques questions de théorie et de méthode». En: *La notion d'aspect*. Colloque organisé par le Centre d'Analyse Syntaxique de l'Université de Metz. Paris: Klincksieck.
- Cunha, C., Cintra, L. (1984): *Nova gramática do português contemporâneo*. Lisboa: Edições João Sá da Costa.
- Dietrich, W. (1983): *El aspecto verbal perifrástico en las lenguas románicas*. Madrid: Gredos.
- Fernández de Castro, F. (1999): *Las perífrasis verbales en el español actual*. Madrid: Gredos.
- Freixeiro Mato, X. R. (2006): *Manual de gramática galega*. Vigo: Edicións A Nosa Terra.
- García Fernández, L. (2006): *Diccionario de perífrasis verbales*. Madrid: Gredos.
- Gómez Torrego, L. (1970): «La estilística de las perífrasis verbales». En: *Homenaje Universitario a Dámaso Alonso*. Madrid: Gredos, 85–96.
- Gómez Torrego, L. (1988): *Perífrasis verbales. Sintaxis, semántica y estilística*. Madrid: Arco/ Libros.
- Markič, J. (1990): «Sobre las perífrasis verbales en español», *Linguistica*, 30, 169–206.
- Markič, J. (2006): «Valores y usos de las perífrasis verbales de gerundio con los auxiliares ir, andar y venir». *Linguistica*, 46, 2. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 243–250.
- Mateus, H. M. M. et al (2003): *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho
- Miklič, T. (1983): «L'opposizione italiana perfetto vs imperfetto e l'opposizione slovena dovršnost vs nedovršnost nella verbalizzazione delle azioni passate». *Linguistica*, 23. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 53–123.
- Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española (2009): *Nueva Gramática de la Lengua Española*. Madrid: Espasa.
- Šmid, K. (2009): *Caracterización del judeoespañol de Bosnia a través del «Šéfer Měšec Betí» de Eliézer Papo*. Tesis doctoral inédita. Ljubljana: FF UL.
- Yllera, A. (1999): «Las perífrasis verbales de gerundio y participio»: En: I. Bosque y V. Demonte (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 3391–3441.

## TEXTOS CITADOS

- García Márquez, G. (1985a): *Los funerales de la Mamá Grande*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra.
- García Márquez, G. (1985b): *El amor en los tiempos del cólera*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra.
- García Márquez, G. (1986a): *Cien años de soledad*, Bogotá: Editorial La Oveja Negra.
- García Márquez, G. (1986b): *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra.
- García Márquez, G. (1996): *Noticia de un secuestro*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.

- García Márquez, G. (1992): *Doce cuentos peregrinos*. Madrid: Mondadori.
- Machado, A.M. (1986): *Palavras, palavrinhas, palavrões*. São Paulo: Quinteto Editorial.
- Mariás, J. (1996): *Mañana en la batalla piensa en mí*. Madrid: Alfaguara.
- Muñoz Molina, A. (1988): *El invierno en Lisboa*. Barcelona: Seix Barral.
- Saramago, J. (1999): *O ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Saramago, J. (2008): *A viagem do elefante*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Solleiro, S. (2001): *Elexías a deus e ao diaño*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

## O GLAGOLSKIH PERIFRAZAH *IR* IN *VENIR* Z GERUNDIJEM V ŠPANŠČINI, PORTUGALŠČINI IN GALICIJŠČINI

Ključne besede: glagolska perifraza, gerundij, glagolski aspekt

Prispevek obravnava dve glagolski perifrazi z glagoloma gibanja kot pomožnikoma v treh jezikih Iberskega polotoka, španščini, portugalsčini in galicijščini. Poudarja aspektualno vrednost glagolskih perifraz *ir* + *gerundio* in *venir* + *gerundio* in primerja njihovo rabo v treh sorodnih jezikih. Odstopanj v rabi skoraj ni, pri definicijah glagolskih perifraz v treh jezikih pa so manjše razlike. Z glagolsko perifrazo *ir* + *gerundio* govorec poudarja progresiven potek in trajanje dejanja s pomenskim odtenkom razpršenega gibanja brez določene usmeritve. Dejanje se razvija postopno, počasi, kar poleg glagolske perifraze poudarjajo še prislovna določila časa ali načina. Glagolska perifraza *venir* + *gerundio* označuje trajajoče, progresivno dejanje, ki se razvija od določene točke do časovno-prostorskega območja, kjer se nahaja govorec. Smer gibanja je torej drugačna od tiste, ki jo označuje *ir* + *gerundio*, ki izhaja iz točke, kjer se nahaja govorec, in je usmerjena naprej. Ta odtenek v gibanju prinaša glagol *venir* / *vir*, ki v španščini, portugalsčini in galicijščini označuje gibanje v smeri proti govorceu.



## «DE CUYO NOMBRE NO QUIERO ACORDARME»

**Palabras clave:** verbo, aspecto verbal

1. Es conocida la atención que la investigación lingüística presta al sistema verbal en el romance y en el eslavo respectivamente: el primero heredó del latín una abundancia de paradigmas verbales y además enriqueció el sistema con paradigmas compuestos casi desconocidos al latín, mientras el de las lenguas eslavas es más pobre, reducido, de modo que sobre todo las relaciones temporales entre acciones y estados en las oraciones complejas no presentan la misma rigurosidad u ofrecen, por lo menos, interpretaciones diferentes. Sería suficiente acordarse, entre otros acontecimientos sintácticos, de la llamada *consecutio temporum*, de los valores temporales que expresan los paradigmas simples y compuestos, del empleo de los modos.

2. Al contrario de la abundancia de los paradigmas temporales en las lenguas románicas, en el sistema de las lenguas eslavas el verbo conoce otra característica, en el romance sólo parcialmente sensible y, si es que existe, entrelazada con la del empleo de varios paradigmas temporales, llamada *aspecto verbal*, en esloveno y en los idiomas eslavos *glagolski vid*. Se sabe que el término se debe, probablemente, a una errónea interpretación del griego εἶδος que en origen significa 'especie, categoría', y sólo en seguida 'manera de ver' que es, así parece, el punto semántico de base para el término *glagolski vid* 'aspecto verbal' de las lenguas eslavas. El término adquirió el significado de cómo el hablante ve la limitación del acontecimiento expresado por el verbo. Con la oposición *perfectivo: imperfectivo* los paradigmas verbales manifiestan el contenido interior del verbo y no sólo la extensión temporal o precisión modal. Como nos limitaremos en seguida a comparar la situación en español y en esloveno, conviene quizás añadir que en éste casi todos los verbos, a excepción hecha por los verbos modernos recién aceptados en la lengua como *telefonirati* 'telefonar', *organizirati* 'organizar, arreglar' y algunos otros pocos, p. ej. *ubogati* 'obedecer', *podariti* 'regalar', conocen esta duplicidad aspectual y, sea subrayado, en todos los paradigmas temporales (véase Toporišič, 1976: 285). Es decir, la oposición en romance sin duda de carácter aspectual de los verbos en una oración como *Juan estaba en casa, cuando entró Francisco*, en esloveno no está expresada, como en español, además de las dos raíces distintas también con los dos paradigmas verbales de la esfera del pasado, sino sólo mediante el significado de los dos verbos empleados.

3. El concepto aspectual es herencia del indoeuropeo; con el aoristo lo conoce el griego, hay algunos restos esporádicos también en latín, como p. ej. CUBARE: (SUC) CUMBERE. Cítase la convicción de Saussure (1980, p. 162): según el ilustre lingüista



ginebrino el francés no posee las posibilidades de expresar la oposición aspectual<sup>1</sup>. Ya Bello (Bello, 1928, 625a) hacía distinción entre verbos *desinentes* y *permanentes*. Gili Gaya (1961: 119) exploró magistralmente el problema. Un panorama detallado lo encontramos en la Nueva gramática del español de la Real Academia Española (2009: 1685 ss). Es conocido que el latín y con él las lenguas romances han dado una preferencia absoluta a la expresión del tiempo y por eso se ha oscurecido la noción del aspecto que tuvo que existir en el indoeuropeo. No por completo: no es sólo semánticamente, por medio de dos raíces distintas, sino también por las perífrasis verbales y por los paradigmas verbales del pasado que el hablante español puede expresar el acontecimiento verbal en su visión como perfectivo o imperfectivo. El aspecto verbal es las más veces considerado categoría de la limitación del acontecimiento verbal y con esta visión en español también surge el problema de separar la noción de aspecto verbal de aquella de modo de acción. Si en la primera tenemos que ver un fenómeno sintáctico, en la segunda es predominante el carácter lexical, es decir, el contenido semántico. La Nueva gramática de la RAE, cp. 23.2c, ofrece una tripartición con a) aspecto léxico o modo de acción, es decir, una especie de supletivismo aspectual, b) aspecto sintáctico o perifrástico, c) aspecto morfológico o desinencial. Esta tripartición es valedera sin duda para el español, pero no encuentra una imagen del todo adecuada en esloveno y en el sistema eslavo en general. Así, en el pár. 23.2a de la gramática de la RAE se comparan las oraciones *Arturo lee el periódico* y *Arturo está leyendo el periódico* donde en la primera, se explica, «se puede hablar de cierto suceso repetido», mientras «la interpretación de suceso repetido se descarta en la segunda oración». Si la constatación que relaciona el valor de la perífrasis con el verbo *estar* es impecable y eminentemente española, no por esto podemos ver una repetición del acto verbal en la primera; por lo menos, no la repetición de un verbo perfectivo, y analizando el valor de la forma del verbo desde la concepción del aspecto verbal vigente en las lenguas eslavas, ya que la podemos constatar eventualmente sólo en un contexto apropiado, p. ej. *lee el periódico antes de acostarse*. Un ejemplo banal podría, quizás, ilustrar el procedimiento sintáctico: en una tienda de zapatos una española *está eligiendo* zapatos y después de la selección los *elige*, mientras una italiana a una pregunta sobre qué está haciendo puede contestar simplemente *scelgo scarpe* y decir, después de haber efectuado la elección, *scelgo queste*. El empleo de la estructura con el verbo semi-auxiliar *sto scegliendo* es en italiano (y en francés con *je suis en train de*) sólo una posibilidad opcional, no obligatoria. Al contrario, constatamos que el esloveno en tal situación lingüística concuerda por completo con el español, sirviéndose de la oposición entre las dos realizaciones aspectuales del mismo verbo: *izbirati* (imperfectivo) e *izbrati* (perfectivo).

Dentro del marco de las lenguas románicas la noción del aspecto verbal ha sido aceptada desigualmente por los lingüistas: hay quienes niegan tal existencia o, por lo menos, rechazan la posibilidad de parangonar las aisladas apariciones en el romance con el sistema en lenguas eslavas y creen, así L. Jenaro MacLennan (1962: 31), que la concep-

<sup>1</sup> Las lenguas eslavas distinguen regularmente dos aspectos del verbo: el perfectivo representa la acción en su totalidad, como un punto, al margen de todo devenir; el imperfectivo la muestra haciéndose, y en la línea del tiempo. Estas categorías presentan dificultad para un francés porque su lengua las ignora. – Cita según la traducción castellana, CLG, Madrid (1980: 165).

ción y los términos son propiedad del eslavo «de cuyo seno jamás debieron salir». Pero, la mayoría acepta lo que ofrece la lingüística en el campo eslavo y procura delimitar las apariciones aspectuales en las del léxico y las del sistema sintáctico con perífrasis verbales. Es obvia también la tercera clase de indudable valor, la más evidente por lo menos desde los análisis sobre el verbo romance de Antoine Meillet percibida en la oposición *perfectum: infectum*. En la tripartición de la RAE está clasificada como el aspecto morfológico o desinencial (*cantó – cantaba*).

