

# Verba Hispanica

## IV



Ljubljana 1994



# **VERBA HISPANICA**

## **IV**

Ljubljana, 1994

# VERBA HISPANICA

## IV

### ANUARIO DEL DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE LJUBLJANA, ESLOVENIA

*Director:* Mitja Skubic  
*Secretario:* Matías Escalera Cordero  
*Comité de redacción:* Branka Kalenić Ramšak, Jasmina Markič,  
Juan Octavio Prenz, Nubia Zrimec,  
Maja Turnher, Demetrio Gallardo Redondo,  
Damjana Pintarič  
*Diseño de la portada:* Franco Juri

Edición a cargo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana,  
Eslovenia  
Con el patrocinio de la Embajada del Reino de España en Eslovenia

Hace cuatro años, comenzó la andadura de VERBA HISPANICA; lo que entonces era un proyecto pleno de ilusiones, hoy es ya contrastada realidad: presentamos nuestro cuarto anuario.

En este tiempo, han sucedido tantas cosas y algunas tan dolorosas para todos nosotros. Sin embargo, VERBA HISPANICA, como lo hizo entonces, ya desde el principio, quiere darse, hoy más que nunca, como foro abierto y plural, punto de encuentro de quienes creemos en la emocionante superioridad moral de la palabra dicha en paz, y en la inteligencia razonadora, que, sin obviar el conflicto, convierte la opinión diversa y la tensión intelectual, libre y pacíficamente, en verdadera medida de lo humano.

Por ello, hoy más que nunca también, es preciso reiterar nuestro agradecimiento más sincero a los que con su colaboración desinteresada hacen posible la revista de nuestro departamento, y a la embajada del Reino de España, sin cuyo concurso no hubiese visto la luz. A todos, pues, gracias.

VERBA HISPANICA  
Ljubljana, diciembre de 1994



## TRADUCIR A FRANCE PREŠEREN (1800-1849)

Decir que la poesía es intraducible se ha convertido en un lugar común. Esta afirmación no tiene un valor absoluto, pero refleja las dificultades que tal tarea implica. La operación de traducción en la poesía —cuando se trata de traducción y no de re-creación— se reduce en la mayoría de los casos a una información sobre el texto original. El poeta francés Jacques Gaucheron suele decir que traducir poesía no es un problema de traducción, sino de poesía. Afirmación correcta, si se la mantiene en sus justos límites. Decir de alguna traducción, como a veces solemos oír, que es mejor que el original significa sobrepasar dichos límites. En este último caso, se trata casi siempre de un texto “mejor”, de una re-creación, en algunos casos de una “traición”, por más bello que resulte el texto en la nueva lengua, pero no de una verdadera traducción.

Traducir de una lengua sintética, cuya propiedad es la economía de recursos, a una lengua analítica, constituye una labor improba. Obliga al traductor a un esfuerzo de condensación que suele entrar en conflicto con la naturaleza misma de la lengua de llegada. En nuestro caso nos hemos limitado a brindar, a través de la traducción, una información sobre el texto original, tanto en el campo del significado como en el del significante. El lector podrá comprobar que para conservar ciertos procedimientos del original no hemos acudido a “comodinos” fáciles que pudieran distorsionar dicha información. La necesidad de condensar y de respetar aspectos formales del original, sin apelar a recursos extraños al mismo, comporta un esfuerzo que por más bien que sea llevado a cabo, no puede disimular la inexorable distancia entre el texto de Prešeren y el texto traducido. Es el precio que paga todo traductor de poesía.

Juan Octavio Prenz

## SONETJE NESREČE (1834)

### I

O Vrba! srečna, draga vas domača,  
kjer hiša mojega stoji očeta;  
da b' uka žeja me iz tvoj'ga sveta  
speljala ne bila, goljfiva kača!

Ne vedel bi, kako se v strup prebrača  
vse, kar srcé si sladkega obeta;  
mi ne bila bi vera v sebe vzeta,  
ne bil viharjev nótranjih b' igrača!

Zvestó srcé in delovno ročico  
za doto, ki je nima miljonarka,  
bi bil dobil z izvoljeno devico;

mi mirno plavala bi moja barka,  
pred ognjam dom, pred točo mi pšenico  
bi bližnji sosed vároval — svet Marka.



## SONETOS DE LA INFELICIDAD (1834)

### I

¡Oh Verba feliz, aldea querida,  
morada afable de mi antepasado  
si de ti no me hubiera alejado  
la sed de conocer, sierpe fingida!

No sabría cómo deviene acíbar  
todo cuanto el pecho ha endulzado;  
la fe en mí no me hubieran quitado,  
ni a la borrasca íntima cedería.

Dote vedada a una millonaria,  
el corazón leal y la ágil mano  
ganaría con mi amante doncella:

plácido navegaría mi barco;  
y ante el fuego de hogar y la espiga  
me protegería, cercano, San Marco.

## II

Popotnik pride v Afrike pušavo,  
stezè mu zmanjka, noč na zémľjo pade,  
nobena luč se skoz oblak ne ukrade,  
po mesci hrepenèč se uleže v travo.

Nebo odpre se, luna da svečavo;  
tam vidi gnezditi strupene gade,  
in tam brlog, kjer íma tigra mlade,  
vzdigváti vidi léva jezno glavo.

Takó mladenča gledati je gnalo  
naključje zdanjih dni, doklèr napoti  
prihodnosti bilo je zagrinjalo.

Zvedrila se je noč, zija nasproti  
življenja gnus, nadlog in stisk nemalo,  
globoko brezno brez vse rešne póti.

## II

Llega el viajero del Africa árida,  
sendero no hay, la noche es una fosa,  
ni una leve luz las nubes desbroza,  
caen deseo y luna en la campiña.

El cielo se abre, la luna ilumina;  
ve anidar la sierpe venenosa,  
una cueva de tigres que lo acosan  
y la testa del león que lo fascina.

Así el muchacho fue encantado  
por antiguos días, cuando el sino  
del futuro seguía aún velado.

Calma ya la noche, miró sin tino  
el asco de la vida, foso amargo,  
el hondo abismo, postrer destino.

### III

Hrast, ki vihar na tla ga zimski trešne,  
ko toplo sonce pomladansko séje,  
spet ozelénil semtertjè bo veje,  
naenkrat ne zgubi moči poprèšne:

al vèndar zanjga ní pomóči rešne;  
ko spet znebi se gôjzd snega odeje,  
mladik le malo, al nič več ne šteje,  
leži tam rop trohljivosti požrešne:

ták siromak ti v bran, sovražna sreča!  
stoji, ki ga iz visokosti jasne  
na tla telébi tvoja moč gromeča;

ak hitre ne, je smrti svest počasne,  
bolj dan na dan brli življenja sveča,  
doklèr ji reje zmanjka, in ugasne.

### III

La encina talada por el invierno,  
con el cálido sol de primavera  
de nuevo reverdeció en la era  
sin olvidar su esplendor primero.

Pero no hay socorro verdadero  
cuando expira la nieve primera,  
sólo pobres brotes en su cimera  
y pudrición en su tronco austero.

Tan pobre es tu defensa, la aviesa  
fortuna desde la altura clara  
derriba tu poderío por tierra.

Agoniza porque la muerte es tarda,  
de día en día arde la candela  
hasta que, sin sustento, se apaga.

#### IV

Komùr je sreče dar bila klofuta,  
kdor je prišel, ko jaz, pri nji v zamero,  
ak bi imel Gigantov rok stotéro,  
ne spravi vkup darov potrebnih Pluta.

Kjer hodi, mu je s trnjam pot posuta,  
kjer si poiše dom, nadlog jezéro  
nabere se okrog, in v eno mero  
s togotnimi valmí na stene buta.

Okrog ga drvità skrb in potreba,  
miru ne najde revež, ak preiše  
vse kraje, kar jih strop pokriva néba;

šele v pokóji tihem hladne hiše,  
ki pelje vanjo temna pot pogreba,  
počije, smrt mu čela pot obriše.

#### IV

Para quien la suerte fue una herida  
y como yo cayó en su celada  
aunque los Gigantes lo ayudaran  
los dones de Plutón no ganaría.

A su paso sólo halla espinas;  
donde mora, un mar de desgracias  
se recoge en torno a su alma  
y en olas iracundas se obstina.

Lo acosan urgencias y pensamientos,  
y triste no puede hallar la calma  
bajo la grande bóveda del cielo;

sólo reposa en la quieta casa,  
oscuro camino de su entierro;  
borra la muerte el sudor de su cara.

## V

Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi,  
skrb vsak dan mu pomlájena nevesta,  
trpljenje in obup mu hlapca zvesta,  
in kes čuvaj, ki se níkdar ne utruđi.

Prijazna smrt! predolgo se ne múđi:  
ti ključ, ti vrata, ti si srečna cesta,  
ki pelje nas iz bolečine mesta,  
tje, kjer trohljivost vse verige zgruđi;  
tje, kamor moč pregánjovcov ne seže,  
tje, kamor njih krivic ne bo za nami,  
tje, kjer znebi se človek vsake teže,  
tje v posteljo postlano v črni jami,  
v kateri spi, kdor vanjo spat se vleže,  
da glasni hrup nadlog ga ne predrami.



V

Cárcel la vida y verdugo las horas,  
renovada novia la desazón,  
siervos dolor y desesperación,  
y la contricción que jamás se amola.

Afable muerte, demasiado tardas;  
llave, puerta, feliz consolación  
nos llevas de los antros de dolor  
a la pudrición de todas las cadenas,  
adonde la persecución no llega,  
ni la injuria ni la ofensa acosan,  
y el hombre de todo peso se libera,  
sobre un lecho tendido en negra fosa,  
donde un sueño infinito se acuesta  
que el clamor hostil despertar no osa.

## VI

Čez tebe več ne bo, sovražna sreča!  
iz mojih ust prišla beseda žala;  
navadil sem se, naj Bogú bo hvala,  
trpljenja tvojega, življenja ječa!

Navadile so butare se pléča,  
in grenkega se usta so bokala,  
podplat je koža čez in čez postala,  
ne stráši več je trnjovka bodeča.

Otrpnili so udje mi in sklêpi,  
in okamnélo je srcé prežívo,  
duha so ukrótili nadlog oklêpi;

strah zbežal je, z njim upanje goljfivo;  
naprej me sreča gladi, ali tepi,  
me tnalo najdla boš neobčutljivo.

## VI

Contra tí suerte adversa y enemiga  
no saldrá de mí el verbo enlodado  
por gracia de Dios me he habituado  
a tu padecer, ¡cárcel de la vida!

Habituado el hombro a la fatiga  
y la boca al vaso de hiel amargo  
con el tiempo mi piel se ha agrietado  
y no teme ya el punzar de la espina.

Se volvieron rígidos ya mis miembros,  
el corazón se me ha petrificado  
y las desdichas domaron mi ánimo;

huyó la esperanza falsa y el miedo  
de que me acaricie o frustre el hado  
y me halle insensible el cepo.



# **LITERATURA**



## LA NOVELA ARGENTINA (1976-1983)

1. Numerosos trabajos se han ocupado de la novelística producida en los años del llamado Proceso de Reorganización Nacional. Por un lado, trabajos de tipo monográfico — generalmente análisis de textos— de alguna novela del período; por otro lado, artículos más o menos breves —muchos de ellos presentados ante congresos o acontecimientos similares— que arriesgan hipótesis sobre la producción literaria de la época a partir del análisis de un grupo limitado de textos. El presente trabajo pretende sintetizar los aportes realizados y proponer algunas reflexiones en esa dirección. Los trabajos a los que hemos hecho referencia suelen afirmar, en su mayoría, que es imposible aproximarse a los textos prescindiendo de lo que estaba ocurriendo en el país. Estas afirmaciones, en principio, carecen de valor de hipótesis; se trata, más bien, de una simple constatación de hechos históricos: las condiciones de producción de literatura en los años del Proceso están signadas por la persecución ideológica y la censura, el exilio y el miedo, el desarraigo y la asfixia. Si bien es cierto que este hecho intenta justificar a priori el corte temporal propuesto, en muchos casos cualquier investigación deberá proyectarse más allá o más acá del período de referencia, con el fin de establecer líneas de continuidad o de ruptura respecto de la producción literaria anterior o posterior al mismo. Por lo demás, es bien sabido que la justificación de los cortes temporales es uno de los problemas de más difícil resolución con que se enfrenta la historia literaria. No obstante, no es intención de este trabajo discutir cuestiones atinentes a la historia literaria, sino comprobar en algunos casos que se proponen como modelos de qué manera el acontecer nacional marca la producción escrita del período. Previamente, haremos una breve referencia al corte espacial.

2. Intentar un corte espacial nos arroja de lleno a uno de los problemas centrales del período: el exilio, y aquí es necesario un nuevo deslinde. Los años de la reinstalación de la democracia en el país posibilitaron el surgimiento de un debate cultural sometido, durante mucho tiempo, al silencio. Así como en el ámbito de la sociología y de la teoría política se insistió —y aún se insiste— en el tema de la transición como centro del debate político, la problemática del exilio se erigió en uno de los momentos decisivos del reordenamiento del campo intelectual posterior a la dictadura. Disputes personales, acusaciones airadas, justificaciones de conductas propias y ajenas tiñeron la polémica (el libro editado por EUDEBA resulta ejemplar al respecto).<sup>1</sup> Existen, no obstante, coincidencias básicas que podrían formularse de este modo: el dilema es falso, pero el debate es necesario; o,

---

<sup>1</sup> Saúl Sosnowski (ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, EUDEBA, 1988.

dicho de otro modo, aunque no se trate sino de una sola literatura, resulta saludable la puesta a punto de la discusión ideológica. Desde esta perspectiva, podemos plantear algunas premisas que eviten equívocos ulteriores:

- a) El lugar de la producción de un texto durante el corte temporal referido no resulta una variable pertinente en las investigaciones sobre la literatura del período; no es posible determinar, por lo tanto, una taxonomía que ordene los textos producidos en el país, por un lado, y los producidos en el exilio por otro, sin caer en un aparato de citas extremadamente tendencioso. Por lo demás, esta separación ha sufrido, y sufre, serios cuestionamientos ideológicos.
- b) Es posible, no obstante, leer en ciertos textos una suerte de ubicación indirecta —ficcional— en el ámbito de la polémica mediante una tematización narrativa del exilio. En este sentido, los modos de resolución del problema del exilio en las novelas resultan de indudable relevancia en las investigaciones.
- c) Si, en cambio, el objeto de estudio se desplaza desde los textos ficcionales hacia el campo intelectual propiamente dicho, abordado desde una perspectiva que se acerque a una sociología de la cultura, entonces las polémicas sobre el exilio resultan insoslayables en cualquier aproximación al período.

### 3.

Planteados los cortes de tiempo y espacio, reseñaremos brevemente el estado de cuestión en relación a la bibliografía existente.

La imposibilidad de dar cuenta de fenómenos diversos en un mismo corte generacional, lleva a Luis Gregorich<sup>2</sup> a una clasificación de los textos a partir de la categoría “realismo”. Así, afirma que se está produciendo una reacción contra el realismo social, y que narradores “antirrealistas” aparecen influidos por un aparato conceptual sustentado en ideas formalistas y estructuralistas, una vertiente psicoanalítica y un apoliticismo desencantado.

A partir de premisas semejantes, Andrés Avellaneda<sup>3</sup> arriesga afirmaciones de interés. Dice: “La intensidad cuantitativa y la virulencia cualitativa de los textos narrativos del canon realista ofrecen una curva que asciende lentamente hasta una meseta o pico situado entre 1972 y 1974 y desciende luego a partir de ese año hasta que, hacia 1977, se ubica por debajo del punto de partida”. Al analizar las causas de este fenómeno que constata, Avellaneda afirma que “se trabaja con un adversario cuya procreación ha sido abortada y cuyos recursos han sido empobrecidos hasta el punto en que las propuestas de realismo sólo se pueden entender por medio de la caricatura testimonial o el altavoz populista”.

---

<sup>2</sup> Luis Gregorich, “Dos décadas de narrativa argentina” en: *Tierra de nadie*, Buenos Aires, Mariano Moreno, 1981, pp. 83–112.

<sup>3</sup> Andrés Avellaneda, “Realismo, antirrealismo, territorios canónicos. Argentina literaria después de los militares” en: Hernán Vidal (ed.), *Fascismo y experiencia literaria: Reflexiones para una reanonización*, Institute for the Studies of Ideologies and Literature, Minneapolis, Minnesota, 1985, pp. 578–588.



Jorge Lafforgue<sup>4</sup> intenta cortes diferentes. Por un lado, agrupa a los escritores cuya literatura, “en forzado repliegue, se autoexaminó con rigor, reflexionó sobre sí misma y afinó su instrumental técnico tanto como su bagaje conceptual”. Por otro lado, Lafforgue se refiere a las formas que tienen que ver con el género policial, la literatura fantástica y con propuestas novedosas en el terreno de la ciencia ficción. Por último, textos que delatan la presencia de otros códigos, especialmente el periodismo y el cine.

Una mención especial merece el único libro publicado en relación a la temática que nos ocupa. Me refiero a *Nombrar lo innombrable* de Fernando Reati.<sup>5</sup> En la introducción el autor explica las razones que justifican la elección del corpus novelístico de que se ocupa: “la selección se ha restringido a obras que mantienen un grado de conexión implícita o explícita entre el referente histórico y su representación bajo la forma de la ficción novelística y en el marco de la violencia política del período reciente”. De acuerdo con estas afirmaciones, el texto de Reati recorre las novelas de entonces desde diferentes perspectivas temáticas: a) la ruptura con la visión maniquea; b) el testimonio de una identidad fracturada; c) las relaciones entre memoria, novela e historia; d) los cruces entre las aberraciones sexuales y la violencia política. La lectura de la obra de Reati pone en evidencia un plausible intento de ordenar el corpus a partir de las categorías señaladas; no obstante, en muchos casos los análisis de los textos no pasan de vagas referencias temáticas sin tener en cuenta, por momentos, los aportes de la crítica. Por dar sólo un ejemplo, diremos que entre los autores considerados en la bibliografía final no aparecen Juan José Saer y Andrés Rivera, cuya importancia la crítica reciente ha destacado con insistencia. En rigor, y más allá de omisiones que no parecen demasiado justificadas, el trabajo de Reati resulta un aporte de relevancia en las investigaciones sobre la narrativa de entonces.

Otros trabajos no han intentado, en rigor, una clasificación de los textos, sino que han preferido partir de lecturas en relación a ciertos temas o formas recurrentes, y verificar esa recurrencia en el análisis de las novelas. Es el caso de Mario Cesáreo,<sup>6</sup> que rastrea el paradigma de la búsqueda como un intento de reconstrucción de la circunstancia presente, es decir, “la historia concebida como una concatenación de respuestas repetitivas ante un origen traumático”. Plantea también la recurrencia de la corporalidad como problema: “El cuerpo funciona entonces como encarnación de lo contingente, donde dominan las relaciones de poder imperantes en la totalidad social —ese cuerpo aparecerá siempre como realidad limitadora y limitada”. Búsqueda y corporalidad, por lo tanto, como “redes” que posibilitan la lectura de cuatro novelas.

También es el caso de Marta Morello-Frosch.<sup>7</sup> Como en el trabajo de Cesáreo, el análisis de cuatro novelas permite la verificación de una hipótesis: “el enunciado de bio-

---

<sup>4</sup> Jorge Lafforgue, “La narrativa argentina (1975–1984) en: Saúl Sosnowski (ed.), *Op. cit.*, pp. 149–166.

<sup>5</sup> Fernando Reati, *Nombrar lo innombrable*, Buenos Aires, Ed. Legasa, 1992.

<sup>6</sup> Mario Cesáreo, “Cuerpo humano e historia en la novela del Proceso” en: Hernán Vidal (ed.), *Op. cit.*, pp. 501–531.

<sup>7</sup> Marta Morello-Frosch, “Biografías fictivas: formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente” en: Daniel Balderston y otros, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el Proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Estudio, 1987, pp. 60–70.

grafías ficticias en muchas de las novelas de este período es una estrategia narrativa que permite, por una parte, pensar la historia desde un sistema de representación que da cuenta de esta discontinuidad el quehacer colectivo y, por otra parte, permite la reconstrucción de la subjetividad contra un marco de experiencias históricas peculiares a esta década”. Estas biografías ficticias, dice Morello-Frosch, “permiten articular vidas problemáticas, centrando el discurso en una serie de sujetos excluidos de la historia oficial”, y “no están determinadas aunque sí signadas por el acontecer nacional”.

Finalmente, Beatriz Sarlo<sup>8</sup> desarrolla propuestas interesantes en relación con el modo de leer la narrativa del Proceso. Dice: “una zona importante de la literatura argentina (escrita y publicada en el país o en el exilio) puede ser leída como crítica del presente, incluso en los casos en que su referente primero sea el pasado. [...] la literatura puede leerse como discurso crítico aunque adopte (o precisamente porque adopta) la forma de la elipsis, la elusión y la figuración como estrategia para el ejercicio de una perspectiva sobre la diferencia”. Desde esta premisa, Sarlo intenta acercarse al hecho literario a partir de la caracterización del discurso autoritario, respecto del cual “el discurso del arte y la cultura propone un modelo formalmente opuesto: el de la pluralidad de sentidos y la perspectiva dialógica”. Así, “existe un sentido común generalizado en la capa intelectual y en el campo cultural de que el objeto interrogado tiene una complejidad que dispersa toda ilusión de respuesta totalizante. Existe, asimismo, una noción de la verdad como construcción de sentidos, de la verdad como proceso y no como resultado, que es afín a la idea de la dignificación literaria como productividad, como intersección de perspectivas textuales”.

También resultan de interés otros trabajos de los que sólo daremos una breve referencia. María Teresa Gramuglio<sup>9</sup> se ocupa de tres novelas a partir de dos coincidencias: han sido escritas en el exilio y tematizan el fenómeno del peronismo. Saúl Sosnowski<sup>10</sup> brinda un exhaustivo catálogo de autores y obras. Carmen Perilli<sup>11</sup> analiza tres novelas que “encierran interrogantes comunes acerca de nuestra identidad y una constante: la violencia”. David Forster<sup>12</sup> también se ocupa de novelas de la época, en tanto resultan identificables porque “responden a varias presiones socioculturales del período”. Roland Spiller<sup>13</sup> aporta interesantes perspectivas desde el prólogo a un volumen colectivo de ensayos sobre narrativa argentina.

Las reseñas de estos trabajos nos permiten llegar a dos conclusiones:

---

<sup>8</sup> Beatriz Sarlo, “Política, ideología y figuración literaria” en: Daniel Baldestron y otros, *Op. cit.*, pp. 30–59.

<sup>9</sup> María Teresa Gramuglio, “Tres novelas argentinas” en: *«Punto de vista»*, N<sup>o</sup> 13, noviembre de 1981, pp. 13–16.

<sup>10</sup> Saúl Sosnowski, “Dispersión de las palabras: novelas y novelistas argentinos de la década del setenta” en: *«Revista Iberoamericana»*, N<sup>o</sup> 125, 1983, pp. 955–963.

<sup>11</sup> Carmen Perilli, “Violencia y delirio histórico en tres novelas argentinas del ochenta” en: *«La Razón»* (Cultura), 16 de noviembre de 1986, pp. 2–3.

<sup>12</sup> David Forster, “Los parámetros de la narrativa argentina durante el ‘Proceso de Reorganización Nacional’” en: Daniel Balderston y otros, *Op. cit.*, pp. 96–108.

<sup>13</sup> Roland Spiller, “Prólogo” en: Roland Spiller (ed.), *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1991, p. 7–12.

1. Desde el punto de vista metodológico, creemos más adecuado partir de ciertas hipótesis que permitan trabajar grupos limitados de textos: es el caso de los artículos reseñados de Cesáreo, Morello-Frosch y Sarlo, cuyos logros nos parecen incuestionables. De menor fundamento metodológico y algo imprecisos resultan los artículos que intentan una clasificación total del corpus a partir de criterios estéticos preestablecidos (Gregorich, Avellaneda, Lafforgue y, en parte, Fernando Reati).
2. En este sentido, en el caso de categorías sujetas a una amplia discusión teórica (por ejemplo, “realismo”, “antirrealismo”, “generaciones”, “géneros”, etc.) resulta imprescindible someterlas a un esclarecimiento previo a su utilización en cualquier investigación. Otras categorías son igualmente complejas (“historia”, “corporalidad”, “biografía ficticia”, “violencia”); no obstante, permiten producir los cortes que posibiliten un progresivo ordenamiento del corpus, tarea que, según lo expuesto, se nos muestra aún como prematura.

4.

Ahora bien, pensar un texto de ficción en relación a la historia plantea desde el comienzo problemas teóricos insoslayables. Quizás convenga entonces realizar un intento de caracterización de la narrativa contemporánea a partir de una digresión teórica que, aunque algo extensa, creemos imprescindible.

4.1.

Una de las teorías más atractivas que Ferdinand de Saussure expuso en su célebre *Curso...* es la del valor lingüístico. Allí, el lingüista ginebrino establece una homología entre el valor del signo lingüístico y la teoría del valor en economía. En efecto, una moneda de \$5 participa de un sistema y su valor es oposicional y negativo: se opone a —y no es— una moneda de \$1 y una de \$10. Pero, además, su valor trasciende el sistema y adquiere un valor de cambio: es —o puede ser— \$5 en caramelos, cigarrillos o lo que fuere. Con el signo lingüístico pasa lo mismo: es una realidad lingüística —“casa”— y refiere, a la vez, a una realidad extralingüística —cada “casa” que el signo evoca—.

Ahora bien, esta dualidad funcional del signo ha suscitado, en el ámbito de la teoría literaria, numerosas controversias. Theodor Adorno habló de valor autónomo del signo en relación a su independencia relativa respecto del mundo que evoca; y, a su vez, de heteronomía en referencia a la capacidad del signo de “transferirse” a otro sistema. Roland Barthes afirmó que la literatura no se resigna nunca a esta “imposibilidad topológica”; esto es, la de hacer coincidir un orden pluridimensional (lo real) con un orden unidimensional (el lenguaje). Poco más adelante, el crítico francés propone una inquietante sugerencia: “Podría imaginarse una historia de la literatura [...] que fuera la historia de los *expedientes* verbales, a menudo muy locos, que los hombres han utilizado para reducir, domeñar, negar o por el contrario asumir lo que *siempre* es un delirio, a saber, la inadecuación fundamental del lenguaje y de lo real”.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Roland Barthes, *Lección inaugural...* México, Siglo XXI, 1986, p. 128.

#### 4.2.

En un célebre ensayo, “El realismo artístico”, Roman Jakobson enfrenta este problema a partir de la discusión de la categoría “realismo”. Para referirse a los dos procedimientos básicos que, de algún modo, resultaban antitéticos, por medio de los cuales la literatura se afirmaba como realista, Jakobson expone dos adivinanzas.

En el primer caso: “Se formula un problema a un niño: ‘El pájaro ha volado de su jaula. Dada la distancia entre la jaula y el bosque, ¿cuánto tiempo ha necesitado para llegar al bosque, si recorre tantos metros por minuto?’. El niño pregunta: ‘¿Y la jaula de que color es?’”.<sup>15</sup> El niño, responde Jakobson, es un representante típico de una concepción de realismo, la que suele asociarse al realismo canónico identificable con la novelística del siglo XIX. El procedimiento consiste en abundar —en el interior de un discurso ficcional— en referencias inesenciales a la intriga como modo de crear un *efecto de realidad*. Así, las novelas de Balzac o Dickens resultan un ejemplo evidente de la insistencia de este recurso. Describir con amplitud de detalles un salón en donde se desarrollará un episodio es afirmar la “realidad” del lugar. La funcionalidad de la descripción se insinúa en dos niveles: en un primer nivel se dice que así era un salón burgués en 1850; en un segundo, dado que el salón descrito evoca exactamente a un salón real, inferimos que lo que ocurrirá en él es *como si* hubiera ocurrido.

Por su parte, Barthes explica el fenómeno a partir de categorías que había difundido la lingüística.<sup>16</sup> Dada la relación significante–significado–referente, el efecto de realidad se propone la abolición del significado en tanto mediador cultural, de manera que el significante remita *directamente* al referente. El ejemplo emblemático sería la naturaleza muerta, en la cual la manzana, el pan, o las uvas son *como si fueran* reales. A este efecto de realidad, Barthes denomina *ilusión referencial*, ya que aun cuando la pretensión sea crear efectos de realidad, el realismo como escuela rápidamente saturó las modalidades del procedimiento, de donde la pretensión se agotó en una serie de artificios retóricos tan *expuestos* como los recursos “poéticos” que el propio realismo condenaba. Según Barthes, en el siglo XX se persigue otra ilusión. El violento gesto autonómico que ostentaron las llamadas escuelas de vanguardia implica la ruptura de la referencialidad del signo: la naturaleza muerta ha dado paso al arte no figurativo. Gráficamente,

siglo XIX	significante–(significado)–referente
siglo XX	significante–significado–(referente)

#### 4.3.

Para ejemplificar la reacción de las estéticas de vanguardia contra el realismo, Jakobson propone otra adivinanza que formula de este modo: “—¿Qué es algo verde que está colgado en el salón? —Bueno, un arenque. —¿Por qué en el salón? —Porque no había lugar en la cocina. —¿Por qué verde? —Porque se lo ha pintado. —¿Pero por qué? —Para que resul-

---

<sup>15</sup> Roman Jakobson, “El realismo artístico” en: *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969, p. 162.

<sup>16</sup> Roland Barthes, “El efecto de la realidad” en: *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

te difícil adivinar.”<sup>17</sup> Esta adivinanza plantea otra concepción de realismo. Nuestro modo de percibir la realidad se encuentra automatizado. Los formalistas insistieron en concebir el discurso poético como un modo de desautomatización de la percepción. De este modo, aproximarse a la realidad es ver con nuevos ojos lo que nuestros ojos reales y automatizados ya no están en condiciones de ver. Los ejemplos, en este sentido, son numerosos. Quizás la literatura más citada sea la de Kafka. Lo cotidiano encierra un reverso de horror e irracionalidad: narrar este reverso como “real” es lo que funda lo kafkiano. Borges en *La secta de Fenix* expone como si fuera un secreto conservado en clave algo que a todas luces resulta evidente. Poe, en *La carta robada*, nos habla de la imposibilidad de encontrar una carta por la sencilla razón de que estaba a la vista de todos. Cortázar, en *Omnibus*, desarrolla un episodio de violencia irracional a partir de una situación absolutamente trivial. En consecuencia, como el arenque de la adivinanza, la realidad se encuentra enmascarada; la literatura opera entonces como una advertencia: detrás de la supuesta realidad existe otra que nuestra percepción ya no distingue, aproximarse a lo real implica —debería implicar— desarrollar esta advertencia. Finalmente, podemos agregar que la polémica que, en el campo del marxismo, enfrentó a Lukács con Adorno puede leerse desde nuestra evaluación de los procedimientos. Así —lo decimos conscientes de pecar de esquematismo y de obviar los ricos matices que tiñeron la polémica— Lukács defendía una concepción de realismo en el sentido expuesto en la primera adivinanza, mientras que Adorno sostenía el sentido desarrollado en la segunda.

#### 4.4.

En un artículo que Umberto Eco dedicó a los relatos policiales de Borges y Bioy Casares, encontramos una nueva —y falsa— adivinanza. Eco la formula así: “*Problema*: El barco tiene treinta metros de largo, el palo mayor diez de alto y los marineros son cuatro. ¿Cuántos años tiene el capitán? *Solución*: Cuarenta (Explicación de la solución: lo sé porque me lo ha dicho él)”.<sup>18</sup> Esta adivinanza, que a primera vista resulta absurda, resume la lógica del relato policial y, en general, de cierto tipo de literatura. La realidad, en estos casos, se encuentra *cifrada* en la escritura. Este modelo incluye también a los textos deliberadamente “atravesados” por otros, tal el caso de las alegorías, las parodias y otras formas más sutiles de la intertextualidad. En los relatos de Hemingway, por ejemplo, el lector percibe que los personajes siempre hablan de *otra cosa*. Esa otra realidad (los cuarenta años del capitán) nunca aparece. El propio Hemingway hizo célebre la metáfora del iceberg para referirse a ese tipo de relatos. En *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, uno de los personajes afirma sobre el final de la novela: “Si hemos hablado toda la noche fue para eso, o sea, para no hablar de él, del Profesor”. Aquí también, una historia cifrada en los pliegues del relato. En *Nadie nada nunca* de Juan José Saer —y esta característica define la narrativa del santafesino— las preguntas sobre el barco podrían multiplicarse al infinito, y nunca se hablaría en el texto de la edad del capitán de nuestra adivinanza.

---

<sup>17</sup> Roman Jakobson, *Op. cit.*, p. 162.

<sup>18</sup> Umberto Eco, “La abducción en Uqbar” en: *De los espejos y otros ensayos*, Buenos Aires, Lumen, 1988, p. 176.

#### 4.5.

Las tres adivinanzas planteadas no agotan, ciertamente, los modelos posibles mediante los cuales la ficción habla de lo real y resuelve los “expedientes” de los que hablaba Barthes.

Si definimos lo real como  $x$ ,

modelo 1: Se narra  $x$  como si  $x$  fuera  $x$ .

modelo 2: Se narra  $x$  como si no fuera  $x$  o como si fuera  $y$ .

modelo 3: Se narra  $x$  mientras se habla de  $y$ .

En efecto, se ha hablado muchas veces de la oposición entre los dos primeros modelos; por el contrario, no parece haber acuerdo en la caracterización de las estéticas recientes. Seguramente, el modelo 3 no agota las posibilidades de aproximación a estas nuevas estéticas; se trata de un modelo tentativo que permite comprender fenómenos heterogéneos desde una categoría unificadora. Esto no significa que toda la literatura contemporánea responde a este modelo, sino que es posible caracterizarla desde este modelo.

Ahora bien, si esta extensa digresión teórica nos permitió intentar el diseño de un modelo, quizás resulte modelo una categoría pertinente para aproximarnos a la narrativa que nos ocupa.

#### 5.

Algún crítico dijo que si al leer a Hemingway bebiera un trago toda vez que los personajes lo hacen, jamás pasaría de la décima página, ya que caería totalmente borracho. A partir de esa anécdota, Saer, en un reportaje aparecido en «La Razón»,<sup>19</sup> se refiere a Sade. Leer a Sade copulando toda vez que los personajes lo hacen, parece sugerir Saer, resultaría imposible. Ir a las fuentes toda vez que los personajes de Piglia citan, se me ocurre, sería ciertamente agotador. En los tres casos un costado de lo real aparece saturado; existe un plus, un exceso, una gramática gestual que acentúa el trago, el coito o la cita y marca del texto. El estilo de los escritores se funda en esos excesos, en la saturación del sentido por la recurrencia de ciertos gestos.