4. El intento aquí es el de averiguar si un hecho sintáctico, el empleo de la forma reflexiva del verbo, puede ofrecer un medio para establecer la oposición perfectividad-imperfectividad. La idea está iluminada ya en Gili Gaya (1961, pág. 118), donde se constata que «el verbo *enojarse* 'comenzar a sentir enojo' toma aspecto incoativo, que no tiene el verbo *enojar*, por la añadidura del pronombre». Lo mismo, siempre según Gili Gaya, ocurre con el verbo *dormir – dormirse*, cfr. de Rinconete y Cortadillo *Durmiéronse, vino el día* en *Novelas ejemplares*. Los demás idiomas romances, aquí, no concuerdan por completo con la situación en español y exigen en este verbo un prefijo: cfr. el italiano *addormentarsi* o el francés *s'endormir*, procedimiento tampoco desconocido en el español, *adormecerse*. Cabe añadir que el significado de un verbo *casi-reflexivo* puede ya no ser lo mismo que el del verbo simple. Leemos en *El Quijote: Sería acertado irnos a retraer a alguna iglesia* (I, 10); *El daño estuvo –dijo don Quijote– en irme yo de allí, que no me había de ir hasta dejarte pagado* (I, 31); *Y con esto se fue el ama, y el bachiller fue luego a buscar al cura* (II, 7). La forma reflexiva impone al verbo el matiz de perfectividad.

5. Nuestro interés fue suscitado por las palabras con las cuales Cervantes empieza la narración de los acontecimientos de su caballero andante. Se aducirán algunos ejemplos del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares* y otros, muy pocos, de la Biblia, éstos con el solo fin de poder hacer la comparación con el español contemporáneo. En los pasajes se quiere averiguar, si las traducciones al esloveno pueden confirmar la idea de estar expresado el aspecto, en este caso la perfectividad, mediante la forma reflexiva del verbo. Nos limitamos, cierto, al español y a las obras literarias mencionadas, transgrediendo esto una sola vez, donde nos ha movido el emocionante empleo del mismo verbo en la análoga forma casi refleja y, más que otro, el deseo de inclinarse a otro genio creador: Dante Alighieri en su poético viaje a través de los tres reinos de allende hace suspirar a Francisca de Rimini: *Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria*. (Inferno, V, 121–123).

6. Antes de hacer dicha comparación con los pasajes traducidos al esloveno cabe presentar en pocas líneas las manifestaciones del aspecto en el verbo esloveno. Tratamos exclusivamente el fenómeno sintáctico, es decir, queremos hacer ver que el esloveno, como las demás lenguas eslavas, conoce el modo de expresar el acontecimiento verbal mediante dos distintas raíces, es decir, conoce el empleo del supletivismo como el español, y, además, por medio de las perífrasis verbales con los verbos semi-auxiliares; tal procedimiento permite expresar el comienzo o el fin de una acción. Pero, en general, de un verbo imperfectivo, y tal es en esloveno la mayoría, se forma un verbo perfectivo me-

diante un prefijo, mientras de un verbo perfectivo, también secundario, se puede formar un imperfectivo mediante un sufijo. Para el verbo en la oración cervantina que suscitó nuestro interés, es decir *acordar(se)*, he aquí el reflejo esloveno: *pomniti* 'recordar' – *spomniti (se)* 'acordar(se)' y además el imperfectivo (secundario, con la modificación en el tema del verbo) *spominjati (se)*. Creemos que la oposición aspectual en esloveno entre *spominja na očeta* in *spomni se očeta* sea idéntica a la española *recuerda a su padre* y *se acuerda de su padre*.

Comparando el original español y las dos traducciones íntegras eslovenas de la novela cervantina (Leben, 1935–37, Košir, 1958) y aquella de las *Novelas ejemplares* (Debeljak, 1951) se constata que el verbo reflexivo en español a menudo viene traducido con el verbo perfectivo. Sería suficiente citar la versión eslovena además del título de estas nuestras líneas ...*čigar imena se ne želim spomniti* otro pasaje con el mismo verbo: *Si vuestra merced tuviera buena memoria – replicó Sancho-, debiérase acordar* (II, 20) 'če bi vaša milost imela dober spomin, bi se morala spomniti'. Por lo visto, los dos traductores, ambos de un afilado sentido lingüístico, sintieron en cierto modo en el reflexivo *acordarse* un rasgo de momentaneidad de la acción y con esto la perfectividad. Podemos citar en seguida pero sólo en el original: *Plégaos, señora, de membraros deste vuestro sujeto corazón* (I, 2); *Que los diablos lleven la cosa que de la carta se me acuerda* (I, 26); *Porque de todos los puntos esenciales que en este suceso me acontecieron ninguno se me ha ido de la memoria, ni aun se me irá en tanto que tuviere vida* (I, 40); *No me acuerdo haber leído que ningún caballero andante haya señalado conocido salario a su escudero* (II, 7); *A no olvidársele todo aquello de que quería acordarse* (II, 45); *Yo en este caso no he hablado de mí, sino que se me vino a la memoria un precepto* (II, 51); *Ha querido Dios que agora se me acordase* (II, 51). Encontramos pasajes análogos en las *Novelas ejemplares*: *Acuérdate* (I, 44); *No es por falta de memoria habérsete olvidado el nombre de tu patria* (I, 243); *Nadie se olvide de lo que dice el Espíritu Santo* (I, 169); *Acuérdaseme que cuando yo era hombre de carne, y no de vidrio como agora soy* (II, 56); *Se me acordare* (II, 213); *Decir lo que ahora se te acuerda* (II, 213); *Sin acordarse señor el viejo* (II, 230); *Acuérdome que cuando estudiaba, oí decir* (II, 256). En los pasajes citados la versión eslovena muestra el verbo en el aspecto perfectivo.

Añadimos algunos pasos de la Sagrada Biblia, repetimos, sólo para ver si hay uso análogo en las traducciones, española y eslovena, hechas en nuestros días:

*Hijo mío, no te olvides de mis enseñanzas* (Proverbios, 3, 1); *Yo, al acordarme, me horrorizo*, (Job, 21, 6); *Acuérdate de esto: el enemigo blasfema de Jahve* (Salmos, 74, 18); *Me acuerdo de Dios y gimo* (Salmos, 77, 4); *Se acordó de que eran de carne* (Salmos, 78, 39); *Acuérdate de cuán breve es la vida* (Salmos, 89, 48); *Acuérdate de la palabra dada* (Salmos, 119, 49). Las citas correspondientes de la versión eslovena ofrecen, todas, el verbo en forma perfectiva. Hay todavía también otras, donde aparece el verbo en su realización imperfectiva, sobre todo en las oraciones negativas, en particular en las prohibiciones y por entonces congruentes con el espíritu del texto bíblico. En complejo, pero, para el verbo escogido predominan pasajes donde con la forma casi refleja constataremos expresada la perfectividad.

7. Podemos concluir que la noción de aspecto *stricto sensu* está efectivamente reservada al verbo eslavo, aunque las manifestaciones del aspecto no son desconocidas al verbo romance. Tomando como prueba sólo el verbo que titula nuestra contribución, y pocas otras veces un verbo del mismo o cercano, a veces también del opuesto campo semántico, como *membrar(se)*, *venir(se) a la memoria*, *irse de la memoria*, *olvidar(se)*, hemos creído útil la comparación de algunos pasajes literarios en español, empezando con los de *El Quijote*, con las traducciones en esloveno: en muchos de ellos el verbo esloveno con aspecto perfectivo aparece en pasajes donde el original español lleva la forma reflexiva. Tal vez, este empleo es una modesta posibilidad de establecer por lo menos en algunos verbos la oposición aspectual.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bello, A., Cuervo, R. J. (1928<sup>23</sup>): *Gramática de la lengua castellana*. París: Andres Blot.
- Cervantes, Miguel de (2004): *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Edición del Instituto Cervantes.
- Cervantes, Miguel de (1935-37): *Bistroumni plemič Don Kihot iz Manče*. Ljubljana: Slovenska Matica.
- Cervantes, Miguel de (1973): *Veleumni plemič Don Kihot iz Manče*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Cervantes, Miguel de (1905?): *Novelas ejemplares*. Valladolid: Jorge Montero.
- Cervantes, Miguel de (1951): *Zgledne novele*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod v Ljubljani.
- Gili Gaya, S. (1970<sup>9</sup>): *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona: Bibliograf.
- Jenaro Maclennan, L. (1962): *El problema del aspecto verbal*. Madrid: Gredos.
- Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española (2009): *Nueva Gramática de la Lengua Española*. Madrid: Espasa.
- Sagrada Biblia*. (1970). Madrid: Biblioteca de los autores cristianos.
- Saussure, F. de (1980): *Curso de lingüística general*. Madrid: Akal editor.
- Toporišič, J. (1976): *Slovenska slovnica*. Maribor: Založba Obzorja.

## »ČIGAR IMENA SE NE ŽELIM SPOMNITI«

Ključne besede: glagol, glagolski vid

Glagolski vid je docela zadeva slovanskih jezikov. Je pa bilo zmeraj vprašanje za romansko jezikoslovje, ali je mogoče tudi v romanskem glagolu zaznati razlikovanje med dovršnostjo in nedovršnostjo, kar je nedvomno ugotovljivo, tako kot v slovanskih jezikih, v izbiri in pomenski opoziciji glagolov kot *reči* – *govoriti*, kjer se jasno izrazi glagolska vrstnost. Podobno velja za rabo tistih glagolskih perifraz, kjer se izražanje omeji na začetek ali konec glagolskega dejanja in ne na aspekt. V prispevku se skuša ugotoviti, ali je povratna oblika glagola, vsaj nekaterih glagolov, za primer je vzet španski glagol *acordarse* – *spomniti se*, za nekatere glagole možnost, da se tudi v španščini izrazi dovršno dejanje, torej vsaj pri nekaterih glagolih glagolski vid, aspekt.

Mateja Jenko  
Ljubljana

### PARADIGMA LOCATIVO ESPAÑOL EN EL MARCO GENERATIVO

**Palabras clave:** paradigma locativo, oración existencial, oración posesiva, cópula, Tema, Localización

#### 1. Introducción

Los gramáticos generativos aspiran a encontrar los conceptos lingüísticos básicos que subyacen en las lenguas humanas y que explicarían el funcionamiento de nuestro pensamiento. El paradigma locativo se considera uno de los universales lingüísticos ya que según la investigación emprendida por Benveniste (1966) y en los años siguientes apoyada y perfeccionada entre otros por Freeze (1992), Kayne (1993), Longa et al. (1998) y Rodríguez-Mondoñedo (2005) exhibe rasgos parecidos en la mayoría de los idiomas. El artículo se centra en el paradigma locativo español<sup>1</sup> y se ha optado por el marco generativo con la intención de sacar a la luz unos detalles y conexiones a veces inadvertidos por la lingüística estructural.

El paradigma locativo consta de tres tipos de oración: la oración de predicado locativo, la oración existencial y la oración posesiva.

- (1) La oración de predicado locativo:
  - a. *Unos errores están en este documento.*
  - b. *La conferencia es en la segunda planta.*
- (2) La oración existencial:  
*Hay unos errores en este documento.*
- (3) La oración posesiva:  
*Este documento tiene unos errores adentro.*

Como veremos en los apartados siguientes la localización, la existencia y la posesión son conceptos estrechamente relacionados. Freeze (1992: 558) propone que las tres predicaciones comparten la misma estructura profunda<sup>2</sup> con el rasgo locativo común en la Inflexión:

---

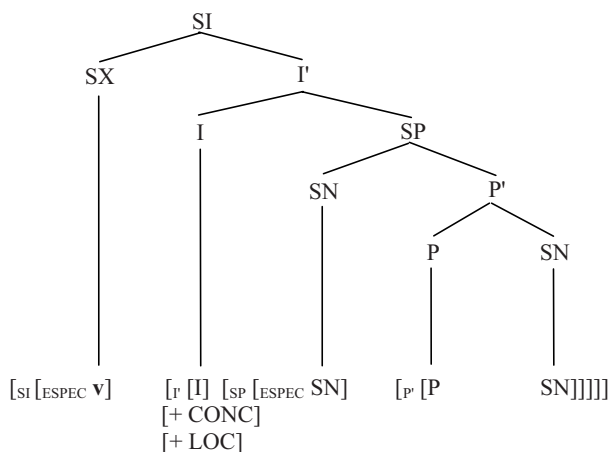
<sup>1</sup> Lo expuesto en el artículo forma parte de la tesina *Paradigma locativo con énfasis en español e inglés en la Teoría de Rección y Ligamento* donde el lector puede encontrar información más detallada y apoyada con ejemplos de otros idiomas.