#### 5.1.

No resulta sencillo volver a hablar de estilo. El mismo Saer decía que es fácil decir cuándo un texto es realista, lo difícil es decir qué cosa es la realidad. Es sencillo decir, entonces, “el estilo es el hombre”, lo difícil es ver adónde ha ido a parar el sujeto; o, dicho de otro modo, ver quién ahora se hace cargo del estilo. Fue Henry James quien dio una vuelta de tuerca y trazó la frontera entre el narrador y el autor. Desde entonces, ya nadie que produce un texto se siente demasiado aludido. El estructuralismo firmó la defunción del autor. Ayudado por el psicoanálisis, en los años 60 Roland Barthes decretó que quien escribe no es quien vive; ayudado por la literatura, dijo que quien narra no es quien escribe: crecían las mediaciones y el responsable de la escritura se perdía en la niebla de los textos. Así, éstos circulan con una pertenencia frágil y se multiplican, por lo

---

<sup>19</sup> Juan José Saer, “El arte de narrar la incertidumbre” en: «La Razón» (Cultura), 21/12/86.

tanto, las teorías que avalan esta deriva. Lo que parece indudable es que lo que está en juego es la propiedad del texto.

Volvemos a Piglia y a uno de los reportajes de *Crítica y ficción*: "... ciertas corrientes actuales de la crítica buscan en la parodia, en la intertextualidad, justamente un desvío para desocializar la literatura, verla como un simple juego de textos que se autorepresentan y se vinculan especularmente unos a otros [...] Lo básico para mí es que esa relación con los otros textos, con los textos de otro que el escritor usa en su escritura, esa relación con la literatura ya escrita que funciona como condición de producción está cruzada y determinada por las relaciones de propiedad".<sup>20</sup> Desde un punto de vista similar, Beatriz Sarlo afirma en «El Periodista» que la parodia se ha generalizado de tal modo que ha perdido su valor transgresivo. "Si todo es paródico", dice Sarlo, "la parodia (tan necesitada siempre de la diferencia) deja de existir".<sup>21</sup> Las referencias de Piglia y Sarlo apuntan al costado más cuestionable de lo que caracterizamos como el tercer modelo. La pregunta entonces parece ser cómo se recupera ese valor transgresivo; cómo, de qué modo, se sigue cuestionando la propiedad. Veamos los ejemplos sobre los que Piglia vuelve una y otra vez. Arlt transgrede en tanto cita sin comillas. Piglia ha insistido en los textos que circulan en las novelas de Arlt; esos textos rara vez son explicitados, de ahí que los personajes sostengan discursos marcados por su mixtura, por su indefinición —o por su saturación— ideológica. Una forma de apropiación es, por lo tanto, el robo. Borges, en camio, cita con comillas, pero la fuente es a menudo apócrifa; ya se sabe: la técnica de las atribuciones erróneas. Es su modo de transgredir uno de los sostenes más sólidos de la propiedad: la herencia. Así, Wilkins convive con Spinoza, Menard con Valéry. El narrador de Piglia no roba, roban sus personajes: constantemente se apropian de textos ajenos, hecho que modela una imagen de lector extremadamente informado. ¿Qué hace entonces el narrador? Borra a quien enuncia saturando las referencias: dijo A que había dicho B. La sensación de quien termina de leer *Respiración artificial* es la de una "summa teórica" cuyos autores se confunden. Antes, en *Homenaje a Robero Arlt*, Piglia había visto con claridad que el modo de colocarse en la dirección de la mejor tradición de nuestra literatura es cuestionando la forma de apropiación de ciertos legados.<sup>22</sup> El cruce Arlt-Borges, planteado en *Respiración...* ya se encontraba ficcionalizado en *Homenaje...* En este relato, Arlt tenía, como Pierre Menard, una obra visible y una conjetural, sólo que, a diferencia de Menard, Renzi reproduce un texto que se le atribuye a Arlt, pero que es apócrifo: otra significativa "vuelta de tuerca" sobre el tema de la propiedad.

Piglia tiende a recuperar ciertas discusiones borradas por esa omnipresencia de los textos con la cual se ha barrido a los sujetos productores. Esta tarea es doble: como escritor, ficcionaliza legados célebres; como lector, recupera legados ocultos.

---

<sup>20</sup> Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*. «Cuadernos de extensión universitaria» N<sup>o</sup> 8. Universidad del Litoral, 1986, pp. 45-46.

<sup>21</sup> Beatriz Sarlo, "Transgresiones y tributos" en: «*El Periodista*», N<sup>o</sup> 197, julio de 1988, p. 52.

<sup>22</sup> En otro lugar, desarrollé este tema con mayor detenimiento en relación con los modos de apropiación del legado sarmiento. (en: *Actas de las Jornadas Internacionales "Domingo Faustino Sarmiento"*, Universidad Nacional de Comahue, 1988.)

## 5.2.

Dice Jorge Rivera en un artículo aparecido en «Página 12»: "... advertir que en ese corpus de la literatura los textos esenciales son verdaderos *antitextos*, escritos desde la fractura, la amalgama y la infracción a las retóricas consagradas, [...] con lo cual *Respiración...* se transforma estratégicamente en un texto *prefigurado* y a la vez condeñado por una genealogía exigente y compleja"<sup>23</sup> (la cursiva es del autor). ¿En qué sentido *Respiración...* transgrede modelos vigentes, o bien, de qué modo se incorpora a esta tradición que cita Rivera? Se ha insistido mucho en que la literatura del siglo XX ha avanzado, en la ruptura del verosímil realista, hacia la autoreferencialidad: parece no haber referencia a lo real sin la consabida explicitación de los principios constructivos que estructuran el relato. Se ha dicho también, por otra parte, que el discurso histórico ha ido huyendo progresivamente de la narración de hechos para situarse cerca de modelos más formalizados. "El camino hacia las ciencias", decía hace algún tiempo Alfonso Reyes, "es el camino hacia las denominaciones unívocas".<sup>24</sup> Esta ilusión positivista capturó a la Historia y se multiplicaron los cuadros, las curvas y los gráficos. Parece obvio aclarar que en uno y otro camino existen excepciones. Lo cierto es que entre la autoreferencialidad del discurso estético y la formalización del discurso histórico, ha quedado una franja en donde impera el relato. Un relato que dramatiza los límites entre verdad y ficción oponiendo modelos en tensión. La ficción, se sabe, no es lo opuesto a la verdad, sino otro modo de dar cuenta de lo real en donde se ha abandonado lo que Barthes llamó el prestigio del "ha ocurrido".<sup>25</sup> Es en este sentido que puede leerse el particular interés de un historiador como Halperin Donghi por la novela de Piglia.<sup>26</sup> Por lo demás, la historiografía más reciente parece haber vuelto al relato decepcionada por aquella falsa ilusión.

Ahora bien, en *Respiración...* se sostiene la "forma" del discurso histórico —la investigación, el archivo, las fuentes— y se construyen referentes ficticios (los Ossorio, por ejemplo). Se sostiene la "forma" del discurso policial —cartas cifradas, desapariciones misteriosas, textos en clave— y se diluye la búsqueda sin criminal explícito. Se sostiene la "forma" de la *bildungsroman* y todo termina en una conversación en el Club Social de Concordia, como una versión parodiada del espiritualismo del "guía" a lo Hermann Hesse. Así, cada modelo lleva incorporado cierto tipo de verosímil: el montaje de esos modelos transgrede los respectivos verosímiles e instaura una suerte de indecisión formal. Piglia se ha ocupado particularmente de este problema; dice: "(la especificidad de la ficción) es su relación con la verdad y lo que más me interesa es trabajar en esa zona indeterminada porque no hay un campo propio de la ficción. [...] La realidad está tejida

---

<sup>23</sup> Jorge Rivera, "Ejercitación de la paradoja" en: «Página 12» (Culturas), 10/4/88, p. 2.

<sup>24</sup> Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1961, p. 70.

<sup>25</sup> Roland Barthes, "El discurso de la historia" en: A. V. *Ensayos estructuralistas*, Buenos Aires, CEDAL, 1971, pp. 9–28.

<sup>26</sup> Tulio Halperin Donghi,

– "La escritura bajo el terror" en: «Página 12» (Culturas), 10/4/88, p. 4.

– "El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina" en: A. V. *Ficción y política*. Buenos Aires, Ed. Alianza, 1987, pp. 71–95.



con ficciones”.<sup>27</sup> Insisto: esta indecisión entre ficción y verdad a la que hace referencia Piglia no se da sólo en el plano de la historia, sino en la tensión entre diferentes modelos narrativos.

### 5.3.

En un artículo de Walter Benjamin, “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov”, encontramos dos afirmaciones claves para referirnos a una problemática recurrente en Piglia. La primera: “Cada vez es más raro encontrar gente que sepa contar bien algo. [...] Una causa de ese fenómeno es evidente: la experiencia está en trance de desaparecer”.<sup>28</sup> Piglia parece obstinado en preguntarse cómo se puede narrar esa experiencia en agonía. Este es, de algún modo, el conflicto que sostiene a Renzi como personaje. La relación con Maggi en *Respiración...* y con Ratliff en *Prisión perpetua* se cifra en esa búsqueda planteada con claridad por el epígrafe de Eliot en la apertura del primer texto. Recordemos: Parnell se pregunta cómo narrar los hechos reales; Renzi se pregunta qué narrar; Luciano Ossorio busca una sola frase que no sabrá contar. La relación historia-literatura se reescribe en la relación experiencia-ficción, y de aquí nuevamente a los modelos: hacia la Historia un modelo fuertemente referencial; hacia la literatura, la tensión autoreferencial. Existe, por tanto, una homología estructural entre los diferentes niveles de sentido: desde un nivel semántico en donde se explicitan los conflictos de los personajes, hasta el modo en que se estructuran las formas en un homólogo marco de tensiones. Los textos más interesantes producidos en los años de *Respiración...* reproducen esta tensión entre lo referencial y lo autoreferencial, que se proyecta —como decíamos— en los diferentes niveles de sentido.

La segunda afirmación de Benjamin que nos interesa dice: “Si se quiere representar a ambos grupos en un tipo arcaico, por un lado tendremos al agricultor sedentario y, por el otro, al marino mercader en que se hacen cuerpo esos tipos. En los hechos, ambos géneros de vida han producido, en cierta medida, sus ramas propias de narradores. Cada una de esas ramas mantiene alguna de sus cualidades en los siglos más tardíos”.<sup>29</sup> Escuchemos ahora a Piglia: “Si uno habla de modelos tiene que decir que en el fondo todos los relatos cuentan una investigación o cuentan un viaje [...] En definitiva no hay más que libros de viajes o historias policiales. Se narra un viaje o se narra un crimen. ¿Qué otra cosa se puede narrar?”.<sup>30</sup> La pregunta de Piglia es tramposa si se la lee desde su novela. En efecto, *Respiración...* narra las dos cosas, pero las dos a medias: narra un viaje frustrado y un crimen incierto. Como vemos, los modelos se multiplican, pero la tensión continúa. Este tipo de construcción es común en Piglia: clasifica y califica los textos y las ideas de modo

---

<sup>27</sup> Ricardo Piglia, *Op. cit.*, pp. 8–9.

<sup>28</sup> Walter Benjamin, “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov” en: *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, p. 189.

<sup>29</sup> Walter Benjamin, *Id.*, p. 190.

<sup>30</sup> Ricardo Piglia, *Op. cit.*, pp. 13–14.

de que su propia literatura, desplazada por la elipsis, queda siempre afuera, en el lugar de la transgresión.<sup>31</sup>

#### 5.4 La paradoja

El epígrafe de *Prisión...* es de Roberto Arlt: “Sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido”. En *El fluir de la vida* se cierra la carta de Aldo Reyes con estas palabras: “La experiencia tiene una estructura compleja, opuesta en todo a la posible forma de la verdad. ¡No se aprende nada de la experiencia! Sólo se puede conocer lo que aún no se ha vivido”.<sup>32</sup> En *Crítica y ficción* Piglia afirma: “La escritura de ficción se instala siempre en el futuro, trabaja con lo que todavía no es. Construye lo nuevo con los restos del presente”.<sup>33</sup> Se intenta, por lo tanto, recuperar la experiencia, pero esa experiencia no sirve en tanto no se transforma en escritura. La escritura de ficción es una maquinaria compleja que construye un verosímil situando a la verdad bajo sospecha —recordemos el inicio de *Respiración...*—, y así transforma los materiales del presente y los fragmentos del pasado: los disfraza e instaura una forma, una utopía. “Hay siempre, dice Piglia, un fundamento utópico en la literatura. En última instancia, la literatura es una forma privada de la utopía”.<sup>34</sup> Sobre esta paradoja temporal —que es una paradoja de sentido— se funda la literatura de Piglia.

#### 5.5. La elipsis

La elipsis es en Piglia no un mero recurso estilístico, sino el procedimiento esencial de la literatura. Sobre esto, Piglia insiste en *Crítica y ficción*: “No se trata de un enigma (aunque puede tomar esa forma) sino de algo más esencial: la literatura trabaja con los límites del lenguaje, es un arte de lo implícito. [...] la ficción consiste tanto en lo que se narra como en lo que se calla”, y luego, la cita de Musil: “La historia de esta novela se reduce al hecho de que la historia que en ella debía ser contada no ha sido contada”.<sup>35</sup> Si bien el concepto de elipsis resulta inteligible, no es sencillo comprobar de qué modo opera en las tramas ficcionales. Dicho de otra manera, entre lo que aparece y lo que no aparece en un texto, existen innumerables matices que tienen que ver con los modos en los que se dice, se sugiere o se omite: en esa alternancia se edifica el sentido. “Si hemos hablado toda la noche, fue para no hablar, o sea, para no decir nada sobre él, sobre el Profesor”<sup>36</sup>, dice Tardewski. Un personaje central de la novela es construido a partir de la elipsis: acerca de Maggi hay más enigma que certezas. Ahora bien, si los personajes no hablan, la novela sí habla de Maggi, y Arocena es la imagen de lector presente en el texto. Todo texto está cifrado: de ahí que la elipsis pase de ser un recurso a ser una esencia. Como la

---

<sup>31</sup> En dos oportunidades escuché a Piglia referirse a las escrituras de Walsh, Puig y Saer como los modelos más fuertes y definidos de la literatura argentina después de Borges. Resulta obvio agregar que en ninguno de los tres modelos encaja la literatura del propio Piglia.

<sup>32</sup> Ricardo Piglia, *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1988, p. 59.

<sup>33</sup> Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 12.

<sup>34</sup> Ricardo Piglia, Id., p. 72.

<sup>35</sup> Ricardo Piglia, Id., p. 36.

<sup>36</sup> Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Ed. Pomaire, 1980, p. 272.

loca del relato de Piglia<sup>37</sup> todo relato habla de algo, pero, a la vez, está atravesado por otros textos que cuestionan su verdad, multiplican sus sentidos, lo transforman en literatura.

### 5.6. La sinécdoque

Cuando se lee el capítulo III de *Respiración artificial*, uno progresivamente va descubriendo que el proyecto de novela utópica que se describe en el Diario de Enrique Ossorio, podría ser precisamente lo que uno está leyendo: cartas que se cruzan argentinos en el futuro, alguien que las lee, el tema del exilio, etc. Cuando uno comienza a leer *El fluir de la vida* se da cuenta de que el relato está atravesado por fragmentos ya desarrollados en *En otro país*, como si este explícito laboratorio de escritura tuviera diferentes niveles para los mismos núcleos narrativos. Las interferencias entre la parte y el todo fundan una sinécdoque de tradición célebre: aquella noche en que Scheherezade cuenta su propia historia; aquel apartado “h) incluidos en esta clasificación” de la enciclopedia china que cita Borges en *El idioma analítico de John Wilkins*.

### 5.7.

Si, como enseñó el formalismo, la *ostranenie* es un procedimiento esencial del discurso literario —o, al menos, su efecto más visible—; la *ostranenie* en Piglia se constituye, creo, a partir de la paradoja, la elipsis y la sinécdoque. En este sentido, si pensamos las figuras como estrategias discursivas que se relacionan con sujetos productores y con modelos textuales, no parece tan descabellado volver a hablar de estilo.

## 6.

Hemos hecho referencia a los textos de Ricardo Piglia como un “caso” privilegiado dentro de la producción novelística del período que nos ocupa. Seguramente, los “casos” podrían ampliarse, pero excederían los modestos límites de esta conferencia. No obstante, voy a referirme brevemente a las obras de Juan José Saer y Manuel Puig como un modo de proyectar el modelo en dos lecturas de autores insoslayables en la producción narrativa de nuestro país.

En una conferencia que expusiera en La Plata hace cuatro años, Ricardo Piglia se refirió a la obra de Jorge Luis Borges en relación al conflicto entre narración y novela, problemática que, según Piglia, está en el centro del debate actual sobre la novela. Es en el marco de este conflicto en que Piglia define modos de “solución” al mismo y se refiere especialmente a los dos narradores citados. Así, Saer nos remite al modelo que encarna Samuel Beckett: el escritor se resiste al canibalismo de los medios de comunicación y a la trivialización que impone la industria cultural; su enemigo flagrante es el estereotipo. Su escritura se sitúa en la resistencia a la aceptación social y la búsqueda de una lengua pura; es, dice Piglia, “una poética suicida”. Inversamente, Manuel Puig responde al conflicto desde otro modelo. El escritor no trabaja “contra” el estereotipo, sino “desde” o “con” el estereotipo. El problema de Puig sería cómo construir alta literatura a partir de formas degradadas por una comunicación trivializada. Si Saer escribe una novela en la que dos

---

<sup>37</sup> Ricardo Piglia, “La loca y el relato del crimen” en: *Prisión perpetua*, pp. 123–132.

personajes conversan sobre los mosquitos mientras caminan unas pocas cuadras. Puig construye “quijotes microscópicos y barriales” que modelan sus vidas a partir de telenovelas, boleros, folletines baratos y películas maniqueas. Ahora bien, la caracterización de Piglia no resulta demasiado novedosa: de Saer y Puig se ha dicho muchas veces lo que Piglia dijo. No obstante, interesa ver cómo Piglia, al caracterizar a otros escritores, se sitúa, a la vez, él mismo en el centro del debate. Sin embargo, no es éste nuestro tema. Lo que sí resulta significativo es ver de qué modo proyectos creadores tan disímiles incorporan la temática del acontecer nacional y qué tipo de figuración construyen.

### 6.1.

En 1980 se publica *Nadie nada nunca*, uno de los textos más destacados de Saer. Allí se reeditan las obsesiones más comentadas de la escritura del santafesino. En efecto, la palabra “obsesión” resulta recurrente para caracterizar esa escritura; sin duda, lo obsesivo tiene que ver con un recurso insistente: la repetición. En la novela citada, la repetición tiene un efecto de extrañamiento: o extraña lo absolutamente nuevo, o extraña lo sabido repetido hasta la exasperación. Lo segundo es lo que define la estructura obsesiva: se repiten textos y actitudes como un modo de cubrir o proteger algo que no aparece. Las conductas rituales del Gato y Elisa, del Bañero y hasta del Bayo amarillo, sólo progresan en tanto repiten (de allí lo “ritual”). Ahora bien, en toda repetición hay algo que insiste y algo que se modifica —aun cuando la repetición sea “textual”, según nos enseñó Borges en *Pierre Menard...* Las noticias que llegan de la muerte de los caballos vienen de afuera del rito, pero repiten la estructura: la noticia es siempre la misma —han asesinado a un caballo— pero cada noticia es un caballo más. Se podría decir que una secuencia responde a la otra, ya que existen zonas de cruce: por un lado, el Gato tiene un revólver —¿será él el asesino de caballos?—; por otro, tiene un caballo —¿será el Bayo la próxima víctima?. En las zonas de cruce de esas dos secuencias aparecen los enigmas que definen lo “novelesco” del texto. Más allá de las lecturas posibles que permite la escritura despojada y poética de Saer, lo que parece indudable es que *Nadie nada nunca* resulta una suma de conductas obsesivas, de deseos obscurados, de crímenes oscuros e irracionales, un bloqueo en el progreso de la historia; en fin, una escritura que remite fatalmente a la Argentina de entonces. Lejos de los modelos miméticos y denunciadores, Saer opta por una referencia elíptica y elusiva; se podría, inclusive, optar por la voz pasiva y afirmar que es una realidad terrible la que filtra en los intersticios de la escritura de Saer y tiñe de referencialidad a un proyecto creador que se caracteriza por el alto grado de autoreferencialidad.<sup>38</sup> Como afirmaba Piglia, el problema de Saer es cómo no quedar atrapado por el estereotipo y fundar una escritura poética que no sea consistente por sí misma: Saer opta por incorporar el registro referencial a su proyecto y no por modificar su proyecto en función de cierta situación histórica. *Nadie nada nunca* resulta un claro ejemplo de la originalidad decisiva del proyecto de Saer.

---

<sup>38</sup> Juan José Saer, “Las instrucciones familiares del letrado Koei” en: *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, CELTIA, 1986, pp. 45–55. Se trata de una de las pocas ocasiones en que Saer se refiere a la realidad política argentina mediante una alegoría sobre el exilio.

## 6.2.

Cuando hacíamos referencia a la clasificación propuesta por Piglia, nos detuvimos en la caracterización de la narrativa de Puig en relación a un manejo del estereotipo que ha sido largamente destacado pro la crítica. En efecto, pocos autores como Manuel Puig han convocado el interés de la crítica en Argentina. No obstante, no existen estudios que testimonien los diferentes niveles de la recepción de los textos de Puig. Podemos, sin embargo, arriesgar una hipótesis al respecto. Por un lado, Puig es un escritor leído; por lo general, sus libros figuran entre los best sellers en Argentina. Por otro, ha despertado un gran interés en la crítica universitaria y académica en nuestro país y en el extranjero. Existen, por el contrario, zonas intermedias como la crítica periodística o la difusión televisiva y radial que han omitido constantemente a Puig entre los escritores “consagrados”. Ha sido y es, sin duda, un escritor molesto: su escritura resulta transgresiva no sólo en el nivel temático (por ejemplo, temas tabú como el sexo en un pueblo de provincia), sino, y sobre todo, en la resolución formal de sus textos.

Se ha citado reiteradamente un fragmento de *The Buenos Aires Affair* como expresión de una poética a la que Puig adscribe. Construir textos con la “resaca”, con lo que el mar deposita y abandona en la orilla. Esta metáfora de la creación ha sido una constante en su literatura, y particularmente se explicita en *El beso de la mujer araña*, el libro que Puig publica en España en 1976, el mismo año en que asume el poder la dictadura militar. Como lo dijimos a propósito de Saer, también aquí se ve claramente un intento de adecuar un tema a una poética —a la que Puig ha sido siempre fiel—, y no la intención oportunista de adaptarse a una temática política por presión de la coyuntura. El argumento de la novela es ampliamente conocido: dos presos —un militante político y un homosexual— se encuentran en una celda y allí se establece una relación cuya referencia es estrictamente discursiva: no se sabe sino lo que los personajes dicen. La técnica del narrador “borrado” pone en escena un conflicto de discursos: a) los diálogos de los presos; b) una zona privilegiada de los diálogos que es el relato de películas por parte de Molina; c) los informes policiales; d) los pie de página, la mayoría dedicados a discusiones teóricas sobre la sexualidad y el poder (Freud, Reich, Marcuse, etc.).

Ahora bien, al no existir una voz privilegiada en el texto —debido a la ausencia del narrador— no existe, por lo tanto, una jerarquía de los discursos. Resulta indudable que la novela es un alegato en contra de un poder represivo, pero ¿adónde está el poder que la novela condena?: ¿en las películas y en los boleros que Valentín refuta?, ¿en los fríos e implacables informes?, ¿en la tesis de Sigmund Freud?, ¿en el dogmatismo de Valentín?, ¿en la irracionalidad de Molina?. Estas preguntas nos mueven a dos conclusiones: a) el poder no es ubicable en zonas definidas del tejido social, sino que atraviesa conductas y discursos de la más variada índole; b) en este sentido, la novela es una reivindicación de la “diferencia”, la “resaca”, aquello que el poder expulsa. Si relacionamos a) con b), concluimos en que tampoco es ubicable la zona que resiste a los efectos represivos del poder. Si definimos por lo menos cuatro tipos de discursos, podemos afirmar que la riqueza de la novela no se basa en la habilidad de Puig para manejar diferentes registros, sino para cruzarlos. Veamos un ejemplo: ¿cómo se construye la imagen de Molina como personaje?. Mediante una suma de referencias: Molina es las películas que relata, lo que los teóricos dicen de la homosexualidad, la interpretación que de él realizan los informes, la

imagen cambiante que testimonia la evolución de Valentín, las proyecciones de ciertos relatos en su conducta final, etc. Molina es *lo que no son los otros*, lo que los otros dicen de él, lo que los otros dejan que él sea. Esta sensación de estar atrapado por una trama discursiva es lo que caracteriza a los personajes de Puig. Sin embargo —y aquí lo distintivo de la narrativa de Puig—, en el estereotipo no está sólo la trampa, sino también la puerta abierta a una libertad provisional y limitada, un acceso final a una felicidad engañosa pero incontrovertible. Nadie ignora que se trata de la “resaca”, pero en esa “resaca” podemos reconocernos. Como afirma Puig, “también los boleros dicen verdades”.

Si en la definición del modelo 3 nos destuvimos en los textos que se refieren “a *x mientras hablan de y*”, entonces Puig se transforma en un ejemplo emblemático de que un modo creativo y estéticamente eficaz de referirse a la represión política puede ser también la voz torturada de un marginado narrando una película olvidable.

## 7.

Cualquier referencia a la novela argentina producida en años de la dictadura militar tendrá, en oportunidad de citar ejemplos, un carácter antológico, y nuestro aporte no escapa a esta limitación inevitable. Hicimos referencia a las condiciones de producción de bienes simbólicos en aquella época, al estado de cuestión en la investigación producida hasta el momento, a un modelo teórico posible para pensar esa producción y a algunos autores centrales en la narrativa argentina reciente. Si nuestra propuesta alcanzó a textos de Ricardo Piglia, Juan José Saer y Manuel Puig es en la convicción de que se trata de los proyectos creadores más coherentes, originales e inquietantes de entre la voluminosa producción del período.

## Povzetek

### ARGENTINSKI ROMAN (1976–1983)

Članek obravnava argentinsko pripovedništvo v času vojaške diktature, predvsem dela treh pisateljev – Ricarda Piglia, Juana Joséja Saerja in Manuela Puiga, ki so po avtorjevem mnenju v poplavi romanov iz tistega časa najbolj originalne in koherentne pripovedne kreacije. Izbrana dela kažejo, da je nemogoče kritično pristopiti k literarnim besedilom, ne da bi upoštevali zgodovinske dogodke iz časa, ko so dela nastala. Pri tem ne gre za hipotezo, temveč za preprosto eksperimentalno ugotovitev, saj so besedila iz obdobja vojaške hunte bistveno pogojena s cenzuro, strahom, političnim izgonom in ideološkim mišljenjem. Namen članka je ugotoviti, do kakšne mere vpliva nacionalno zgodovinsko dogajanje na književno ustvarjanje v določenem časovnem obdobju, ne glede na prejšnje ali kasnejše literarno dogajanje.

## JUAN RUIZ, UN HOMBRE DE NUESTRO TIEMPO

### I.

Alguien. Cualquiera. Nos cuenta una historia. Es la historia del rico emperador de las viandas. Es la historia de una escuálida hembra, adusta como el tiempo que anuncia. De un reto. Son ejércitos de chuletas y de pechugas. Son sardinas, boquerones y arenques. Trabados en confusa reyerta. En batalla encarnizada.

El emperador de la crápula festiva, sañudo, prisionero, humillado, se retracta y se confiesa.

Es obligado a cumplir penitencia...

Pues que de penitencia vos fago mençion,  
repetirvos querría una chica liçion... (c. 1132)

Es el Arcipreste.

DE LA PENITENÇIA QU' EL FRAIRE DIO A DON CARNAL E DE CÓMO EL  
EL PECADOR SE DEVE CONFESSAR E QUIEN HA PODER DE LO ABSOLVER.

Es don Carnal. Es doña Cuaresma. Es la ocasión de dirimir. ¿Por qué no? jurídica y canónicamente las competencias de confesores y de penitentes, de los derechos de los unos y de los deberes de todos; de bibliografía especializada; de credenciales y privilegios papales, cardenalicios, arzobispales... Es el Libro de Buen Amor. Es Juan Ruiz. Cualquiera. Arcipreste de Hita. De alguna misteriosa manera y modo, somos nosotros.

El Libro del Arcipreste nos sacude. Han transcurrido seis siglos y aún somos nosotros... Pero su ímpetu y su vigor hace tiempo que nos han abandonado. Sólo experimentamos la "exageración" de un poeta cuyo sentido de la medida literaria es capaz de acoger los elementos más dispares en una cabal y sola visión del mundo.

Súbitamente, percibimos la rara exigencia de la realidad en que el poeta se sumerge y bracea; y esto, presumiblemente, nos desorienta.

DE CUÁLES ARMAS SE DEVE ARMAR EL CRISTIANO PARA VENCER EL  
DIABLO, EL MUNDO E LA CARNE...

Como por azar o descuido, entre el epitafio blasfemo dedicado a Urraca y el encendido elogio de las virtudes que las dueñas chicas han, aparentemente desconectada de la hebra narrativa, esta genuina amonestación se imbrica, no obstante, a la intriga mediante la ironía radical que alienta la obra entera, configurando un todo coherente. Premeditado. Moderno. Entonces, el libro del Arcipreste se nos antoja la obra de toda una vida, la suma

de la experiencia de un tiempo entero. Un tiempo cifrado en que la sorpresa, los contrarios fundidos y abrazados manifiestan la secreta voluntad del creador...

Quiérovos abreviar la mi predicación  
que siempre me pagué de pequeño sermón  
e de DUEÑA PEQUEÑA e de breve razón... (c. 160 abc)

Un empeño de totalidad. Como Jacques Joset recuerda en el prólogo a su edición del libro (Madrid, 1974, XXIV-XXVII). Un intento supremo de asumir artísticamente la entera realidad, mudable y tremendamente enmarañada, del hombre y de su entorno.

Apariencia y realidad. Experiencia múltiple y diversa del mundo. Bruma caleidoscópica detrás de la cual se esconde la verdadera esencia humana, aquellos elementos que nos explican definitivamente... Enigma a descifrar. A desvelar. A entender: INTELECTUM TIBI DABO.

Para Juan Ruiz. Cualquiera. En la lucidez la única vía integradora de acceso a un mundo complejo y confuso, que la muerte ya no justifica ni explica; cuando la condición humana no se entiende más en términos de ultratumba...

¿Adó te me han levado? No sé cosa çertera:  
nunca torna con nuevas quien anda esta carrera. (c. 1569 cd)

La adquisición de conciencia es un arduo camino que conduce a la soledad. Y en soledad la síntesis resulta improbable o imposible...

Soledad bilateral. Revelación artística. Dialéctica abierta. Cruel, a veces. En la que el único punto de encuentro se da en el resbaladizo terreno de lo anfibológico; esto es, del incierto sentido.

El gesto equívoco y cómplice que Juan Ruiz. Cualquiera. Nos dispensa tiene su origen en la no resolución de las situaciones propuestas en el texto o en la conclusión ambigua y sugerente de las mismas.

¿Cómo recoger satisfactoriamente todo esto en una explicación global del texto? ...

La concepción didáctica del Libro, cualquiera que sea el matiz que haya querido darse a tal concepto, ha obstaculizado durante un tiempo prolongado la cabal comprensión e interpretación de los antecedentes propuestos...<sup>1</sup>

Fue Américo Castro quien, tras la fragmentación y la diversidad, adivinó “una constante de sentido”, “una visión estructurante de la realidad poetizada”, que, para él, no era otra que “la tensión del vivir cotidiano y voluntarioso”, tema primordial del Libro de Buen Amor. La necesidad de amor enfrentada a fuerzas sociales, existenciales e incluso

---

<sup>1</sup> Recordemos que M<sup>a</sup> R. Lida, aun reconociendo que la contradictoriedad esencial del *Libro de Buen Amor* (en continuación LBA) posee sus raíces más profundas en su naturaleza mudéjar, frente a las nociones de unidad y categorías artísticas grecorromanas, pensaba que la “la importancia indudable de los debates está caprichosamente abultada” y que “el libro no autoriza a ver en el Arcipreste un teólogo o un moralista torturado por su visión dualista excepcionalmente honda y original”. M<sup>a</sup> Rosa Lida, “Nuevas notas...” en: *Estudios de Literatura española y comparada*, Buenos Aires, 1966, pp. 14-91.



cósmicas, que lo impiden o estorban. El amable universo islámico, con su eterno juego de apariencias de apariencias, enfrentado al cerrado universo cristiano del medievo...<sup>2</sup>

Desde otra perspectiva, Claudio Sánchez Albornoz vinculó la radical ironía con que están tratados los materiales del libro, al proceso de conformación de la conciencia burguesa en la Castilla del siglo XIV...<sup>3</sup>

Más adelante, Anthony N. Zahareas nos mostraría convincentemente cómo ese tratamiento irreverente de los esquemas retóricos y didácticos heredados del siglo anterior, expresa una intransferible y personal visión del mundo...<sup>4</sup>

Existencia sujeta a profundas mutaciones; causa de angustia y de desorientación. Deseo urgente de goce. De felicidad inmediata. Eficaz.<sup>5</sup>

Luego el Libro del Arcipreste es la expresión artística de una fuerte personalidad en tenso conflicto con el medio; es este dato el que nos acerca a su razón encubierta: alcanzando sí, un cierto nivel explicativo.

Recuperando su historicidad, la estructura interna del texto, laberíntico, entramado de dualidades, viene a ser significativa poéticamente: como manifestación de un mundo diverso de aquel que suscita y promueve las obras del viejo mester...<sup>6</sup>

En el universo clerical, no cabe el equívoco.

## II. Múltiples lecturas de una seducción

### DE CÓMO TROTACONVENTOS CONSEJÓ AL ARCIPRESTE QUE AMASE ALGUNA MONJA E DE LO QUE CONTECIÓ CON ELLA.

Analicemos desde esta perspectiva un episodio clave en este frondoso enramado que es el Libro de Arcipreste. Aquel que protagoniza doña Garoza. La monja. Alaroza. La novia.

Setecientos versos, ciento setenta y cinco coplas de raudal literario...

---

<sup>2</sup> Américo Castro, *Realidad Histórica de España*, México, 1954. Y "El Libro de Buen Amor del Arcipreste de Hita" en: «*Comparative Literature*» IV (1952), Eugene (Oregon).

<sup>3</sup> Claudio Sánchez Albornoz, *España, un Enigma Histórico*, Buenos Aires, 1956, I / 530-553.