<sup>2</sup> Adoptamos la teoría de la X-barra (D'Introno, 2001: 176) de la estructura del sintagma:

- (4) (i)  $X' \rightarrow XY$   
(ii)  $X'' \rightarrow WX'$

X es el núcleo del sintagma y denota cualquiera de las categorías léxicas V, N, Adj y P. X rige su complemento Y; los dos juntos constituyen la proyección intermedia X'. El núcleo X suele tener un especificador, aquí W, que con la proyección intermedia X' constituye la proyección máxima X''.

(5)



(Freeze, 1992: 558)

Cada predicación del paradigma locativo contiene un verbo copulativo o semi-copulativo<sup>3</sup> y su complemento realizado por una cláusula pequeña<sup>4</sup> en la cual la preposición encabeza el Sintagma Predicado, el argumento Tema está en la posición del Especificador y el argumento Localización se encuentra en la posición del Complemento. En la estructura superficial la Localización y el Tema alternan en la posición del sujeto de acuerdo con la ‘hipótesis del sujeto interno del sintagma verbal’ (Haegeman, Guéron, 1999: 228) según la cual el sujeto está generado dentro del Sintagma Verbal (que en nuestro caso equivale al Sintagma Preposicional) y se mueve a la posición de Especificador de la más alta proyección funcional oracional [Espec, SI].

Los miembros del paradigma locativo se diferencian primero en el verbo copulativo. El español emplea *ser*, *estar*, *haber* y *tener* que, como veremos en adelante, están relacionados por medio de derivación. Además, se distinguen en el argumento - Tema o Localización - en la posición del sujeto. El movimiento está regido por el rasgo [+/- definido] del Tema y por el rasgo [+/- humano] de la Localización.

## 2. La oración de predicado locativo

La oración de predicado locativo emplea los verbos *estar* y *ser*. *Estar* es el verbo locativo por excelencia y localiza entidades [+ concretas] y en la mayoría de los casos [+ determinadas]. Suñer (1982: 329) opina que *estar* ofrece una descripción muy vívida y plástica y que «da la ilusión de participación directa en un mundo objetivo perceptible a los sentidos». Se sustituye por *ser* cuando el sujeto es un acontecimiento ya que éste es

<sup>3</sup> Según la gramática tradicional los verbos del paradigma locativo se comportan como verbos plenos ya que poseen su propio significado locativo e influyen sobre la selección del sujeto. No obstante, a continuación se mostrará que *estar*, *haber* y *tener* locativos son cópulas derivadas de *ser* más una preposición locativa que es la verdadera portadora del significado. De acuerdo con Leonetti (1994) estamos a favor del análisis unificado en el cual todos actúan como cópulas porque su papel primordial es ser verbo soporte que proporciona los morfemas verbales.

<sup>4</sup> La Cláusula Pequeña es la oración que tiene el verbo copulativo vacío. El núcleo del predicado puede ser un sustantivo/adjetivo/preposición verbal (D’Introno, 2001: 193).

inherentemente [+ abstracto] y por consiguiente incompatible con la semántica concreta de *estar*.

El orden SN-*estar/ser*-Loc presupone la existencia del SN y comunica su localización, mientras que Loc-*estar/ser*-SN enfoca el sujeto e informa sobre su existencia en relación con un lugar determinado (Suñer, 1982: 325).

- (6) [<sub>SI</sub> [<sub>SN</sub> *El grupo musical*] [<sub>I</sub> [<sub>I</sub> *estaba*] [<sub>SP</sub> [<sub>P</sub> *en* [<sub>SN</sub> *el bar*]]]]]. / *En el bar estaba el grupo musical.*  
 (7) [<sub>SI</sub> [<sub>SN</sub> *La cita*] [<sub>I</sub> [<sub>I</sub> *es*] [<sub>SP</sub> [<sub>P</sub> *en* [<sub>SN</sub> *el parque*]]]]]. / *En el parque es la cita.*

En las estructuras superficiales de (6) y (7) el argumento Tema (*el grupo musical/la cita*) provoca la concordancia en Inflexión. Ésta le asigna al Tema el Nominativo estructural mientras que la preposición (*en*) asigna el caso inherente locativo a su complemento Sintagma Nominal (*el bar/el parque*).

## 2.1. *Estar y ser*

A primera vista, los verbos *ser* y *estar* locativos funcionan como verbos plenos ya que conservan la capacidad de seleccionar el tipo de argumento que funciona como sujeto de la oración. No obstante, Leonetti (1994: 198) mantiene que les ha influenciado la *copularización* que es «el proceso de gramaticalización por el que un verbo pleno se convierte en copulativo» ya que su función primordial es proporcionar los morfemas gramaticales. En comparación ofrece dos oraciones locativas japonesas:

- (8) *Illinois daigaku-wa Illinois syuu-ni arru.*  
 ‘La universidad de Illinois está en el estado de Illinois.’  
 (9) *Olympics-ga Mexico-de arru.*  
 ‘Los Juegos Olímpicos serán en México.’

(Leonetti, 1994: 196)

El japonés utiliza diferentes posposiciones locativas para indicar si el sujeto es un objeto (con el sufijo *ni*) o si es un acontecimiento (con el sufijo *ga*); mientras que la cópula *arru* permanece invariable. Entonces, la alternancia entre *ser* y *estar* locativos en español no prueba por sí mismo que los dos sean verbos plenos.

Teniendo en cuenta un conjunto de contextos más amplio (que el paradigma locativo) donde *ser* y *estar* suelen aparecer, se puede decir que los dos se utilizan en distribución complementaria. Robinson (1994: 189) explica que *ser* es esencialmente utilizado para denotar los estados permanentes y se combina con los predicados gnómicos o de individuos que expresan propiedades estables, duraderas, e intrínsecamente ligadas a la entidad involucrada en la predicación (10a), mientras que *estar* se utiliza con los predicados episódicos o de estadios para describir hechos o estados transitorios, accidentales o limitados en el espacio y el tiempo (10b):



- (10) (a) *Carla es inteligente.*  
 (b) *Carla está cansada*

De esto se desprende que la naturaleza inherente del verbo mismo tiende a escoger un determinado tipo del predicado. *Ser*, por ejemplo, se combina con los adjetivos *capaz*, *mortal*, *justo*, *recto* que son características estables y aportan el significado aspectual [-perfectivo], mientras que sólo *estar* va con los adjetivos *maltrecho*, *harto*, *descalzo* con el rasgo aspectual [+ perfectivo]<sup>5</sup>.

El problema lo presentan aquellos adjetivos que pueden combinarse tanto con *ser* como con *estar* (p. ej. *alto*, *gordo*, *aburrido*, *estrecho*). Por lo contrario, en la oración locativa ambos verbos provocan la interpretación aspectual [+ perfectiva] aunque se combinen con el mismo sintagma preposicional. Leonetti (1994) opina que la cópula es sensible a los rasgos aspectuales del núcleo de la Cláusula Pequeña, en nuestro caso a los rasgos de la preposición locativa. Gallego y Uriagereka (2009: 2) que han estudiado la combinación de *ser/estar* con los adjetivos lo confirman; en concreto, sostienen que el provocador de la selección entre *ser* y *estar* no es léxico, pero es la consecuencia semántica de una sintaxis específica.

### 2.1.1. Derivación de *estar*

Partiendo de la base de que algunos predicados adjetivales tales como *genial* pueden combinarse con *ser* o *estar* bajo diferentes circunstancias, Gallego y Uriagereka (2009: 2) han llegado a creer que *estar* equivale a *ser* más una preposición implícita, la cual provee del contexto adecuado para que se licencie la selección de *estar*. La preposición P que incorpora a *ser* es del tipo de ‘coincidencia terminativa’ con las características parecidas a los predicados de estadios.

- (11) *estar* = *ser* + P (de coincidencia terminativa)<sup>6</sup>

Es decir, *estar* únicamente combina con aquellos adjetivos que tienen la morfología aspectual correspondiente. Según Gallego y Uriagereka (2009: 5), todos los adjetivos se pueden descomponer en una adposición más un sustantivo incorporado (T=‘coincidencia terminativa’, C=‘coincidencia central’):

- (12) 
$$\begin{array}{l} \left[ \begin{array}{l} \text{Sser} \text{ ser } \left[ \text{CP} \text{ SDet } \left[ \text{PC+N} \right] \right] \\ \text{Sestar} \text{ Pr+ser } \left[ \text{CP} \text{ SDet } \left[ \text{t}_p \left[ \text{PC+N} \right] \right] \right] \end{array} \right] \\ \quad \searrow \\ \quad \text{lexicalizado como } \textit{estar} \end{array}$$

(Gallego y Uriagereka, 2009: 5)

<sup>5</sup> El término *perfectivo* equivale a *transitorio* o *contingente* porque realmente perfectiva (en el sentido estricto de implicar término) es sólo la construcción de *estar* más participio (Leonetti, 1994: 190).

<sup>6</sup> Se distingue entre las preposiciones de coincidencia central (en, detrás de, delante de) y entre dos tipos de preposiciones terminativas o de coincidencia no central: las preposiciones alativas ‘*allative*’ (*a*, *hacia*) y las elativas ‘*elative*’ (*de*, *desde*) (Longa et al., 1998: 128).

Todos los adjetivos poseen una preposición de coincidencia central pero los adjetivos que licencian el uso de *estar* incluyen una capa aspectual adicional del tipo de coincidencia terminativa ( $t_p$ ) la cual otorga a la oración las características de predicados de estadios.

Según Leonetti (1994: 190) la preposición es el elemento perfectivizador que transforma un predicado de individuos a uno de estadios. La misma tendencia se puede encontrar en la mayoría de las lenguas del mundo. En esloveno, por ejemplo, la mayor parte de las formas verbales perfectivas se forma por prefijación y los prefijos utilizados suelen ser antiguas preposiciones o adverbios locativos (*na-rediti* ‘**en** + hacer’, *pri-praviti* ‘**con** + preparar’, *za-spati* ‘**detrás** + dormir’). Si se lo aplica al paradigma locativo cuyo núcleo es siempre la preposición, se puede compartir la opinión de Leonetti (1994: 197) de que las oraciones locativas se interpretan siempre como situaciones o estados físicamente alcanzados o perfectivos.

A raíz de los datos presentados se sostiene que todos los sintagmas preposicionales locativos que combinan con *ser* y *estar* contienen una preposición de coincidencia central y la capa aspectual terminativa ( $t_p$ ). *Estar* es la lexicalización de *ser* con la incorporada capa aspectual. La preposición que no se incorpora debe manifestarse por lo tanto en el complemento preposicional que le sigue (14). *Ser* no incorpora ni la preposición ni la capa aspectual; retiene su forma básica y al igual que *estar* debe tener el predicado preposicional explícitamente presente (13).

- (13) [<sub>Sser.LOC</sub> ser [<sub>CP</sub> SDet [ $t_p$  [SP]] ] ]  
 (14) [<sub>Sestar.LOC</sub> ser [<sub>CP</sub> SDet [ $t_p$  [SP]] ] ] → [<sub>Sestar.LOC</sub>  $t_p$  +ser [<sub>CP</sub> SDet [ $t_p$  [PC+SN]] ] ]  
↓  
*Estar*

El presente análisis intenta clarificar la distribución complementaria de *ser* y *estar*, explicar la relación derivacional entre los dos y subrayar el hecho de que *ser* y *estar* (y como se verá en continuación también los verbos *haber* y *tener*) en el paradigma locativo siempre se predicán de los estados perfectivos, debido a la naturaleza inherente télica del predicado preposicional.

### 3. La oración existencial

Freeze (1992: 563) divide la construcción existencial en dos tipos - la existencial con proforma<sup>7</sup> y la existencial con sujeto locativo - según la presencia o ausencia de la proforma. Cada idioma dispone de un solo tipo y en español encontramos la oración existencial con sujeto locativo aunque con el remanente visible de la proforma histórica. Por limitación de espacio omitimos la oración existencial con proforma y nos centramos en la oración existencial española con sujeto locativo.

<sup>7</sup> Freeze (1992: 575) considera que la proforma existencial es la realización del rasgo [+LOC] en Infl al nivel de la Representación Fonética. La mayoría incluyendo las lenguas románicas tiene la proforma léxicamente locativa como *hi* ‘allí’ del catalán y *y* ‘allí’ del francés. Es invisible para movimiento- $\alpha$ , lo que sugiere que la proforma no es ni argumento ni en posición de argumento. La excepción son las proformas germánicas como *es* ‘lo’ del alemán y *Það* ‘lo’ del islandés que son pronombres pleonásticos no locativos en función de sujeto.

### 3.1. La oración existencial con sujeto locativo

Es el tipo de la oración existencial más común y lleva su nombre por el argumento locativo en la posición de sujeto. En los ejemplos del ruso (SVO) se puede observar los mismos componentes en la oración de predicado locativo (15a) y en la existencial (15b), pero con el orden invertido de los argumentos Tema y Localización.

(15) Ruso:

a. *Kniga byla na stole.* (Tema V Localización)  
libro.NOM.FEM estaba en mesa.LOC  
'El libro estaba en la mesa.'

b. *Na stole byla kniga.* (Localización V Tema)  
en mesa.LOC estaba libro.NOM.FEM  
'Había un libro en la mesa.'

(Freeze, 1992: 556)

Aunque no sea inmediatamente obvio, se mostrará en los apartados siguientes que también la oración existencial española en (16) pertenece a este tipo. Se forma con el verbo copulativo *haber*, el remanente del clítico locativo -y 'allí', el Sintagma Nominal interno en genitivo y el sujeto locativo pospuesto.

(16) Español:

*Hay unos amigos en su casa.* (h<sub>i</sub> V Tema Localización,)

#### 3.1.1. *Haber* y el remanente de la proforma -y

El verbo *haber* proviene del latín HABERE y los dos tuvieron una evolución interesante. Suñer (1982: 122–123) explica que en el latín clásico HABERE fue un verbo transitivo personal que indicó posesión. Ya en el período del latín vulgar, el primer siglo d. C., se comenzó a utilizar como verbo impersonal pero con su único SN en el caso acusativo. El cambio de su función del verbo personal al verbo impersonal fue causado supuestamente por la sustitución del sujeto animado por el inanimado. La transformación siguió cuatro etapas:

(17) a. *Dominus multum vinum habet.*  
el-propietario mucho vino ha

b<sub>1</sub>. *Domus multum vinum habet.*  
la-casa mucho vino ha

b<sub>2</sub>. *Domi multum vinum est.*  
en-casa mucho vino es

c. *Domi multum vinum habet.*  
en-casa mucho vino ha

(Suñer, 1982: 122–123)

La combinación del sujeto humano más HABERE en (17a) transmite la idea de posesión; no obstante, la sustitución de DOMINUS por el inanimado DOMUS causa el cambio concomitante en el significado verbal de la posesión a la existencia. Por consiguiente el significado de (17b<sub>1</sub>) viene a coincidir con el de (17b<sub>2</sub>) con ESSERE que en el periodo del latín vulgar sustituyó al clásico ESSE (todos los ejemplos en (17) están escritos en el latín clásico). HABERE y ESSERE se habían utilizado indistintamente hasta que DOMUS HABET adoptó la misma forma que DOMI EST. Más específicamente, el sujeto de HABERE se convirtió en un locativo. Por lo tanto apareció (17c) con el sujeto locativo, el verbo de existencia y un argumento en acusativo.

En el español antiguo *haber* fue un verbo muy productivo que subcategorizó un argumento en el caso acusativo igual que su predecesor latino. Ambos usos de *haber* se habían utilizado simultáneamente (posesión y existencia) hasta el año 1600 cuando el uso posesivo ya resultó arcaico. En actualidad, con la excepción de las oraciones existenciales, *haber* se emplea sólo como verbo auxiliar en la formación de tiempos y modos compuestos. El antiguo *haber* con significado posesivo fue sustituido por *tener*.

En el presente de indicativo la forma *ha* se fusionó con el remanente del antiguo clítico locativo *-y*, lo que resulta en *hay*. La partícula locativa *-y* evolucionó del latín IBI> i'i> i> y 'allí' (Suñer, 1982: 109). *Haber* suele aparecer en todos los tiempos y modos verbales, pero el clítico locativo se ha conservado sólo en el presente.

El uso cotidiano de *haber* existencial muestra dos modelos de concordancia atestiguados ya en el siglo XIV. El primer grupo de dialectos predominante en el español peninsular, que se considera la norma según la RAE (1992), combina invariablemente el argumento singular o plural con *haber* en tercera persona singular. El segundo grupo de dialectos predominante en el español de América Latina muestra, al contrario, la concordancia de número y de persona entre la cópula y el sintagma nominal. A continuación por conveniencia llamamos el primer grupo de dialectos GI y el segundo grupo GII:

- |   |     |
|---|-----|
| (18) a. <i>Hubo dos hombres en la fiesta.</i>   | GI  |
| b. <i>Hubieron dos hombres en la fiesta.</i>    | GII |
| c. <i>Habemos cinco maestros en la escuela.</i> | GII |

El sintagma determinante (SDet) *dos hombres* no recibe el nominativo. Por lo tanto, ¿cómo puede ser que en GII el verbo y su SDet concuerdan en número e incluso en persona? Suñer (1982: 106) sostiene que el argumento interno de *haber* tiene una función 'borrosa' de sujeto-objeto en el español no estándar (GII). Por un lado es imposible establecer la función gramatical del SDet como la de sujeto ya que no suele anteponerse al verbo y se sustituye por los pronombres átonos *lo/la/los/las*, pero por otro lado asume la concordancia. La lingüista cree que las oraciones existenciales con *haber* en plural son construcciones 'híbridas' resultantes de un cambio sintáctico incompleto del sintagma de objeto al sujeto. Jurado Salinas (2010: 77–8) además opina que este fenómeno se debe a la función semántica de *haber* que es introducir en el discurso entidades que ocupan un lugar en el espacio desde una perspectiva que enfoca *la realidad externa*. En otras

palabras, la perspectiva impersonalizada sólo corresponde al ‘yo hablante’ pero no al ‘yo gramatical’. Continúa así:

Esta contradicción inherente hace que la tendencia sincrónica sea hacia la identificación de ambas entidades en una sola que conjugue la perspectiva del hablante con la primera persona, de ahí el uso anómalo de *hemos* y las vacilaciones en el estatus de objeto o sujeto del sintagma que le sucede; es decir, al no existir un sujeto gramatical que enfoque la realidad, el hablante tiende a colocar en esa posición al único SN que aparece en la secuencia. (Jurado Salinas, 2010: 78)

### 3.1.2. El caso del SN interno

La tesis ampliamente aceptada es que el sintagma nominal/determinante<sup>8</sup> recibe el caso acusativo. Primero se examinará las características que parecen soportarlo y después se aprobará que el sintagma interno lleve el genitivo. Primero, el SN se puede sustituir por los clíticos acusativos *lo, la, los, las*. El clítico y su sintagma, al cual corresponde al nivel discursivo, concuerdan en género y número.

(19) A: “¿Hay un médico en este pueblo?”

B: “Sí que **lo** hay.”

(Suñer, 1982: 22)

Sin embargo, como puede observarse ya en (19), el clítico acusativo no puede sustituir sólo el SN sino que debe referirse a la Cláusula Pequeña entera. Por consiguiente (20b) abajo no es aceptable:

(20) a. *Hay una niña en el parque.*

b. #*La hay en el parque.*

c. *La hay.*

(Rodríguez-Mondoñedo, 2005: 52)

El llamado ‘clítico personal *a*’ se utiliza delante de los objetos directos animados y específicos; ocasionalmente también delante de los objetos directos no animados:

(21) a. *Vio **al** niño en la tienda.*

b. *Jugamos **al** baloncesto.*

(Suñer, 1982: 23)

De acuerdo con Brugè y Brugger (1994: 37) *a* es «una preposición pleonástica que realiza la asignación del caso acusativo por el verbo a su argumento interno». Explican que el objeto en español puede estar marcado por el acusativo o por el genitivo. Las expresiones nominales acusativas están dominadas por una proyección funcional con la

<sup>8</sup> A continuación se va a utilizar el nombre Sintagma Nominal (SN) aunque se entiende que está analizándose la entera categoría funcional Sintagma Determinante (SDet).

partícula *a* en la posición nuclear si el sustantivo central lleva el rasgo [+ animado] y [+ específico]. Los objetos que no se introducen por la preposición *a* son o [- animados] o bien están marcados por el genitivo. La cópula *haber* nunca combina con la preposición *a*, aun cuando aparezca con el objeto humano.

(22) *Hay (\*a) un médico en el pueblo.*

Brugè y Brugger (1994) además afirman que el caso genitivo sólo puede ser asignado a las expresiones nominales existenciales y que es precisamente esta clase la que no combina con la partícula *a*. Las expresiones nominales existenciales comprenden los sintagmas indefinidos singulares, los sintagmas plurales sin determinante, los números cardinales y los sintagmas nominales introducidos por expresiones como *muchos*, *pocos*, *algún*, *ningún* y por el artículo plural indefinido *unos*. Los nombres propios, los pronombres personales, las expresiones nominales definidas por los determinantes posesivos o demostrativos y por los cuantificadores como *todos* y *cada (uno)*, por el contrario, deben ser introducidos por la partícula acusativa *a* y consecuentemente están prohibidos en la oración existencial española.

No obstante, como se ha observado anteriormente, los pronombres personales en tercera persona (*lo*, *la*, *los*, *las*) aparecen en las oraciones con *haber* aunque tampoco con la preposición acusativa *a*, lo que nos lleva a otra característica del español – la estrategia del reciclaje de clíticos. Es una estrategia del último recurso que permite que ciertos clíticos sean utilizados a múltiples propósitos si el idioma no prevé los clíticos especializados.

(23) La estrategia del reciclaje de clíticos:

Utilice el clítico menos marcado para llenar los vacíos en el sistema. (Longa et al., 1998: 149)

El castellano carece de clíticos genitivos especializados y lo compensa con los clíticos acusativos. El catalán, al contrario, tiene un rico sistema de clíticos –acusativos, dativos, locativos y genitivos– y la siguiente comparación de las construcciones existenciales castellana y catalana, donde el catalán utiliza un clítico genitivo explícito (24b (en negrita)), apunta asimismo al estatus genitivo del clítico castellano.

(24) Catalán:

- a. *No hi ha pa.*  
no p(allí) ha pan
- b. No **n**'hi ha.  
no CL(GEN)-p ha

(Longa et al., 1998: 131)

(25) Castellano:

- a. *No hay pan.*
- b. No **lo** hay.

Estimamos que el sintagma interno de *haber* recibe el caso genitivo. Aunque ya hemos presentado algunos argumentos que apoyan esta afirmación, la asignación del genitivo (e incluso de otros casos) es poco obvia en español debido a que las frases nominales carecen de desinencias morfológicas del caso explícitas. Cosa sorprendente es que el idioma español comparta el genitivo en la oración existencial junto con algunas lenguas eslavas, donde el genitivo es mucho más fácil de reconocer por las desinencias significativas explícitas. A continuación se va a examinar los ejemplos relevantes del genitivo de los idiomas ruso y serbio con el objetivo de señalar sus semejanzas con el genitivo existencial español.

### 3.1.2.1. La oración existencial serbia

Según Hartmann y Milićević (2009) el idioma serbio suele asignar el genitivo únicamente al sintagma interno de la oración existencial. En el presente de indicativo la construcción existencial serbia se forma con el verbo *imati* ‘tener/haber’ que puede combinar con el sintagma nominal en nominativo o en genitivo, lo cual depende de la naturaleza del cuantificador precedente. No obstante, su homólogo negativo *nemati* ‘no tener/haber’ siempre selecciona un sintagma nominal en genitivo. El verbo existencial no concuerda en número, género ni persona con el sintagma determinante siguiente; siempre aparece en 3<sup>ra</sup> persona singular en todos los tiempos verbales igual que *haber* en español.

- (26) *Ima/\*imaju dobrih razloga da se to uradi.*  
 ha/ \*han<sub>PL</sub> buenas<sub>GEN</sub> razones<sub>GEN</sub> que se lo hace  
 ‘Hay buenas razones para hacerlo.’

(Hartmann y Milićević, 2009: 131)

En las oraciones afirmativas el sintagma nominal aparece en genitivo cuando se trata de un sustantivo plural sin determinante, un sustantivo no contable singular sin determinante, o cuando el SN combina con las expresiones de cuantificación *nekih* ‘algunos’, *mnogih* ‘muchos’ etc. que concuerdan en género, número, persona y caso con el sustantivo siguiente.