<sup>4</sup> Anthony N. Zahareas, *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Madrid, 1965. Confrontar en tal sentido la obra de Antonio Gómez Moriana, *La Subversion du Discours Rituel*, Longueuil - Quebec, 1985.

<sup>5</sup> Cfr. Julio Rodríguez Puértolas, "Juan Ruiz, hombre angustiado" en: *Literatura, Historia, Alienación*, Barcelona 1976, 71-103. Y *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*, Madrid, 1978.

Y Juan Carlos Solomón, Michael y Temprano, "La individualidad, el bien eficaz y el dilema de Juan Ruiz" en: *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, 1985, 15-35.

<sup>6</sup> Una especial atención merecería la naturaleza del léxico utilizado por el Arcipreste; así como el modo de utilización del mismo. O la flexibilización de las formas métricas propias del Mester de Clerecía. Américo Castro, *Realidad Histórica de España, obra citada*, p. 392. También, Anthony Zahareas, *The Art of Archpriest of Hita*, Madrid, 1965; y Leo Spitzer, "En torno al arte del Arcipreste de Hita" en: *Lingüística e historia literaria*, Cap. 3., 2ª, Madrid, 1961.

Como es sabido. Trotaconventos aconseja al arcipreste protagonista, que después de un nuevo fracaso siente la comezón, una vez más, de la soledad, probar el amor de una monja: garantía de los placeres más delicados, de los filtros de amor más refinados...

Lo verdaderamente relevante de esta introducción es que se ha construido con todos aquellos tópicos que configuran la tradición de un tema medieval, del amor de las monjas, de amplio eco en la literatura castellana.

Sin embargo, como significó la profesora Lida de Malkiel, todas las expectativas creadas se quiebran pronto...

Aquesta buena dueña avíe seso bien sano,  
era de buena vida, non he fecho liviano... (c. 1347 ab)

Doña Garoza es una mujer inteligente; no es la monja casquivana que esperábamos. Cuando se enfrenta a Trotaconventos, un tema anunciado con todos los abalorios del folklore, se ve sacudido en sus fundamentos y proyectado a esferas de significación insospechadas.

Es aquí donde se entabla el más admirable, brillante e intenso debate apologético de nuestra Edad Media. Incesante viaje de ida y vuelta que nos lleva de lo particular a lo general, de lo genérico a lo concreto, provocando repetidas rupturas de gestos apuntados; de temores fundados y finalmente ignorados. Viejos apólogos y fábulas tradicionales sometidos a lecturas imprevistas, tensadas hasta el límite sus posibilidades significativas existenciales. Material narrativo que, no lo olvidemos, ha sido utilizado en esa crucial coyuntura de la historia de Castilla por el Infante don Juan Manuel, con un fin y un sentido diametralmente opuestos.

Pues, si se me permite el excurso, hay un yo instrumental y cerrado, integrado por una visión del mundo que se sustenta en una aspiración antigua de dominio y de servidumbre; que se manifiesta como una especial violencia individual, y que se enfrenta a otro yo que es manifestación de una conciencia conflictiva, abierta y dialéctica del mundo y de la existencia entera.

Para don Juan Manuel, la realidad entera es un objeto de dominio, la conciencia se manifiesta como conciencia de dominación del hombre sobre la mujer, del hombre, como género, sobre la naturaleza; de cada individuo sobre los demás individuos, de unos colectivos, digamos las clases, sobre los otros: de los cristianos sobre los "moros", de los amos sobre los siervos... Y todo a partir de una falsa conciencia de sí mismo, en los términos elaborados por Erich Fromm, cuyo origen habría que buscarlo en la ciega confianza del infante de Castilla en las potencias de un yo emergente y voraz, ajeno por completo a la experiencia amorosa.

Pero el ejercicio del poder resulta un hecho básicamente alienante no tanto para quienes lo soportan, como para quien lo ejercita. Existencialmente, don Juan Manuel se nos aparece como un individuo incapacitado para el amor tal como lo entiende Juan Ruiz, esto es, para el goce libre y espontáneo de esa íntima relación entre los seres humanos.

En el Libro del Arcipreste, sin embargo, nos encontramos con una conciencia que se manifiesta como conflicto doloroso; liberada de la urgente necesidad de dominio, la conciencia del Arcipreste concibe el mundo como escenario de la conflictiva experiencia del yo, sujeto a fuerzas amenazadoras y destructivas.

Si las relaciones de poder determinan la obra de uno; el asombro del misterio de la existencia anima la del otro.

La estructura de los textos y la retórica a partir de la que se articulan los mismos, es sabido, son elementos que nos transmiten, tanto como los contenidos, mensajes de carácter ideológico; la utilización, pues, de los apólogos y de las colecciones de cuentos orientales, a mi modo de entender, simples manuales de conducta práctica en su origen, debería considerarse como un modo de “apropiación didáctica”, ideológicamente “militante”, y, en tal caso, extraordinariamente significativa, por los autores del Medioevo. De manera que, si el Infante se apropia de la tradición apologética desde una perspectiva orgánica en la que se aprecia una cierta incapacidad para la ironía, Juan Ruiz lo hace desde otra, esencialmente distanciada y rabiosamente personal.

La retórica del Infante es aleccionadora, unilateral o unidireccional, sustentada en un esquematismo cerrado y en la reiteración sin concesiones; en tanto que el Libro de Buen Amor presenta una estructura abierta y una “desorganización” aparente, aún más significativas, si se tiene en cuenta la extremada conciencia del LIBRO que poseen ambos autores.

No es menor la conciencia de estilo; por lo que, detrás del oscuro y “sotil” modo, no se esconde más que una calculada instrumentalización del arte por una minoría, precisamente aquella que detenta el poder político y social.

Por el contrario, tras las continuas advertencias del Arcipreste, no habría otra cosa que una firme convicción en la capacidad de todo ser humano para penetrar vital e intelectualmente en el sentido oculto de la realidad y del tiempo de los hombres.

De cualquier modo, una honda fractura se ha abierto en el desarrollo del episodio; la misma que separa el prólogo en prosa del resto del libro,<sup>7</sup> dejando al aire lo más específico y característico de su transcurso creativo.

La dialéctica más radical se adueña de la estructura y de los contenidos. Una vez más, formas literarias tradicionales: el apólogo y el debate, en este caso; se convierten en instrumentos de nuevos modos de decir y pensar; plenos de significados originales, que abren la puerta a lecturas diversas y multivalentes. De tal modo que los materiales con que se constituye la base argumental de la disputa se encuentran tan distantes del amable divertimento, juguetón y despreocupado; como de la pía didascalia clerical.<sup>8</sup> Por el

---

<sup>7</sup> Villanueva Márquez, “El Buen Amor” en: «*Revista de Occidente*» 27 (1965), pp. 281–282; señala y analiza la diferente utilización del concepto de “buen amor” que Juan Ruiz hace en el prólogo en prosa y en el resto del libro.

<sup>8</sup> Una vez más, habría que mencionar a Julio Rodríguez Puértolas, “Juan Ruiz, hombre angustiado”, *op. cit.*, pp. 71–103. Y Américo Castro, “El libro de Buen Amor del Arcipreste de Hita”, *op. cit.*, pp. 193–213. Quienes,

contexto en que se integran, ya sea el del Libro considerado en su totalidad, ya sea el del episodio, como unidad vinculada a aquel, son apasionada sustancia de una sincera reflexión sobre las quebradizas relaciones humanas en un mundo percibido como un ámbito hostil y engañoso.

Si, de una parte, se teme la traición y la ingratitud...

ENXIEMPLO DEL ORTOLANO E DE LA CULEBRA ...

el individualismo extremo y egoísta ...

ENXIEMPLO DEL GALGO E DEL SEÑOR ...

de amigo sin provecho non ha el ome cura. (c. 1364 d)

Si se desconfía y se recela del engaño que achecha ...

ENXIEMPLO DEL MUR DE MONFERRANDO E DEL MUR DE  
GUADALAJARA ...

Si se vive temerosamente el conflicto existencial a que nos induce la alternativa *seguridad/inseguridad* en una realidad fundamentalmente insegura y peligrosa. Y se siente miedo. Miedo a la posesión de bienes o de valores codiciados por los otros...

Con paz e segurança es rica la pobreza ... (c. 1384 a)

De la otra, se arguye la necesidad del riesgo ...

ENXIEMPLO DEL GALLO QUE FALLÓ EL ÇAFIR EN EL MULDAR ...

el amor y el placer como los dones divinos más preciados ...

A quien Dios ventura e non la quier tomar,

non quiere valer algo nin saber nin pujar ... (c. 1391 ab)

Y la acción. La acción como antídoto del miedo

ENXIEMPLO DE LAS LIEBRES ...

la acción como promesa; tal vez, la sola alternativa.

La conducta de la vieja es astuta y sutil, como la de quien comprende y actúa en consecuencia. El progresivo cambio psicológico que experimenta la monja, tentada por el eco inocente de la vida, es candoroso, como quien claudica, y a pesar de todo, confía.

El terco anhelo de seguridad en un mundo sin efugios, duro y despiadado; el convencimiento de que es preciso salvaguardar a toda costa la propia libertad individual para sobrevivir; de que ésta no puede hipotecarse, aun a riesgo de soledad, en las relaciones con los otros: actitudes todas que se encuentran agazapadas en los argumentos de la monja, son manifestaciones de una realidad nueva: y vieja a un tiempo, que causa miedo y desorientación a todos aquellos que no participan activamente en su advenimiento y concreción.

Además, aún no se poseen todas las claves que más tarde permitirán a los hombres de ese nuevo orden interpretarlo. Sería en tal sentido, y no en otro, en el que Juan Ruiz. Cualquiera. Es un hombre del medievo. Pues, por otra parte, el convencimiento de que el miedo nos aleja de la vida, inmovilizándonos; la seguridad de que debemos aprovechar la ocasión única, el instante irreplicable; de que el placer, en suma, es una alternativa posible

---

frente al concepto de "jovialidad absoluta y despreocupada" de la obra de Arcipreste, han señalado y hecho hincapié a lo "seriamente humano" del *LBA*.

y deseable: coartadas ideológicas de la naciente sociedad urbana; trampas que hábilmente tiende la vieja Urraca, nos hablan de un Juan Ruiz. Cualquiera. Que asume poéticamente aquellos valores de modo contradictorio y problemático; porque la elusiva realidad en que vive es en sí misma contradictoria y problemática; en busca aún de una síntesis histórica que, en Castilla, sólo se conseguirá parcial y tardíamente.

Veamos sin perder nunca esta perspectiva, cuál es su conclusión y desenlace. Se ha dicho que doña Garoza cede finalmente ante los hábiles argumentos esgrimados por la vieja. Víctima de un aparente engaño, la entrañable monja nos conmueve.

Sin embargo, doña Garoza cede finalmente ante realidades más potentes aún que la mañosa sagacidad de una tercera. Se rinde al imperio de la palabra, a la fuerza abrumadora del deseo. VERBUM TIBI DABO.

La palabra, fundamento aparente de la comunicación, a menudo se convierte en obstáculo insalvable.

Puede ser bálsamo que nos alivie ...

... ayuda otra non me queda, sinon lengua e parlares. (c. 649 d)

Puente tendido hacia el otro ...

... Ya vo razonar con ella, quierol dezir mi quexura,  
porque por la mi fabla venga a facer mesura;  
diziéndole de mi coitas, entenderá mi rancura;  
a vezes de chica fabla viene mucha folgura. (c. 652)

Eficaz instrumento del deseo; infatigable fustigadora de la fantasía...

... Quanto más malas palabras ome dize e las entiende,  
tanto más en la pelea se aviva e se enciende;  
quantas más dulces palabras la dueña de amor atiende,  
a tanto más doña Venus la enflama e la ençiende. (c. 856)

O vía de conocimiento ...

... Por la fabla se conosçen los más de los coraçones ... (c. 677 a)

Y, sin embargo, ¿no es la palabra mal medida la causa de la ruptura entre el arcipreste protagonista y la vieja trotera? O ¿no se basa el éxito de ésta precisamente en la sutil instrumentación de la misma?

Para Juan Ruiz. Cualquiera. Las palabras, tanto como cauces de alteridad, son causa frecuente de incomunicación. Tanto como vía de conocimiento, son instrumentos de dominación y fuente de conflictos. Es el carácter dual e indeciso del universo poético del Arcipreste. Pues si son la manifestación más original del yo; si es la palabra individual redescubierta materia disolvente del orden orgánico, no es de extrañar que sea sentida de modo conflictivo: juguete poderoso y apasionante, plétórico de posibilidades expresivas, que primero se tantean y después, una vez ensayadas, se llevan hasta sus últimas consecuencias.

Agente perturbador de las relaciones humanas, la voz colectiva del Mester ha dado en las singulares voces discordantes de Juan Ruiz. Cualquiera. Arcipreste de Hita; de Sem Tob de Carrión; y de don Juan Manuel, Infante de Castilla: individuos a caballo entre dos

realidades contrapuestas; víctimas a menudo del novedoso recreo, cuyas reglas, además, no son del todo inocentes.

Y así parece intuirlo el Arcipreste, cuando nos previene para que las palabras sirvan a la intención y no la intención a las palabras; para que no se nos adueñen, y encubran el verdadero sentido de la realidad, embaucándonos, enajenándonos.

Con el fin de comprender sus múltiples significados, se nos ha concedido la inteligencia; para que vislumbremos (si es posible) tras los discursos sobre la realidad, la realidad misma; o dicho de otro modo, para entrever en el laberinto del discurso poético sendas de penetración y de reconocimiento que amplíen nuestros confines existenciales y vitales: fronteras sustancialmente no retóricas.

#### LA MUERTE, SÍNTEISIS VERDADERA E INEXCUSABLE. DE COMO TROTACONVENTOS ...

Otéome de unos ojos que parecían candela:  
yo sospiré por ellos, diz mi corazón: “¡Hela!”  
Fuime para la dueña, fablóme e fabléla,  
enamórome la monja e yo enamórela.

Estamos en el reborde; es la copla 1502 ... Es el encuentro con Alaroza. La novia. La muerte acecha.

Una interjección: “¡Hela!”, vértice ideográfico y sonoro de la incontenida expresión de júbilo vital y sacrílego que embarga al protagonista, deviene en espontáneo conjuro de todos los deseos, de todas las esperanzas, de todas las ilusiones nunca satisfechos; de las innumerables búsquedas inútiles; de los incontables fracasos que han jalonado su existencia poética. Inevitable grito de plenitud ante lo que parece ser el definitivo encuentro con el amor.

El universo del Arcipreste, presidido por un Dios que es, a un tiempo, fuente y principio del amor y del placer, se justifica finalmente con el “limpio amor” de Alaroza, la novia.

Algunos han visto, aunque desde ópticas muy diferentes, en este episodio el único ejemplo de “buen amor” que hay en el texto. Jacques Joset, ed. cit., Madrid 1974, Nota 1507 c. Y Márquez Villanueva, art. cit., p.282. Aún así, el dilema sigue en pie. ¿En qué consiste realmente el “buen amor”? ¿en la pura contemplación del objeto amado o en el amor simplemente realizado, tal como Solomon y Temprano señalan al analizar el concepto de “bien eficaz” como eje de la moral ruiziana.

Una vez más lo único que nos resta es el vago sabor de la sugerencia, de lo sinuosamente evocado, de lo nunca denotado o explicado. Intuimos apenas que la contemplación y el deseo se entremezclan y confunden, que las fronteras se diluyen y desaparecen; que todo está aún por explicar. Es el pasmo goliárdico que alienta la confusión y la extrañeza de los clérigos bebedores y rebeldes, entremezclado con la elegante mística de la concupiscencia sufi. ¿Qué papel les aguarda —a los de Talavera también— en una realidad que fragua sus cimientos en una nueva y diversa división del trabajo; qué hacer, cómo vivir,

en una cultura secularizada, mundanizada, que ha herido de muerte a la institución de la que orgánicamente forman parte, y que ahora exige de sus miembros un reajuste de su situación con respecto a la naciente sociedad civil?<sup>9</sup> Individuos que repentinamente se han descubierto como sujetos de deseo, se ven violentados, forzados a la frustración sistemática de sus pulsiones más íntimas y apremiantes. La ironía, el equívoco, el amargo sarcasmo. Premeditados. Necesarios. Son inevitables. El arte es triste, se ha dicho. También inevitable. Como la huida. Como la derrota.

La burla que oyeres non la tengas en vil ... (c. 65 a)

De todos los instrumentos yo, libro, só pariente  
bien o mal qual puntares, tal diré ciertamente;  
qual tú dezir quisieres, y faz punto, y tente;  
si me puntar sopieres sienpre me avrás en miente. (c. 70)

Pues más allá del sinuoso y blando dominio del estupor, de la indecisión y de la duda, se encuentra el reino de la Muerte. Incontestable. Imponente. Estúpido. E insolente.

Atal fue mi ventura que, dos meses pasados,  
murió la buena dueña: ove nuevos cuidados;  
a morir an los onbres, que son e serán nados:  
¡Dios perdone su alma e los nuestros pecados! (c. 1506)

La muerte, causa primera e inmanente, es también síntesis última y verdadera. Después, la soledad y el fracaso definitivo —"ove nuevos cuidados"—.

El famélico espectro ha marcado los límites del gran arabesco imaginado por Américo Castro.<sup>10</sup>

Ha habido dos sistemas de valores enfrentados, dos visiones del mundo en lucha; finalmente ha habido decisión por uno de ellos, el más arriesgado y voluntarioso, pero esta decisión ha concluido con el destello fugaz del deseo y con la muerte. Después, tan sólo la decadencia y el agotamiento.

De todo lo dicho hasta ahora hay dos hechos, pues, que se destacan y que son especialmente interesantes para la comprensión crítica del texto; uno, que el Libro de Buen Amor es una obra de complejidad artística indudable; otro, que su autor poseía exacta conciencia de ello, y, según creo en tal medida que dicha complejidad constituye un objetivo literario ciertamente asumido por éste.

... no l'dedes por dineros vendido ni alquilado,  
ca no ha grado nin gracia el buen amor conprado.  
Fizvos pequeño libro de testo, mas la glosa  
non creo que es chica, ante es bien grand prosa,  
que sobre cada fabla se entiende otra cosa

<sup>9</sup> Ver para todo ello el artículo citado de Juan Carlos Temprano y Michael Solomon, "La individualidad, el bien eficaz y el dilema de Juan Ruiz" en: «Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo». Santander, 1985, pp. 15-35.

<sup>10</sup> Cfr. Rafael Lapesa, "El tema de la Muerte en el Libro de Buen Amor" en: *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, 1967, pp. 53-75.

sin lo que se alega en la razón hermosa.

De la santidad mucha es bien lecionario,  
mas de juego e de burla es chico breviario;  
por ende fago punto e cierro mi armario:  
séavos chica fabla, solaz e letuario. (cs. 1630-32)

### III. Juan Ruiz, hombre sin fe: el arte necesario

Es indudablemente por todo ello por lo que se nos exige inteligencia y no fe: esto es, la aceptación incondicional de un sistema de valores o de una visión del mundo en el que todo, el bien y el mal, la belleza y la fealdad, la justicia y la injusticia, la vida y la muerte, está explicado desde el principio; todo fatalmente ajustado en el alucinado mecanismo de la creación.

Se nos exige inteligencia, porque ya no basta la fe. A cambio, se nos ofrece lucidez; pero el precio es la conciencia dispar de una realidad deshumanizada en sus fundamentos, culminada por la muerte. Si esto nos provoca angustia, si el precio de la inteligencia es el dolor, nos queda la ironía, el humor cínico y burlón, o el sarcasmo. Pues la inteligencia se salva mediante la risa o la sonrisa, aunque no eviten, a veces, el llanto o la lágrima furtiva. Esta sería, a fin de cuentas, la propuesta que nos hace el Arcipreste en su obra, algo tan pedestre y vulgar, tan fácil como reír para no llorar, para no olvidar que estamos evitablemente vivos.

Ya no hay sistemas inviolables, indiscutibles; uno ha sido radicalmente cuestionado, otro simplemente aún no es. Juan Ruiz. Cualquiera. Hombre moderno. Cercano a nosotros. Hombres esencialmente sin fe. No acepta la muerte como justificación escatológica de la vida. Del dolor.

Por otra parte, si la concepción ruiziana del arte descansa sobre la consideración consciente de éste como instrumento al servicio de la voluntad individual del Yo creador y de sus pasiones más íntimas, esto quiere decir que nos encontramos de nuevo ante un producto cultural radicalmente distinto de aquellos que, de una u otra forma, responden a los modos de hacer y de concebir lo artístico propios del viejo Mester.

Se ha llegado incluso a plantear la existencia de un plan previo en la elaboración del Libro; es algo que difícilmente podremos demostrar. Pero lo que está fuera de toda duda es la coherencia artística del conjunto de la obra, su cuidada composición interna. Que elementos textuales tan diversos como su característica utilización del léxico, basada en la desviación semántica controlada; el uso del estilo indirecto, de la narración y del comentario en una forma tal que supone la consolidación del diálogo (Yo dialéctico) en nuestra literatura; la perfecta gradación en las respuestas de la mora; la estudiada y compleja estructura interna del sermón sobre las armas del cristiano; la utilización del mismo código metafórico para describir a doña Endrina y a doña Garoza; o el componente lírico del Libro, adquieren una significación que va más allá de la simple ejercitación retórica.

Desde el prólogo en prosa, hasta las coplas finales, Juan Ruiz. Cualquiera. Nos habla repetidamente de la estima que su potencial artístico le merece; y sobre todo de la com-



plejidad intencionada de su obra. Hasta ese momento, pocos autores han reflexionado tanto sobre su propia creación y menos aún han integrado dicha reflexión en el texto como componente literario esencial del mismo: prólogo en prosa 152-153; coplas 65-70, 1498 b, 1631 y 1634 d.

El Libro del Arcipreste no ha sido fruto del azar; Juan Ruiz. Cualquiera. Comprende dos siglos antes que Cervantes y domina, en la medida que puede hacerlo un hombre del siglo XIV en Castilla,<sup>11</sup> los mecanismos esenciales del fenómeno literario por excelencia: el texto como ámbito autónomo de relaciones, que necesita de la complicidad del lector para adquirir total sentido "vital" y "artístico" (c. 1507d, c. 1629). Por primera vez en Castilla, literatura y vida forman un binomio indisoluble.

En el vértice de mundos encontrados, no hay demasiadas respuestas, por eso todo en este libro se resuelve en términos de confrontación y de contraste. Confrontación alegórica, narrativa, ideológica y dialéctica:

Don Carnal contra doña Cuaresma

El Arcipreste contra don Amor

Contra las Serranas

Doña Garoza contra Trotaconventos

El vicio contra la virtud... batallas, peleas y debates.

El contenido agónico de la mayor parte de las fábulas; los continuos

desniveles en la estructura del Libro; el contrapunto lírico o el verso frente a la prosa rimada.

Pero hay un conflicto que anuncia todos los demás conflictos, constituyéndolos substancialmente. No es de naturaleza cósmica, tampoco estrictamente material; es una disfunción existencial que procede, sin embargo, de contradicciones fundamentales en los ámbitos de lo social y de lo cultural. Es el permanente combate entre lo que desde diferentes perspectivas, se ha denominado (Cernuda) la Realidad y el Deseo. Contradicción original de la reciente sociedad capitalista, únicamente posible en ella. Porque sólo en la nueva sociedad es posible el deseo y solamente en ella es posible su frustración existencial.

En el viejo orden feudal tal conflicto no era posible, al menos planteado en términos artísticos y literarios, porque éste es propio de individuos con una fuerte conciencia de sí mismos y de su entorno vital como entramado de relaciones conflictivas... En un medio que lo promueva y lo estimule, dinámico y móvil; radicalmente distinto del modelo organicista y estamental aristocrático, en el que los hombres poseen un Yo colectivo, cerrado y mítico, satisfecho en sí mismo e "integrado" que lo impide o lo estorba; en el que la movilidad social o existencial de la mayoría no se contempla como posibilidad, ni aun como necesidad o aspiración.

---

<sup>11</sup> Américo Castro en *LRHE*, pp. 385-387 aborda las causas de las limitaciones que Juan Ruiz tiene en la caracterización de sus personajes. También, M<sup>a</sup> Rosa Lida, "Nuevas Notas..." en *obra citada*, pp. 18-19.

En tal sentido, es un conflicto propio del hombre moderno, que sintiéndose “separado” (Erich Fromm) del mundo y de los otros hombres, añora la plenitud del Paraíso perdido.

Juan Ruiz. Cualquiera. Es el primer artista que en Castilla ha sentido esta angustia y este anhelo, manifestándolo de modo poético. Por eso, acaso, ... su obra nos afecta tan íntimamente aún hoy, más que cualquier otra obra de nuestra literatura medieval, si exceptuamos el postrero y monumental texto que es *La Celestina* de Fernando Rojas. Cualquiera.

Esto, por otra parte, fue, hace tiempo, intuido por Américo Castro, que cuando nos habla de la “tensión del vivir cotidiano y voluntarioso” como “visión estructurante de la realidad poetizada” y como “tema primario” del Libro del Arcipreste, hace especial hincapié en el hecho de que esta tensión, protagonista del texto, es consecuencia, más que de la contradicción *vicio/virtud*, de la planteada entre *impulsos vitales* y *obstáculos* que se oponen a la realización plena de los mismos. O dicho de otro modo, entre una necesidad perentoria de amar y fuerzas que, como la costumbre, el hado, la naturaleza o la moral dominante, positivas o negativas, en cualquier caso, son totalmente ajenas a la voluntad individual de los hombres.

¿Se trata del “fatal” universo mudéjar que turba el macizo andamiaje escolástico? Quizás.

De cualquier forma, Juan Ruiz sintió con aprensión este conflicto primordial de la condición humana (cs. 44–45, cs. 687–694, c. 882, cs. 917–918, cs. 1332–1507); con dolorosa lucidez supo que sólo el cumplimiento del deseo abre las puertas del placer inocente, del goce sin culpa ni pecado (c. 71 y ss., cs. 108–112, c. 763, c. 1511 a, c. 1630, especialmente desde la perspectiva de Márquez Villanueva, en “El buen amor”, «*Revista de Occidente*», 27 (1965), pp. 269–291). Esta es al cabo la aspiración absoluta del libro, el imposible restablecimiento de la gracia adánica. Poder renombrar el mundo, a las criaturas y las cosas, y rehacer sus fundamentos y medidas.<sup>12</sup>

Sin embargo, la condición humana es una realidad inabarcable y el destino, un curso fatal ajeno siempre a la voluntad de los hombres. La comunicación ha sido pervertida en sus fundamentos; la palabra, su principal instrumento, es fuente de continua tensión. La mediación se hace inevitable. El fracaso significa soledad.<sup>13</sup> Y el dolor ni se explica ni se

---

<sup>12</sup> “A todos nos gustaría ser como Adán y poder ponerle nombre, una a una, a todas las cosas de la creación. El único problema es que los animales ya tienen todos nombres.” Orson Welles, Suplemento “Artes”, Nº 121 del diario «*El País*». Cfr. Alejo Carpentier, “Problemática de la actual novela latinoamericana”, en: *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Barcelona, 1987, 7–28, p. 16.

<sup>13</sup> En cuanto a la conciencia del fracaso y de sus consecuencias; de la muerte y de la decadencia, además de releer las coplas 109 y 110; 161; 329 y ss.; 575 a 577; y 843, donde tal conciencia se hace explícita, es interesante comprobar algunos datos que, como el temor reiterado y obsesivo de doña Endrina y de doña Gorozá a ser engañadas, el contenido de fábulas como la del zorro atrapado en la ciudad cercada o los síntomas de decadencia y decrepitud en la última aventura amorosa emprendida, nos indican que, detrás del fracaso continuado, hay algo más que admonición y moralización devota; tal vez, lúcida conciencia de la incapacidad existencial de

trasciende. Hay barreras sociales, cósmicas y existenciales que se interponen en el camino de la felicidad. Al Arcipreste, a cualquiera de los dos, al ser humano. Cualquiera. Y el protagonista de la fábula, únicamente le queda la parodia y la burla como cínicas respuestas, como desesperados fugios.<sup>14</sup>

En fin, la actividad creadora deviene fenómeno necesario, individual (c. 1629) y lúdico (c. 12); a través del cual se transmite una visión del mundo original, homologable únicamente en términos de ideología profunda con la de otros individuos, y fundamentalmente problemática; visión sólo comunicable artísticamente a aquellos que posean la inteligencia, la conciencia del mundo o la intuición suficiente para percibir dicha complejidad, sin mediación totalizadora o unilateral que lo impida, cualquiera que sea la naturaleza de tal mediación. En ello reside la radical "actualidad" del Libro del Arcipreste, y, por ello, su autor se nos antoja un hombre de nuestro tiempo.

#### Povzetek

### JUAN RUIZ, ČLOVEK NAŠEGA ČASA

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (arhiprezbiter iz Hite), Kastiljec iz 14. stoletja, sodobnik Petrarke in Boccaccia, je morda "prvi moderni človek" v Kastilji, kajti konflikti, ki jih prikazuje v svojem življenjskem delu *El libro de Buen Amor*, so popolnoma moderni.

Vendar ga jezikovna in tehnična plat njegovega dela, ki je še vedno zakoreninjena v tradiciji starega srednjeveškega pesništva klera *mester de clerecía*, neizogibno veže na srednji vek. Ravno to je morda bistveno protislovje tega temeljnega dela kastiljske književnosti.

Avtor članka je želel prikazati nekatere od teh konfliktov: napetosti med vero in razumom, med željo in resničnostjo, med pričakovanji posameznika in neizogibnim neuresničenjem le-teh, med strahom in občutkom za tveganje, med ljubeznijo in smrtjo, zadnjo neizpodbitno resnico, ki razgalja varljivi videz, pod katerim se skriva bistvo človekovega obstoja.

---

ciertos seres humanos para la felicidad en un mundo cuyas leyes de intercambio ya no dominan, o les son hostiles.

<sup>14</sup> Sobre la respuesta paródica a la angusita, Deyermond, *HLE*, Ariel, Barcelona, 1973. Volumen I, p. 206. Y Rafael Lapesa, en su artículo sobre el tema de la muerte en el *Libro del Arcipreste*, pp. 55 y 56. También sería interesante comprobar el tratamiento que Unamuno da a este asunto en su novela *Niebla*: la ironía extrema, el sarcasmo y lo grotesco como alternativa posible, acaso "única", al conflicto existencial (pp. 40 y 42 en la edición Alianza Editorial, Nº 1189).



## EL ARTE *POST*PICARESCO DE EDUARDO MENDOZA

Hay novelas contemporáneas cuyo valor literario se considera independiente de la realidad circundante, creando un universo ficcional semánticamente autónomo. Otras en su concepción de la obra literaria parten de la idea del compromiso social y moral, y mantienen, aun favorecen, la función referencial con la cual se vincula la obra literaria con el momento histórico de su aparición.

*El misterio de la cripta embrujada*<sup>1</sup>, con sus ventidós ediciones en once años, pertenece de cierto modo a ambas categorías a la vez. La novela del escritor español Eduardo Mendoza reúne en fusión ecléctica una novela policiaca, una historia gótica al estilo de E. A. Poe, con una, de toda acribie dotada, sátira moral, para desembocar en una novela contemporánea acuñada en la tradición picaresca española.<sup>2</sup> Polisémica en su mensaje, heterogénea en su composición, con un afán de demistificación inmanente y un humor entre carcajeante y mordaz, la obra de Mendoza hace hincapié con su lectura múltiple tanto en el ideario postmodernista de la novela contemporánea, como en la picaresca, estableciendo de este modo relaciones con varios géneros literarios a la vez.

Este artículo se propone buscar en la novela de E. Mendoza la revestida y modernizada estructura de la novela picaresca española. El prefijo *post-* del neologismo titular, a la vez polémico y desafiante, procurará ponderar en qué medida la existencia de la estructura picaresca revela en la obra de Mendoza la dimensión evolutiva de esta forma literaria, y cuáles son los indicadores de su posible alejamiento o ruptura con el modelo primordial.

Carente hasta ahora de una etimología indiscutible así como de una definición históricamente sostenible por la ambigüedad exacerbante del concepto del género picaresco<sup>3</sup>, bajo la novela picaresca en su sentido tradicional comprendemos, teniendo en cuenta la mayoría de las reseñas, una forma narrativa de estructura pseudo-autobiográfica, compuesta de una serie de episodios de carácter satírico o irónico de la vida de un anti-héroe en lucha en la que todos los medios están permitidos para sobrevivir o ascender en la jerarquía social. "La picardía original de la novela picaresca", afirma Ortega y Gasset, "ha de buscarse, pues, en la mirada insolente que de bajo arriba lanza a la sociedad el

---

<sup>1</sup> Eduardo Mendoza, *El misterio de la cripta embrujada*, Biblioteca de bolsillo, vigesimosegunda edición, Barcelona, Seix Barral, 1990 [1979]. Los números entre paréntesis, que aparecen en el texto, se refieren a las páginas de esta edición.

<sup>2</sup> Los cuatro géneros literarios como calificativos de la obra de Mendoza vienen mencionados ya en la contraportada de la edición utilizada.

<sup>3</sup> Uno de los últimos trabajos entre los análisis genéricos es el estudio de Peter N. Dunn, *Spanish Picaresque Fiction. A New Literary History*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1993.

pícaro autor”<sup>4</sup> Si intentamos rastrear en el texto vestigios de la novela picaresca española del Siglo de Oro, la obra de Mendoza se acercará a un grupo considerable de obras contemporáneas, españolas y de otras literaturas nacionales, que bajo distintas etiquetas, tales como “nueva novela picaresca” o “la neopicaresca”, siguen apareciendo en el horizonte literario de nuestra época y continúan inspirando controversia entre los críticos. Se trata de una serie de obras que no sólo se relacionan o imitan una “protoforma” picaresca, sino que en su trayectoria llegan a alterarla e introducir nuevos planteamientos según las exigencias de la época. El espacio de este artículo, sin embargo, no permite ahondar en el debate sostenido respecto a la picaresca en general y al género picaresco en especial. Partiendo de un juicio normativo, a diferencia de la aproximación restrictiva al género, que se limita a la forma y época clásica de la picaresca española, este trabajo optará por una concepción extensiva y abierta, y enfocará el análisis hacia la picaresca del siglo XX. Lo que interesa, por ende, es la cuestión del grado de involucración de la estructura picaresca tradicional con la realidad literaria descrita por E. Mendoza.