- (27) *Ima (nekih / mnogih) knjiga.*  
 ha (algunos<sub>GEN</sub> / muchos<sub>GEN</sub>) libros<sub>GEN</sub>  
 ‘Hay algunos/muchos libros.’

(Hartmann y Milićević, 2009: 133)

Los sustantivos contables singulares sin determinante deben ser precedidos por *jedan/-na/-no* ‘un/-a’ o por *nek-i/-a/-o* ‘algún/-a’. Estos dos son los únicos ejemplos donde el sintagma interno surge en el nominativo.

- (28) *Ima jedna zanimljiva knjiga.*  
 tiene un<sub>NOM.FEM.SG</sub> interesante<sub>NOM.FEM.SG</sub> libro<sub>NOM.FEM.SG</sub>  
 ‘Hay un libro interesante.’

(Hartmann y Milićević, 2009: 133)

En las oraciones existenciales negativas el único caso aceptable es el genitivo que combina con todos tipos de sintagmas nominales, incluso con nombres propios.

- (29) *Nema (nekih / tih / mnogih) knjiga.*  
 no-ha (algunos<sub>GEN</sub> / aquellos<sub>GEN</sub> / muchos<sub>GEN</sub> libros<sub>GEN</sub>)  
 ‘No hay ningunos /aquellos/muchos libros.’

(Hartmann y Milićević, 2009: 133)

### 3.1.2.2. La oración existencial rusa

En las oraciones existenciales rusas sólo el argumento negado aparece en genitivo. Bailyn (1997) lo nombra ‘el genitivo de negación’. El mismo tipo del genitivo es opcionalmente el caso del objeto de verbos transitivos, el caso del sujeto de verbos inacusativos y el caso del sujeto de verbos pasivos pero obligatoriamente el caso de los sintagmas nominales negados en la construcción existencial.

- (30) *Na stole net knjig.*  
 en la-mesa neg libros<sub>GEN.NEG</sub>  
 ‘No hay libros sobre la mesa.’

(Bailyn, 1997: 87)

Cuando un sintagma nominal puede aparecer en acusativo o en genitivo en la misma construcción (no existencial) las dos alternativas tienen interpretaciones distintas.

- (31) a. *Saša ne pokupaet knjig.*  
 Saša<sub>NOM</sub> no compra libros<sub>GEN.NEG</sub>  
 ‘Saša no compra libros (cualquiera).’

- b. *Saša ne pokupaet knigi.*  
 Saša<sub>NOM</sub> no compra libros<sub>ACU</sub>  
 ‘Saša no está comprando libros.’

(Bailyn, 1997: 97-98)

La variante en genitivo (31a) trae una interpretación existencial o indefinida mientras que la alternativa en acusativo (31b) tiene la interpretación individualizada, tópica o definida. Esto está de acuerdo con la propuesta anterior de Brugè y Brugger (1994) de que todas las expresiones existenciales españolas reciben el genitivo.

Consideramos que la similitud entre la oración existencial española y la serbia reafirma el estatus genitivo del SN español. Además, el hecho de que el mismo verbo en ruso puede estar seguido por el SN en acusativo o en genitivo deja la misma opción abierta para *haber* español.

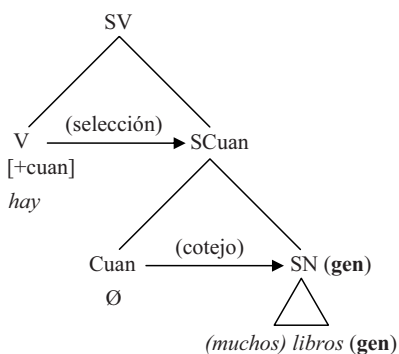
La asignación del genitivo puede ser morfológica o léxica, dependiendo del verbo y de la naturaleza de los cuantificadores que suelen anteponerse al sintagma nominal. En las oraciones existenciales española, serbia y rusa encontramos el genitivo léxico.



### 3.1.2.3. El genitivo léxico

Según Bailyn (2003) y Hartmann y Milićević (2009), se trata del genitivo léxico cuando el verbo selecciona el sintagma cuantificador. Aquellos verbos deben poseer cierta unidad semántica; deben tener el rasgo [cuan] heredado que provoca la selección del Sintagma Cuantificador (SCuan) en vez del Sintagma Nominal. Lo podemos observar en los ejemplos rusos (31) donde la estructura interna del sintagma verbal (si posee el rasgo [cuan] o no) selecciona el SCuan con el complemento en genitivo en (31a) y el SN acusativo en (31b). Sin embargo, el núcleo vacío del SCuan es el que marca su complemento SN/SDet con el genitivo.

(32) Asignación del genitivo léxico en español (el esquema según Bailyn, 2003: 12):  
*Hay (muchos) libros.*



La cópula existencial española *haber* es semánticamente vacía porque perdió su significado de posesión ya en el español antiguo. A pesar de que ha mantenido su capacidad de asignar el caso acusativo a su complemento de su antecedente latino HABERE, mantenemos que la cópula sólo se encuentra con los sintagmas genitivos en el español actual.

### 3.1.3. La derivación de *haber*

Al fundir el análisis de Longa et al. (1998) y el de Bailyn (2003) se propone que la cópula locativa existencial *haber* en español es la realización del verbo *ser* y de una preposición de coincidencia central implícita incorporada a él. Cuando la cabeza preposicional se incorpora al verbo *ser*, el complejo resultante *ser* + P > *haber* adquiere el rasgo [cuan] y el contenido semántico apropiado para subcategorizar un Sintagma Cuantificador en genitivo.

(33) *Haber* = *ser* + PC

## 4. La oración posesiva

En este apartado se muestra que la parte locativa de la predicación posesiva guarda relación estrecha con la oración de predicado locativo y la oración existencial. La primera

pieza de evidencia es la convergencia histórica de las cópulas locativas románicas: en francés (*avoir*) y en portugués (*ter*) la predicación existencial y la posesiva comparten la misma cópula. En castellano y en catalán, *tener/tenir* ha sustituido al antiguo *haber/haver* posesivo.

Cuadro 1:

IDIOMA	PREDICADO LOCATIVO	EXISTENCIAL	POSESIVA
castellano	<i>estar</i>	<i>haber</i>	<i>tener</i>
catalán	<i>ésser</i>	<i>haver</i>	<i>tenir</i>
francés	<i>être</i>	<i>avoir</i>	<i>avoir</i>
portugués	<i>estar</i>	<i>ter</i>	<i>ter</i>

(Freeze, 1992: 580; el catalán añadido por nosotros)

#### 4.1. La oración posesiva es existencial

La oración locativa posesiva y la oración existencial comparten las características del argumento Tema. Asimismo, ambas tienen el argumento Localización en la posición del sujeto. Para comprobarlo se puede insertar un sintagma preposicional anafórico al final de la oración posesiva.

(34) *El árbol<sub>i</sub> tiene ramas (en sí<sub>i</sub>).*

(35) *(Yo)<sub>i</sub> tengo una camisa (sobre mi/conmigo<sub>i</sub>).*

El objeto del sintagma preposicional en (34) y (35) es una anáfora del sujeto. El sujeto a su vez licencia la presencia del sintagma anafórico y por lo tanto puede ser analizado únicamente como Localización. Si el objeto preposicional no es correferente con el sujeto la estructura resulta agramatical (36).

(36) *\*El árbol tiene ramas en ellos/casa.*

(37) *Tengo una manzana \*sobre la mesa.*

El ejemplo (37) requiere la participación del sujeto como Agente y la frase preposicional no es la P' de la predicación locativa sino un complemento circunstancial de lugar. Por consiguiente no pertenece al paradigma locativo.

#### 4.2. El sujeto locativo tiene el rasgo [+ humano]

La diferencia principal entre la predicación posesiva y la existencial es el rasgo [+/- humano] del sujeto locativo. Freeze (1992: 582-584) sostiene que se prefiere la Localización con el rasgo [+ humano] como el sujeto posesivo y la Localización con el rasgo [- humano] como el sujeto existencial. En la oración posesiva española se encuentra ambos tipos del sujeto, lo que influye en el Tema: cuando el sujeto es [- humano] el Tema debe ser un sustantivo inalienablemente poseído (parte del todo o algo característicamente asociado con el sujeto).

(38) *El árbol tiene ramas.* → inalienable (partes) (Freeze, 1992: 583)

Cuando el sujeto es [+ humano] el Tema puede ser tanto inalienable (miembros de la familia, partes del cuerpo y nombres característicamente asociados) como alienable.

- (39) a. *El niño tiene una pelota.* → alienable  
b. *El niño tiene un primo.* → inalienable

Podemos decir que el rasgo [+ humano] de la Localización es el que determina que se elige la construcción posesiva entre las tres del paradigma locativo. Además, la Localización [+ humana] en la oración de predicado locativo española resulta agramatical.

- (40) a. \**Un Libro está con Pedro.*  
b. #*Hay un libro con Pedro.*  
c. *Pedro tiene un libro.*

### 4.3. *Tener*

*Tener* proviene del latín TENERE. Originalmente significaba ‘mantener, captar’, pero en la Edad Media comenzó a utilizarse junto con *haber*, la cópula posesiva de aquel tiempo, hasta que la sustituyó por completo. (Corominas, 1954: 420) A primera vista la existencia de la cópula locativa posesiva especial presenta un problema al momento de mantener este tipo de predicación dentro del paradigma ya que a veces no muestra la preposición locativa explícita.

- (41) a. *El niño tiene hambre.*

Parece como si en (41a) ninguna preposición léxica introdujera el sujeto locativo *el niño* que está en nominativo y concuerda con *tener*. El Tema *hambre* es tratado como el objeto directo.

Freeze (1992: 585) sostiene que el español pertenece a los pocos idiomas con una cópula locativa posesiva especial. Comprenden una minoría de las lenguas indoeuropeas de familias germánica, romance y persa. En el apartado siguiente se va a justificar que la estructura locativa universal en (5) cubre también esta clase de idiomas.

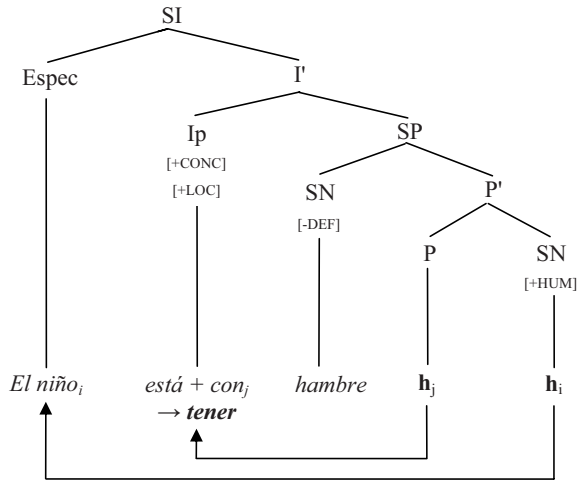
#### 4.3.1. Derivación de *tener*

El español ofrece dos variantes locativas posesivas<sup>9</sup>; *estar* + P (41b) y *tener* (41a). *Estar* + P: cuando el argumento locativo se mueve a la posición del sujeto, la preposición permanece adyacente a Infl. Freeze (1992: 587) propone el re-análisis de la secuencia I-P al I<sub>p</sub>.

<sup>9</sup> El análisis se atribuye también al portugués: *estar* + P = *ter* (‘tener’).

(41) b. *El niño está con hambre.*

*Tener*: Es un verbo derivado del conjunto de la cópula locativa *estar* y de una preposición de coincidencia central que incorpora a Infl (Freeze, 2001: 950). Según Freeze (1992: 588), la P incorporada se convierte en uno de los factores determinantes de la forma fonológica de la cópula. El Tema parece ser el objeto directo de la cópula, aunque *tener*, así como  $I_p$ , es esencialmente intransitivo.  $I_p$  asigna caso al sujeto locativo mientras que el Tema recibe el caso por defecto, el cual es a menudo acusativo o genitivo.



(Freeze, 2001: 950)

Sobre la base de los datos expuestos concluimos que la oración posesiva española constituye el tercer miembro del paradigma locativo. Se distingue de la oración de predicado locativo por la Localización en la posición del sujeto y de la oración existencial por el rasgo preferentemente [+ humano] de la Localización. A veces la preposición locativa permanece implícita por lo cual su inserción al paradigma locativo no es inmediatamente obvia.