En vez de una yuxtaposición de episodios sin aparente nexo anecdotal, como es el hecho en la picaresca tradicional, Mendoza nos ofrece una serie de episodios relacionados entre sí de modo causal que inducen a la formación de una trama.<sup>5</sup> El personaje principal, aunque todavía cumpliendo sentencia en un sanatorio barcelonés, obtiene la tarea, impartida por el comisario Flores, de encontrar la solución de la desaparición misteriosa de una alumna del colegio de las madres lazaristas de San Gervasio en Barcelona, asunto repetido por segunda vez en seis años. La razón de tal selección del “detective provisional” se halla en la intención, expresada sin vacilaciones por el comisario Flores, de encontrar

una persona conocedora de los ambientes menos gratos de nuestra sociedad, cuyo nombre pueda ensuciarse sin perjuicio de nadie, capaz de realizar por nosotros el trabajo y del que, llegado el momento, podamos desembarazarnos sin empacho (26).

En vez del cesarismo de reyes y príncipes, nos encaramos con el cesarismo del Estado simbolizado por el comisario Flores. Tal actitud intransigente de un miembro del aparato estatal revela la magnitud del abismo formado entre los dos polos de la sociedad, el poder institucionalizado y los desprivilegiados. Con esta actitud, toda esperanza de reinserción social favorecida por la concepción ideológica de las sociedades democráticas carece de base. Mendoza, como antes Quevedo, muestra que el pícaro “no puede escapar a su destino por venir de donde viene”.<sup>6</sup>

---

4 J. Ortega y Gasset, “La picardía original de la novela picaresca”, en: *Obras completas II*, Revista de Occidente, séptima edición, Barcelona, 1966, 124.

5 Como ya está mencionado en el comienzo del artículo, el autor tiene que cumplir con las exigencias de varios tipos de discursos a la vez; la existencia de la trama es imprescindible para el género policiaco, subyacente, junto con el picaresco, al tejido narrativo de la novela de Mendoza.

6 A. Egido, “Retablo carnealesco del Buscón don Pablos” en: *«Hispanic Review»* 46, 1978, 180.

De modo general podemos decir que la confrontación del individuo con la sociedad<sup>7</sup> dentro de la óptica del problema de identidad representa el distintivo fundamental de la picaresca tradicional que surge en una época de creciente conflictividad en el ámbito social, económico e ideológico en la España de los siglos XVI y XVII regida por la Casa de los Austrias. El discurso del pícaro, resumiendo la bibliografía casi inabarcable sobre el tema, representa el discurso de un marginado expulsado de la estructura de la sociedad feudal española comparable con las castas. Nacido como miembro de los más bajos estratos sociales, por eso desprivilegiado y sin honra, al pícaro no le queda otro remedio que “rebelarse” contra tal estado de cosas. En la lid que inicia tendrá que mostrar toda su astucia, destreza, tenacidad y un afán irresistible de mejorar sus condiciones de vida sin prestar atención a los medios que utiliza para conseguir su meta. La perspectiva narrativa, por tanto, es la de un “outsider”, un expulsado y excluido quien perfila en el curso de la narración en primera persona una sociedad corrompida, hasta perversa en su egoísmo y dejadez. La imagen del mundo que contemplamos es caótica. El ser humano en tal entorno se siente cada vez más alienado y ensimismado.

La obra de Mendoza sigue esta preceptiva. El protagonista de la novela, el detenido del sanatorio psiquiátrico de Barcelona, proviene de los bajos estratos sociales: su padre era un “ex-combatiente y ex-cautivo de ambos bandos” (119) y apostante desafortunado de las carreras de ladillas; su madre “fue a parar a la cárcel de mujeres de Montjuich [...] por su incontrolable afán de robar de las casas los objetos más visibles, tales cuales relojes de pared, butacones y, una vez, un niño” (120). El inframundo en el que creció es desamparador:

No tienen [...] de qué preocuparse: ni mandan a sus hijos a la escuela ni los llevan al médico ni tienen que vestirlos ni darles de comer: los sueltan desnudos a la calle y allá te las compongas. Les da lo mismo tener uno que cuarenta. Visten de harapos, viven hacinados como bestias, no frecuentan espectáculos ni distinguen entre un solomillo y una rata chafada (146).

A lo largo del texto llegamos a conocer el mundo de prostitutas de su hermana Cándida, hoteles de reputación sospechosa, asesinatos, estafas, robos, mentiras, engaños. Otra vez tenemos lo que R. Buckley llamó, al hablar de la picaresca del Siglo de Oro, “sociedad agresiva, ambientes degradantes”.<sup>8</sup> La escritura de Mendoza se convierte de este modo en “suma de la disidencia social”.<sup>9</sup> De las citas mencionadas se desprende una severa crítica moral y social expresada en la época de “cambios recientemente acaecidos en nuestro suelo” (52), la transformación radical política que sacude España a mediados de los años setenta. Precisamente el hecho de tratarse de una sociedad en tránsito ha sido destacada por la crítica como el momento propicio de la aparición (y la sucesiva

---

<sup>7</sup> Véase sobre este enfoque sobre todo C. Guillén, *Literature as System*, Princeton, Princeton University Press, 1971; R. Bjornson, *The Picaresque Hero in European Fiction*, Madison, University of Wisconsin Press, 1977.

<sup>8</sup> R. Buckley, *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, Barcelona, Ediciones Península, 1982, 122.

<sup>9</sup> F. Carrillo, *Semiología de la novela picaresca*, Madrid, Cátedra, 1982, 144.

reaparición) de la forma picaresca.<sup>10</sup> “El típico fondo social para la novela picaresca”, dice R. Alter, “es el mundo en el cual el viejo orden social se está desintegrando, no obstante sigue considerado como si continuara inalterado”.<sup>11</sup> La temporada de crisis cristaliza aun más los conflictos interiores y polariza la sociedad hasta constituirse en ella dos frentes, entre sí incompatibles e incompatibles.

Al presentar las personalidades típicas de la sociedad española de aquel entonces, el autor anónimo de *Lazarillo de Tormes* (y con mayores o menores variaciones los demás autores de la novela picaresca tradicional) ha logrado transmitirnos en líneas generales los pilares de aquella sociedad que, más que personajes literarios, son tipos que solamente relacionamos con un determinado momento histórico — el de Siglo(s) de Oro: el clérigo, el escudero — “hidalgo famélico”, el fraile, el buldero, el capellán, el alguacil. En cuanto a la figura del pícaro como personaje principal de los relatos, en la literatura picaresca clásica y moderna se observa también un descuido notable del desarrollo emocional del narrador-protagonista y su escasa individualización caracterológica. Pero, a diferencia de los personajes-tipo mencionados, en él hay algo de lo colectivo que es al mismo tiempo eterno, y que W. Schuhmann ha llamado acertadamente “el reflejo de las circunstancias históricas” [Wiederspiegelung von Zeitumständen].<sup>12</sup> Sin tener vida propia, a través del pícaro se transparenta la fragilidad y la incertidumbre de una época.<sup>13</sup> Siendo un tipo y no un personaje individualizado, lo impersonal del pícaro invoca y acompaña su inmortalidad, su reiterativa resurrección y su perseverante fuerza del criticismo burlón. La misma idea de la transparencia, no solamente del pícaro sino del relato picaresco en su totalidad, se halla ya en el fondo del reproche, expresado por Ortega y Gasset, de que la novela picaresca representa “un arte [...] que no tiene independencia estética; necesita de la realidad fuera de ella, de la cual es ella crítica”.<sup>14</sup> La ficción picaresca, tradicional o moderna, no es nunca una finalidad en sí, sino que sirve para ilustrar de modo entretenido los males morales y sociales y con ello se opone a lo puramente estético y autónomo. El realismo consustancial de la novela picaresca revela una literatura de compromiso que brota de la necesidad perenne del ser humano de criticar la injusticia y luchar por su propio bienestar. El discurso aparentemente individual, autobiográfico del pícaro se convierte en realidad en el discurso de todo ser humano desprivilegiado y anonadado por las circunstancias sociales y, mucho más aún, de las morales, y como tal llegamos a identificarlo también en el texto de Mendoza. Lo ahistórico y supratemporal del pícaro son rasgos que le han ayudado a sobrevivir hasta hoy en día.

---

<sup>10</sup> A. Hague, “Picaresque Structure and the Angry Young Novel”, en: «*Twentieth Century Literature*» 32 (1), 1986; A. Blackburn, *The Myth of the Picaro: Continuity and Transformation of the Picaresque Novel*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1979; R. Bjornson, *Ob. cit.*

<sup>11</sup> R. Alter, *Rogue's Progress: Studies in the Picaresque Novel*, Cambridge, Harvard University Press, 1964, 66. La traducción es mía.

<sup>12</sup> W. Schuhmann, “Wiederkehr der Schelme”, «*PMLA*» 81, 1966, 473/474.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 474.

<sup>14</sup> J. Ortega y Gasset, *Ob. cit.*, 124.



El carácter transparente posee también el fraguar de la identidad de muchos pícaros tradicionales, que a menudo tienen nombres de connotación simbólica (Lázaro) o eligen y adoptan, ya adolescentes, nuevos nombres (Guzmán de Alfarache) o bien su individualidad se oculta bajo un denominador común de la capa ínfima de la sociedad (el Buscón).

En cuanto a algunos nombres personales que aparecen en la novela de Mendoza, tales como Plutonio Sobobo Cuadrado, Cagomelo Purga, Hermafrodito Halfman, reprobados por P. Gil Casado por ser “indignos patronímicos de que tanto gusta el escritor”<sup>15</sup>, en gran medida invoca el autor barcelonés con ellos el arte quevedesco por ser “mera dimensión física del lenguaje, voceros del autor”.<sup>16</sup>

El reflejo del tiempo y del espacio que se transluce a través de la novela de Mendoza es también muy instructivo. El tiempo histórico que abarca la novela es la era postfranquista, el año 1977, durante el mandato del Presidente Suárez. El “tiempo del discurso” es limitado: unos días. El marco espacial dentro del cual se mueve el protagonista es el sanatorio, Poble de l'Escorpí, pero sobre todo es Barcelona, una Barcelona que se nos ofrece pintada con pincel naturalista y acompañada de comentarios sardónicos, con sus “alegres bares de putas del barrio Chino” (29): “Nos adentramos en una de estas típicas calles del casco viejo de Barcelona tan llena de sabor, a las que sólo les falta techo para ser cloaca” (47). Los viajes que emprende el protagonista sirven para hacer ver el revés del mundo, lleno de conducta vituperante, vicios, crímenes y amoralidad. Simbólicamente, sin embargo, como todos los viajes literarios, es un camino de cognición de sí mismo y de los demás.

El problema de identidad se impone desde varios puntos focales en la trayectoria de la novela picaresca. El pícaro tradicional, siendo una persona sin estatus social, lucha con todo su fervor por ser reconocido por las capas superiores de la sociedad. El anti-héroe de Mendoza anhela también el reconocimiento y busca oportunidades para dar “muestras de comedimiento” (16). Acepta la oferta del comisario Flores de actuar de detective porque, como declara de sí mismo, “estoy decidido a probar ante la sociedad la suficiencia de mis aptitudes y la solidez de mi cordura, así pierda la vida en el empeño” (53).

Mendoza pone de relieve el problema de la identidad por un lado siguiendo las ideas clásicas y por el otro, pagando el tributo a la época en la que le toca vivir. Su entorno le deniega el reconocimiento de la identidad al protagonista de la novela. En vez de por nombre propio, su médico y el comisario Flores lo llaman consecutivamente sujeto (13), individuo (13), interfecto (14), ejemplar (15), espécimen (16), personaje (16), perla (27). El denegado continúa el juego en un proceso que culmina en auto-denegación, sin revelarnos su nombre, metamorfoseando bajo distintos nombres, según demanda la situación, pero con un apellido común – Sugrañes, el de su psiquiatra. De esta manera, al hablar con el actual jardinero del Colegio, el protagonista innominado se presenta como “Arborio Sugrañes, profesor de lo verde en la universidad de Francia” (57); con el devoto antiguo jardinero es “Fervoroso Sugrañes, para servir a Dios y a usted” (64) etc. El

---

<sup>15</sup> P. Gil Casado, *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona, Anthropos, 1990, 276.

<sup>16</sup> E. Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid, 1971, 237; cito por A. Egido, *Ob. cit.*, 185.

personaje principal de Mendoza no revela la identidad consigo mismo sino más bien la diferencia, y de esta forma concuerda con la tesis de T. Docherty, quien afirma que los personajes postmodernistas “siempre dramatizan su propia ‘ausencia’ de sí mismos”.<sup>17</sup> La individualidad del protagonista está suprimida bajo una serie de roles sociales que el protagonista temporalmente asume y que se vislumbran por debajo de los nombres altisonantes con los que se presenta a los demás siguiendo el principio *nomen est omèn*. Este es uno de los ejemplos de la cuenta que rinde E. Mendoza a la literatura contemporánea, postmodernista, poblada con seres que metamorfoseándose nunca acaban formándose personalidades íntegras. Tal personaje literario “nunca es, pero está siempre a punto de ser”.<sup>18</sup> La recurrencia al problema de la identidad en la literatura actual a su vez revela la precaria posición en la que se encuentra el ser humano en la sociedad contemporánea etiquetada a menudo como deshumanizada. Una vez puesta en tela de juicio, la integridad del sujeto establecida por el pensamiento cartesiano se disocia en la multitud de *yos*.<sup>19</sup>

Desde los tiempos míticos el nombre propio significaba el nacimiento de la personalidad y a la vez el momento en el que el sujeto llega a apropiarse del papel asignado por la sociedad. “El nombre propio”, dice S. Chatman, “como el artículo definido, es deíctico, y establece una especificación individual”.<sup>20</sup> El protagonista se burla de la exclusividad del nombre personal afirmando que en su caso

el problema carece de sustancia, ya que mi verdadero y completo nombre sólo consta en los infalibles archivos de la DGS, siendo yo en la vida diaria más comúnmente apodado “chorizo”, “rata”, “mierda”, “cagallón de tu padre” y otros epítetos cuya variedad y abundancia demuestran la incommensurabilidad de la inventiva humana y el tesoro inagotable de nuestra lengua (61/62).

La resistencia del protagonista mendocino a revelarnos su nombre tiene que ver con su final rechazo del papel social y su resignada permanencia en el sanatorio. El protagonista de Mendoza no está dispuesto a ningún compromiso político, social o ideológico. A pesar de su inicial rebeldía contra la decisión del comisario Flores de acabar de inmediato con la investigación encomendada, la sumisa aceptación final de la decisión del comisario Flores y del doctor Sagrañes de continuar su reclusión es también una tentativa de acabar la eterna huida en búsqueda de lo acogedor y afectuoso. La distancia que gana alejándose de la sociedad le ayuda a permanecer justo y sincero consigo mismo y a conservar, por lo menos hasta cierto punto, su integridad frente a la ideología vigente de la sociedad. El patente desarraigo del protagonista condiciona su imposibilidad de establecer relaciones emotivas, amorosas o amistosas.

---

<sup>17</sup> Th. Docherty, “Postmodern Characterization: The Ethics of Alterity”, en: E. J. Smyth (Ed.), *Postmodernism and Contemporary Fiction*, London, B. T. Batsford Ltd., 1991, 183. La traducción es mía.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 169. La traducción es mía.

<sup>19</sup> A. Encinar, *La novela española actual: La desaparición del héroe*, Madrid, Pliegos, 1990.

<sup>20</sup> S. Chatman, *Historia y discurso*, Madrid, Taurus Humanidades, 1990, 238.

El carácter del protagonista de Mendoza se acerca, en la superficie, a la definición del pícaro hecha por A. A. Parker<sup>21</sup> según la cual el pícaro es en el fondo un delincuente, un transgresor. Hay que aplicar aquí, sin embargo, una diferenciación más esmerada. Cualquier análisis de una obra oscila entre las categorías de lo particular y lo universal. Intercambiar en todo caso estas dos nociones significa andar desencaminado frente al rigor del método científico. Lo que ha sido la categoría universal para Parker —todo pícaro es en su esencia un criminal— debe aplicarse en el análisis de la obra de Mendoza en su sentido casuístico. Y si tales semejanzas se observan en la superficie del protagonista mendocino, a pesar de las afirmaciones del propio protagonista de que es “un loco, un malvado, un delincuente y una persona de instrucción y cultura deficientes” (15), esto quiere decir que en el fondo no se trata aquí de ningún malhechor sino de una persona con sensibilidad y corazón, autocrítica y realista, constreñida por la rigidez de las convenciones sociales a defenderse y sobrevivir del modo que pueda. Y si continuamos con la afirmación de que, superficialmente, el protagonista es un rufián, los demás alrededor de él lo son aun más, a pesar de pertenecer a los privilegiados y poderosos de la sociedad. Es el mundo de las apariencias en el que se mueve el protagonista de Mendoza y él las pone en evidencia.

En cuanto a los demás personajes de la novela, son tipificados como en la picaresca clásica, y no como los personajes de C. J. Cela en su versión remozada del *Lazarillo*, que son, según J. M<sup>a</sup> de Cossío,

singulares, más próximos en algunos casos a la realidad que sus antepasados, pero por excepcionales más aptos para la complacencia literaria que para la lección moral, o inmoral, aplicable e inmediata.<sup>22</sup>

De un número de personajes-tipo presentados se pueden establecer dos parejas que están puestas en relación: por un lado la pareja antitética Mercedes e Isabel, por el otro, el comisario Flores y el señor Peraplana. Mercedes es la mujer emancipada e inteligente con principios y perseverancia; Isabel es la típica bella, más muñeca que ser humano, de la capa superior de la sociedad. Peraplana, el padre de Isabel, es el criminal de la clase alta que no hubiera podido tantos años sin estorbo llevar a cabo su actividad criminal sin tener al lado de la ley a un hombre como el comisario Flores, servil y condescendiente cuando se trata de los ricos, pero de facultades intelectuales limitadas. Entre todos ellos, como un malabarista, se mueve el pícaro innominado de Mendoza .

Del lazo que le une al protagonista con el comisario Flores como persona de autoridad se vislumbra el esquema tradicional “amo-mozo”. Según C. J. Cela, entre los dos se establece una relación dialéctica en la que el amo necesita la presencia del mozo

---

<sup>21</sup> A. A. Parker, *Literature and the Delinquent*, Edinburgh, University Press, 1967; tal opinión comparten algunos otros estudiosos también, p. ej. A. Zahareas, “El género picaresco y las autobiografías de criminales”, en: M. Criado de Val (Ed.), *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979; Ramón Buckley, *Ob. cit.*; J. Manrique de Aragón, *Peligrosidad social y picaresca*, Barcelona, Clásicos y ensayos, Colección Aubí, 1977.

<sup>22</sup> J. M<sup>a</sup> de Cossío, “Prólogo” en: C. J. Cela, *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, Barcelona, Noguer, 1955, 19.

(esclavo) para sentirse libre. Por otro lado, puesto que la liberación comprende la autoconciencia, el pícaro inevitablemente necesita obtener el reconocimiento por parte del amo.<sup>23</sup> El protagonista de Mendoza termina privado de tal reconocimiento.

La novela picaresca tradicional por medio de la forma pseudo-autobiográfica revela el ciclo de la vida de un individuo, su infancia, adolescencia y maduración, en precario equilibrio siempre entre los conceptos de engaño y desengaño. La perspectiva que se construye por medio de la forma de autobiografía fingida es doble: el punto de vista del héroe de la historia discrepa del punto de vista del narrador. Narrado retrospectivamente, desde la memoria, el desdoblamiento de la perspectiva en el relato hace viable la distancia satírica, irónica o cínica que se establece entre el narrador y el relato narrado. En otras palabras, es la ironía, la sátira o el cinismo los que sirven para que esta distancia se haga patente.<sup>24</sup> En cuanto a la segunda premisa, en la obra de Mendoza ya no se trata de tal rito de iniciación del protagonista sino de un episodio muy paradigmático de su vida, una excursión, por decirlo así, al mundo hostil de los valores sociales desde hace tiempo predeterminados, durante la cual nos enteramos también de algunos detalles de su vida anterior. Es una tentativa fugaz, temporal, de resocialización que termina en resignación. En este contexto se puede estrechar para la actualidad la afirmación de R. Buckley que la picaresca es “una confesión encubierta, un diálogo subterráneo, pero apasionado, entre el ‘yo’ que fue y el ‘yo’ que quiso ser”.<sup>25</sup> En esta incisión del deseo se halla lo trágico del pícaro.

La única verdadera libertad cuyo lujo puede permitirse el pícaro es la escritura misma, “un movimiento de liberación interior”.<sup>26</sup> A través de la escritura picaresca, nueva y vieja, se ha dicho repetidas veces, ocurre la caída de máscaras de la sociedad circundante. El pícaro desenmascara los vicios de la sociedad y pone de relieve sus verdaderos valores. En este respecto, el impacto que en la literatura del Siglo de Oro fue provocado por la aparición de la figura del pícaro, resulta comparable con la entrada en escena del cínico Diógenes en la filosofía idealista de la Grecia clásica (sobre todo en relación con el pensamiento de Platón). Con Diógenes en la filosofía europea comienza la resistencia contra el juego arreglado del “discurso”<sup>27</sup>, otro nombre para la ideología o ideologización. La resistencia de ambos, tanto de Diógenes como del pícaro, es esencialmente satírica, dirigida hacia la destrucción de la mentira promovida ya en un modo de vivir y amparada por las autoridades de la época.<sup>28</sup> El desnudamiento de la mentira en la historia literaria lo

---

<sup>23</sup> C. J. Cela, “Pícaros, clérigos, caballeros y otras falacias, y su reflejo literario en los siglos XVI y XVII.”, en: A. Zamora Vicente (Ed.), *Novela picaresca española*, Tomo I, Barcelona, Noguer, 1974, 24.

<sup>24</sup> Sobre este aspecto véase, entre otros, los trabajos de M. Kruse, “Die parodistischen Elemente im Lazarillo de Tormes”, en: «*Romanisches Jahrbuch*» 10, 1959, 300; H. R. Jauss, “Ursprung und Bedeutung der Ich-Form im Lazarillo de Tormes”, en: «*Romanisches Jahrbuch*» 8, 1957, 297, así como F. Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1970.

<sup>25</sup> R. Buckley, *Ob. cit.*, 89.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 97.

<sup>27</sup> P. Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1983, 205.

<sup>28</sup> *Ibid.*

llevaron a cabo locos, bufones, *servus astutus*, graciosos, clowns, cínicos, pícaros, zanni, arlequines, etc. Es la “filosofía de la calle”<sup>29</sup> que de este modo entra en las páginas de la literatura picaresca. El pícaro inicia la subversión del infructuoso discurso académico: graduado por la “universitas vitae”, a lo largo del texto picaresco despliega el esbozo de la filosofía de los que están privados de estatus social, oponiéndola abierta o soterradamente a la ideología oficial. El protagonista de Mendoza de este modo revela con una actitud antidogmática la hipocresía eclesiástica, la ineptitud y el carácter pequeñoburgués del aparato estatal o la petulancia y corrupción de los “buenos ciudadanos” de la clase alta. Es la cosmovisión pesimista del hombre capturado en el mundo desfasado en el que la relación entre las ideas y la realidad deviene sumamente desarmonizada. Lo desafiante, lo escandaloso, lo inaudito configura la expresión literaria y sirve para “comprometer las autoridades en su necedad hinchada, desenmascarar la falsedad pomposa, denunciar la presunción santurróna”.<sup>30</sup>

Ironía, sarcasmo o ambigüedades son, según F. Rico, signos de un radical escepticismo del pícaro tradicional. El protagonista innominado de Mendoza utiliza una serie de medios lingüísticos y literarios para hacer patente su cosmovisión: parodia, ironía, caricatura, incongruencias. Teniendo en cuenta los entornos descritos por Mendoza y, sobre todo, la manera de presentarlos, se consigue relativizar la afirmación de G. Helmich<sup>31</sup> sobre la imposibilidad de transponer a la novela picaresca moderna el humor de la miseria de la picaresca tradicional — recordemos los mencionados momentos de la historia de sus padres, o la descripción de su hermana Cándida que por lo grotesco y caricaturesco evoca la imagen de Cabra en *La vida del Buscón*:

Tenía [...] la frente convexa y abollada, los ojos muy chicos, con tendencia al estrabismo cuando algo la preocupaba, la nariz chata, porcina, la boca errática, ladeada, los dientes irregulares, prominentes y amarillos. De su cuerpo ni que hablar tiene: [...] trapezoidal, desmedido en relación con las patas, cortas y arqueadas, lo que le daba un cierto aire de enano crecido, como bien la definió, con insensibilidad de artista, el fotógrafo que se negó a retratarla el día de su primera comunión so pretexto de que desacreditaría su lente (30/31).

En las descripciones de este tipo se reconocen varias notas del humorismo: sarcástico, irónico, satírico, hasta burlesco. El tipo de humor que encontramos en la novela de Mendoza, respecto a la actual producción literaria española, es elogiado por L. Suñer del siguiente modo:

practicamente inédito en la novela española más reciente, tan temerosa de hacer reír como de la peste, siempre pensando en posibles malas interpretaciones y con ese miedo hacia algo que siempre fue tan literario, al me-

---

<sup>29</sup> Ibid., 207.

<sup>30</sup> W. Schuhmann, *Ob. cit.*, 468.

<sup>31</sup> W. Helmich, “Der wiedererweckte Lazarus. Zu Gestalt und Funktion des Pikaresken in einigen jüngeren spanischen Romanen”, en: «*Iberoromania*» 25, 1987, 60. La traducción es mía.

nos, como hacer llorar contando la vida propia y que entre nosotros, lamentablemente, se asocia demasiado a menudo con la frivolidad, con las escasas intenciones de trascendencia, como si esto fuera también algún desdoro.<sup>32</sup>

En cuanto a las incongruencias<sup>33</sup>, el lenguaje utilizado por el protagonista no tiene justificación alguna en el origen humilde de los marginados de la sociedad barcelonesa, uno de los cuales es el protagonista. Pero la picaresca tradicional tampoco justifica las esporádicas erupciones de erudición de sus protagonistas afamados. Mientras P. Gil Casado lo llama, refiriéndose a la obra de Mendoza, un “recurso pobrísimo”<sup>34</sup> del autor, tal procedimiento en mi opinión más bien revela que E. Mendoza no solamente es admirador y sucesor de una secular tradición literaria española sino a la vez el producto ideológico del postmodernismo. El carácter no motivado del lenguaje utilizado por el protagonista, visto en estas dimensiones, adquiere un sentido nuevo y se vuelve instrumento del desencanto. De este modo el autor consigue destruir la ilusión de facticidad y poner al descubierto la ficticidad de la obra literaria. A esta categoría pertenecen las numerosas invocaciones al lector, el momento metaficcional en la narrativa: “no estaría usted saboreando estas páginas deleitosas” (45); “aprovecharé el espacio sobrante para tocar un extremo que sin duda preocupará al lector” (61); “Se preguntará usted, sin duda, querido lector” (154); “Nunca diga usted, lector, de esta agua no beberé” (156). En la picaresca tradicional, sin embargo, tales referencias al propio género cumplían la función mimética de la escritura fortificando la aparente verosimilitud autobiográfica y la confianza entre el “confesante” y su “confesor”.

En el texto picaresco podemos discernir claramente la fenomenología de lo extraño y distinto. Ya Lázaro sabiamente decía “¡Quantos deue de auer en el mundo, que huyen de otros, porque no se veen a si mesmos!”.<sup>35</sup> El pícaro es otra vez lo extraño, lo socialmente lejano, entorno de subcultura para los que tienen poder (y palabra) en la sociedad. De ahí surge también la mencionada “justificación” del comisario Flores por haber elegido al protagonista para un asunto tan delicado. La relación hacia lo extraño se reduce de ordinario a la proyección de la propia identidad, de sus temores y demonios ocultos, en lo raro y distinto de la “norma”, lo que subraya la estrechez de la cosmovisión y la incapacidad de conceder una co-existencia a individuos guiados por otro canon social. No sorprende por tanto una actitud antisocial que caracteriza al protagonista de Mendoza y al pícaro moderno en general.

---

<sup>32</sup> L. Suñén, “Eduardo Mendoza y lo difícil que es ser uno mismo”, en: «*Insula*» 478, sept. 1986, 7.

<sup>33</sup> Las incongruencias, tal y como están consideradas en este artículo, coinciden grosso modo con el término “desviaciones” utilizado por L. Hickey en su artículo “Deviancy and Deviation in Eduardo Mendoza’s *Enchanted Crypt*”; en: «*Anales de la Literatura Española Contemporánea*» 15 (1-3), 1990. El mencionado autor emplea la palabra “incongruencia” en el sentido reducido, como subcategoría de las “desviaciones” [deviations], mientras que en este artículo obtiene un significado más amplio.

<sup>34</sup> P. Gil Casado, *Ob. cit.*, 276.

<sup>35</sup> Anónimo, *La vida de Lázaro de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, (Ed. de J. Cejador y Frauca), Madrid, Espasa-Calpe, 1976, 72.

Para apoyar la tesis de la falta de personalidad, de ahí la individualidad del protagonista de E. Mendoza, sirva de indicador su relación con el concepto de tiempo, sobre todo si aquí diferenciamos entre un tiempo del mundo, exterior, medible con horas y años que es también un tiempo del cambio, resultante de la cognición aristotélica del tiempo, y otro concebir del tiempo, parecido a la instancia presentada por Thomas Mann en su *La montaña mágica*: estático, colectivo, un tiempo sin decurso, que es el tiempo del sanatorio. En el paso del uno al otro “arrojaba con alegría el tiempo por la borda, en la esperanza de que el globo alzara vuelo y me llevara a un futuro mejor. Loco anhelo.” (119). Muy revelador en este respecto es el artículo de C. Guillén sobre la disposición temporal de *Lazarillo de Tormes*<sup>36</sup> y los paralelos que se pueden trazar entre la obra mendocina y el *Lazarillo* en este respecto. La diferencia fundamental, sin embargo, se halla en el hecho de que Lázaro rompe la mágica línea divisoria interpuesta entre él y el mundo de los “buenos”, aceptando y obedeciendo *a su modo* a las exigencias de la sociedad, mientras que el héroe mendocino no rompe con esta línea divisoria y regresa al mundo sin tiempo lineal, un mundo que también recuerda al tiempo refutado de Borges, en el que las leyes vigentes no tienen nada que ver con la concatenación histórica en la que vive el resto del mundo. Si la identidad de la persona es el heideggeriano “ser en el tiempo”, la falta de identidad, más aun, el carácter impersonal del pícaro le proporciona su inmortalidad.

Tanto el pícaro renacentista y barroco como su descendiente mendocino son “outsiders”, más aún — apóstatas. Éste de modo doble: no solamente por no tener acceso al mundo de los privilegiados por razones sociales y económicas, sino también por estar recluido en el sanatorio/prisión que por otro lado representa “una protección temporal del caos del mundo exterior y una ocasión de experimentar —en lugar de la sociedad externa al hospital, tradicionalmente estructurada— una jerarquía social que, aparte y de modo absolutamente arbitrario, está basada en la necesidad y la eficiencia”.<sup>37</sup> La reclusión en el sanatorio es la manera de apartarse de la realidad acongojada. S. Miller llama los motivos del sanatorio o de la cárcel “el cisma aventura-retiro”.<sup>38</sup> Debido a las amargas experiencias con el mundo, al desahucio causado por las circunstancias sociales y morales, sería lógico, dice Miller, que el pícaro renunciara a tal mundo y se retirara de él hacia una estabilidad interna, un tipo de monasticismo. Su incapacidad de hacerlo consecuentemente “arroja una especie de pesimismo fundamental sobre el género”.<sup>39</sup>

Aunque algunos autores como U. Wicks privan a la picaresca de toda transigencia filosófica por su predilección por el detalle, por lo superficial, fragmentario y discontinuo<sup>40</sup>, tal concepción se distingue bien en la obra de Mendoza. Es el pesimismo el que determina el eje conceptual del protagonista mendocino. No extraña, pues, que la esencia

---

<sup>36</sup> C. Guillén, “La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*”, en: «*Hispanic Review*» 25, 1957.

<sup>37</sup> A. Hague, *Ob. cit.*, 216. La traducción es mía.

<sup>38</sup> S. Miller, *The Picaresque Novel*, Cleveland, Case Western Reserve University Press, 1967, 88.

La traducción es mía.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> U. Wicks, *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions: A Theory and Research Guide*, Westport, Greenwood, 1989, 246.

de su cosmovisión quepa en una frase: “siempre seremos lo que ya fuimos” (119). El mundo de *El misterio de la cripta embrujada*, como el de *Lazarillo de Tormes* en palabras de H. Mancing, “es cínico e irreverente, caracterizado por la ausencia de todo valor positivo material, social y moral. En este contexto, los personajes se encuentran aislados de Dios, de los hombres y de sí mismos”.<sup>41</sup> La inalterabilidad del mundo conduce al protagonista a la resignación.

“Señor, le dije, yo determiné de arimarme a los buenos”<sup>42</sup>, afirma Lázaro al final del libro. El protagonista de Mendoza también opta por los “buenos”, pero estos “buenos” son el revés de la sociedad tradicional, un mundo inconventional, alternativo, desengañado y pulcro en su concepción del mundo. Son los “bienaventurados” bíblicos que viven más allá de la corrupción, del chantaje o del crimen. Tanto Lázaro como el protagonista de la novela analizada al final de su trayectoria han tomado una decisión, han optado voluntaria y a la vez resignadamente por una solución que, lejos de ser revolucionaria, indica un alto grado de reflexión, tanto sobre el mundo como sobre sí mismo. Pero, mientras Lázaro se exilia *en* la sociedad, el protagonista de Mendoza se exilia *de* la sociedad. Su narración llega a ser una combinación de moraleja y justificación en la que el pícaro expresa reflexiones críticas acerca del mundo que le rodea como acerca de sus propios hechos, sin arrepentirse de ellos.

El pícaro ha sido siempre una mezcla curiosa de cínico y fatalista. El aislamiento final del pícaro mendocino ¿no significa la tentativa de liberarse de todo lo mundano, de las emociones y necesidades que conducen al ser humano hacia una relación de dependencia, hasta de esclavitud? Utilizando como la base de comparación la filosofía de los cínicos, ¿no representa la “libertad” en realidad la independencia de todo lo exterior al ser humano? De un oportunismo amoral en este respecto no se puede hablar. Como los cínicos, el protagonista de Mendoza se opone a los valores institucionalizados de la sociedad, tales como Estado o clase social. Y sin embargo, tal actitud no la podemos atribuir exclusivamente a su decisión personal. Hay siempre algo de fatalidad en las creencias de los pícaros, el convencimiento de que las cosas, timoneadas por la Fortuna, no han podido ocurrir de otra forma.<sup>43</sup> Se establece aquí una tensión entre, por un lado, el deseo de modelar la propia existencia convenientemente, y por el otro, la resignación que surge frente a lo irrisorio de cualquier tentativa de libre albedrío o del cumplimiento de sus aspiraciones a la ascensión social.