## 5. Conclusión

En el artículo se ha expuesto un análisis generativo del paradigma locativo que unifica la oración de predicado locativo, la oración existencial y la oración posesiva basándose en el rasgo común locativo del predicado. Se ha establecido que la preferencia de un tipo de predicación locativa por los otros dos dentro del paradigma depende de los rasgos [+/-definido] y [+/- humano] de los argumentos Tema y Localización, respectivamente. Las preferencias de cada oración están representadas en el siguiente cuadro con los rasgos distintivos en negrita.

Cuadro 2:

ORACIÓN	TEMA	LOCALIZACIÓN
<b>de predicado locativo</b>	<b>Sujeto</b> [+ definido] [+/- humano]	Objeto [+ definido] [- humano]
<b>existencial</b>	Objeto <b>[- definido]</b> [+/- humano]	<b>Sujeto</b> [+ definido] [- humano]
<b>posesiva</b>	Objeto <b>[- definido]</b> [+/- humano]	<b>Sujeto</b> [+ definido] [+ humano]

Asimismo se ha confirmado la relación derivativa entre las tres predicaciones. Todas las cópulas se derivan de la cópula más elemental *ser*, incorporándole otro elemento, generalmente una preposición. Son esencialmente intransitivas. *Ser* normalmente combina con los predicados de individuos mientras que *estar* selecciona los predicados de estadios. A raíz del análisis anterior se sostiene que *estar* locativo es básicamente *ser* con el rasgo aspectual terminativo incorporado, lo cual es la razón por la que las dos cópulas provocan diferentes interpretaciones aspectuales, incluso cuando combinan con el mismo predicado. Las excepciones a lo dicho son los predicados preposicionales del paradigma locativo que independientemente de la cópula con la que combinan imponen una lectura perfecta. Esto asimismo explica por qué *estar* es la cópula locativa principal; es la más compatible con los sintagmas locativos. *Haber* deriva del *ser* más una preposición de coincidencia central. Lo mismo vale para *tener* que es la combinación de *estar* más P.

Cuadro 3:

LEXICALIZACIÓN	DERIVACIÓN
<i>ser</i>	Primitivo sintáctico
<i>estar</i>	SER + t <sub>p</sub> (t <sub>p</sub> = rasgo aspectual terminativo del SP locativo)
haber	SER + P
tener	ESTAR + P = (SER + t <sub>p</sub> ) + P

El análisis ha mostrado la interrelación conceptual y sintáctica de *la localización*, *la existencia* y *la posesión* en español. Aún más fascinante sería evidenciar en el presente artículo que la teoría sostiene la mayoría de los idiomas. Esto nos hace reflexionar no sólo sobre los principios lingüísticos aislados sino sobre el funcionamiento del cerebro y sobre la codificación del mundo circundante común a toda la raza humana.

## BIBLIOGRAFÍA

Bailyn, J. F. (1997): «Genitive of Negation is Obligatory». En: Wayles Browne, Eva Dornsich, Natasha Kondrashova y Draga Zec (eds.) (1995): *Annual Workshop on Formal Approaches to Slavic Linguistics: The Cornell Meeting*. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 84–114.

- Bailyn, J. F. (2003): «The case of Q». En: Olga Arnaudova, Wayles Browne, María Luisa Rivero y Danijela Stojanović (eds.) (2003): *Formal approaches to Slavic linguistics*. Michigan: Michigan Slavic Publications, 1–36.
- Benveniste, É. (1966): *Problèmes de linguistique générale*, 1. París: Gallimard.
- Brugè, L. y Brugger, G. (1994): «On the Accusative ‘A’ in Spanish». En: Brugè, Laura y Roberto Dolci (eds.) (1994): *Working Papers in Linguistics*, 4, 1, 3–45. Venecia: Universidad de Venecia, 3–45.
- Corominas, J. (1954): *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*. RI-Z. 4ª ed. Bern: Francke.
- D’Introno, F. (2001): *Sintaxis generativa del español: evolución y análisis*. Madrid: Cátedra.
- Freeze, R. (1992): «Existentials and Other Locatives». En: *Language*, 68, 3, 553–595.
- Freeze, R. (2001): «Existential Constructions». En: Martin Haspelmath et al. (eds.) (2001): *Language Typology and Language Universals: an International Handbook*. Berlín: Walter de Gruyter GmbH & Co., 941–953.
- Gallego, Á. J., Uriagereka, J. (2009): «Estar = Ser + P». En: *XIX. Colloquium on Generative Grammar*, Euskal Herriko Unibersitate Vitoria-Gasteiz, 1–3 de abril 2009: [http://webs2002.uab.es/ggt/membres/professors/gallego/pdf/GALUR\\_Vitoria2.0.pdf](http://webs2002.uab.es/ggt/membres/professors/gallego/pdf/GALUR_Vitoria2.0.pdf) (octubre 2010)
- Haegeman, L., Guéron, J. (1999): *English Grammar. A Generative Perspective*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Hartmann, J. M., Milićević, N. (2009): «Case Alternations in Serbian Existentials». En: Gerhild Zybatow, Uwe Junghanns, Denisa Lenertova, Petr Biskup (eds.): *Studies in Formal Slavic Phonology, Morphology, Syntax, Semantics and Information Structure*. Proceedings of FDSL 7, Leipzig 2007 (Linguistik International; 21). Fráncfort del Meno: Peter Lang, 131–142.
- Jurado Salinas, M. (2010): «Ser, estar y haber en el aula de español como lengua extranjera». En: *Decires*, 10–11, 73–89: <http://revistadecires.cepe.unam.mx/articulos/art10-5.pdf> (febrero 2011)
- Kayne, R. S. (1993): «Auxiliary Selection». En: *Studia Linguistica*, 47, 1, 3–31.
- Leonetti, M. (1994): «Ser y estar: estado de la cuestión»: [http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/10017/6986/1/ser\\_leonetti\\_PIB\\_1994.pdf](http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/10017/6986/1/ser_leonetti_PIB_1994.pdf) (febrero 2011)
- Longa, V. M., Lorenzo G. y Rigau G. (1998): «Subject Clitics and Clitic Recycling: Locative Sentences in Some Iberian Romance Languages». En: *Journal of Linguistics*, 34, 1, 125–164.
- Real Academia Española (1992<sup>22</sup>): *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Robinson, M. G. (1994): «States, Aspect and Complex Argument Structures». En: *Proceedings of the Edinburgh Linguistics Department Conference*, 183–193.
- Rodríguez-Mondoñedo, M. (2005): «Case and Agreement in Spanish Existential Constructions (and beyond)». Individual Paper, University of Connecticut, 1–74: <http://mypage.iu.edu/~migrodri/papers/RodMonExistentials.pdf> (octubre 2010)
- Suñer, M. (1982): *Syntax and Semantics of Spanish Presentational Sentence-Types*. Washington, D. C.: Georgetown University Press.

## ŠPANSKA LOKATIVNA PARADIGMA Z VIDIKA GENERATIVNE SLOVNICE

Ključne besede: lokativna paradigma, bivanjski stavek, svojilni stavek, vezni glagol, Tema, Lokacija

Avtorica članka obravnava lokativno paradigmo kot jezikovno univerzalijo, ki zaobsega tri tipe stavkov: povedkovno-lokativni stavek, bivanjski stavek in svojilni stavek. Predpostavlja, da vsi trije tipi izhajajo iz enake globinske strukture. Poudarek je na analizi španske lokativne paradigme; posebno na veznih glagolih *ser*, *estar*, *haber* in *tener* ter na tistih lastnostih samostalniških zvez, ki vplivajo na njihovo razporeditev. Rezultati pokažejo, da je lokativni argument obvezen, da so vezni glagoli lokativne paradigme izpeljani drug iz drugega, ter da predvsem [+/- določnost] Teme in [+/- človeškost] Lokacije vplivata na izbor določenega stavčnega tipa znotraj paradigme.

MARINONE, Mónica y TINEO Gabriela (coords.) (2010): *Viaje y relato en Latinoamérica*. Buenos Aires: Katatay; 338 pp.

Cuando se reflexiona sobre la categoría de «viaje», son convocados por la meditación múltiples significados, desde aquéllos que remiten a un traslado físico, a un desplazamiento espacial, hasta aquéllos que refieren a desplazamientos imaginativos, lingüísticos o simbólicos. Algo similar ocurre con el «relato», ya que desde la formulación barthesiana se postula que puede estar soportado por diferentes formatos (texto escrito, imagen, sonido, etc.), los cuales posibilitan tomar este concepto para entender múltiples manifestaciones.

De esta forma, el viaje, entendido como desplazamiento de cualquier tipo, y el relato, ampliado hacia múltiples formulaciones, se relacionan entre sí de formas múltiples, generando manifestaciones que se conocen como «escrituras de viaje» (memorias, epistolarios, documentos de archivo, crónicas, artículos periodísticos, etc.) y otras, como textos ficcionales y artículos teóricos.

Estos sentidos heterogéneos son los trabajados en *Viaje y relato en América Latina*, libro que recopila una serie de ensayos relacionados a partir de una definición desdibujada de viaje y relato y que abordan los diferentes imaginarios que se construyen y se pueden rastrear en estos discursos múltiples.

Coordinado por Mónica Marinone y Gabriela Tineo, el texto nace a partir de un seminario de posgrado dictado por ellas en la Universidad Nacional de Mar del Plata y es resultado del trabajo de reflexión posterior nutrido por esta experiencia. Cuenta con colaboraciones de reconocidos críticos, como Julio Ramos, e investigadores latinoamericanos que trabajan en Universidades de diversas nacionalidades, como Brasil, Puerto Rico, Venezuela y Argentina.

Este origen se refleja en la estructura del libro, dividido en una introducción, un texto ficcional y cinco apartados definidos desde el índice –aunque no señalados en el cuerpo del texto–, que incluyen en total trece artículos de diferentes colaboradores.

La cuidada introducción de las coordinadoras sirve como advertencia y marco teórico para el lector, ya que explica el posicionamiento crítico y la organización del libro desde la definición ampliada de viaje y relato, y el trabajo con los diferentes imaginarios que estos desplazamientos heterogéneos posibilitan. En este sentido, el viaje es postulado como relato de origen o fundación, especialmente a partir de los imaginarios producidos sobre América Latina (desde fuera y desde dentro), y del proceso de formación de otros imaginarios, como, por ejemplo, la definición de lo latinoamericano en sus diferentes lugares y temporalidades.

«La guagua aérea», impresionante y dialógico relato ensayístico de Luis Rafael Sánchez, heterogéneo e híbrido en sus elementos conformantes, es un verdadero obsequio para los lectores ya que no ha sido editado anteriormente en la Argentina. Este texto tra-



baja con los procesos de des-territorialización y re-territorialización entre Puerto Rico y EEUU, y la posición paradójica, inestable y múltiple que tienen los sujetos que viven en continuo desplazamiento entre dos espacios culturales distantes. Gracias a ello, al igual que la Introducción, sirve de presentación para los artículos que conforman el volumen por la problemática desarrollada.

El primer apartado y el segundo recorren cuestiones relativas a los diferentes imaginarios que se elaboraron sobre América Latina, entendiendo este ámbito como espacio en construcción continua. José Alves y Mónica Marinone trabajan con las configuraciones iniciales del territorio presentadas desde viajeros europeos –reales o imaginarios–. El primero analiza dos textos de Fray Bartolomé de Las Casas, desde su «éxito» editorial y su posición fundadora de una inédita visión del Nuevo Mundo como paraíso perdido y corrompido por la Conquista. Por su parte, Marinone establece líneas de comunicación entre Julio Verne y Alejo Carpentier a partir de sus producciones sobre el Orinoco, analizando en particular cuatro artículos poco estudiados del segundo.

Julio Ramos, Gabriela Tineo y Miriam Gárate toman diversos objetos culturales como punto de partida para sus reflexiones sobre la problemática definición de «lo latinoamericano» en el contexto de la influencia norteamericana en esta labor. El primero analiza cuidadosamente la composición de un mural del reconocido artista Diego Rivera, resultado de uno de sus viajes a EEUU, ubicado en la actualidad en una importante universidad norteamericana. Desde este objeto, logra proyectar una reflexión sobre problemáticas más amplias, como la función del artista mexicano –y, por extensión, latinoamericano–, el desajuste entre tiempos múltiples producido por la modernidad tecnológica, y la redefinición de las relaciones entre Norte y Sur, entre otros.