---

<sup>41</sup> H. Mancing, “El pesimismo radical del *Lazarillo de Tormes*”, en: M. Criado de Val (Ed.), *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, 462; sobre este aspecto véase también S. Gilman, “The Death of *Lazarillo de Tormes*”, en: «PMLA» 81, 1966.

<sup>42</sup> Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, ed. cit., 238.

<sup>43</sup> S. Miller, *Ob. cit.*, 28-35.



## Conclusión

La finalidad de este análisis ha sido demostrar que la idiosincrasia del protagonista de *El misterio de la cripta embrujada* así como de la obra en su totalidad corresponde en alto grado a la imagen tradicional del pícaro y de la picaresca. En cuanto al personaje principal de Mendoza, se trata, de modo parecido a la picaresca tradicional, de un individuo frecuentemente fracasado en la sociedad vista como suma de normas y hábitos. Su campo de acción va desde la resistencia y rebelión hasta su final resignación frente a un entorno hostil. De la multidiscursividad del texto mendocino irrumpen, mucho más reducidos en número, los rasgos que es legítimo considerar divergentes del modelo tradicional picaresco y procedentes de las tendencias literarias contemporáneas o géneros literarios confluente: el nombre del protagonista no figura, como de costumbre, ni en el título ni en el texto de la obra — en vez de ello testimoniamos múltiples metamorfosis onomásticas del personaje principal; existe una trama, es decir, un nexos causal entre los episodios; hay incongruencias que sirven para desrealizar la ilusión ficcional; en vez de la presentación cronológica de su maduración, el protagonista-pícaro narra un episodio de su vida con reiterativos *flash backs* al pasado. No obstante, Eduardo Mendoza ha conseguido con esta obra recrear el inequívoco ambiente de la novela picaresca, intemporal en su mensaje, humor e impacto que produce.

La falta de una norma absoluta cedió el paso a una larga y todavía no acabada discusión sobre lo que es o no es la picaresca, un corpus de obras que para muchos críticos está por encima de toda categorización por épocas literarias o históricas. Cualquier tentativa de impugnar la estructura picaresca en la novela de la actualidad significaría reducir a nivel de pastiche las novelas que muestran semejanzas formales o de contenido con la picaresca tradicional. Tal juicio, sin embargo, no haría justicia a esta segunda novela de Eduardo Mendoza, ni a las obras de autores de tan gran renombre como C. J. Cela, F. Umbral, D. Fernández Flórez, J. García Hortelano, Th. Mann, G. Grass, J. Steinbeck, S. Bellow, I. Allende, y muchos otros.

POSTPIKARESNA UMETNOST EDUARDA MENDOZE

Idiosinkrazija glavnega junaka, kot tudi celotnega dela, v *Skrivnosti začarane kripe* Eduarda Mendoze popolnoma ustreza podobi klateža in pikareske, ki izhaja iz španske renesančne in baročne tradicije. Elementi, ki se izogibajo pikaresknemu prototipu in ki vplivajo na nastanek etiket, kot so "novi potepuški roman" ali "nova pikareska", so z ene strani posledica multidiskurzivnosti Mendozove pripovedi (v kateri sočasno obstaja več književnih zvrsti, kot so kriminalni roman, grozljivi roman, satira in pikareska), z druge pa posledica postmodernistično naravnane sodobnega romana: glavni junak večkrat spreminja svoja imena, ne da bi nam odkril pravega; namesto preproste vzporednosti dogodkov so le-ti vzročno povezani; neskladja služijo za to, da se ne bi uresničila iluzija fikcije; glavni junak-klatež nam namesto o svoji poti odraščanja pripoveduje le o eni dogodivščini iz svojega življenja in sicer tako, da se vedno znova vrača v preteklost.

S svojim drugim romanom se je tako Eduardo Mendoza uspel približati precejšnjemu številu španskih in tujih avtorjev, za katere je potepuški roman aktualna zvrst, ki se nahaja izven kakršnegakoli razvrščanja po literarnih ali zgodovinskih obdobjih.

## EL MITO DE HERO Y LEANDRO: ALGUNAS FUENTES GRECOLATINAS Y SU PERVIVENCIA EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

a Rafael Morales, poeta y maestro

### 1. Fuentes grecolatinas

El mito de Hero y Leandro no se relaciona con ningún ciclo heroico concreto sino que, como tantas otras historias, vive independiente del resto.

Es posible localizar la leyenda en un entorno geográfico bien delimitado, el Helesponto, entre las ciudades de Sesto, en la ribera europea, y Abido, en la asiática, y cuya distancia ya había sido fijada por los antiguos, casi con total unanimidad, en 1295 metros.<sup>1</sup>

Museo<sup>2</sup> es el autor que nos relata la fábula con más profundidad y detalle, dedicándole al asunto un poema completo que consta de trescientos cuarenta y tres versos.

Leandro es un joven residente en Abido. Hero es una mujer muy bella de Sesto, sacerdotisa de Afrodita que se mantiene virgen, ignorando el matrimonio y viviendo en una torre con la única compañía de una sirvienta.

Hero y Leandro se conocen durante una fiesta que se celebra en honor de Venus y Adonis y a la que acuden los habitantes de los alrededores. Leandro queda prendado de la belleza de la joven, y es descrita por Museo como una segunda Venus que provoca la admiración de los muchachos. Leandro se enamora al instante de Hero y cuando llega la noche, se acerca a ella pero es rechazado de inmediato. Comienza la seducción amorosa por parte de Leandro que, para convencer a la muchacha, alude a la situación de Hero como sacerdotisa de Afrodita y utiliza como ejemplo a otro mito de la tradición clásica, el de Atalanta e Hipómenes.<sup>3</sup> Las palabras de Leandro persuaden a Hero y en ella nace el

<sup>1</sup> Museo, *Hero et Léandro*, Texte établi et traduit par Pierre Orsini, Paris, Société d'édition les Belles Lettres, 1968, Introduction pág. VIII.

<sup>2</sup> No se sabe a qué época exacta pertenece Museo pero se le presume contemporáneo de Nono de Panopolis que vivió en el siglo V de nuestra era.

<sup>3</sup> Atalanta, heroína del ciclo arcadio o beocio, según las distintas versiones, fue abandonada en el monte Partenio por no haber nacido varón y se crió adiestrada en el arte de la caza. Fue una obstinada virgen. Después de la cacería del jabalí de Calidón fue aceptada en la casa de su padre e instigada a elegir esposo. A todos los pretendientes los retaba a una carrera en la que si salía vencedora los mataría y si, por el contrario, era vencida, se casaría irremediamente. Muchos eran los que habían sucumbido hasta que corrió al lado de Hipómenes. Éste fue dejando tres manzanas de oro, donadas por la diosa Venus, para que la invencible Atalanta se detuviera a cogerlas y perdiera tiempo en el certamen. Hipómenes se casó con Atalanta. Como se olvidó de agradecer a Venus su valiosa ayuda, Atalanta y él fueron convertidos en leones por obra de Cibeles.

amor. Pero Hero no tiene el consentimiento de sus padres y tampoco los jóvenes se atreven a mostrar públicamente su relación. Por estos motivos, que no están desarrollados en las versiones clásicas, propone Leandro que cada noche atravesará el Helesponto a nado siempre que Hero encienda una lámpara que le guíe el camino a modo de estrella. Él expondrá su vida pero de este modo también evitará el escándalo.

Comienzan los encuentros amorosos durante algún tiempo. Leandro llega a Sesto por la noche, visita a Hero y regresa de nuevo a Abidos cuando raya el alba. Pero una noche de invierno se apaga la lámpara a causa de una tempestad y Leandro, al que el mar embravecido no le he hecho detenerse en su ya habitual viaje, invoca inútilmente a Venus, a Poseidón y al mismo Bóreas hasta que sucumbe ahogado. Hero, que ya ha presentado la muerte de su amante y que ha estado mirando el mar hasta el amanecer, distingue el cadáver de Leandro en la playa. La mujer, ante esta visión, se suicida tirándose de cabeza desde su torre.

Como ya se apuntó anteriormente, el poema de Museo es el que nos presenta la visión más completa del mito. Pero algunos poetas latinos nos muestran que ya conocían la leyenda. El primer testimonio escrito lo encontramos en Virgilio (*Geórgicas* III 258–263). Es una alusión muy breve que nos presenta a Leandro nadando en la noche ciega aunque no hay una referencia directa a su nombre.<sup>4</sup>

También tenemos alusiones muy breves en Ovidio (*Amores* II 30–31). Aquí el amante de Hero —innominado también— atraviesa a nado el mar. En *Arte de Amar* (II 249–250), Leandro pasa el Helesponto a nado para mostrarle (a Hero) sus sentimientos. En *Tristes* (III 40–41) e *Ibis* (verso 590), aparece también Leandro nadando. En las *Heroidas* (cartas XVIII y XIX) Ovidio nos amplía la información sobre el mito. En la carta XVIII, Leandro le escribe a Hero explicándole que hace ya varios días las aguas no le son propicias y que el mar está demasiado furioso. Pero si continúan los vientos adversos va a dirigirse a Sesto a pesar de las olas enemigas y aunque la audacia le cause la muerte. La carta XIX se la dirige Hero a Leandro que le pregunta impaciente por las causas que retrasan su viaje. Aparece aquí un personaje contradictorio que si bien se da cuenta de lo peligroso del trayecto, quiere que su amante atraviese el camino a pesar del mal tiempo y de la furia de las aguas. En las últimas líneas aparece el funesto presagio: Hero ha visto, en forma de sueño, a un delfín que llega muerto a la playa. Es el símbolo de Leandro sin vida suspendido en la superficie del mar.

Estacio (*Theb* V 542–547) también nos presenta a un Leandro cansado de nadar dentro de un mar alborotado y a una Hero que está esperándole. Marcial (*Epigramas* XXV y CLXXI) hace referencia a Leandro nadando en la noche. En Fulgencio (*Mitolog.* III, IV) también Leandro nada en la noche hasta que se muere a causa de la lámpara apagada por el viento. En Myth Vat I, 28 y II, 262 se alude a las dos ciudades separadas por el mar, Sesto y Abido, el enamoramiento de los jóvenes en la fiesta y el trayecto de Hero durante la noche dirigido por la lámpara que un día se apaga. Leandro llega muerto a la costa y Hero se suicida precipitándose en el mar.

---

<sup>4</sup> El mito, gracias a la tradición oral, era ya conocido por los lectores y por esto no se hacía necesario nombrar a los personajes.

En todas las fuentes grecolatinas tratadas en este trabajo hay una mención expresa al trayecto de Leandro desde Abido a Sesto. Este recorrido es real y posible. Lord Byron atravesó a nado el Helesponto en 1810.<sup>5</sup>

## 2. El mito en el Siglo de Oro

Es Garcilaso de la Vega quien introduce el tema de Hero y Leandro en la literatura española con el siguiente soneto:

Pasando el mar Leandro el animoso,  
en amoroso fuego todo ardiendo,  
esforzó el viento, y fuese embraveciendo  
el agua con un ímpetu furioso.

Vencido del trabajo presuroso,  
contrastar a las ondas no pudiendo,  
y más del bien que allí perdía muriendo,  
que de su propia vida congojoso,

como pudo esforzó su voz cansada,  
y a las ondas habló desta manera  
(—mas nunca fue su voz dellas oída—):

Ondas, pues no se escusa que yo muera,  
dejadme allá llegar, y a la tornada  
vuestro furor ejecutá en mi vida.<sup>6</sup>

Garcilaso se inspiró directamente en el epigrama XXV<sup>b</sup> de Marcial:

Cum peteret dulces audax Leandro amores  
est fessus tumidis iam premeretur aquis  
sic miser instantes adfatus dicitur undas:  
“Parcite dum propero, mergite cum redeo.”<sup>7</sup>

Marcial, así como Garcilaso, no nos relata la historia completa sino que únicamente nos presenta a Leandro en el momento de pasar el Helesponto y que, vencido por el esfuerzo, se dirige en vano a las olas antes de morir.

Más prolijo fue Boscán en el tratamiento del mito, cuya temática le llega directamente de Garcilaso. Boscán le da a historia una dimensión nueva porque conoce muy bien la fábula a través de Museo aunque fuera Garcilaso el que le inspirara la composición.

---

<sup>5</sup> Antonio Ruíz de Elvira, *Mitología Clásica*, Madrid, Gredos, 1988, 2ª edición, pág. 491.

<sup>6</sup> Garcilaso de la Vega, *Obras Completas*, Edic., introducción y notas de Antonio Gallego Morell, Barcelona, Planeta, 1983, p. 18.

<sup>7</sup> Martial, *Epigrammes*, Lib. 24–26. Texte établi et traduit par H. J. Izaac, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 10.

Alrededor de 1537 compone Boscán un poema de 2560 versos endecasílabos blancos titulada *La Historia de Hero y Leandro* e inserta en el libro III de sus *Obras Completas* publicadas junto a las de Garcilaso.

Para la línea argumental del mito se basa en el poema de Museo, las cartas de las *Heroidas* de Ovidio y la fábula *Ero e Leandro* del italiano Bernardo Tasso.

En virtud a la extensión que dedica Boscán a la fábula, el poema está ampliado y enriquecido considerablemente y destaca algunos aspectos que no se encuentran en las fuentes antiguas pero que siguen los modelos erótico-cortesés de los cancioneros del siglo XV y la tradición platónica del amor. Esta idealización del amor humano llegó al Renacimiento español procedente de Italia a través de *El Cortesano* de Castiglione (1528). Garcilaso le envió a Boscán un ejemplar desde Italia en 1533 y éste lo tradujo. La primera edición se imprimió en Barcelona en 1534. Las dos últimas partes de *El Cortesano* exponen esta filosofía del neoplatonismo. El amor debe ser virtuoso, sirve para despertar la razón y fortalecer el alma “atajando de tal manera los pasos a la sensualidad y cerrando así las puertas de los deseos”.<sup>8</sup> De esta manera, el único camino para amar es la unión exclusiva del alma por la contemplación de la belleza y de Dios. Esta concepción del amor está ejemplificada en la fábula mitológica de Boscán.

El poema comienza, siguiendo a Museo, con la invocación a la musa para que cante los amores de Hero y Leandro. Hero está presentada por Boscán como una dama del renacimiento:

“En Sesto una alta torre Hero tenía  
sobre la mar, en buen asiento puesta,  
dentro de la cual miraba, repartiendo  
sus horas en honestos ejercicios,  
para vivir sabrosa y cuerdamente.  
Este lugar sus padres se le dieron;  
pero no se le dieron por guardarla,  
con guardas, ni con premisas ni estrecheces.  
Su vivir era libre, mas no sueto;  
su vivir era libre, mas no suelto;  
haciendo su querer cuanto quería,  
no hacía sino lo razonable,  
y en esta discordancia concordaba.  
Alegre estaba estando retraída;  
no buscaba solaz ni pasatiempos;  
antes los pasatiempos la buscaban.

---

<sup>8</sup> B. Castiglioni, *El cortesano*, Traducción de Juan Boscán. Estudio preliminar de M. Menéndez Pelayo, Madrid, 1942, p. 383.

Virgen y virginal su vivir era;  
no andaba en competencias, ni asonadas,  
Tan apartada de tener envidia  
estaba, que aun de quien se la tenía  
se dolía entre sí y se lastimaba. [...]  
Ella vivía, según hemos dicho,  
recogida en su torre cuerdamente;  
y envuelta en ejercicios virginales.<sup>9</sup>

Llega la fiesta en honor a Venus y Adonis, más extensa que en Museo, y Hero aparece resplandeciente y bella. Boscán aprovecha esta ocasión para realizar una loa a la hermosura, tópico literario renacentista, y exponer las muestras de admiración de los hombres que la contemplan. Sólo Leandro calla aturdido ante tanta belleza. Cuando se encuentran por primera vez: “allí era el salir a recibirse, / allí era el mezclarse de las almas;”.<sup>10</sup> Hasta este punto de la historia, Hero y Leandro representan el ideal platónico. El amor de Leandro es puro y Hero, cuyo género de vida es intachable, se mantiene virtuosa siguiendo los modelos de la época. Pero Boscán nos indica que “debajo de esta sanidad andaba / la pestilencia entrando por las venas”.<sup>11</sup>

Comienza el juego de la seducción. Incluso Leandro “atrevióse a tomar la mano de Hero” y la mujer, a diferencia de Museo que la retira irritada, no se molesta. Sólo cuando Leandro le intenta llevar a otro lugar ella le dice que es sierva de Venus y repite, con cierta violencia, las mismas razones que ya expusiera Museo. Leandro le responde:

“Mas el amor ningún peligro escucha,  
ni por dificultad suele atajarse.  
Constreñido por él a tus pies me echo,  
ofreciéndote el alma por don grande  
para Dios, cuanto más para los hombres.  
El cuerpo ha de ir tras ella en compañía;  
súfrela, pues es cuerpo de tu alma,  
que la mía es ya tuya puramente  
por ley de amor escrita en nuestras almas,  
y más te la doy y tú la tienes.”<sup>12</sup>

Los demás argumentos también se inspiran en Museo, incluso utiliza el ejemplo de Atalanta y por todo esto la ley del amor acaba imponiéndose. Hero, sin embargo, y aunque está dispuesta a ceder, se lamenta de su comportamiento:

---

<sup>9</sup> Garcilaso de la Vega y Juan Boscán, *Obras Completas*, Madrid, Crisol, 1961, pp. 430 y 431.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 437.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 440.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 449.

“Sospecho que es algún pecado mío,  
o quizá la soberbia de mis padres,  
que siempre confiaron en mí tanto,  
que alguna vez, oyendo hablar de algunas  
que hubieron por amor hecho algún yerro,  
luego decían: ¡cuán lejos nuestra hija  
de verse en otro tanto, por más fuertes  
que fuesen los combates que le diesen!  
¡Tristes de ellos, que así se han engañado;  
triste de mí, que así les he salido,  
tan al revés de cómo me esperaban.”<sup>13</sup>

Y como Hero teme decepcionar a sus padres, sólo y por esta razón, a diferencia de las fuentes que hacen alusión a la extranjería de Leandro y al compromiso de virginidad por parte de las sacerdotisas de Venus, la relación no puede ser pública. Y así acuerdan el primer encuentro que se realiza como ya está atestiguado en la tradición mitográfica.

Boscán introduce algunas novedades más en su poema: el regreso de Leandro en su navío, con buen tiempo y mar seguro, y el cambio en su comportamiento, amante ahora de la soledad y sólo preocupado por ver a lo lejos la señal acordada que no llega.

Para explicar la tardanza de Hero, Boscán nos introduce una historia ajena a la que nos ocupa: la fábula de Aristeo y en la que se detiene minuciosamente, casi ochocientos versos.<sup>14</sup> Dice el autor que Proteo, al que se le atribuye el don de la adivinación, congrega a la gente para revelar el oráculo. Se detiene especialmente en Hero, que ha acudido con sus padres al suceso, y le anuncia su porvenir.

Después de diez eternos y desesperados días, Leandro divide la lumbre en la ventana. Se ata la ropa a la cabeza y pide a las aguas que se amansen. Durante el tiempo que dura el recorrido de Leandro, y siguiendo esta vez a Ovidio, expresa Boscán los sentimientos contradictorios de Hero: por un lado se siente culpable por los padecimientos de Leandro y por el otro quiere que llegue pronto y —esto es novedad— se preocupa mirando a todas partes temerosa de que alguien descubra su falta.

Leandro llega a la orilla del mar, consuman sus amores y al amanecer, como ya conocemos, se marcha de nuevo. Hero se queda en la torre como “la hija quedó del rey de Creta / al tiempo que Teseo la dejó sola, / olvidada en la isla entre alimañas”.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 454 y 455.

<sup>14</sup> Virgilio cuenta en *Las Geórgicas* (IV, 317 ss.) la fábula: Eurídice, mientras huía perseguida por Aristeo, hijo de Apolo y la ninfa Cirene, fue mordida por una serpiente y murió. Los dioses, encolerizados, lo castigaron enviando una epidemia a sus abejas. Éste pidió ayuda a su madre. Cirene le dijo que sólo Proteo podría explicarle los motivos de su desgracia. El dios marino le dijo el porqué de su castigo y le dio consejos para obtener nuevos enjambres.

<sup>15</sup> Juan Boscán, obra citada, p. 506. Se refiere a Ariadna, hija de Pasifae y Minos. Se enamoró de Teseo que había llegado a Creta para luchar con el Minotauro. Ariadna lo ayudó a encontrar el camino del laberinto con un ovillo que le indicó el camino de regreso. Huyó con Teseo pero éste la abandonó en la isla de Naxos aprovechando que estaba dormida.



Comienza el invierno —aquí Boscán no indica si se producen más citas— y Leandro no puede nadar a causa del mal tiempo. Otra vez, siguiendo a Ovidio, se mezclan los sentimientos de Hero que quiere poner la lumbre en la ventana a pesar de que ya se ha apagado varias veces a causa del viento, aviso ya de la desgracia presentada en Museo, y nos narra la impaciencia de Leandro mirando continuamente el mar, alternando la esperanza con la desesperación. Por fin Leandro comienza su trayectoria después de ver la lámpara encendida y:

“Súbitamente en esto, las tres parcas  
sus cuchillos tomaron en las manos,  
apercibidas, aguardando el punto  
para cortar los tratos y las vidas  
delos tristes amantes mal logrados”.<sup>16</sup>

Después de invocar a Venus y a Neptuno, el mar lo absorbe en el preciso instante en que se apaga la lumbre. Hero se deja caer desde la ventana cuando ya ha visto el cuerpo de Leandro en la orilla del mar. Y Boscán finaliza la historia: “así se fueron juntas las dos almas / a los Campos Elíseos para siempre”.<sup>17</sup>

Sabemos que Boscán realizó su composición después de la muerte de Garcilaso. Es inevitable que algunos de los versos de esta fábula nos recuerden a los del soneto. Boscán nos presenta un Leandro “de fuego ardiente abrasándolo dentro de su alma” que “con animoso acuerdo decide enfrentarse con las olas”. Ante las dificultades del trayecto, que ya ha emprendido, repite las mismas palabras que emite Leandro en el soneto garcilasiano para calmar a las aguas, recuerdo del epigrama de Marcial al que ya aludimos pero que seguramente Boscán tomó directamente de su contemporáneo. Pero mientras que para Garcilaso son los últimos momentos de Leandro —las olas no han escuchado sus súplicas y finalmente parece— Boscán introduce una variante porque sabemos que Leandro “a la orilla llegó”.

Sin embargo el mérito de Garcilaso fue el de introducir el tema en la literatura de Siglo de Oro. Su soneto, que estaba impreso en pliego suelto desde 1536, tuvo muchos imitadores y Hero y Leandro se convirtieron en un recurso temático que fue enriqueciéndose y moldeándose con las diversas versiones de otros poetas.

Sá de Miranda es uno de los primeros autores que engrosa la lista de los que imitaron a Garcilaso en el tratamiento del tema. En su soneto “A la muerte de Leandro” encontramos muchos paralelismos con aquel autor aunque hay algunas novedades: Sá de Miranda localiza espacialmente la acción entre Sesto y Abido y en el segundo terceto Leandro desafía a las olas diciéndoles que no van a impedir su llegada aunque sea muerto.

Más fiel a la fuente garcilasiana es Gutierre de Cetina que compuso un soneto en la misma línea y que no aporta novedades en cuanto al tema pero va depurando el estilo poético.

---

<sup>16</sup> Boscán, *obra cit.*, p. 516.

<sup>17</sup> Boscán, *obra cit.*, p. 522.

Juan de Valdés y Meléndez compuso otro soneto dedicado al tema. La única novedad con respecto a Garcilaso es que Valdés refleja su situación personal. En el último terceto se dirige a Leandro por el que siente envidia ya que al menos el personaje ha disfrutado del amor en tres o cuatro ocasiones antes de perecer en las aguas.

Hipólita de Narváez compone otro soneto y que aquí reproduzco:

Rompe Leandro, con gallardo intento,  
El mar confuso, que soberbio brama,  
Y el cielo, entre relámpagos derrama  
Espesa lluvia con furor violento.  
Sopla con fuerza el animoso viento;  
¡Triste de aquel que es desdichado y ama!  
Al fin al agua ríndese la llama,  
Y a la inclemente furia es sufrimiento.  
Mas ¡oh infelice amante! pues al puerto  
llegaste, deseado por tí tanto,  
Aunque con cuerpo muerto y gloria incierta.  
Y desdichada yo, que en mar incierto  
Muriendo entre las aguas de mi llanto  
Aun no espero tal bien después de muerta.<sup>18</sup>

Como Juan de Valdés muestra su situación personal y la compara con la de Leandro aunque ella es todavía mucho más desventurada. El mito, pues, le sirve de excusa para reflejar sus propios sentimientos.

El soneto XXII de Juan de Arguijo titulado "Leandro" comienza también con la natación del amante y no nos aporta novedades temáticas.

El soneto 195 de Camões, compuesto en 1616, también pertenece a la serie de aquellos que imitaron a Garcilaso. Ya que Leandro se da cuenta de que va a morir, se encomienda al mar y le pide que al menos salve a Hero pues teme que la mujer lo vea muerto y se suicide.

Francisco de Aldana fue más lejos porque glosó el soneto de Garcilaso en doce octavas reales. Faltan las glosas a los dos versos centrales del segundo cuarteto. También se realizaron otras composiciones semejantes como ya muy bien indica José Lara Garrido en la edición de las poesías completas de Aldana.<sup>19</sup>

La primera octava del poema de Aldana nos presenta el lugar de la desgracia, un estrecho situado entre Asia y Europa en donde el viento sopla con violencia, y nombra a los

---

<sup>18</sup> *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Colección ordenada por D. Adolfo de Castro, Madrid, B.A.E., 1951.

<sup>19</sup> José Lara Garrido comenta algunas de estas composiciones: la del cartapacio salmantino de Pedro de Lemos, en catorce octavas reales; la del cartapacio de Francisco Morán de la estrella y que glosa sólo siete versos; la del cancionero de Borges, en siete octavas y la composición anónima inserta en Flores de baria poesía. Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, Ed. de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 123 y 124.

dos implicados en la historia, Hero, mirando triste el mar y Leandro “solo entre las ondas”.

Discorre el poema como ya conocemos con la novedad de que Aldana, a diferencia del resto de las composiciones que relatan la historia de manera objetiva, se introduce en el poema e impreca directamente a las Parcas para que salven a Leandro: “¡Oh Parcas! ¿cómo sois tan mal miradas / en no aguardarle, a la tornada, muerte? (versos 29–30). Y en la siguiente octava:

“Déjale, ¡oh Parca!, ver dentro en los brazos  
de su querida y de su amada Hero,  
concédeles que den sendos abrazos  
en remembranza de su amor primero;  
aplaca el mar que en tantos embarazos  
por evitar, se puso, un gozo entero;  
¿Y no le ves sin fuerza y sin reposo,  
vencido del trabajo presuroso?”<sup>20</sup>

Hero desde la torre está esperando a Leandro y, a su vez, también le habla a las ondas y le pide a Dios socorro para su amante, lo que supone un anacronismo con respecto a las fuentes originales. El cielo no escucha las súplicas y al final Leandro se muere. Aldana finaliza aquí la composición y no hace alusiones al suicidio de Hero.

Diego Hurtado de Mendoza fue el primer poeta introductor de la fábula mitológica en España, género que alcanzaría su máximo esplendor en el siglo XVIII. Este autor había pasado gran parte de su vida en Italia y se inscribió con rapidez en los nuevos versos y modelos procedentes de ese país. En sus composiciones utiliza frecuentes alusiones míticas y compuso la primera obra de temática ovidiana basada en *Las Metamorfosis* que fue el libro más traducido y consultado de todo el Siglo de Oro.

La composición de Hurtado de Mendoza, *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta*, apareció por primera vez en 1553 en la edición que hiciera Alonso de Ulloa de las obras de Boscán y Garcilaso.

El poema está escrito en octavas reales y sigue muy de cerca al texto de Ovidio aunque está ampliada la versión con otras alusiones mitológicas y nuevas circunstancias personales. El autor dedica dos octavas al recuerdo de Hero y Leandro:

“¿Quién dio fuerzas al joven que, de hecho,  
le enciende amor y le resuelve en fuego,  
en noche oscura el tempestuoso estrecho  
atravesar con lluvia y tiempo ciego,  
cortar las bravas olas con el pecho?  
Truena y ábrese el cielo y el mar luego  
rompe las altas peñas resonando,

---

<sup>20</sup> Las dos citas corresponden a las *Poesías Castellanas completas* de Francisco de Aldana. *Obra cit.*, p. 125.

más él, con su furor, pasa nadando.  
No le tienen turbados elementos,  
no los padres con lágrimas y llanto,  
el Mar Negro sacado de cimientos  
no le aparta el deseo o pone espanto,  
no la virgen que en ansias y tormentos  
suspensa pasará aquel entretanto  
y al fin morirá muerte lastimera  
sobre el cuerpo tendido en la ribera.”<sup>21</sup>

Estas palabras salen por boca de Venus cuando está intentando disuadir a Adonis de su peligrosa afición por la caza y le relata, a modo de ejemplo, la fábula de Hipómenes y Atalanta, tema principal del poema de Mendoza.

La composición de Hurtado de Mendoza es anterior a la de Aldana pero su fuente no es Garcilaso, como ha venido siendo habitual hasta ahora, sino que —para el mito de Hero y Leandro— se inspira directamente en los versos que Virgilio dedica al asunto:

“Quid iuuenis, magnum ciu versat in ossibus ignem  
durus amor? Nempe abruptis turbata procellis  
nocte natat caeca serus freta; quem super ingens  
porta bonat caeli, et scopulis inlisa reclamant  
aequora; nec miseri possunt reuocare parentes  
nec moritura super crudeli funere virgo.”<sup>22</sup>

En el Cancionero General, recopilado por Hernando del Castillo y cuya primera edición se imprimió en 1511, hay un soneto anónimo que recoge el punto de vista de Hero a al que podemos considerar como compañero del Garcilaso:

Hero del alta torre do mirava  
a su Leandro que en el mar venía  
helósele la sangre que tenía  
murióse quando vio que muerto estava.  
Con lágrimas el mar acrecentava  
el ayre con sospiros encendía  
estremos eran grandes los que hazía  
palabras eran tales las que hablava.  
O mal logrado esposo o dulce amigo  
esperame no partas que ya muero  
de un golpe dio la muerte dos heridas

---

<sup>21</sup> Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*; Edición, introducción y notas de José Ignacio Díez Fernández, Madrid, Planeta, 1989, p. 121.

<sup>22</sup> Virgile, *Geórgiques*. Texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1963, p. 47.

recíbeme mi bien alla contigo  
ado murio Leandro muera Hero  
parezcanse las muertes a las vidas.<sup>23</sup>

Este soneto también fue glosado en siete octavas reales con la particularidad de que cada estrofa incorpora dos endecasílabos del soneto. La composición comienza: La ora que Leandro pretendía... y también está recogida en el Cancionero General de Hernando del Castillo. Su autor es anónimo.

La glosa recoge el sufrimiento de Leandro mientras está en el agua y el de Hero que mira el suceso desde la torre. A partir de la tercera octava, y como Leandro ha sido ya arrastrado por el agua hasta la orilla, sólo se refiere a la mujer que decide suicidarse.

El Cancionero General de Hernando de Castillo recoge casi en su totalidad poemas que exponen la herencia del trovadorismo medieval. En el Renacimiento convivieron las formas italianas, cuyos introductores fueron Boscán y Garcilaso, y el verso castellano tradicional. Prueba de este apego a la tradición española fueron las nueve ediciones que se imprimieron del Cancionero General desde 1511 hasta 1573 y el gran auge que en el siglo XVI tuvieron los cancioneros y romances.

En el cancionero Flor de Enamorados (Barcelona, 1562), recogido por Timoneda, se encuentran dos romances que son un recuerdo del mito de Hero y Leandro. El primero comienza con la natación de Leandro por el Helesponto, el proceso de la tempestad y su muerte mientras pronuncia el nombre de Hero. En el segundo romance, que es compañero del anterior, Hero está esperando a su amante que no llega, lo ve muerto en la playa y se tira por la ventana. Al igual que en Boscán:

“A Leandro acompañando  
La hermosa Hero moría:  
En los Campos Elíseos  
A Hero y Leandro en compañía  
Sepultaron juntamente  
Con tristeza y agonía.”<sup>24</sup>

También Hernando de Acuña compuso un soneto en el que Hero está mirando hacia el mar desde su torre y que cuando divisa el cuerpo de Leandro en la ribera se suicida.

De Fernando de Herrera es un romance que también, y como ya va siendo habitual en este tipo de composiciones, indica la natación de Leandro. Esta vez la fuente directa de Herrera no es ninguno de los poemas que los escritores españoles habían realizado hasta el momento sino que toma directamente, como el propio Herrera indica, el epigrama XXV<sup>b</sup> de Marcial: *Cum peteret dulces audax Leandro amores*, utilizado anteriormente por Garcilaso.

La letrilla LXXIV atribuida a Góngora comienza con una alusión del mito:

---

<sup>23</sup> *Romancero General o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*; Recogidos, ordenados y clasificados por Agustín Durán, Tomo I, Madrid, B. A. E., 1945.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 313.

Échose Leandro al mar,  
Ero en esto se desvela,  
hecha norte y centinela  
por amar;  
Mas viendo muerto llegar  
al que en sus brazos espera,  
se arrojó como si fuera  
el remedio a su dolor,  
por el amor.<sup>25</sup>

Continúa con la fábula de Paris y Elena, Príamo y Tisbe y algunas más y termina diciendo:

nadie se debe espantar  
en ver que de amores muero,  
pues yo no soy el primero  
que muere deste dolor,  
por el amor.<sup>26</sup>

Los mitos son utilizados para ejemplificar, a través de los desgraciados amantes de la antigüedad, su propia circunstancia personal como ya antes hicieran otros autores.

De Góngora también es un romance burlesco que comienza: *Aunque entiendo poco griego*, compuesto en 1610. La composición de fábulas mitológicas burlescas es un fenómeno típico del culteranismo. Los autores que se adscriben a esta corriente desmitificadora se alejan de la tradición literaria del Renacimiento y se disponen a ridiculizar a los personajes de la mitología clásica. “Quien primero las compone en España es Luis de Góngora, y es curioso que sea precisamente el autor de una obra, la más eminente del género, quien logra su caricatura. Porque, en realidad, el género burlesco de poemas mitológicos no es sino la autocrítica de una escuela, toda una manera retórica reaccionando sobre sí misma para la burla y para la sátira.”<sup>27</sup>

Góngora trata el tema de Hero y Leandro en dos composiciones que esta actitud crítica ante las historias amorosas de la mitología clásica. Los temas habían sido contemplados de manera formal en el siglo XVI y parece que este tipo de versiones burlescas estaban apuntando ya una cierta decadencia en cuanto a la recreación de estos temas. Es también significativo el hecho de que Góngora hubiera escogido el romance como fórmula métrica para burlarse de sus personajes. La composición comienza haciendo referencia a la fuente utilizada, Museo, aunque vamos a ver cómo se ha desviado de este autor.