En la misma línea podría ubicarse el artículo de la segunda crítica, ya que toma principalmente como objeto de análisis fotografías de la toma de posesión de Puerto Rico en 1898 por Norteamérica. Estas imágenes y algunas crónicas periodísticas de enviados de esta potencia en calidad de testigos, le sirven para postular la marca de una «mirada imperial» que degrada y desprecia la cultura isleña y que justifica la expansión imperialista norteamericana.

Miriam Gárate, por su parte, trabaja con las crónicas cinematográficas del mexicano Carlos Noriega Hope, resultado de un viaje a Norteamérica de este escritor, y analiza los diferentes viajes (reales e imaginarios) que activa esta experiencia en él.

En el tercer apartado, Malena Rodríguez Castro, Víctor Conenna y Hernán Morales amplían la definición de viaje como desplazamientos heterogéneos. La primera, lee la poética del puertorriqueño José Luís González como la postulación de una ciudadanía múltiple y en desplazamiento constante, configurada en una escritura que busca la eliminación de los binomios aquí/allá y la resignificación de la frontera como favorecedora de enriquecimientos y encuentros múltiples. Por su parte, Conenna analiza en una novela de Edgardo Rodríguez Juliá las tensiones entre las tradiciones culturales blancas y negras y los desplazamientos significativos que produce en el texto el surgimiento de la voz y tradición africana. De igual forma trabaja Hernán Morales con «Tengo miedo torero» del chileno Pedro Lemebel, pues postula deslizamientos semánticos de códigos y lugares de

enunciación que develan sentidos ocultos relativos a la identidad, la homosexualidad y el travestismos, entre otros.

El penúltimo apartado se ocupa de las representaciones e imaginarios construidos en el siglo XIX sobre Argentina o sus habitantes como resultado de viajes internos y externos. Néstor Cremonte propone como texto híbrido entre memoria y diario de viaje, el relato de la expedición realizada en 1810 a Salinas Grandes por el Coronel Pedro Andrés García. Rosalía Baltar se ocupa de analizar las cartas que diversos inmigrantes italianos intercambiaron con el arquitecto Carlo Zucchi y las visiones que presentaron de América y, en particular, de Buenos Aires como tierra de promesas y proyectos incumplidos. Por su parte, Carola Hermida expone el diagnóstico que realiza Ricardo Rojas sobre el estado de la educación argentina, resultado de un viaje casi sarmientino como comisionado para estudiar en el extranjero diversos sistemas educativos. La autora analiza la propuesta de Rojas que germina a partir de su experiencia y que presenta una funcionalidad indispensable de la educación en la configuración y determinación de la identidad nacional.

La última sección está destinada a presentar las reflexiones teóricas de Beatriz Colombi y Víctor Bravo sobre el género «relato de viajes» y la categoría de viaje, respectivamente. El primer artículo sirve para establecer el estado de la cuestión en los estudios sobre el género, exponiendo conceptualizaciones tradicionales y recientes, y los planteos de Colombi respecto de ciertas regularidades en los tropos, tramas y tópicos organizativos de estos textos. Finalmente, Bravo realiza un recorrido de los significados múltiples de viaje que nacen al amparo de diferentes épocas e imaginarios, y las representaciones ficcionales que generan estos desplazamientos.

La propuesta del libro resulta explicativa y coherente a partir la conceptualización abierta y múltiple de la categoría de viaje y relato, y logra enhebrar bajo esta consigna aportes de colaboradores variados en sus orígenes, formaciones y formas de análisis, enriqueciendo los estudios sobre esta temática.

Virginia P. Forace

GONZÁLEZ CALVO, José Manuel (2011): *Escollos de sintaxis española*. Cáceres: Universidad de Extremadura; 210 pp.

El reciente libro *Escollos de sintaxis española* escrito por el dr. José Manuel González Calvo, catedrático de Lengua Española en la Universidad de Extremadura y académico correspondiente de la Real Academia Española, es un volumen de 210 páginas que reúne ocho estudios publicados de manera dispersa entre 2002 y 2008 en los que presenta algunos temas polémicos de la gramática española. El autor afirma que las funciones sintácticas de una lengua deben establecerse con criterios funcionales sintácticos y no semánticos (los semánticos sirven «después para entender y describir las posibilidades, restricciones e imposibilidades sintagmáticas» p. 19) mientras que los criterios semánticos son pertinentes para definir una función semántica («los criterios sintácticos servirán después para entender y describir los cauces formales sintácticos que pueden acoger o recibir a cada función semántica» p. 19). De esta manera llama la atención sobre uno de los más graves problemas del método lingüístico aplicado al estudio de la gramática de una lengua dada: la insuficiencia con que se aborda y maneja los criterios sintácticos, semánticos y pragmáticos.

Los dos primeros estudios titulados «Semántica y sintaxis: *haber* impersonal en español» y «Tensión de normas: *haber* impersonal en español» tratan del verbo *haber* impersonal y sus funciones sintácticas. El primer estudio es un breve esbozo de la historia de *haber* impersonal partiendo de sus orígenes latinos, siguiendo sus usos en el latín tardío y en los primeros textos castellanos. *Habet* tenía un importante uso impersonal en latín tardío pero es en las lenguas románicas occidentales donde se realiza con plenitud, afirma el autor. El aumento de los impersonales intransitivos en latín tardío es una innovación lingüística relacionada con otro fenómeno de la época cuando numerosos verbos transitivos se vuelven intransitivos. Las lenguas romances heredaron y acomodaron estos procesos de transitivización e intransitivización. El verbo *haber* impersonal y transitivo de existencia pasó al francés, al catalán, al castellano y al portugués pero no al rumano, mientras que en italiano moderno sólo aparece en el lenguaje poético. El autor revisa el uso de *haber* en los textos castellanos antiguos, donde tenía variedad de contenidos y de usos sintácticos, y constata que el valor existencial de *haber* no deriva del valor posesivo ni en latín ni en las lenguas romances occidentales. El estudio se centra, a continuación, en la variedad significativa de *haber* impersonal y sus posibilidades de combinatoria sintagmática. En el segundo estudio el autor presenta las posturas de algunas gramáticas en cuanto a *haber* existencial y locativo y los usos impersonal y personal de *haber* (*hubo/hubieron fiestas*) que son, en muchos casos, contradictorias. Cita a varios autores y sus explicaciones acerca de la pluralización o no del verbo *haber*. Hoy en día los gramáticos de español normalmente recomiendan el uso impersonal. En la opinión del autor el uso personal de *haber* es mucho más reciente ya que no se menciona ni en el *Tesoro* de Covarrubias ni en el Diccionario de Autoridades. Es sólo en el siglo XIX cuando aparece con más frecuencia, sobre todo en Hispanoamérica y en Canarias como también en Cataluña y en el Levante. González Castro constata que falta mucho por investigar en el tema tra-

tado y critica los enfrenamientos de opiniones basados en elementos poco científicos. Lamenta que a menudo no se distinga con rigor la incorrección de la variación e innovación de los usos lingüísticos y que esta confusión se proyecte en la enseñanza. Debería estudiarse esta estructura con *haber* como un tipo interesante de variación lingüística de índole sintáctica.

En los dos estudios dedicados a la pasiva refleja que se titulan «Pasiva, pasiva refleja y transitividad» y «Pasiva refleja, vacilaciones de concordancia y construcciones inagentivas», critica el método lingüístico confuso usado por diversos gramáticos para explicar los usos sintácticos de las estructuras en cuestión. El primer estudio se dedica a las oraciones pasivas, de primera y segunda de pasiva, y a la llamada pasiva refleja o pasiva con *se*, que no es en realidad una construcción sintácticamente pasiva, pues en español la esencia sintáctica de la pasiva es la relación *ser* más participio. Sin embargo hay contenido pasivo en las tres (las pasivas con *ser*, con o sin complemento agente, y la pasiva refleja). El autor analiza estas tres estructuras pasivas y presenta las afinidades y diferencias entre ellas. Afirma que no toda oración transitiva puede pasar a primera de pasiva como tampoco no toda pasiva refleja se puede convertir en segunda de pasiva. Las razones se encuentran en diferentes factores semánticos, sintácticos y morfológicos que impiden estas transformaciones o las restringen. La estructura sintáctica llamada pasiva refleja no existía en el latín clásico, apareció en la época imperial o más tarde y es conocida en todas las lenguas romances, en las occidentales aparece únicamente en la tercera persona singular o plural. En este estudio se presenta también la impersonal con *se* contrastada con la pasiva refleja. El segundo estudio sobre la pasiva se centra en el repaso histórico de la pasiva refleja que se inició en latín como estructura intransitiva y pasó a las lenguas románicas. En español la pasiva con *se* es ya muy extendida en las *Glosas* y los primeros textos romances. El autor repasa las opiniones de algunos gramáticos y sus trabajos desde la segunda mitad del siglo XIX hasta hoy y destaca los trabajos de Martín Zorraquino (1979) y de Mendikoetxea (1999) como bien estructurados e importantes para todas las investigaciones posteriores sobre la pasiva refleja y la impersonal con *se*. Critica la mezcla de criterios y los análisis incoherentes que introducen confusión en la comprensión de estas estructuras, de sus usos, vacilaciones y variaciones.

El quinto estudio, «Hacia la sistematización de las construcciones pronominales reflejas», relacionado con los dos anteriores, se refiere a uno de los problemas más serios de la gramática española, tanto en la investigación como en la enseñanza: el de las construcciones pronominales reflejas (las llamadas construcciones pronominales o construcciones con *se*) en general y el de la pasiva refleja en particular. El autor propone una clasificación sistemática de estas construcciones pronominales reflejas en tres grandes grupos según la manifestación de la deixis refleja: construcciones con reflejo de la función sintáctica de sujeto, construcciones con reflejo de una función semántica y construcciones con reflejo de una de las personas del discurso.

«Vacilaciones, variaciones e incorrecciones sintácticas en el español actual» consta de cuatro apartados sobre vacilaciones y variaciones en el uso de algunas estructuras en español. El autor presenta diferentes usos y vacilaciones de uso, apunta las incorrecciones

gramaticales tomando como ejemplo el *Diccionario panhispánico de dudas*. El primer apartado trata del problema de los posesivos en la expresión «no pasarás por encima mío». Este uso del posesivo, gramaticalmente incorrecto, que surgió en el siglo XX, es un fenómeno panhispánico presente en distintos registros lingüísticos. En el segundo apartado se analiza la forma femenina *el* del artículo definido ante palabras que comienzan con *a* tónica con o sin *h* antepuesta. En el tercer apartado se expone la problemática de la concordancia en expresiones como «la mayoría de los presentes no entienden (entiende) lo que digo» en las cuales conviven ambos tipos de concordancia. El sistema del español exige que sea el sustantivo nuclear de este tipo de sintagma nominal en función de sujeto el que imponga la concordancia de número al verbo conjugado de la oración. El cuarto apartado se relaciona con los tres capítulos anteriores puesto que analiza la forma «a veces se oye(n) y se lee(n) cosas extrañas». Trata de las construcciones con *se*, es decir, de los sintagmas verbales con forma pronominal átona refleja que forman oración o parte de oración. En esta expresión se trata de la pasiva refleja y de la polémica sobre la concordancia o no concordancia entre el sujeto y el verbo, hecho que provoca vacilaciones en los hablantes.

En «Fraseología y sintaxis» el autor presenta un tema algo distinto de los tratados en los capítulos precedentes: expone las afinidades y diferencias entre la fraseología y la sintaxis. El último escollo del libro presentado es un estudio sobre «Las funciones sintácticas en el sintagma verbal». El autor define el sintagma como unidad sintagmática sintáctica mínima en torno al cual se constituye toda agrupación de palabras. Discurre sobre la relación entre funciones sintácticas y semánticas en el SV y analiza en detalle las funciones sintácticas del SV atributivo, cuyo núcleo es un verbo copulativo, y del SV predicativo, cuyo núcleo es un verbo de los denominados predicativos.