Góngora se sirve de anacronismos para situarnos el tiempo en el que transcurre la fábula. El padre de Hero es un hidalgo, alcalde de Sesto y su madre una griega “con más partos y postpartos / que una vaca”. A su vez Leandro es el hijo de un escudero muy pobre de Abido. Se conocen los dos amantes y comienza la seducción:

---

<sup>25</sup> Góngora, *Letrillas*; Edición, introducción y notas de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1980, p. 219.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 221.

<sup>27</sup> José M<sup>o</sup> de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, p. 517.

“Pióla cual gorrión  
cacareóla cual gallo,  
arrullóla cual palomo,  
Hízola ruedas cual pavo.

Ella del guante al descuido  
desenvainando una mano,  
le aseguró y de dió un bello  
cristalino cintarazo.”<sup>28</sup>

Los amantes acuerdan la cita con la señal convenida y una noche Leandro cruza el mar. El romance contiene dos digresiones: una crítica a los versos de Boscán y otra a los títulos nobiliarios:

“Los títulos me perdonen,  
y el dibujo prosigamos,  
que si no los tuvo Grecia,  
los pidió a España prestados.”<sup>29</sup>

Este romance, que termina cuando Leandro se arroja a las aguas, tiene su continuidad en otro romance del mismo autor que comienza: *Arrojóse el mancebito*... Cronológicamente fue compuesto primero pero prosigue la historia de los dos amantes. Se inicia con la natación de Leandro y continúa con el resto de la fábula hasta el final.

Las alusiones cultas son mínimas y hay un cambio radical en la resolución del tema. Leandro se arroja “al charco de los atunes” cuando comienza la tempestad y continúa con el mismo tono irónico el resto del romance.

El mancebo ruega a Cupido y Venus que lo amparen en la empresa aunque Góngora justifica sorpresivamente el olvido divino diciendo:

“Pero Amor, como llovía  
y estaba en cueros, no acude,  
ni Venus, porque con Marte  
está cenando unas ubres.”<sup>30</sup>

Leandro muere por fin y Hero, que no ha dejado de maldecir y acusar a todas las estrellas del cielo, ve el cadáver desde su torre. Con un punzón, y antes de arrojarse al mar, graba ella misma el epitafio de su tumba:

“Hero somos y Leandro  
no menos necios que ilustres,  
en amores y firmezas  
al mundo ejemplo comunes.

---

<sup>28</sup> Góngora, *Romances*; Edición de Antonio Carreño. Madrid, Cátedra, 1982, p. 342.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 343.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 207.

El amor como dos huevos,  
quebrantó nuestras saludes;  
él fue pasado por agua,  
yo estrellada mi fin tuve.

Rogamos a nuestros padres  
que no se pongan capuces,  
sino, pues un fin tuvimos,  
que una tierra nos sepulte.”<sup>31</sup>

Este sistema desmitificador es utilizado por otros autores después de Góngora. Mateo Vázquez de Leca compone un soneto que sigue reflejando este carácter burlesco que ya comenzara su antecesor y que aquí transcribo:

¡Cuerpo de Dios! Leandro enternecido  
¡Cuánto mejor te fuera haber pasado  
En barcos de la vez el mar salado,  
Que no pasar a nado desde Abido!

¿No te fuera mejor haber vivido,  
Y á pies enjutos tu mujer gozado,  
Y no llegar a Sesto resfriado  
En la primera noche de marido?

No son tan necios otros amadores,  
Que pasan a Triana de Sevilla  
Todas las noches en banquetes nuevos.

Buen aliño tuvieron tus amores:  
Tú pasado por agua, Hero en tortilla,  
Y cenóse el diablo el par de huevos.<sup>32</sup>

Si con Góngora los dioses antiguos mantenían su categoría de tales, a pesar de la ridiculización de que son objeto los héroes de la mitología clásica, con Quevedo la burla y el sarcasmo llega a límites insospechados. El romance en versos cortos “*Hero y Leandro en paños menores*” nos indica ya desde su título el carácter que este autor va a darle a su fábula.

Hero es una moza de una venta llamada La Torre —aquí la transformación de la torre en la que vivía Hero por el nombre de una posada— que se dedica a la prostitución y cuyos clientes principales son los marinos que se paran allí a descansar. Leandro es uno de estos hombres que es recibido por Hero cada noche. Quevedo satiriza en extremo la relación sexual de la prostituta y el navegante. A través de alusiones a diversos refranes y metáforas despectivas, interrogaciones retóricas y lenguaje vulgar, el autor acelera el ritmo de romance, mucho más narrativo en Góngora, y nos ofrece una versión escéptica para llegar a la máxima deformación en el tratamiento de los modelos antiguos. Quevedo se sirve de algunas imágenes conocidas —el huevo pasado por agua para designar la

---

<sup>31</sup> Ibidem, pp. 208–209.

<sup>32</sup> Pedro de Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, Valladolid, 1605.



natación de Leandro y una Hero estrellada en el epitafio final— utilizadas anteriormente, como ya hemos dicho, por Mateo Vázquez de Leca y Góngora en su versión 1610.

Se debe considerar la absoluta decadencia en el tratamiento del género que alcanzaría su máximo apogeo en la primera mitad del siglo XVIII con Francisco Nieto y Molina, entre otros.

De la historia de Hero y Leandro también tiene Quevedo una versión seria que nos cuenta la historia amorosa de los dos personajes. La única novedad con respecto a las fuentes grecolatinas y a la dimensión que le dieron el resto de los poetas hasta aquí mencionados, es el suicidio de Hero sin llegar a conocer la muerte de su amante.

Gabriel Bocángel y Unzueta es el autor del poema heroico “*Fábula de Hero y Leandro*” compuesto en ciento cuatro octavas reales. Está dedicado a Jaúregui, poeta con el que tuvo puntos de contacto personales y literarios.

Siguiendo a Museo y a Boscán comienza el poema con la invocación a las musas aunque él nombra sólo a Melpómene, la musa de la tragedia. Le pide que le cuente la historia del joven y la virgen e invoca al Betis, río de Sevilla, en lo que supone un acercamiento espacial a la tierra española. Todavía antes de comenzar su fábula hay una loa a Jaúregui y nos sitúa de inmediato la historia entre Europa y Asia sin nombrar las ciudades respectivas que habitan los amantes. Se describe prolijamente la belleza de Hero, la discreción de Leandro y el templo donde tiene lugar la declaración de amor. En la manifestación de los sentimientos de Leandro y los argumentos para convencer a la muchacha — excepto en la ejemplificación del mito de Atalanta e Hipómenes al que no se dedica— sigue a las fuentes citadas así como la determinación de encontrarse en secreto, detalle aprovechado por Bocángel para moralizar la historia:

“¡Oh acuerdo de los hombres imprudente!  
Tus aciertos son fábulas del hado.  
¡Qué lejos de sus juicios, ay, qué lejos,  
nos labramos ruínas y consejos!”<sup>33</sup>

Se ven los amantes —Bocángel dice que fueron mil, en una evidente exageración— hasta que una de las noches comienza una tempestad que termina con la vida de Leandro y con el suicidio de Hero que se abalanza sobre una almena. Este trágico final es para Bocángel el castigo final de unos personajes que no se han comportado según sus esquemas morales. La última octava del poema así nos lo indica:

"Sesto después, en funeral oficio,  
himnos mil sobre el féretro derrama,  
y hace que vivan en su precipicio  
los amantes la vida de la fama.

---

<sup>33</sup> Gabriel Bocángel, *Antología poética*; Ed. de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 152.

Allí murió Cupido, que ya el vicio  
le sustituye, y su noticia infama,  
donde tendrán en merecido templo,  
lástima el libre y el amante ejemplo.”<sup>34</sup>

De Francisco de Trillo y Figueroa es otro poema heroico en forma de romance que comienza con el lanzamiento de Leandro al mar. Este autor no nos expone nada nuevo en cuanto al tema pero invoca continuamente a Leandro para que se detenga y evite el desastre. También hay una moralización en algunos versos “Ero, venenoso halago / y lascivo desconsuelo” aunque no es tan evidente como la de Bocángel y en contraposición a aquél no se implica en el final trágico de la fábula.

Francisco Rodríguez Lobo, poeta portugués que escribe en lengua castellana, compone dos romances que relatan la fábula. El primero, titulado “*Romance a la muerte de Leandro*” comienza cuando ya éste está luchando contra las aguas. Le pide a las olas que se tranquilicen —en un recuerdo al soneto de Garcilaso y todos sus seguidores— y se dirige a Hero, que no le escucha, diciéndole las dificultades que tiene de llegar a la orilla. En el segundo titulado “*Otro, al mismo*”, ya tenemos el cuerpo de Leandro muerto en la playa. En este romance sí que hay también una moralización de la desgracia, “que Amor hizo atrevido, / que hace ciegos los amantes / e invisibles los peligros”.<sup>35</sup>

Hero entiende que la muerte de su amante ha sido un castigo y decide suicidarse. Dos versos de Rodríguez Lobo nos recuerdan los poemas que ya encontramos en el Cancionero de Hernando del Castillo: “párezcense así las muertes / de dos vidas que una han sido”.<sup>36</sup>

Hasta aquí el recorrido que los poetas del Siglo de Oro hicieron sobre el tema de Hero y Leandro. Originado en el folklore popular de los antiguos y plasmado posteriormente por los autores clásicos, esta fábula ha dado tema y motivo a diversas creaciones literarias del siglo XVI y XVII. El mito regresa al Renacimiento con gran intensidad y en el barroco se acumulan todos los procedimientos estilísticos para lograr una mayor expresividad, se moraliza e incluso es utilizado para constituirse como género propio con las fábulas mitológicas. Todo ello nos demuestra que el entusiasmo por la Antigüedad Clásica continúa latente permitiendo plantear nuevas exigencias y caminos expresivos.

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>35</sup> Francisco Rodríguez Lobo, *Primera e segunda parte de dos romances*, Lisboa, 1654, p. 106.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 107.

## Bibliografía

- Musée, *Héro et Léandre*. Texte établi et traduit par Pierre Orsini, Paris, Les Belles Lettres, 1968.
- Virgile, *Géorgiques*. Texte établi et traduit par E. Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1963.
- Ovide, *Les amours*. Texte établi et traduction par Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1961.
- L'art d'aimer*. Texte établi et traduction par Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1960.
- Tristes*. Texte établi et traduction par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1968.
- Heroïdes*. Texte établi et traduction par Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1961.
- Estacio, *La Tebaida*. Traducida en verso castellano por el Licenciado Juan de Arjona, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1915.
- Martial, *Epigrammes*. Texte établi et traduit par H. J. Izaac, Paris, Les Belles Lettres, 1961, Tome I et II.
- Fulgencio, *Mytologiarium*. Recensuit Rudolfus Helm. Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1898.
- Mythographi Vaticani*. Tvrnhholti. Typographi Brepols, Editores Pontificii, 1987.
- B. Castiglione, *El Cortesano*. Traducción de Juan Boscán, Estudio preliminar de M. Menéndez Pelayo, Madrid, 1942.
- Garcilaso de la Vega, *Obras completas*. Edición, introducción y notas de Antonio Gallego Morell, Barcelona, Planeta, 1983.
- Juan de Boscán y de la Vega, Garcilaso, *Obras completas*. Madrid, Crisol, 1961.
- Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. Colección ordenada por D. Adolfo de Castro, Madrid, B. A. E., 1966, Volumen XLII.
- Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. Colección ordenada por D. Adolfo de Castro, Madrid, B. A. E., 1951, Volumen XXXII.
- Luis de Camões, *Obra completa*. Rio de Janeiro, Companhia Aguilar Editora, 1963.
- Juan de Arguijo, *Obra poética*. Edición, introducción y notas de Stanko B. Uranich, Madrid, Clásicos Castalia, 1982.
- Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*. Edición de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.
- Hernando del Castillo, *Cancionero General*. Reimpresión de 1537.
- Romancero General o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Recogidos, ordenados y clasificados por Agustín Durán. Madrid, B. A. E., 1945.
- Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*. Edición, introducción y notas de José Ignacio Díez Fernández, Madrid, Planeta, 1989.

- Francisco de Sá de Miranda, *Obras completas*. Texto fixado, notas e prefácio pero prof. M. Rodríguez Lapa, Volume I, Lisboa, Livraria Sá de Costa, 1937.
- José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*. Madrid, Espasa–Calpe, 1952.
- Hernando de Acuña, *Varias poesías de \_\_\_\_\_*. Edición de Elena Catena de Vindel, Madrid, 1954.
- Francisco de Herrera, *Obra poética*. Edición crítica de José Manuel Blecua, Madrid, 1975.
- Luis de Góngora, *Letrillas*. Edición, introducción y notas de Robert James, Madrid, Clásicos Castalia, 1980.
- Francisco de Quevedo, *Obras completas*. Poesía original, Vol. I. Edición, introducción, notas y bibliografía de José M<sup>a</sup> Blecua, Barcelona, Planeta, 1963.
- Pedro de Espinosa, *Flores de poetas ilustres*. Valladolid, 1605.
- Gabriel Bocángel, *Antología poética*. Edición de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- Francisco Rodríguez Lobo, *Primera e segunda parte dos romances*. Lisboa, 1654.
- Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*. Madrid, Gredos, 1988, 2<sup>a</sup> edición.

#### Povzetek

#### MIT O HERO IN LEANDRU: NEKAJ GRŠKO LATINSKIH VIROV IN PRISOTNOST MITA V ŠPANSKI ZLATI DOBI

Namen pričujočega prispevka je prikazati prisotnost mita o Hero in Leandru v španski zlati dobi. Avtorica se poglobi v študijo grško latinskih virov, razmišlja, kako se mit zrcali v delih španskih piscev, kako so ga obravnavali pesniki tega obdobja in kako je mit služil literaturi od Garcilasa in Boscána do Góngore in Queveda.

## NOTAS SOBRE LA RECEPCIÓN DEL “LANZAROTE” ESPAÑOL EN EL SIGLO XVI (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 9.611)

En el *Libro del cavallero Zifar* (romance castellano de principios del siglo XIV<sup>1</sup>) se alude al *lai Lanval* de María de Francia<sup>2</sup> en un curioso episodio que está llamado a ser uno de los primeros reclamos literarios explícitos de la materia artúrica en la Península Ibérica. Detengámonos en él unos instantes: Roboán, hijo del Cavallero Zifar, es enviado por el emperador de Trigrida al Otro Mundo, a las Islas Dotadas. En un “batel sin gobernalte” arriba a una tierra protegida por rocas tan altas que llegan hasta el cielo. El infante entra por un “postigo” que abre las puertas ante su presencia y después de recorrer algo más de “seis migeros” por un caño, llega “a la otra parte” y se encuentra con dos doncellas “muy bien vestidas e muy apuestas” que le informan sobre la naturaleza encantada del lugar, el nombre de su señora —Nobleza—, y la historia de su madre —Señora del Parescer—, de su padre —Lanval. Mientras que el grupo se encamina al encuentro de la emperatriz, una doncella comienza a leer la historia de Lanval (Yván en el *Zifar*).<sup>3</sup> Dice el texto:

E la una donzella llevava el libro de la *Estoria de don Yván* e començó a leer en él; e la donzella leía muy bien e muy apuestamente e muy ordenadamente, de guisa que entendía el infante muy bien todo lo que ella leía e tomava en ello muy grant plazer, ca, certas, non ay onbre que oya la *Estoria de don Yván* que non resciba ende muy grant plazer por las palabras muy buenas que en él dize. E todo onbre que quisiere aver solaz e plazer e aprender buenas costumbres, deve leer el libro de la *Estoria de don Yván*.<sup>4</sup>

- <sup>1</sup> Utilizamos *romance* con la acepción de prosa de ficción, tal y como la ha establecido Fernando Gómez Redondo en “*Roman, Romanz, Romance: Cuestión de géneros*”, en: José Romera, Antonio Lorente y Ana M<sup>a</sup> Freire (eds.), *Ex Libris. Homenaje al Profesor José Fradejjas Lebrero*, Madrid, UNED, 1993, tomo I, pp. 43-161.
- <sup>2</sup> Puede consultarse el texto en la nueva traducción de los *Lais* de María de Francia que el profesor Carlos Alvar ha publicado en Alianza Editorial, 1994.
- <sup>3</sup> Vid. nuestro trabajo sobre la importancia de este episodio del *Zifar* y su vinculación a la tradición artúrica, “La descripción del Otro Mundo en el *Libro del Cavallero Zifar*” en: «Anthropos» 154/155 (1994), Barcelona, pp. 125-130.
- <sup>4</sup> Citamos por nuestra edición, *Edición crítica de “El libro del cavallero Zifar”*, Tesis doctoral en microfichas, Alcalá de Henares, Universidad, 1994, p. 566.

A principios del siglo XIV, por tanto, se alude a una historia no épica como medio de aprender buenas costumbres, al mismo tiempo que se disfruta con su lectura.<sup>5</sup>

Como ya se ha indicado en numerosas ocasiones, a finales del siglo XIII y principios del XIV, en Castilla existe un público ansioso de escuchar estas historias artúricas, nacidas a principios del siglo XII en el norte de Francia. Centrémonos en este momento histórico, dejando a un lado la creación y evolución de la materia artúrica en Francia.<sup>6</sup> ¿Cuáles son los textos artúricos franceses que se introducen en la Península Ibérica?

Ya hemos reseñado la alusión a un *lai* de María de Francia (aunque no su contenido, que bien podía haberse incorporado al cuerpo del texto del *Zifar*); pero los textos que llegan son los pertenecientes a los ciclos denominados *Vulgata* (c. 1210–1215) y *Post-Vulgata* (c. 1215–1230).

La *Vulgata* no sólo supone la primera prosificación de los *romans* artúricos, sino que es además una revisión —y reorganización— de la historia a partir de un eje central religioso, frente al anterior cortesano que reflejan las obras de Chrétien de Troyes o María de Francia. Este ciclo se compone de cinco libros: *Estoire du Graal*, *Merlin*, *Lancelot*, *Quête du Graal* y *Morte d'Artur*.<sup>7</sup> Los tres últimos constituyen una unidad conocida como *Lancelot en prose* en la que la caballería cortesana —difundida en el s. XII y encarnada en Lanzarote del Lago— empieza a ser sustituida por otra caballería “celeste”, que tiene sus cimientos en la nueva espiritualidad y estética del s. XIII, y cuyo adalid es Galaz.

Precisamente, el *Lancelot en prose* supone la base y el germen de esta nueva organización de la materia artúrica siguiendo dos mecanismos: uno, estructural: el *entrelazamiento*; y otro, ideológico: la cristianización de la “*matière*”. De este modo, tanto la *Estoire du Graal* como el *Merlin* se explicarían dentro de este sistema cíclico que necesita explicar los antecedentes de la historia que se narra. Es en este contexto donde debemos insertar el *Lanzarote* español.

Pero este texto supone una excepción en el marco peninsular: a la Península Ibérica llegan sobre todo derivaciones del ciclo de la *Post-Vulgata*, redactada entre 1230 y 1240,

<sup>5</sup> En parte se opone a la visión que aparece en la *Segunda Partida* alfonsí, tantas veces comentada: [Ley XX] “E por esto acostunbravan los cavalleros quando comien, que les leyesen las estorias de los grandes fechos d'armas que los otros fezieran, e los sesos e los esfuerzos que ovieren para saberlos vençer, e acabar lo que querien. E allí do non avie tales escripturas, fazienselos retraer a los cavalleros buenos ançianos que en ellos açertavan. E sin todo esto, aun fazien más, que los juglares, que non dixiesen ant'ellos otros cantares sinon de esta o que fablesen de fecho d'armas. E esso mesmo fazien: que quando non podien dormir, cada uno en su posada se fазie leer e retraer estas cosas sobredichas”. Vid. Francisco Lóez Estrada y María Teresa López García-Berdoy (eds.), *Las Siete Partidas*, Madrid, Castalia, 1990.

De todos modos, una imagen similar también se describe en el *Zifar*, ya que unas páginas antes de las citadas, se dibuja la estampa del rey justiciero, encarnado en Zifar, rey de Mentón: “E así el rey non trabaja de otra cosa sinon de fazer leer siempre ante sí muchos libros buenos e de muchas buenas estorias e de buenas fazañas, salvo ende quando va a monte o a caça” (ed. cit., p. 217).

<sup>6</sup> Una visión de conjunto puede consultarse, entre otros, en: Carlos García Gual, *Primeras novelas europeas*, Madrid, Itsmo, 1974, y en: Victoria Ciriot, *La novela artúrica*, Barcelona, Montesinos, 1987.

<sup>7</sup> Han sido traducidos al español por Carlos Alvar, Madrid, Alianza Editorial, 1988. Una guía imprescindible de los personajes de la materia artúrica lo constituye el libro de Carlos Alvar, *El Rey Arturo y su mundo. Diccionario de Mitología Artúrica*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

siendo atribuida a un *seudo-Boron*. En este ciclo triunfa de modo completo la “caballería celeste”, por lo que las proezas de la “caballería terrenal”, o sea Lanzarote del Lago, se reducen de un modo significativo.<sup>8</sup>

Las líneas precedentes valgan para situar en su contexto literario románico el *Lanzarote* español, necesarias para entender posteriormente la singularidad de la obra.

Termina el códice de la Biblioteca Nacional de Madrid que estudiamos con el siguiente explicit:

Aqui se acaua el segundo y tercero libro de don lançarote de lago y a se de comenzar el libro de don tristan y acabose en miercoles veinte y quatro dias de octubre año del nascimiento de nuestro saluador Jhesu xpo de mill e quatroçientos y catorze años [f. 356v {355}]

El *Lanzarote* español es una copia del siglo XVI de un códice de 1414, que sólo conserva los libros segundo y tercero de las aventuras de Lanzarote del Lago, y que debería ser acompañado por un nuevo libro que contara las hazañas de Tristán, para lo cual el compilador ha incorporado seis capítulos que no aparecen en la *Vulgata* francesa.<sup>9</sup>

Llegados a este momento, debemos poner un punto y seguido. Nuestra intención en estas páginas no es analizar tanto la recepción de la materia artúrica, y en concreto de la *Vulgata*, en la Castilla medieval, ni señalar la trascendencia del *Lanzarote* español en su contexto románico; sino algo mucho más modesto: señalar algunas notas sobre la recepción del texto en el siglo XVI gracias a unas anotaciones marginales que aparecen entre los ff. 312v {310} y 314r {312}.<sup>10</sup> Pero antes, detengámonos unos instantes en la forma externa del manuscrito que analizamos.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Para la difusión de la *Post-Vulgata* y su difusión por la Península Ibérica, así como el problema de la lengua en que primero se expresó, *vid.* Pedro Bohigas Balaguer, “El ‘Lanzarote’ español del ms. 9611 de la Biblioteca Nacional”, «Revista de Filología Española», 11 (1924), pp. 282–297; W. C. Entwistle, *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, Londres, 1925; M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel, “La literatura artúrica en España y Portugal” (1959), «Estudios de literatura española y comparada», Buenos Aires, Eudeba, 1966, pp. 134–148, e Ivo Castro, “Sobre a Data da Introdução na Península Ibérica do Ciclo Arturiano da Post-Vulgata”, «Boletim de Filologia», 28 (1983), pp. 81–98.

<sup>9</sup> Tal es la hipótesis que defiende Pedro Bohigas, *art. cit.* Lamentablemente no contamos aún con una edición moderna del libro, aunque Harvey L. Sharrer la anunciara en su *A Critical Bibliography of Hispanic Arthurian Material, I: Texts: The Prose Romance Cycles*, Londres, Grant & Cutler, 1977. Fragmentos se han publicado en los siguientes trabajos: Otto Klob, “Beiträge zur Kenntnis der spanischen und portugiesischen Gral-Litteratur”, «ZRP», XXVI (1902), pp. 160–205, esp. pp. 202–205 [edita dos fragmentos colacionándolos con la edición del *Lancelot* francés de 1488]; Adolfo Bonilla y San Martín, *Las leyendas de Wagner en la literatura española*, Madrid, Asociación Wagneriana de Madrid, 1903, pp. 3–10; y Pedro Bohigas Balaguer, *art. cit.*, pp. 292–297 [edita los últimos seis capítulos del códice]. Sobre el contenido del *Lanzarote* español y su relación con el texto francés de la *Vulgata*, *vid.* P. Bohigas Balaguer, *art. cit.*, y Fernando Gómez Redondo, *La prosa del siglo XIV*, Madrid, Júcar, en prensa.

<sup>10</sup> El único en reseñar estas anotaciones marginales ha sido Fernando Gómez Redondo, *Ob. cit.*, quien además comenta algunas de ellas.

<sup>11</sup> Para la terminología y el orden de los datos ofrecidos en la descripción nos hemos basado en las siguientes obras: Emanuele Casamassima, “Note sul metodo della descrizione dei codici”, «Rassegna degli Archivi di Stato», 23 (1963), pp. 181–205, y Armando Petrucci, *La descrizione del manoscritto. Storia, problemi, modelli*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1984. Para la recogida de datos, hemos utilizado la ficha elaborada por el

El *Lanzarote* español se conserva en un códice de la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura ms. 9.611 (*olim*. Aa.103). Está escrito sobre papel color hueso. Conserva 353 folios del cuerpo original, con unas medidas de 284 x 198 mm. Mútilo de los ff. 6, 280 {278} y 281 {279}. Todavía se aprecia parte de los folios perdidos. Presumiblemente falten cuatro folios al final del códice. Numeración arábiga del siglo XIX en el ángulo superior derecho a tinta negra. Numeración moderna arábiga a lápiz que numera exclusivamente según los folios conservados. Errores de la primera numeración.<sup>12</sup> 143 {142 bis}, 144 {142}→330 {328}, 331 {330}→356 {355}. Consta el códice de ocho cuadernos de 48 folios, excepto los tres últimos, de 38, 36 y 42 folios respectivamente. Sólo aparecen reclamos horizontales en el vuelto del último folio del cuaderno 4º [f. 195v {193}] y 5º [f. 243v {241}]. El recorte para la encuadernación ha mutilado la primera línea del epígrafe de f. 75r. Varios folios han sido parcialmente copiados, y otros están en blanco: 1º) 9v—10v. 2º) 21v [13 líneas escritas]—22r [19 líneas escritas]. 3º) 35r [12 líneas escritas]—35v [en blanco]. 4º) 48r [10 líneas escritas]—49r [35 líneas escritas]. 5º) 279v {277} : en blanco.<sup>13</sup> En los espacios 2 y 4 comienza el texto en un nuevo epígrafe. Por su parte, en 1 y 3 se comienza a copiar desde el principio del folio el texto, sin relación con lo anterior.<sup>14</sup> Texto escrito a línea tirada. Mediante un lápiz de plomo se han trazado las líneas horizontales y verticales que delimitan la caja de escritura. Letra procesal y redondilla procesal del siglo XVI.<sup>15</sup> Varias manos han participado en la copia del códice, aunque las escasas diferencias en el trazado de las letras y el uso del mismo tipo de letra, hacen muy difícil delimitar cuándo se trata de una mano diferente y cuándo de varios momentos de copia de la misma mano. De todos modos, reseñamos las que consideramos más claros:

- 1) ff. 1—27r. Letra procesal de cuerpo grande. A partir del f. 17v, se reduce el cuerpo de la letra. Medidas de la caja de escritura: 260 x 150 mm. Oscila entre 39 y 43 líneas por folio.
- 2) ff. 27r—135v. Letra redondilla procesal de cuerpo más pequeño que la anterior. Medidas de la caja de escritura: 255 x 145 mm. Oscila entre 3 y 411 líneas por folio. En los ff. 38r y 56r se aprecia un cambio en la tinta, aunque los hemos considerado como diferentes momentos de la copia. A partir del f. 63r, el cuerpo de la letra aumenta, cambian las medidas de la caja de escritura: 255 x 155 mm (entre 33 y 38 líneas por folio) y son muy escasos los epígrafes que se escriben. Se

---

equipo que realiza el *Catálogo de Manuscritos románicos no castellanos...* Vid. Carlos Alvar, "Manuscritos románicos no castellanos. I. La Biblioteca de Palacio", *«Revista de Literatura Medieval»*, 6 (1994), en prensa.

<sup>12</sup> Entre llaves [{} ] la numeración errónea que aparece en el códice.

<sup>13</sup> En el f. 279r {277} se ha acabado el segundo libro de *Lanzarote*.

<sup>14</sup> Se trata de: 10v: "mente te enboluiste en tal pecado tan malo y tan desaguisado", y 36r: "bertola y el le dixo dueña nos conuernades". Seguramente estos espacios en blanco se deben a falta de coordinación de la copia, que, como veremos más adelante, la han llevado a cabo varios amanuenses.

<sup>15</sup> Ejemplos similares pueden consultarse en Millares Carlos, *Tratado de paleografía*, Madrid, Espasa Calpe, 1983, tomo III, láminas 407 y ss.; y en Pedro Sánchez - Prieto Borja (coordinador), *Textos para la historia del español*, Vol. 1, Alcalá de Henares, Universidad, 1991. En concreto, "Partida de bautismo de Baños de Montemayor", pp. 203—213.



prefiere mantener seguido el texto. De todos modos, hemos considerado que se trata de la misma mano.

- 3) ff. 136r. Letra redondilla procesal de trazo muy fino que sólo ocupa las primeras treinta líneas del folio.
- 4) ff. 136r–245v {243}. Letra procesal de mayor cuerpo que n<sup>os</sup> 1 y 2. Escrito en tinta marrón. Medidas de la caja de escritura: 260 x 155 mm. Oscila entre 24 y 30 líneas por folio. Los epígrafes son muy abundantes y ocupan más espacio que anteriormente (*vid.* ff. 167v {165}, 185r {183}, 185r {183}, 209v {207v}, 232r {230}). En los ff. 147 {145} y 162 {160} y a partir del f. 232 {230} aparece el mismo tipo de letra aunque de cuerpo más pequeño. A partir del f. 196r {194} aumenta la caja de escritura: 260 x 160–165 mm.
- 5) ff. 246r {244}–279 {277} [final del segundo libro]. Letra procesal con numerosos trazos cursivos, en especial al final del dibujo de las letras. Los epígrafes son muy abundantes, apareciendo a veces hasta dos por folio (ff. 254v ó 258r). En algunas ocasiones se intenta dibujar capitales al principio de los capítulos. Medidas de la caja de escritura: 260 x 10 mm. Oscila entre 30 y 34 líneas por folio.
- 6) ff. 282 {280}–356 {355} [El libro tercero]. Letra procesal de más fácil lectura que las anteriores con escasos trazos cursivos. Trazo de adorno al final de las letras muy grueso. Medidas de la caja de escritura: 260 x 150 mm. Aproximadamente 37 líneas por folio. A partir del f. 286 {284} se reduce el cuerpo de letra entre 48 y 50 líneas por folio).

Encuadernado en pergamino sobre cartón. Medidas: 293 x 211 x 40 mm. En el lomo, escrito a tinta: “DON Lançarote de Lago.”

Como se ha indicado, se trata de una copia del siglo XVI de un códice medieval (de 1414), lo que sitúa al *Lanzarote* español en un nuevo contexto literario muy concreto: el auge y éxito de los libros de caballerías en el siglo XVI. La aparición de diferentes manos, los espacios en blanco en la copia, la mala calidad del papel, la ausencia de alternancia de diferentes tintas para la escritura de epígrafes o las escasas capitales del texto, hacen suponer que se trata de una copia no destinada a embellecer las estanterías de una biblioteca nobiliaria o real, sino más bien a satisfacer los deseos de escuchar y leer las aventuras de dos caballeros que encarnan los valores de la “caballería terrestre”: Lanzarote del Lago y Tristán. No debemos olvidar que desde la publicación del *Amadís de Gaula* a principios del siglo XVI hasta los primeros años del XVII se va a producir un nuevo triunfo de la “caballería terrestre”; un tipo de relatos que narran las aventuras guerreras y amorosas de sus protagonistas, frente a los principios reorganizativos cristianizantes de la *Post-Vulgata*, que tiene también su presencia editorial, en especial en época incunable y al principio del siglo XVI.<sup>16</sup> Pero estas obras tienen una difusión escasa (pocas ediciones y en años cercanos a principio de siglo), frente a las numerosas ediciones no sólo de *Amadís* (desde 1508 hasta 1586 se conocen veinte diferentes impresiones) y sus descendientes, sino también de otros libros como *Palmerín de Oliva*, *El caballero del Febo*, *Lepolemo* o

---

<sup>16</sup> Pensamos en el *Baladro del sabio Merlín con sus profecías* (Burgos, Juan de Burgos, 1498), la *Demanda del Santo Grial: el primero libro* (Sevilla, 1535), la *Demanda del Santo Grial: libro segundo* (Toledo, Juan de Villalquarán, 1515, y Sevilla, 1535).

*Belianís de Grecia*, por solo citar los más famosos y editados.<sup>17</sup> De este modo, no debe extrañar que en el siglo XVI cuando se decide copiar un texto caballeresco medieval se decida precisamente por las aventuras de Lanzarote del Lago según la *Vulgata* y se piense de acompañarle de un *Tristán*. El *Lanzarote* español, además de demostrar la pervivencia y el éxito de la materia artúrica en la Castilla medieval (pensemos en el códice medieval de 1414 que copia), se inserta dentro de un grupo de obras que en el siglo XVI gozaron de un gran éxito —aunque lamentablemente en su casi totalidad se hayan perdido— y que denominamos *libros de caballerías manuscritos*.<sup>18</sup>

Pero, como ya hemos indicado, quince anotaciones marginales permiten un nuevo acercamiento a la obra: no ya desde su contexto románico, en relación con la *Vulgata* francesa; no ya desde su contexto medieval castellano, en relación con la recepción de la materia artúrica en la Península Ibérica; no ya desde su contexto literario de los Siglos de Oro, en relación con el género de los libros de caballerías manuscritos; sino desde el contexto de la recepción de la obra en el momento de su copia y difusión: ¿Cómo un lector en el siglo XVI lee el *Lanzarote* español?

El códice 9.611 de la Biblioteca Nacional de Madrid, carece casi por completo de datos externos que permitan conocer la opinión de sus antiguos lectores, a excepción de algunas manos que señalan pasajes del texto (y que han pervivido a los recortes para la encuadernación), y las anotaciones marginales que estudiaremos más adelante. Las manos aparecen en los ff. 230v {228} (parcialmente mutilada), 240v {238} (señala: “e la donçella auia nonbre la donzella dela gran beldad”), 262v {260} (señala una batalla sangrienta), 267v {265} (“en tal manera fueron concertados todos los de aquel castillo e bautizados”) y 278v {276} señala una inscripción a la puerta de un cementerio).

Pero sólo un episodio del libro lleva al lector a comentar sus opiniones en los márgenes del códice: se trata del engaño que sufre Lanzarote en el castillo del rey Pelés en el que es engendrado Galaz. En el texto español, así como en el francés, se muestran los personajes (Lanzarote y Amite) de un modo positivo. Ambos se aman aquella noche y su conducta se justifica: Lanzarote pensando yacer con la reina Ginebra —cuyos amores en ningún momento se censuran—; y Amite deseando tener un hijo de Lanzarote que salve a sus tierras y restituya su anterior riqueza. En todo momento, se pretende dejar claro que este engaño no se hace por la “codicia de la carne”:<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Para conocer las ediciones de los Siglos de Oro de los libros de caballerías españoles, *vid.* Daniel Eisenberg, *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century: A Bibliography*, Londres, Grant & Cutler, 1979 [una segunda edición muy corregida aparecerá próximamente]. Véanse también los siguientes trabajos complementarios: Grupo Sansueña, “Para una bibliografía del *Amadís de Gaula*. Adiciones a la bibliografía de Daniel Eisenberg”, *«Dicenda»*, 6 (1986), pp. 253–261, y nuestro trabajo “Nuevas noticias de antiguas ediciones de libros de caballerías españoles conservados en las Bibliotecas Públicas de París”, *«Revista de Literatura Medieval»*, V (1993), pp. 179–232.

<sup>18</sup> Un primer acercamiento global al tema lo hemos emprendido en nuestro trabajo “Dos folios recuperados de un libro de caballerías manuscrito: *Don Claris de Trapisonda* (Biblioteca del Palacio Real)”, *«Revista de Filología Española»*, (1994), en prensa.

<sup>19</sup> De todos modos, no hay que olvidar que un nuevo engaño de Amite para dormir con Lanzarote, ahora en la misma habitación de la reina Ginebra, será la causa de la locura del caballero al ser expulsado de Camelot por

Mas ellos se amaban por desemejadas guisas, ca él amaba a la reina pensando que hera ella, y ella amaba a él, non tanto por la codicia de la carne, —aunque él hera el más fermoso onbre del mundo— como por haver fruto d'él por el qual cuidaba ser tornada la tierra en su estado bien como de primero [f. 313r {311}]

Precisamente en la traducción castellana no aparece un comentario que sí que puede leerse en el texto francés, y que censura marginalemnte la conducta de los personajes:

La connut ausinc com Adam fist sa fame, mes non mie en tel maniere, car Adam connut sa fame leaument e per la conmadement Nostre Signor; et cil connut ceste em pechié et en avontire et contre Deu et encontre Sainte Eglyse.<sup>20</sup>

Dos son los tipos de comentarios que aparecen en este episodio, según su finalidad: aquellos que intentan justificar la conducta de Lanzarote —y salvarle, por tanto, de la condena moral de sus acciones—; y aquellos que culpan e insultan a Amite por el deseo que ha motivado su engaño.<sup>21</sup>

Detengámonos ahora en cada una de las anotaciones marginales del códice.<sup>22</sup> ¿Cómo consigue Amite engañar a Lanzarote? El texto narra como Brisane (en el manuscrito *Brisaine*), dueña anciana, emborracha a Lanzarote para que se crea en Camalot con la reina Ginebra. El vino y las palabras engañosas de la dueña y su hermana que le incitan a beber (“Señor, beved, que provecho vos fará y es muy bueno”) son argumentos suficientes para el lector del siglo XVI que justifican el comportamiento de Lanzarote:

[es]taba bo[r]racho co[m]o otras be[ç]e[s] el Sor D. [l]ançarote (f. 312v {310})

Cuando más adelante el caballero se introduce en el lecho de Amite creyendo hacerlo en el de la reina Ginebra, vuelve a repetir su argumento:

como estaba borrarac[ho] lo mesm[o] era la do[n]çella que [la] reina (f. 313r {311})

Esta misma idea vuelve a aparecer en el capítulo siguiente cuando Lanzarote se despierta, recuperado ya del vino sin recordar ni dónde ni con quién duerme:

[co]mo se acos[to] borracho [n]o supo quien [er]a (f. 313v {311}).

Mucho más explícito resulta cuando refuta la acusación de “pecadores” que implícitamente en el texto otorga a los dos amantes: “Pero el Señor, en quien toda piedad cabe y

---

su amante, la reina. *Vid.* el episodio en la traducción de Carlos Alvar, *Lanzarote del Lago*, Tomo VII, cap. CLXXVI, pp. 1819–1821.

<sup>20</sup> Citamos por la edición de Alexandre Micha, *Lancelot*, Tomo IV, Paris–Genève, Librairie Droz, 199, p. 210. Traduce Carlos Alvar: “La conoció como Adán a su mujer, pero no exactamente del mismo modo, pues Adán conoció a su mujer lealmente, y por orden de Nuestro Señor; y Lançarote conoció a la doncella mediante el pecado y de forma ilícita, contra Dios y contra la Santa Iglesia” (trad. cit., p. 1373).

<sup>21</sup> Aunque en general compartimos los comentarios de Fernando Gómez Redondo sobre las anotaciones que comenta, no podemos dejar de discrepar con su conclusión final (o al menos, matizarla), como más adelante veremos: “bien pueden ilustrar la severidad moral con que los libros de caballerías iban a ser perseguidos en el s. XVI”.

<sup>22</sup> Lamentablemente el recorte para la encuadernación ha mutilado algunos de ellas, que resultan de difícil lectura. Entre corchetes cuadrados, las letras que creemos que han sido mutiladas.

que non juzga todos pecadores todavía segund sus merecimientos...”. En este caso, el argumento del vino se presenta como irrefutable:

no fue sin[o] por el vin[o] (f. 313r {311})

De todos modos, este argumento no impide que, cuando Lanzarote, descubierto el engaño, quiere vengarse de Amite sacando su espada, nuestro lector escriba en el margen:

[m]ejor fuera [el] agua (f. 313v {311})

El mismo tono de reproche parece que motivó el último comentario, cuando Lanzarote se lamenta, antes de partir del castillo del rey Pelés, por el engaño que en su interior ha sufrido:

eso al vin[o] no a la ma[l]abenturada (f. 314r {312})

En todo caso, mucho más interesante resulta la reacción del lector ante Amite, ante su conducta y deseos de engañar a Lanzarote, que considera condenable desde cualquier punto de vista. Sus comentarios van desde el insulto hasta la refutación del propio texto. Brisane intenta convencer a Lanzarote —en trámites de emborracharse— para que vaya a dormir con la reina; éste no quiere hacerlo si antes no consigue el permiso de su señora: “¡Por Dios! —dixo él—, eso faría yo si ella me lo mandase; otra manera, non”. Nuestro lector acota:

[es]ta reina [m]as pareçia [m]oço de mu[las] (f. 312v {310})

Pero cuando Amite consigue a su amante, los comentarios se centran en uno: *puta*. *Put* le llama cuando Lanzarote llega engañado y borracho a la cama de Amite y se lee en el texto: “y aquélla, que no deseava en el mundo tanto como tenerlo en su poder aquel por quien toda la caballería del mundo hera alumbrada, y resciviólo muy alegremente, y él fue alegre con ella como solía ser con la reina”:

pasean las putas sus libiandades cua[n]do quieren (f. 313r {311})

*Put* le llama, aunque en un tono más irónico, cuando se comenta de este modo la verdadera finalidad del engaño de Amite: “quiso que aquella dueña concibiese tal fruto porque la flor de la donzella que se perdía fuese por ella cobrada otra flor”:

en flore[s] anda la n[i]ña puta sera (f. 313r {311})

*Put* le llama cuando en el texto se indica que Galaz se salva del pasado de su padre por la santa vida que lleva su madre:

fue put[a] (f. 313r {311})

Y por último, *puta* le llama cuando al conocer el engaño, Lanzarote se levanta de la cama y con su espada en la mano se dispone a matar a la princesa. La anotación describe la escena con estas palabras:

[e]l con su [es]pada en [la] mano y [el]la mui puta (f. 313v {311})

Pero el enojo —que suponemos— llevó a este anónimo lector a dejar escrita su opinión en los márgenes del códice al tiempo que leía este episodio, le llevan además a ironizar o refutar algunos de los argumentos que aparecen en la propia obra, tendentes a justificar la acción de Amite. Uno de ellos ya lo hemos mencionado: era necesario que se perdiera una flor (la de la virginidad) para conseguir otra flor (la de la caballería, o sea, Galaz). En el manuscrito cualquier lector puede leer:

Y así fue cobrada flor por flor; ca en su concibimiento fue la flor de la donzella perdida, mas por ella fue cobrada otra flor, que fue flor de la cavallería e, si allí fue flor perdida, mucho bien fue cobrado, ca él fue tal en toda su vida que por los bienes que él fizo en su vida fue ende el pecado perdonado.

Pero sólo un lector ha dejado su opinión en un tono despectivo sobre este juego de flores:

seria flor de carrasco u de oçio (f. 313v {311})

La misma incredulidad aparece cuando se indica en el texto que en la *Historia del Santo Grial* se narra el bien que ha supuesto este engaño a la Tierra Foránea y a otros territorios gracias a Galaz:

eso de e[l] S<sup>to</sup> Gria[l] al hermi[ta]ño de S. x[po] [\*\*\*] (f. 313r {311}).

También contradice en el margen la imagen de “normalidad” que en el texto se da a lo que pasó aquella noche en la habitación de Amite:

Agora dize el quento que don Lançarote yugó toda aquella noche con aquella donzella y fizole perder un tal nombre, qual nunca después lo cobró: en quanto se echó, hera donzella; y en la mañana, fallóse dueña. Y allí le fue cambiado el nombre de donzella en nombre de dueña.<sup>23</sup>

Ante este juego de los términos de *dueña* y *donzella*, el lector supone que solamente el diablo ha podido ser el autor de un engaño como el narrado:

[e]l diablo se [lo] dijera [que] acostandose con lan[ç]arote la [s]aco de cuidado (f. 313v {311})

Así mismo, hemos de suponer enojo en el lector cuando Amite intenta convencer a Lanzarote para que no cumpla sus amenazas de venganza comparándose con la “pecadora” María Magdalena (“¡Ay, buen cavallero!, no me matedes, por aquella piedad que Jhesu Christo ovo de Sancta María Madalena”):

[b]orracha [q]uien te me[te] con sancta [m]adalena (f. 313v {311})

Este comentario nos permite hipotizar sobre un rasgo de este lector —y quizás de algunos comentaristas de libros de caballerías en esta época—: su carácter religioso, dogmático en ocasiones, aunque no lo suficiente como para prohibirse terminantemente la lectura de estos libros, como tendremos ocasión de ver más adelante.

Más severo, por último, resulta nuestro lector con la narración cuando escribe “mient[e]” (f. 313r {311}) y así negar las noticias que de Galaz se ofrecen en el texto: “ca él fue siempre virgen así en corazón como en obra”.

Un comentarista similar del siglo XVI, aunque mucho más prolijo, permitirá situar en su contexto de recepción las anotaciones que hemos analizado del *Lanzarote* español.

<sup>23</sup> Se trata de un tópico literario que enmascara el acto sexual. Será muy utilizado en los libros de caballerías del siglo XVI, como por ejemplo en el libro de Feliciano de Silva *Lisuarte de Grecia*: “dando las manos ellas a ellos, y ellos a ellas se desposan, y pasaron con mucho gozo. Quitando Lisuarte su espada, y cubriendo la, aquellas que hasta allí donzellas hauian ido, fueron hechas dueñas” (citamos por la edición de Lisboa, 1587, f. 109r/a).

Hablamos del lector de dos libros de caballerías conservados actualmente en la Bibliothèque Nationale de France; en concreto, comenta con numerosas anotaciones marginales las *Sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo (Zaragoza, Simón de Portonaris, 1587) y *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva (Lisboa, Alfonso López, 1587).<sup>24</sup>

Al margen de las correcciones a los errores tipográficos de las ediciones, los textos subrayados, los comentarios sobre la falta de verosimilitud en la narración y en las descripciones, y sobre el estilo de la obra, quisiéramos centrarnos ahora exclusivamente en los comentarios sexuales, ya que una “escena sexual” es la que motivó a un anónimo lector dejar escrita en los márgenes del *Lanzarote* español su condena.

En las *Sergas de Esplandián*, dada la propia intención de la historia, son escasas las escenas “eróticas”, aunque también se documentan pasajes en donde alguna mujer intenta seducir a los caballeros, como en el capítulo 39 (f. 33r/b) en donde se hace alusión a la hermosa Leonorina, quien no se atreve a expresar el amor que siente por Esplandián. Una doncella enviada por Urganda descubre la pasión que se esconde en su pecho con estas palabras, subrayadas en la edición:

Princesa muy hermosa, lo que en ti sientes te doy por respuesta de lo que me preguntastes en que manera fuy enamorada de Esplandian.

Comenta en el margen: “hi de puta que hiziera y pudiera esperar de herida del alacran”.

Del mismo modo, la sabia Urganda no parece despertar las simpatías del lector, como tampoco sucede con Esplandián, ya que en el capítulo 47 (f. 38v/a), ante las palabras de Helisabad que afirma que Esplandián hizo más hazañas que su padre, escribe en el margen:

este caballero que nunca hizo la mitad que su padre y que Urganda la gran puta vieja mintio.

Irónico se presenta en otras ocasiones, siempre en relación a la mujer; cuando en el capítulo 49 (f. 39r/b) la infanta Leonorina se queja con estas palabras de la que ella piensa traición amorosa cometida por Carmela:

porque cierto es que siendo vistos por tu señor, queriendo a ellos abraçar, a ti le conuernia tomar en sus braços, pues quien duda que teniendo tu tan cerca la cosa del mundo que mas amas que no juntes tu rostro al suyo, o quiza tu boca a la suya.

escribe: “celosita era la niña”.

Más oportunidades de atacar la conducta “libidinosa” de las mujeres aparecen en el libro de Feliciano de Silva *Lisuarte de Grecia*. De este modo, cuando en el capítulo 15 (f. 22v/a) Brildena dice a Galvanes en una típica escena cortesana de recibimiento de caballeros: “Yo cauallero, os quiero abraçar por las llagas que en nuestra batalla por nuestra causa recebi”, el narrador comenta la sorpresa del caballero y del mismo audito-

---

<sup>24</sup> Una descripción de ambas obras podrá consultarse en nuestro *Catálogo descriptivo de libros de caballerías españoles de los siglos XVI y XVII conservados en las Bibliotecas Públicas de París*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, en prensa.

rio: “El se hincó los hinojos ante ella, pero no entendió porque lo decía”. Pero nuestro lector se apresura a explicar el sentido de tales palabras:

En la justa de las almohadas que con Griliana paso en el capº II

Tampoco parece poseer una mejor opinión de la emperatriz que la que expresaba de Urganda, ya que en el capítulo 100 (f. 111r/a) la define como “la prisión del rey Lisuarte”. Al final del capítulo (f. 111r/b) se deja abierto el camino a nuevas aventuras descubriendo que todas las princesas están preñadas; a lo que nuestro lector comenta: “de tales mentas, tales poleos”.

Basten estos escasos ejemplos para situar a nuestro anónimo lector del *Lanzarote* español en el marco de recepción de los libros de caballerías en el siglo XVI. Tanto el lector del *Lanzarote* como el de las *Sergas* y el *Lisuarte* (quien además demuestra un profundo conocimiento de *Amadís de Gaula*) tienen en común ser lectores apasionados de tales relatos: en un caso las anotaciones son escasas, pero precisamente las lleva a cabo enojado por el engaño que sufre el protagonista Lanzarote, al que se defiende en todo momento; en el otro, son prolijas, y demuestran además un profundo conocimiento de los textos; así, por ejemplo, en el *Lisuarte de Grecia* corrige el lector la siguiente noticia que el autor expone en el f. 58vb: “como si diez hachas encendidas estuuiesen”. Como en otros pasajes, la corrección está muy bien documentada:

no sele acordo al borracho *que* adelante enel capº setenta τ siete dijo treinta ya. En el capº noventa y siete dize vejnte.

Vuelve sobre el tema en el capítulo 97 (f. 109r/a) cuando se lee en el texto: “Lisuarte abriendo su manto, de su rica espada salio tanto resplandor que quedo la camara tan clara, como si veynte hachas encendidas estuuiese”. El comentario no sólo se limita a la coherencia textual:

En el capº 14 dize diez y antes auia dicho trejnta τ para el exerciciº de las damas no era mester tanta luz.

Por último, otro rasgo característico de estos apasionados lectores de libros de caballerías de los Siglos de Oro es su defensa de la ortodoxia de la Iglesia. Ya lo hemos indicado al analizar las anotaciones del *Lanzarote* español; ahora le toca el turno al *Lisuarte*. Exclama una doncella violada y ultrajada ante Lisuarte, que se ha ofrecido a venar la afrenta padecida, en el capítulo 54 (f. 58v/a): “mas alli a par de aquella floresta vos quiero aguardar por meterme dentro si Dios toda via non me quisiere ser contrario”. A lo que se comenta en el margen:

[d]icho heretico que Dios [n]unca fue, ni quiso, ni [p]udo ser contario de [n]adie.

En resumen, los anotadores de estos libros de caballerías del siglo XVI no son lectores que ataquen con “severidad moral” los libros de caballerías como género literario o editorial, sino que critican, ironizan y refutan aquellos aspectos concretos que en ellos se narra y con los que no están de acuerdo, como episodios contrarios a la personalidad de los protagonistas, descripciones y narraciones inverosímiles, falta de estilo, incongruencias en la acción, etc.

Por otro lado, las anotaciones marginales que aparecen en el *Lanzarote* español demuestran cómo es un texto que, aunque de origen y naturaleza medieval, puede incorporarse a la nómina de libros de caballerías manuscritos que en los Siglos de Oro tuvieron una importante difusión, en especial entre esta capa de lectores cultos —y quizás eclesiásticos— que hemos esbozado en estas páginas.<sup>25</sup>

## Apéndice

*Presentación crítica de los ff. 312 {310}–314 {312} del mss. 9.611 de la Biblioteca Nacional de Madrid*<sup>26</sup>

[f. 312v {310}]

Cómo don Lançarote durmió con la hija del rey Pelés pensando que hera la reina Ginebra y fizo alarga

Quando don Lançarote fue desarmado, demandó del bino y Brisaina demandó a su hermana que fuese por ello; y en quanto fue por el vino ella, demandó don Lançarote a Brisaina:

– ¿Qué es de la reina, mi señora?

– Señor —dixo ella—, en aquella cámara está y bien cuido que duerme ya.

Y luego vino la donzella con el vino y diolo a don Lançarote y él lo tomó y lo vevió y supole tan bien que fue maravilla y demandó más, y tráxole otra copa la donzella y su hermana le dixo:

– Señor, beved, que provecho vos fará y es muy bueno.

Y él lo bebió y fue muy más alegre que de antes hera. Entonces preguntó a Brisaina:

– ¿A dó es mi señora?

Y ella lo cató y violo fuera de su juicio que él no savía dó hera, pero bien cuidava que hera en Camalot y que fablava con una dueña que sabía mucho de su hacienda y de la reina más que otra ninguna desque muerta la dueña de Macagud. Y ella le dixo que durmía ya muy bien.

– ¿Por qué vos tardades que non vós ides a echar con ella?

– ¡Por Dios! —dixo él—, eso faría yo si ella me lo mandase; otra manera, non.

– ¡Por Dios! —dixo ella—, “esto sabredes vos aína, que yo se lo iré a preguntar.

Y luego ella se fue y fizo semblante que iba a hablar con la reina e luego se tornó y díxole:

– Mi señora la reina vos manda que vos vayades luego para ella.

Y él se levantó luego y fuese a la cama a dó estava [f. 313r {311}] la donzella y echóse en el lecho con ella, que bien cuidava que se echava con la reina; y aquélla, que no deseava en el mundo tanto como tenerlo en su poder aquel por quien toda la caballería del mundo hera alumbrada, y resciviólo muy alegremente, y él fue alegre con ella como

<sup>25</sup> Este trabajo ha sido posible gracias a una Beca de Formación de Personal Investigador de la Comunidad Autónoma de Madrid.

<sup>26</sup> Editamos siguiendo las siguientes normas: regularizamos las grafías, adaptando la *v* y *j* para sonidos consonánticos, y la *u*, la *i* para los vocálicos. Introducimos tanto la puntuación, la acentuación y la separación de palabras siguiendo las normas actuales del español.



solía ser con la reina. Y así fueron ayuntados el mejor cavallero y él más fermoso del mundo con la más hermosa donzella y de mayor guisa que en el mundo había. Mas ellos se amaban por desemejadas guisas, ca él amaba a la reina pensando que hera ella, y ella amaba a él, non tanto por la codicia de la carne, —aunque él hera el más fermoso onbre del mundo— como por haver fruto d'él por el qual cuidaba ser tornada la tierra en su estado bien como de primero, que por el doloroso golpe que el cavallero de las dos espadas fizo fue tornada en pobreza y en lloro, así como la *gran Historia del Santo Greal* lo devisa cumplidamente. Y mucho lo desamó don Lançarote después, ca por toda su beldad non la quisiera él si supiera él quien hera, mas cuidava él que hera la reina Ginebra; ca por eso fizo ella lo que fizo. Pero el Señor, en quien toda piedad cabe y que non juzga todos pecadores todavía segund sus merecimientos, quiso que este ayuntamiento fuese por pro de todos los de la tierra que todavía fuesen en pobreza y en dolor, y quiso que aquella dueña concibiese tal fruto porque la flor de la donzella que se perdía fuese por ella cobrada otra flor, porque aquella tierra y otras muchas que entonces heran en amargura y en gran lloro fuesen tornadas en alegría y en gran plazer, y así como la *Historia del Sancto Greal* nos lo testimonia que por la pérdida de aquella flor fue cobrado don Galas por muy noble cavallero, aquél que se asentó en la silla Peligrosa de la sancta tabla de Josep Abarimata en la qual no se asentó caballero que muerto o tullido no fuese donde no escapase. Y por este don Galas hubieron cima todas las haventuras del Sancto Greal e así como el nombre de Galas fue perdido en don Lanzarote por el pecado de su padre, así fue cobrado en éste por la muy sancta vida de su madre y d'él, ca él fue siempre virgen así en corazón como en obra, [f. 313v {311}] segund su historia lo divisa. Y así fue cobrada flor por flor; ca a en su concibimiento fue la flor de la donzella perdida, mas por ella fue cobrada otra flor, que fue flor de la cavallería e, si allí fue flor perdida, mucho bien fue cobrado, ca él fue tal en toda su vida que por los bienes que él fizo en su vida fue ende el pecado perdonado.

Como don Lançarote quiso matar a la fija del Rey Pelés porque lo había engañado y él la perdonó.

Agora dize el quento que don Lançarote yugó toda aquella noche con aquella donzella y fizole perder un tal nombre, qual nunca después lo cobró: en quanto se echó, hera donzella; y en la mañana, fallóse dueña. Y allí le fue cambiado el nombre de donzella en nombre de dueña.

Y otro día de mañana quando don Lançarote despertó, cató alrededor de sí y no pudo ver ni punto porque todas las finiestras heran cerradas y fue maravillado a dó hera, ca él hera ya en su seso; ya tentó cerca de sí con la mano y falló la dueña y díxole:

– Amiga, ¿quién sodes vós?

– Señor —dixo ella—, yo soy la fija del rey Pelés, de la Tierra Forana.

Y quando él esto oyó, luego entendió que hera engañado y encantado y salió luego de la cama muy triste y vistióse y calzóse y fue tomar sus armas y armóse y tornó a la cámara y abrió las finiestras, y quando vio a aquella por quien fue engañado, fue tan sañudo que fue maravilla cómo no ensandeció, y dixo:

– Por buena fee, de tan gran mal como éste luego me quiero vengar.

Estonzes metió mano al espada y fue contra la dueña y díxole:

– Si me Dios ayuda, vós me havedes muerto y quiero que vós murades por ello, que no quiero que engañedes jamás a otro como engañastes a mí.

Y luego alzó la espada para la ferir y ella ovo muy gran pavor y juntó las manos y fincó los inojos ante él y pidióle merced y díxole:

– ¡Ay, buen caballero!, no me matedes, por aquella piedad que Jhesu Christo ovo de Sancta María Madalena.

Y él estando quedo y, pensó un poco y paróla mientes y vidola tan fermosa que hera maravilla y pensó qué faría: si la mataría o si la dexaría. Y él tenía la espada en la mano, y ella estava en camisa ante él pidiéndole merced, los inojos fincados muy omildosamente y él paró mientes al rostro y a los ojos y a la boca y viola tan hermosa que fue ende espan-tado y díxole: [f. 314r {312}]

– Dueña, yo me quiero ir por vencido y por rentado, como aquel que se no osa vengar de tan gran mal como me fecistes que yo faría gran crueldad en destruir tanta beldad como Dios en vós puso y ruégovos que me perdonedes por quanto saqué el espada contra vós, que la ira y el mal talante me lo fizo fazer.

– Señor —dixo ella—, yo vos perdonaré por tal que vós me perdonedes todo el vuestro mal talante e que nunca jamás ayades de mí saña.

– Yo lo otorgo —dixo don Lançarote.

Entonces metió su espada en la baina, y encoméndo la dueña a Dios, y partióse dende e falló en el corral su cavallo ensillado, que Brisaina se lo mandara tener presto que sabía ella que en quanto conociese la dueña que por cosa del mundo no estaría y más; y después que cavalgó, tomó su escudo y su lança que falló acostada en un árbol y partióse dende muy triste y sañudo y entró en su camino pensando muy fuertemente. E tanto que el rey Pelés supo que hera ido Lançarote, fue ver a su fija y quando la vio, fallóla muy espanta-da del gran miedo que hubiera, que hera maravilla y contóle quanto le aconteçiera. Y quando el Rey sopó todo el fecho plugole ende muy mucho y mandóla servir y guardar más que de antes fazía. Y ante de dos meses entendieron que estava preñada e quando lo supo el rey, su padre, fue tan alegre que fue una maravilla, él y todos los de la tierra otrosí; mas agora dexa el cuento de fablar del rey Pelés e su fija e torna a don Lançarote del Lago.

## Povzetek

### BELEŽKE O RECEPCIJI ŠPANSKEGA “LANZAROTA” V 16. STOLETJU

Španski Lanzarote iz 16. stoletja je kopija srednjeveškega kodeksa iz leta 1414, ki ohranja samo drugo in tretjo knjigo dogodivščin junaka z imenom Lanzarote del Lago. Njegove predhodnike moramo iskati v francoskih besedilih ciklusa “Lancelot – Graal”. Vendar namen članka ni analiza romanov z arturiansko vsebino niti preobrazba francoskega Lancelota v španskega Lanzarota v romanskem kontekstu, temveč recepcija srednjeveškega besedila v šestnajstem stoletju s pomočjo petnajstih opomb, ki jih najdemo ob robu prepisa, se pravi, kako je takratni bralec doživljal srednjeveškega Lanzarota, saj je besedilo v času razcveta viteškega romana poželo zelo velik uspeh.

## EL “ESPÍRITU NUEVO” DE JOANOT MARTORELL: LAS LECTURAS DE DÁMASO ALONSO Y MARIO VARGAS LLOSA

En el primer volumen de la «*Revista valenciana de filología*», publicado en 1951, apareció un artículo de indudable interés para trazar la historia de la difusión de la novela de Joanot Martorell por tierras hispánicas: me refiero a “*Tirant lo Blanc*, novela moderna”, de Dámaso Alonso.<sup>1</sup> Esta monografía tiene su punto de partida en las ediciones que Martín de Riquer había preparado pocos años antes del original catalán y de la traducción castellana de 1511, que facilitaron la lectura y la investigación de la obra de manera muy significativa al fijar los textos y al ofrecer introducciones y notas que no solo constituían excelentes “estados de la cuestión”, sino que también brindaban innumerables aportaciones y sugerencias que propiciaron el nacimiento de buena parte de la crítica tirantiana posterior.<sup>2</sup> El propio Riquer, en su reciente *Aproximació al “Tirant lo Blanc”*, al hablar de los comentarios que, a partir del *Quijote*, ha suscitado la obra, llama la atención sobre este breve ensayo, que considera “el primer gran estudio” de que disponemos, y recoge sus principales aportaciones estéticas y literarias.<sup>3</sup>

El interés de este trabajo reside, en primer lugar, en el relieve de su autor, quien, a partir de 1927, cuando ganó el Premio Nacional de Literatura por su ensayo *Góngora y la literatura contemporánea*, estaba llamado a convertirse en uno de los investigadores más sólidos e influyentes de la época (por no mencionar su quehacer poético, que en 1944 había culminado con *Hijos de la ira*): en 1939 ocupa la cátedra de Menéndez Pidal en la Universidad de Madrid, en 1948 ingresa en la Real Academia de la Lengua y en 1949 es nombrado director de la «*Revista de Filología Española*». Era ya por entonces, en definitiva, uno de los más señeros exponentes de la “Escuela Española de Filología” que constituyera don Ramón en el Centro de Estudios Históricos madrileño, como ha señalado Francisco Abad.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Este artículo ocupaba las páginas 179–215, y se puede consultar también en el volumen octavo de sus *Obras completas* (Madrid, Gredos, 1985, págs. 499–536), aunque ya fue recogido en *Primavera temprana de la literatura europea* (Madrid, Guadarrama, 1960, págs. 201–253).

<sup>2</sup> Ambas ediciones aparecieron en Barcelona: la primera publicada por Selecta, 1947 (“Biblioteca Perenne”), y la segunda, en tres volúmenes, por la Asociación de Bibliófilos, 1947–1949.

<sup>3</sup> Barcelona, Quaderns Crema, 1990, págs. 22–24.

<sup>4</sup> “La obra de Dámaso Alonso se destaca señera entre las muy importantes de todos sus colegas de escuela, y ello tanto por la continuidad y amplitud de la misma como por sus logros únicos; don Dámaso ha poseído lo mismo clarividencia en las cuestiones de fonética histórica, que sensibilidad para apreciar los hechos estéticos y

No conviene olvidar tampoco que el relieve que adquiere *Tirant* en este trabajo debe ser contemplado desde los presupuestos estéticos que Alonso defendería en sus estudios sobre la novela española, factor que, unido a su entusiasmo como lector, perduraría muchos años en el recuerdo. Por ejemplo, meses antes de su muerte (acaecida el 25 de enero de 1990), se expresaba en los siguientes términos durante el curso de una entrevista:

- ¿Hay algún libro en la historia de la literatura que se apresuraría a firmar?
- ¡Muchos!
- Dígame alguno...
- *La Celestina*, *El Quijote*, *El libro de Buen Amor*, *Tirant lo Blanch*... Tantos que no acabaríamos.
- ¿Por qué *Tirant*? Se lo pregunto porque ya sabe que soy valenciana...
- Porque es la mejor novela que se escribió durante el siglo XV en Europa, y porque no hay duda de que excitó la imaginación de Cervantes. Yo escribí, allá por el año cincuenta y uno, un trabajo que se llamaba "*Tirant lo Blanch*, novela moderna", que publicó la «*Revista de Filología Valenciana*»(sic). Es una novela totalmente actual, por sus descripciones, las situaciones que narra, la libertad con que sus personajes se mueven... Sus diálogos son breves, rápidos, desenfadados, como si la hubieran escrito en el siglo XIX. Hay también una despreocupación moral absoluta, sólo se propone divertir, y lo curioso es que la Iglesia no la prohibió jamás.
- Ha dicho que Cervantes la leyó...
- Por supuesto, y admiraba mucho a su autor, el valenciano Joanot Martorell, y aprendió de él una buena lección. Pero lo que en *El Quijote* está en lucha, en conflicto, en *Tirant* convive sin contradicción, con armonía... Aunque la lección que te he dicho que Cervantes aprendió es mucho más amplia que la dualidad idealismo-materialismo, una lección general: de hombre a hombre, de novelista a novelista, de técnica a técnica.
- El que quisiera aprender catalán, ¿tiene alguna relación con su estudio sobre *Tirant*?
- En parte sí, porque yo estuve trabajando en la novela con la ayuda de Martín de Riquer, a quien le consulté muchas dudas. Pero a mí siempre me ha gustado el catalán por su sonoridad: yo estuve un año entero en la Universidad Autónoma de Barcelona, allá por el año 34, y lo entendía muy bien, lo que ocurre es que me hubiera gustado estudiarlo a fondo.<sup>5</sup>

¿Cuáles son los factores que Dámaso Alonso destaca en la novela? Como Menéndez Pelayo, considera que *Tirant lo Blanch* se caracteriza por su "fragmentarismo positivo" y su "humor escéptico" y que "Martorell, burlón, sensual, minucioso, logicista, científico, si bien representa de lleno el fragmentado espíritu burgués, admite aún las formas exteriores de la fe unitaria caballeresca" (pág. 182). Este rasgo cardinal se observa en el papel de

---

capacidad analítica de los recursos estilísticos. El nombre de Dámaso Alonso es uno de los más egregios en la historia de los estudios filológicos en España" (en: "Dámaso Alonso y la Escuela Española de Filología", «*Anthropos*», 106-107/1990, pág. 82).

<sup>5</sup> María Asunción Mateo, *Retrato de Dámaso Alonso*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1990, págs. 62-63.

“ingenioso, apto, técnico estratega” del héroe protagonista y en la “pedagogía” y el “positivismo científico” del autor, evidentes, según Alonso, en las variadas estrategias militares que van desgranándose a lo largo de la obra o en las explicaciones racionales dadas a los elementos mágicos. Pero, además, considera fundamental la “atmósfera” que respira el relato, con la cual, más allá de la verosimilitud boccacciana, “se nos comunica una especial manera de intuir la realidad” que deriva de “una nueva técnica en el narrar” (págs. 190–191), caracterizada porque tanto las circunstancias esenciales para el desarrollo de las acciones como las más nimias se entrelazan “con absoluta limpidez, cohesión y racionalidad” (pág. 192), se adopta una lengua cotidiana, de forma que la manera de hablar parece “rápida, desenfadada y naturalísima” (pág. 195), e, incluso, propicia situaciones de gran comicidad: “Asombra en este arte la libertad de movimientos, el placer en la descripción con pincelada rápida de actitudes, espacios, acciones, la reproducción de la palabra hablada en breves frases del más natural lenguaje diario” (pág. 198).