González Calvo escribe de una manera clara y crítica sobre temas (escollos, como los llama) polémicos y controvertidos de la gramática española. Exige más rigor científico en la investigación y claridad en los criterios de análisis. Afirmo que «no siempre se distingue con claridad entre innovaciones, variaciones, vacilaciones e incorrecciones lingüísticas» (p. 130) y que en un estado de lengua actual numerosas variaciones e innovaciones no pueden ser consideradas como incorrecciones. Muchas vacilaciones muestran inseguridades y deben ser analizadas con seriedad. Los usos que hoy día pueden ser considerados como incorrectos desde el punto de vista de la estructura del sistema de la lengua, con el tiempo, si estos usos perduran, dejarán de serlo y se reajustarán al sistema.

Jasmina Markič

## SUMARIO / VSEBINA

Boris A. Novak	
SELECCIÓN DE POEMAS	
Izbor pesmi .....	3

## **LITERATURA**

Fernando Cid Lucas	
NOH JAPONÉS MODERNO DE TEMÁTICA CRISTIANA: ¿UN GUIÑO AL TEATRO MEDIEVAL IBÉRICO?	
JAPONSKA SODOBNA NOH IGRA S KRŠČANSKO TEMATIKO: ¿MEŽIK IBERSKEMU SREDNJEVEŠKEMU GLEDALIŠČU? .....	17
María Lourdes Gasillón	
DEL NATURALISMO AL NEORREALISMO: BERNARDO KORDON, TESTIGO DE SU TIEMPO	
OD REALIZMA DO NEOREALIZMA: BERNARDO KORDON, PRIČA SVOJEGA ČASA .....	29
Carlos Fernando Hudson	
LECTURAS DEL PERONISMO Y LA CULTURA EN <i>CONTORNO</i> (1953–1959)	
RAZUMEVANJE PERONIZMA IN KULTURE V REVLJI <i>CONTORNO</i> (1953–1959) .....	41
Branka Kalenić Ramšak	
EJEMPLOS DE LA RECEPCIÓN CREATIVA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA EN LA LITERATURA ESLOVENA	
PRIMERI USTVARJALNE RECEPCIJE ŠPANSKE KNJIŽEVNOSTI V SLOVENSKEM SLOVSTVU	51
María Teresa Navarrete Navarrete	
ANTONIO MACHADO EN JULIA UCEDA	
ANTONIO MACHADO V BESEDILIH JULIE UCEDA .....	63
Begoña Pozo Sánchez	
RECUPERANDO VOCES PARA LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX: LA ESCRITURA EN LOS MÁRGENES DE CÉSAR SIMÓN	
OBUJANJE GLASOV ZA ŠPANSKO POEZIJO 20. STOLETJA: CÉSAR SIMÓN IN NJEGOVA OBROBNA POEZIJA .....	75
Francisco Javier Tardío Gastón	
LA MUJER FATAL	
FATALNA ŽENSKA .....	89

## **LINGÜÍSTICA**

Marina García Yelo

- VIEJAS HISTORIAS DE CASTILLA LA VIEJA* (1969): INSERCIÓN DE LAS PAREMIAS EN EL TEXTO LITERARIO DE MIGUEL DELIBES  
*VIEJAS HISTORIAS DE CASTILLA LA VIEJA* (1969):  
*PREGOVORI IN REKI V LITERARNEM BESEDILU MIGUELA DELIBESA* ..... 101

Reyes Llopis García

- LA GRAMÁTICA COGNITIVA: NUEVAS AVENIDAS PARA LA ENSEÑANZA DE LENGUAS EXTRANJERAS  
*KOGNITIVNA SLOVNICA: NOVE POTI PRI POUČEVANJU TUJIH JEZIKOV* ..... 111

Jasmina Markič

- ACERCA DE LAS PERÍFRASIS VERBALES *IR* Y *VENIR* + *GERUNDIO* EN ESPAÑOL, PORTUGUÉS Y GALLEGO  
O GLAGOLSKIH PERIFRAZAH *IR* IN *VENIR* Z GERUNDIJEM V ŠPANŠČINI, PORTUGALŠČINI IN GALICIJŠČINI ..... 129

Mitja Skubic

- «DE CUYO NOMBRE NO QUIERO ACORDARME»  
»ČIGAR IMENA SE NE ŽELIM SPOMNITI« ..... 143

## **SECCIÓN DE ESTUDIANTES**

Mateja Jenko

- PARADIGMA LOCATIVO ESPAÑOL EN EL MARCO GENERATIVO  
*ŠPANSKA LOKATIVNA PARADIGMA Z VIDIKA GENERATIVNE SLOVNICE* ..... 149

## **RESEÑAS**

- MARINONE, Mónica y TINEO Gabriela (coords.) (2010): *Viaje y relato en Latinoamérica*.  
Virginia P. Forace ..... 167
- GONZÁLEZ CALVO, José Manuel (2011): *Escollos de sintaxis española*.  
Jasmina Markič ..... 170

## NORMAS EDITORIALES

Los editores invitan a enviar artículos, ensayos y reseñas inéditos para su publicación en la revista. Las aportaciones se publican en español, portugués, catalán y gallego. Los trabajos serán analizados por el consejo de redacción.

Los originales deberán corresponder a las normas de edición de la revista:

- 1. Extensión máxima:** 37.000 caracteres con espacios (texto, notas y bibliografía).
- 2. Formato de la página:** los márgenes, tanto izquierdo y derecho como superior e inferior, 2,5 cm.
- 3. Tipo de letra:** Times New Roman de 12 puntos para el cuerpo del texto y 11 para las citas sangradas y 10 para las notas a pie de página.
- 4. Espacio interlineal:** sencillo.
- 5. Composición:**
  - Nombre del autor: primera línea a la izquierda.
  - Centro de trabajo: debajo del nombre del autor.
  - Título: dos retornos más abajo, en negrita mayúscula y centrado.
  - Palabras clave: dos retornos más abajo, a la izquierda.
  - El cuerpo del texto comenzará después de dos retornos manuales.
  - Los párrafos estarán sangrados (a 1,25 en la regla).
  - Si el trabajo está subdividido en apartados se numerarán (Ej. 1., 1.1., 1.2., etc.) y los subtítulos aparecerán en minúscula negrita. El texto seguirá sin línea en blanco.
  - Los ejemplos y palabras destacadas deben ir en cursiva.
  - No utilice el subrayado.
  - No pague el documento.
- 6. Las citas**, si son breves, hasta tres líneas, van en el cuerpo del texto entre comillas (« »). Las con más de tres líneas constituirán párrafo aparte, se sangrarán (1,25 en la regla), irán sin comillas y en Times New Roman de 11 puntos. La omisión de texto de una cita se indicará mediante tres puntos suspensivos entre corchetes cuadrados [...].
- 7. Las referencias bibliográficas** se incluirán en el texto, entre paréntesis: el apellido del autor seguido del año de publicación y, ocasionalmente, del número de la(s) página(s).

Ejemplos:

  - El apellido del autor seguido del año de publicación y del número de la(s) página(s).  
Ej.: (Rodríguez Puértolas, 1981: 229–231).
  - El apellido del autor seguido del año de publicación, si se trata de referencia general.  
Ej.: (Rodríguez Puértolas, 1981).
- 8. Las notas** figurarán siempre a pie de página (en Times New Roman de 10 puntos) y son meramente aclaratorias. En modo alguno servirán para incluir sólo referencias bibliográficas. Las llamadas de las notas en el interior del texto se indicarán con números volados delante de los signos de puntuación.



**9. La bibliografía** consultada para la elaboración del trabajo aparecerá al final del trabajo después de dos líneas en blanco bajo el título BIBLIOGRAFÍA. Debe contener todas las obras mencionadas en el cuerpo del texto y de las citas. Ejemplos:

Libros:

Cabañas, P. (1948): *El mito de Orfeo en la literatura española*. Madrid: Ares.

Artículos:

Rojo, G. (1974): «La temporalidad verbal en español». En: *Verba*, 1, 68–149.

Boldy, S. (1987): «Carlos Fuentes». En: John King (ed.), *Modern Latin American Fiction: A Survey*. Londres–Boston: Faber&Faber, 155–172.

Textos electrónicos, bases de datos y programas electrónicos: se citará el texto según los patrones generalmente aceptados. Tras dos puntos, se indicará la dirección electrónica completa y entre paréntesis la fecha en la que se han descargado los datos.

Van Dijk, T. A. (1995): «De la gramática del texto al análisis crítico del discurso», *BELIAR (Boletín de Estudios Lingüísticos Argentinos)*, 2, 6: <http://www.teun.uva.nl/teun> (06–10–2003).

**10.** Al final del texto (después de la bibliografía) deberá figurar un **resumen** de ocho a quince líneas.

Los originales que no se adapten a estas normas se devolverán a su autor para que los modifique.

Las colaboraciones en la revista VERBA HISPANICA no serán remuneradas.

Envíe su artículo hasta los finales del mes de mayo del año corriente por correo electrónico ([verba.hispanica@ff.uni-lj.si](mailto:verba.hispanica@ff.uni-lj.si)) o impreso junto con la versión en CD a la dirección:

VERBA HISPANICA  
Oddelek za romanske jezike in književnosti  
Filozofska fakulteta  
Aškerčeva 2  
SI-1000 Ljubljana  
Eslovenia

Agradecemos intercambios con otras revistas editadas por departamentos e instituciones de estudios hispánicos.

Hemos recibido en canje las siguientes revistas y publicaciones:

ALJAMÍA  
Universidad de Oviedo – España  
ANALECTA MALACITANA  
Universidad de Málaga, Málaga – España  
ANUARIO DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS  
Universidad de Extremadura, Cáceres – España  
BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA  
Real Academia Española, Madrid – España  
CATALAN JOURNAL OF LINGUISTICS  
Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona – España  
CUADERNOS DEL INSTITUTO HISTORIA DE LA LENGUA  
Cilengua, La Rioja – España  
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS  
Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España  
DICENDA  
Universidad Complutense, Madrid – España  
ESPAÑOL ACTUAL  
Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España  
ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA  
Universidad de Alicante – España  
ESTUDIS ROMANICS  
Institut d'Estudis Catalans, Barcelona – España  
ESTUDOS LINGÜÍSTICOS CLUNL  
Universidade de Lisboa, Lisboa – Portugal  
HELMANTICA  
Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca – España  
IBEROAMERICANA  
Iberoamerikanisches Institut, Berlin – Alemania  
IBERO-AMERICANA PRAGENSIA  
Univerzita Karlova, Praga – República Checa  
LENGUA Y MIGRACIÓN  
Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares – España  
LINGÜÍSTICA ESPAÑOLA ACTUAL  
Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España  
MOENIA  
Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela – España  
MONTEAGUDO  
Universidad de Murcia, Murcia – España  
OCNOS  
Universidad Castilla de la Mancha, Cuenca – España  
OLIVAR  
Universidad Nacional de La Plata, La Plata – Argentina  
PHILOLOGICA CANARIENSIA  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas – España  
PRAGMALINGÜÍSTICA  
Universidad de Cádiz, Cádiz – España  
REVISTA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid – España  
REVISTA DE FILOLOGÍA ROMÁNICA  
Universidad Complutense de Madrid, Madrid – España  
REVISTA DE LENGUAS PARA FINES ESPECÍFICOS  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria – España  
REVISTA DE LEXICOGRAFÍA  
Universidade da Coruña, A Coruña – España  
REVISTA DE LINGÜÍSTICA TEÓRICA Y APLICADA  
Universidad de Concepción, Concepción – Chile  
REVISTA DE LITERATURA  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid – España  
SIGLO XXI  
Universidad de Valladolid, Valladolid – España  
SENDEBAR  
Universidad de Granada, Granada – España  
THESAURUS  
Instituto Caro y Cuervo, Santa Fé de Bogotá – Colombia  
TROPELIAS  
Universidad de Zaragoza, Zaragoza – España  
UNIVERSOS  
Facultat de filologia i traduccio. Valencia – España  
VOCES  
Universidad de Salamanca, Salamanca – España

**VERBA HISPANICA, XIX**

ISSN 0353-9660

Glavni in odgovorni urednici: Branka Kalenić Ramšak, Jasmina Markič

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete v Ljubljani

Izdal: Oddelek za romanske jezike in književnost

Za založbo: Andrej Černe, dekan Filozofske fakultete

Priprava za tisk: Birografika BORI d.o.o.

Ljubljana, 2011

Prva izdaja

Naklada: 300 izvodov

Cena: 10 €