Se trataría, por consiguiente, de un tipo de realismo “vitalista”, tan alejado del realismo “típico” de otros autores medievales (por ejemplo, Chaucer), como del “psicológico” de la *Celestina*; tan distante de la “seriedad” de *Curial e Güelfa* como de los arquetipos propios de la novela sentimental y caballeresca, que gozarían de una envidiable difusión a lo largo del siglo XVI. La razón que, en opinión de Dámaso Alonso, explicaría el escaso eco obtenido no sería otra que “no era un verdadero libro de caballerías” (pág. 200), sino un texto desmarcado de su tiempo, despreocupado moralmente —aunque defensor del cristianismo—, que se mueve entre el placer y el ideal. Y esto será así porque a lo largo de la novela “confluyen” técnicas medievales y modernas que entrelazan la “fe unitaria formalista” con la “fragmentación positiva y humorística de los tiempos nuevos” (pág. 214). Los comentarios últimos no pueden ser más relevadores: “Pero yo no sé por qué a este Joanot Martorell no lo veo lejano, al fondo de la oscuridad medieval. Le veo muy próximo, contemporáneo: un contemporáneo. Tiene ese gesto cansado, desilusionado, sólo incansable en la sensualidad, triste y al par burlón, del europeo de nuestros días”.

Como apuntaba arriba, el valor de “*Tirant lo Blanc*, novela moderna”, procede no sólo de los magistrales análisis desarrollados para la comprensión de la obra de Martorell, sino, además, de los referentes aportados para la comprensión del concepto de *realismo*, tan apreciado por Dámaso Alonso y la Escuela Española de Filología. Se comprendería, entonces, la afirmación según la cual “*Tirant* se salta toda la novela sentimental y la caballeresca para darse la mano con la novela realista española, es decir, con la que recibirá, imitará y continuará la Europa moderna” (pág. 202). Sin embargo, cabe observar que con el paso del tiempo, Alonso modificó su entusiasmo inicial por el texto valenciano. Así, en su artículo titulado “Enlace del realismo” (donde reivindica una “tradicción española ininterrumpida” desde el *Poema del Cid* que, merced al *Lazarillo*, se entroncaría con la narración novelesca) apunta que “El lector moderno de un *Amadís* o de un *Primaleón* o aun de un *Tirant lo Blanch* (aunque más humano), sabe que nada más alejado del impulso de su corazón y de la demanda de la fantasía, que estos libros”.<sup>6</sup> Esta matización se extiende cuando, en otro trabajo, al analizar el realismo medieval bajo la luz de *Celestina*, se de-

---

<sup>6</sup> En: *Obras completas, VIII: Comentarios de Textos*, Madrid, Gredos, 1985, pág. 484.

tiene brevemente en nuestra obra: “Uno de los méritos del *Tirant lo Blanc* es que, por primera vez en la literatura peninsular, nos encontramos allí una abundancia de seres individuales que ya recordaremos siempre como únicos. [...] En *Tirant* la vida estaba reproducida como una embriaguez de vinos ligeros y deseos primaverales, como un friso de colores gayos y lleno de movimiento, pero falto de la tercera dimensión. El tono es de comedia: lo ligero basta. Son caracteres bien delimitados, pero no tienen profundidad.”<sup>7</sup>

En cualquier caso, parece demostrado el interés de Dámaso Alonso por la novela de Martorell, que ya ha cumplido el quinto centenario de su publicación. En una época no tan lejana como aquella de los primeros cincuenta, este artículo despertó pocas curiosidades inmediatas, lo que explicaría, en parte, las escasas referencias en la crítica tirantiana posterior —aunque creo que se trata de un estudio más utilizado de lo que demuestran las referencias explícitas—, pero sirvió como llamada de atención de primer orden, que no conviene desdeñar, como, además de Martín de Riquer, observa siempre Mario Vargas Llosa.

Porque, en efecto, ha sido el escritor peruano una de las figuras que desde fechas más tempranas —cuando el género caballeresco era denostado por la crítica o, mucho peor, olvidado— emprendiera asedios más exitosos y reivindicaron con fortuna la modernidad del texto de Martorell. Mario Vargas Llosa ha manifestado en numerosas ocasiones que fue un “espíritu de contradicción” el que le condujo durante sus años universitarios en Lima hacia la biblioteca para comprobar si aquellos libros que su profesor de literatura del Siglo de Oro despachaba una argumentación condenatoria podían ser realmente tan fieros como los pintaban. Sería entonces cuando leería por vez primera el *Tirant*, también en este caso a partir de la edición de Riquer, despertando su más vivo entusiasmo.<sup>8</sup> Ya en España, reanudó su contacto con los textos caballerescos medievales y renacentistas en circunstancias que muchos han padecido sobradamente: “El helado caserón de la Biblioteca Nacional de Madrid tenía una magnífica colección y, resfriado aparte, pasé muchas tardes memorables allí, sumido en las aventuras laberínticas de Amadis, Esplandianes, Lisuartes, Palmerines y demás caballeros andantes”.<sup>9</sup>

Fue a partir de esta gratificante experiencia que el autor de *La ciudad y los perros* intenta que la obra conozca la difusión popular que, a su juicio, merece, tal como nos recuerda en el proemio de su *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*: “Me llena de vanidad

---

<sup>7</sup> Ibid., pág. 565.

<sup>8</sup> “Mi espíritu de contradicción me precipitó a la biblioteca a comprobar por mí mismo si aquellas novelas eran tan horribles como mi profesor las pintaba y para mi buena estrella la casualidad, disfrazada de bibliotecaria, puso en mis manos el *Tirant lo Blanc*, en la admirable edición crítica de 1947 de Martín de Riquer”, en “*Tirant lo Blanc*: las palabras como hechos”, conferencia pronunciada en el simposio internacional celebrado en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, en noviembre de 1990, y ahora editado en su *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, Barcelona, Seix Barral, 1991, pág. 87. Parte de las ideas que expongo a continuación fueron expuestas en mi artículo “Carta de batalla de Mario Vargas Llosa”, «*Quimera*» 110/1992, págs. 56–59.

<sup>9</sup> “El último de los caballeros”, «*Quimera*» 56/1989, pág. 12, reseña del ensayo de Edwin Williamson, *The Half-Way House of Fiction. Don Quixote and Arthurian Romance*, Oxford, Clarendon Press, 1984, incorporada como prólogo a la traducción española (Madrid, Taurus, 1991).

haber vencido las reticencias de Carlos Barral a leer el libro, primero, y, luego, a hacer en Seix Barral una edición comercial de la novela. Se hizo en 1969, en dos volúmenes de la 'Biblioteca Breve de Bolsillo', preparada y prologada por Martí de Riquer. Que se agotara en pocos meses fue una rotunda demostración de algo que siempre sostuve: que, pese a sus larguras y a lo intrincado de su prosa, *Tirant lo Blanc* podía ser leída y gozada en su lengua original por cualquier hispanohablante someramente culto".<sup>10</sup> Pero su influencia también sería determinante en la publicación de la traducción de J. F. Vidal Jové que Jaime Salinas editó ese mismo año en Alianza y que incorpora una introducción entusiasta que ahora podemos disfrutar nuevamente.<sup>11</sup> ¿Cuáles eran las razones del interés de Vargas Llosa hacia esta obra? Pues que "Martorell es el primero de esa estirpe de suplantadores de Dios —Fielding, Balzac, Dickens, Flaubert, Tolstói, Joyce, Faulkner— que pretenden crear en sus novelas una *realidad total*, el más remoto caso de novelista todopoderoso, desinteresado, omnisciente y ubicuo" (pág. 11). Desde esta perspectiva comprendemos que *Tirant lo Blanc* pueda ser analizada como una novela histórica y militar, pero también costumbrista, erótica o psicológica, una "creación desinteresada", una "realidad distinta" cuyas estrategias narrativas alcanzan sus logros como consecuencia de que la materia empleada "adquiere autonomía, representatividad y poder de persuasión suficientes para vivir por cuenta propia, cuando ha sido organizada del único modo posible para que brotara en ella la vida" (pág. 58).

Sin embargo no se nos debe escapar el hecho de que buena parte de la crítica literaria de Vargas Llosa consagrada al análisis de autores que, por una razón u otra, han despertado su curiosidad se puede entender como un intento de explicar su propia obra, en ocasiones manifestado de forma indirecta. Así en el prólogo a su ensayo consagrado a Gustave Flaubert, recuerda que el primer capítulo "es un mano a mano entre Emma Bovary y yo en el que, por supuesto, hablo más de mí que de ella".<sup>12</sup> Por esta razón no nos sorprende encontrar pasajes en los que expresa "la felicidad con que cualquier admirador del *Amadís de Gaula* y del *Tirant lo Blanc* descubre que alguna vez Flaubert escribió: 'Tu sais que c'est un des mes vieux rêves que d'écrire un roman de chevalerie [...]'"<sup>13</sup>

Y es que la ambición narrativa del *Tirant* y de la narrativa caballescica aparece como tema recurrente en el ideario que nuestro autor aplica a sus textos literarios predilectos, ya sea *Madame Bovary*, como hemos visto, o, también por ejemplo, *Cien años de soledad*, como subyace en el estudio titulado *García Márquez: historia de un deicidio*.<sup>14</sup> Según Alexander Coleman, esta "historia de la ficción como una restitución laica del logos re-

---

<sup>10</sup> Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*, *ob. cit.*, pág. 5.

<sup>11</sup> Prólogo a Joanot Martorell y Martí Joan de Galba, *Tirant lo Blanc*. Madrid, Alianza, 1969, recogido en *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, *ob. cit.*, págs. 9–58.

<sup>12</sup> *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pág. 12.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pág. 53.

<sup>14</sup> Caracas, Monte Ávila, 1971.

cientemente desacralizado es uno de los más importantes hilos comunicantes entre autores aparentemente tan diferentes como Martorell, Flaubert y García Márquez”.<sup>15</sup>

Desde esta perspectiva la lectura del segundo artículo que se recoge en la *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, “Martorell y el elemento añadido” (originariamente una conferencia pronunciada en 1970 que, con posterioridad, fue utilizada como estudio preliminar a la edición de Riquer de las cartas de batalla de Joanot Martorell)<sup>16</sup>, introduce un nuevo matiz de indudable interés para encuadrar la teoría narrativa de Vargas Llosa: “Como todo gran creador, Joanot Martorell edificó su novela a imagen y semejanza de la realidad de su época, utilizando todos los materiales que su tiempo le ofrecía” (pág. 85). Así el concepto de la autonomía de la obra de arte se ve asociado al de realismo, produciendo un resultado final que no posee un objetivo documentalista —por calificarlo de alguna manera— sino que trasciende los límites literarios, pues “Martorell al mismo tiempo que expresó, rectificó su realidad: al mismo tiempo que dijo la vida, la contradijo”.

Pero, ¿cómo se refleja esta teoría en la obra novelística del escritor peruano? Tal vez esta pregunta haya obtenido una respuesta entre aquellos lectores de textos tan diferentes como *Los cachorros*, *La casa verde*, *Conversación en La Catedral* o *La guerra del fin del mundo*, pues, en efecto, si cambiamos muchas de las alusiones a Martorell y en su lugar utilizamos el nombre de nuestro autor, podríamos obtener un (auto)análisis tan sencillo como de incalculable valor. De ahí la eficacia de manejar la imagen de una “teoría de los espejos”.

Parece más arriesgado intentar un estudio de influencias directas, aunque siempre resulte más atractivo. De entre los pocos que se han acometido, merece especial atención el firmado por Frank Dauster: “*Pantaleón y Tirant*: puntos de contacto”.<sup>17</sup> Este investigador intenta demostrar que *Pantaleón y las visitadoras* (1973), una de las más célebres y polémicas novelas de nuestro autor por su temática (el servicio organizado de prostitutas para desfogar al ejército), se construye como la contraimagen irónica de la novela medieval. Redactada en los mismos años que los dos estudios tirantianos citados, estaría, según Dauster, “más cerca de *Tirant* de lo que están las novelas anteriores de Vargas Llosa”, tanto por ofrecernos una contraimagen irónica del protagonista, como por su temática erótico-militar, su sentido del humor y el formalismo léxico de algunos de sus pasajes: “en su irónico retrato de ‘un gentil caballero tan imperfecto’, Vargas Llosa está diciéndo-

---

<sup>15</sup> “La transfiguración de la novela de caballería” en: José Miguel Oviedo (ed.), *Mario Vargas Llosa*, Madrid, Taurus, 1981, pág. 271. Más adelante afirma que “otro secreto hilo unificador en su crítica, otra clave de su visión singular de la imaginación en relación con la realidad es el sentido especial que da a la palabra *rito*” (pág. 272).

<sup>16</sup> *El combate imaginario*, Barcelona, Barral, 1972 (reeditado por Sirmio en 1990).

<sup>17</sup> Publicado en «*Hispanic Review*» 48/1980, págs. 269–285, y traducido en la compilación ya citada de J. M. Oviedo, págs. 237–251.



nos que Pantaleón, a diferencia de su modelo, es incapaz de ser más que mediocre porque finalmente todos los códigos han sido traicionados”.<sup>18</sup>

El tercer texto de la *Carta de batalla...* fue la conferencia que Vargas Llosa leyó en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona sobre el *Tirant lo Blanc* en noviembre de 1990, es decir, que ha sido redactada veinte años más tarde que los dos ensayos anteriores. A lo largo de sus páginas, nos reencontramos con los temas más queridos del autor, como el recuerdo de su primera lectura, su carácter modélico o su ambición totalizadora, pero también su vindicación de una literatura de consumo masivo y calidad literaria, injustamente tratada por la crítica.

No obstante, conviene tener en cuenta un elemento novedoso en los comentarios de nuestro autor sobre el *Tirant*, que ya había sido esbozado con anterioridad pero que adquiere un notable protagonismo: “las palabras como hechos”, o lo que es igual, que las palabras son las protagonistas de la historia narrada, “son las palabras antes que las acciones o los caracteres o los paisajes las que constituyen la realidad básica de la ficción, el sustento del universo narrativo, esa atmósfera, sustancia y horizonte dentro de los cuales se van delineando los perfiles de los héroes, sus proezas y debilidades, la gracia de sus heroínas, la picardía de sus bufones y la ferocidad de sus matanzas” (pág. 98). Una afirmación que, teniendo en cuenta las relaciones señaladas entre creador y crítico, tal vez nos ofrezcan una buena pista de los intereses actuales y de los posibles resultados futuros de Vargas Llosa.

En cualquier caso, más allá de cualquier hipotética apuesta, resulta notorio el interés de las contribuciones de Dámaso Alonso y Mario Vargas Llosa en torno a la novela de Joanot Martorell, que, junto a las de Martín de Riquer (evidentemente en otro plano muy diferente), configuran un peculiar triunvirato de valedores que muy pocos textos medievales catalanes han gozado a lo largo de nuestro siglo. Y, recordemos, que como ha señalado el narrador peruano, “por estúpido que parezca, no puedo dejar de sentir que esta resurrección y apoteosis del *Tirant lo Blanc* es también una victoria mía, algo que de algún modo recompensa la fidelidad del más intransigente de sus valedores”.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Ibid., pág. 251. Más recientemente, Leopoldo M. Bernucci ha vuelto a subrayar el interés de la comparación entre los estudios de novelas caballerescas y la narrativa del escritor peruano en un artículo titulado “La guerra del fin del mundo y la Edad Media actualizada”, *«Nueva Revista de Filología Hispánica»* 38/1990, págs. 359-377.

<sup>19</sup> *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, ob. cit., pág. 7.

“NOVI DUH” JOANOTA MARTORELLA:  
INTERPRETACIJI DÁMASA ALONSA IN MARIA VARGASA LLOSE

Viteški roman katalonskega avtorja Joanota Martorella *Tirant lo Blanc* je vedno vzbujal veliko pozornosti literarne kritike. Mnogi so pisali o njem, med drugimi tudi trije tako odlični avtorji kot so Dámaso Alonso, Martín de Riquer in Mario Vargas Llosa, ki predstavljajo nekakšen triumvirat v vrednotenju Martorellovega romana v 20. stoletju.

Dámaso Alonso je leta 1951 objavil eno prvih poglobljenih študij z naslovom *Tirant lo Blanc, moderni roman*. Martín de Riquer, ki je tudi prevedel roman iz katalonščine v kastiljščino in ga opremil s komentarji, je srednjeveškemu delu posvetil precej svojih kritiških misli. Pisatelj Mario Vargas Llosa pa se je pri razlagi romana *Tirant lo Blanc* skušal poglobiti predvsem v lastno literarno delo in najti stične točke med svojo in Martorellovo estetiko.

## LA NOCHE EN LA PRIMERA EDICIÓN DE *LA REALIDAD Y EL DESEO* DE LUIS CERNUDA

### Introducción

El presente trabajo pretende ser una aproximación al universo simbólico de Luis Cernuda. Intentaremos recorrer la trayectoria vital del poeta durante los años de formación basándonos en el empleo del campo semántico de la noche tal como aparece en su obra.

Emplearé esencialmente la primera edición de *La realidad y el deseo*, la aparecida en 1936.<sup>1</sup> Es en esta poesía donde encuentro un acento más apasionado, más auténtico y más directo. Como señala Octavio Paz<sup>2</sup> el poeta en este periodo aún no es dueño de sí, pero precisamente esa impulsividad es la que le permite escribir sus mejores creaciones. Por otro lado, los seis libros que componen esta primera edición forman un ciclo completo — y hasta cierto punto cerrado— que, al decir de varios críticos, es “el fruto más logrado, coherente y unitario de toda su obra”.<sup>3</sup> Por último, en esta primera edición es donde encuentro una mayor abundancia de valores simbólicos para la noche.

### *La realidad y el deseo*

Situémonos en la obra que vamos a analizar. La edición de 1936 es un libro compuesto por seis colecciones de poemas, ordenados cronológicamente: Primeras poesías, Égloga, elegía, oda, Un río, un amor, Los placeres prohibidos, Donde habite el olvido e Invocaciones a las gracias del mundo.<sup>4</sup> Abarca la producción poética de Cernuda desde 1924 hasta 1936.

Octavio Paz distingue en esta primera obra dos partes: una primera “poesía de adolescencia”, formada por *Primeras poesías* y *Égloga, elegía, oda*, y una segunda “poesía de juventud”, compuesta por el resto de títulos.<sup>5</sup> La división tripartita que propone Carlos P.

---

<sup>1</sup> Sigo la edición de Miguel J. Flys: Luis Cernuda, *La realidad y el deseo*, Madrid, Castalia, 1982.

<sup>2</sup> “La palabra edificante”, en: «*Papeles de son Armadans*», XXXV/1964.

<sup>3</sup> Miguel J. Flys, *obra citada*, Introducción, p. 36.

<sup>4</sup> *Primeras poesías* recoge, ampliamente refundido, el primer libro poético de Cernuda, *Perfil del aire*, publicado originalmente en la revista «*Litoral*». El título de la última de las series reduce su nombre a *Invocaciones* en posteriores ediciones de *La realidad y el deseo*.

<sup>5</sup> Octavio Paz, “La palabra edificante”, *artículo cit.* Personalmente no comparto esta clasificación: ni creo adecuado denominar “de adolescencia” a una poesía compuesta cuando el autor se encuentra lejos de ese período vital, —tiene 23 ó 24 años—, ni me parece conveniente el tinte de imperfección que parece adquirir la poesía con esa etiqueta. En *Perfil del aire* se encuentran algunos poemas bellísimos y el poeta muestra ya algunos rasgos que le van a caracterizar en etapas posteriores. Por último, tampoco creo que haya que tildar de “poesía de juventud” al resto de los títulos: hay dos etapas claramente diferenciadas.

Otero<sup>6</sup> me parece más acertada. El libro se dividiría en una fase inicial, otra surrealista y una tercera de corte romántico, cada una de las cuales estaría compuesta por dos títulos.

*Primeras poesías* presenta un ambiente crepuscular o nocturno y, en él, una estancia —ocasionalmente un jardín— esquemáticamente decorada, donde el poeta se encuentra, imbuido en una melancolía indolente. Formalmente emplea el metro corto —heptasílabo casi siempre—; los poemas son breves y la palabra es exacta y concisa.<sup>7</sup> En el libro aparece el espíritu solitario de Cernuda: no aparece ningún otro ser humano. Los objetos están contemplados desde una perspectiva de lejanía, de distanciamiento del observador. Este distanciamiento es mucho mayor en las décimas que en los poemas que se intercalan entre los poemas más extensos, hasta tal punto que algunas décimas parecen meros ejercicios de estilo.

En el libro se encuentra ya la conciencia de un mundo interior y otro exterior. Ese mundo externo al poeta, e inaprehensible, se separa del interno por medio de elementos que son genéricamente denominados simplemente *muro*. El punto de contacto entre ambos mundos lo constituye una ventana a través de la que el poeta divisa objetos estáticos. En el interior de la estancia, el poeta se nos presenta en una actitud indolente y como desorientado. Ambos estados anímicos se explican por el conflicto que le plantea al poeta la conciencia de que existe en él una fuerza oculta, un *afán* íntimo, pero se ve incapaz de expresarlo. Junto a esta presentación, más bien velada, de su deseo, aparecen las referencias a la incapacidad para expresarlo, para darle forma mediante la palabra. El contraste entre la realidad y el deseo no es en este libro aún un enfrentamiento hostil, precisamente por esa vaguedad e indefinición. Tanto una como otra aparecen envueltos en sombra, de ahí que la presencia de la noche sea una constante en la mayoría de los poemas.

En “Historial de un libro” nos da Cernuda la clave para entender el segundo libro, *Égloga, elegía, oda*. Esta colección consta de los tres poemas indicados en el título más un “Homenaje” dedicado a Fray Luis de León. Cuenta Cernuda que el libro surgió como reacción a las críticas recibidas por *Perfil del aire*. Acusado de esa supuesta imitación de Guillén y de ausencia de novedad, opta por cultivar precisamente eso que se le critica. Surgen, de este modo, las composiciones señaladas, de corte clasicista, garcilasiano. Reconoce el autor que se trata de “ejercicios sobre formas poéticas clásicas... sin duda provechosas para mi adiestramiento técnico”<sup>8</sup>, pero al mismo tiempo encuentra que no le satisfacen, ya que no hay en ellas impulso vital:

Unas palabras de Paul Eluard, “y sin embargo nunca he encontrado lo que escribo en lo que amo”, pero al revés, “y sin embargo nunca he encontra-

---

<sup>6</sup> “Cernuda, poeta de Europa” en: «*Papeles de son Armadans*», XXIX/1963, pp. 127-137.

<sup>7</sup> Esta coincidencia formal con la obra de Guillén, *Cántico*, hizo que la crítica, —salvo excepciones como Bergamín y algunos catalanes— recibiera fríamente *Perfil del aire*, por considerar que era una imitación. Tal recibimiento dolió mucho a Cernuda, que en numerosas ocasiones a lo largo de su vida hace referencia a este episodio.

<sup>8</sup> Luis Cernuda, “Historial de un libro” en: *Poesía y Literatura, I y II*, Barcelona, Seix-Barral, 1971, p. 184.

do lo que amo en lo que escribo” cifraba mi decepción frente a aquellas tres composiciones.<sup>9</sup>

A pesar de todo esto, *Égloga, elegía, oda* es un libro importante para entender a Cernuda, no sólo como poeta, sino también como ser humano. La colección nos muestra un autor que domina perfectamente los resortes técnicos de la poesía y que es capaz de componer poemas más extensos sin que se resienta el hálito poético. Esta será una característica presente en su producción posterior.

Los aspectos biográficos que se adivinan tras estas composiciones no se reducen a un enfrentamiento con la sociedad, —otra de las constantes cernudianas—. La dialéctica entre la realidad y el deseo aparece en “Elegía”, donde además de mantenerse el ambiente nocturno y la estancia semidesnuda de los poemas de la serie anterior, el poeta presenta el contraste entre el deseo que le produce un contorno juvenil desnudo vagamente entrevisto en la penumbra y la realidad que le muestra que todo ha sido producto de su fantasía. Es la primera vez que aparece la figura humana, el otro, aunque se trate de una sombra. También en “Oda” aparece la descripción de un cuerpo masculino, el del joven dios protagonista del poema. En definitiva, *Égloga, elegía, oda* contiene, en germen, los elementos temáticos de la obra poética de Cernuda.

A partir de *Un río, un amor* la voz de Cernuda adquiere una modulación totalmente diferente. La serie anterior era un callejón sin salida, de modo que hay que optar por la ruptura. Dos hechos importantes ayudan en este hecho: un viaje a Madrid y París y el descubrimiento del surrealismo. El viaje supone una liberación del ambiente provinciano en que vivía; el surrealismo le permitirá expresar su peculiaridad personal.<sup>10</sup> Predominan en esta serie los versos largos y desaparece la rima, quedando el poeta dotado de una libertad plena para expresar su mundo subconsciente. El elemento nocturno sigue teniendo un papel importantísimo, pero ahora adquiere esa nueva dimensión que le otorga el surrealismo: el mundo exterior está visto en función de las vivencias internas. La realidad, vista desde el prisma de los deseos del poeta, se torna oscura, sombría, ruinoso, porque el estado anímico del autor se encuentra en una situación desesperanzada, sin luz. No obstante, cuando se refiere a espacios lejanos al poeta, soñados, la realidad es alegre, activa, luminosa, juvenil.

El siguiente libro, *Los placeres prohibidos* supone un paso más, el definitivo, en el proceso liberalizador de la palabra cernudiana. El verbo se hace más directo, más sensual. El libro saca a la luz pública la realidad de los sentimientos amorosos del poeta, su homosexualidad, aspecto esencial para entender la obra del autor.<sup>11</sup> Formalmente, en esta serie,

---

<sup>9</sup> “Historial...”, *artículo citado*, p. 184.

<sup>10</sup> Como señala Octavio Paz, “fue el primero y casi el único que comprendió e hizo suya la verdadera significación del surrealismo como movimiento de liberación, —no del verso, sino de la conciencia—”. (“La palabra edificante”, *artículo citado*).

<sup>11</sup> “Se corre el riesgo de no comprender el significado de su obra si se omite o se atenúa su homosexualidad, no porque su poesía pueda reducirse a esa pasión, —eso sería tan falso como ignorarlo—, sino porque ella es el punto de partida de su creación poética.” (Octavio Paz, “La palabra edificante”, *artículo citado*).

se emplean técnicas surrealistas, desapareciendo por completo las estrofas, la regularidad de los versos, etc.: el poema se ajusta exclusivamente a la necesidad expresiva del autor, sin otra sujeción.

*Donde habite el olvido*, título tomado de un verso de la “Rima LXVI” de Bécquer, surgió como una sórdida historia de amor<sup>12</sup> y supone un abandono casi definitivo del surrealismo. Vuelven de nuevo las composiciones breves y el metro corto. El objetivo del poeta pasa a ser “olvidar un olvido”, o sea “lograr un estado de inconsciencia total que borre cualquier recuerdo del pasado”.<sup>13</sup> La noche va a adoptar el significado de “olvido” y, en un paso más, el de “muerte”. Lo que en *Los placeres prohibidos* sólo estaba insinuado, se torna ahora identidad: el binomio noche/muerte se convierte en un par de sinónimos que representan el estado anímico del poeta.

Cierra esta primera edición de *La realidad y el deseo* la serie titulada *Invocaciones a las gracias del mundo*, diez poemas en los que se hace una especie de recapitulación de la vida del autor hasta el momento. El poeta parece detenerse a reflexionar, estableciendo sus relaciones con las distintas “gracias del mundo”: el amor, la soledad, la tristeza, la poesía, el deseo, el viento, el mar y la noche.

### La noche de Cernuda

Una de las funciones primordiales del poeta, del verdadero poeta es la de redescubrir los vocablos, la de encontrar significaciones nuevas que otorguen a las palabras dimensiones no exploradas aún. Si lo esencial del lenguaje poético es el extrañamiento, según es sabido, éste se puede conseguir de dos formas: empleando elementos de uso no cotidiano o bien, dotando de significaciones nuevas, mediante asociaciones de sentidos poco habituales, a los términos de uso común. Mediante este segundo procedimiento las palabras se recargan de contenido semántico y aparece, como señala Manuel Alvar, “una tercera dimensión, más allá del significante y del significado, la intencionalidad que le da el creador”.<sup>14</sup> Esto es lo que hará Cernuda con el campo semántico de la noche.

Debemos hacer una precisión: Cernuda no añade ninguna significación absolutamente nueva al término. Como veremos, todas las connotaciones que va adquiriendo el vocablo han aparecido ya antes, desde la mitología y a través de la historia. Pero hecha esta precisión, hay que añadir inmediatamente otra: la *noche* de Cernuda adquiere una dimensión única en el sentido en que se trata de *su* noche, de la noche particularísima del poeta, de un elemento imprescindible en la evolución y en la comprensión de su “verdad verdadera”. El extrañamiento que consigue el poeta no se logra, pues, con una connotación de

---

<sup>12</sup> Así nos lo describe el autor en *Ocnos* (Barcelona, Seix-Barral, 1989): “Subías a la casa, entrabas en el salón ... deseando tanto la presencia como la ausencia de un ser, pretexto profundo de tu existencia de entonces. [...] Y sonreías, conversabas, aunque, dentro de poco, tuvieras que encerrarte en una habitación, tendido contigo a solas en un lecho, revolviendo por la memoria los episodios de aquel amor sórdido y lamentable, sin calma para reposar la noche, sin fuerza para afrontar el día” (pp. 106-107).

<sup>13</sup> Derek Harris, *obra citada*, pp. 106-107.

<sup>14</sup> Manuel Alvar, “La Noche oscura en Dámaso Alonso”, en: «*Cuadernos Hispano Americanos*» 280-282/1973, pp. 112-175.

valor universal sino, precisamente, a través de la tremenda carga individual e intimista. La *noche* de Cernuda deviene, de este modo, un término extrañado.

### Análisis cuantitativo del léxico relacionado con la noche<sup>15</sup>

	PP	EGL	RÍO	PLA	DON	INV	
Noche/nocturno	11	3	30	6	4	9	= 63
Luz escasa/luz fugitiva	11	4	2	–	1	1	= 19
Crepúsculo/Tarde/Ocaso	3	2	1	2	2	2	= 12
Alba/Amanecer/Aurora	4	2	2	–	1	2	= 11
Sueño/soñar	13	5	7	7	6	8	= 46
Lámpara/Llama	6	2	3	–	2	–	= 13
Luna	1	–	2	4	2	3	= 12
Estrellas	3	–	9	4	–	–	= 16
Sombra/sombrío	7	10	19	8	9	12	= 65
Nube	1	1	11	5	4	4	= 26
Niebla	1	–	8	2	1	2	= 14
Bruma/Humo/Penumbra	2	3	1	–	1	–	= 7
Borroso	–	–	–	–	1	–	= 1
Negro	3	–	–	–	1	10	= 14
Oscuridad/Oscuro	1	5	3	4	2	3	= 18
Tiniebla	–	1	–	1	–	1	= 3
Secreto	3	2	3	–	–	1	= 9
Olvido/Olvidar	3	–	7	2	9	3	= 24
Ceniza/Ceniciento	–	1	3	3	1	–	= 8
Polvoriento	–	–	–	–	–	1	= 1
Gris	–	–	6	–	–	3	= 9
Dormir	4	1	10	4	–	1	= 20
Sepultado	–	–	–	–	4	–	= 4
Muerte/Morir	–	–	15	6	20	20	= 61

He recogido en la tabla anterior los términos que se relacionan con el campo semántico de la noche en el libro de Cernuda. El primer apartado corresponde a los vocablos más esencialmente denotativos, aunque la adición de sintagmas y adjetivos van cargando connotativamente a los sustantivos. El segundo y el tercer grupo de elementos son los referentes empleados principalmente para dotar a *noche* de su carga positiva o negativa respectivamente.

<sup>15</sup> Las siglas que encabezan la tabla se corresponden con cada uno de los títulos que componen *La realidad y el deseo*.

Una primera aproximación nos muestra que los términos más repetidos son *sombra*, *noche* y *muerte*, por este orden. Pero hay que anotar que el referente *muerte* no aparece en la poesía de Cernuda hasta *Un río, un amor*.

Se puede observar así mismo, cómo los términos más específicamente denotativos son predominantes en la primera parte de *La realidad y el deseo* y que, a medida que avanza la producción, la obra se va cargando negativamente en cuanto a términos y significados, afectando en particular a los que conllevan una mayor carga emocional. Los sintagmas referidos a la noche como “momento del día”, los referidos a “sombra” y los referidos a “muerte” presentan esta distribución respecto a la división tripartita del libro:

	I Parte	II Parte	III Parte
Noche	14	36	13
Sombra	18	25	21
Muerte	0	21	40

Como se observa de un modo evidente, en la obra se produce una tendencia progresiva hacia los sintagmas de significación nihilista desde las primeras composiciones hasta las últimas.

Es importante destacar también la notoria presencia de valor positivo. Sin entrar aún en su consideración más detallada, de la que me ocuparé más adelante, hay que anotar el semiequilibrio que se establece entre términos lumínicos (generalmente de valor positivo) y términos oscuros (de significación negativa). Por supuesto, la presencia de estos últimos es más numerosa en el recuento que he efectuado, ya que me he centrado particularmente en los que tienen una relación más directa con *noche*. He dejado fuera otros vocablos como *sol*, *luz*, etc., por escapar un tanto del objeto de estudio que pretendo. Pero, aún así, términos como *lámpara*, *llama*, *luna*, *estrellas*, o el destacado *soñar/sueños* hacen de contrapeso a ese mundo oscuro, mortuorio, que puebla las páginas de la obra. Y esto es así porque la obra se presenta como un enfrentamiento entre dos polos: desde el propio título, la realidad se opone al deseo, la sociedad se opone al individuo, el otro se opone al yo. En este mundo de antítesis, la luminosidad se enfrenta a la oscuridad como elementos en constante lucha, en trasiego sin término.

Un último aspecto es el equilibrado reparto que presentan los términos referidos a *atardecer* frente a *amanecer*. Como se ve en la tabla I, el primero aparece en 12 ocasiones y el segundo en 11. Ese reparto equitativo parece indicar que no tienen el valor temporal perfectamente determinado sino que los emplea Cernuda con el valor genérico de “espacio de tiempo opuesto al día”, es decir, como variante de *noche*.

### La noche: denotación

El primer acercamiento a la noche en la poesía de Cernuda debemos hacerlo a partir de su significación denotativa. La voz *noche* está definida en el *Diccionario de la Real Academia* como “tiempo en que falta sobre el horizonte la claridad del sol”. He aquí el



punto de partida. La noche es un periodo temporal, un momento concreto en el decurso del tiempo. Este elemento es importante, y ya se ha puesto de relieve la importancia de la dimensión temporal en la poética cernudiana.<sup>16</sup> En esta importancia del tiempo, la noche tiene un papel preponderante, la noche real, el momento del día en el que no hay luz del sol.

La noche a la ventana.

(PP, XVI, 1)

Y el aire fresco vuelve

Con la noche cercana.

(PP, XXIII, 17-18)

En tanto el poeta en la noche otoñal

Bajo el blanco embeleso lunático

Mira las ramas...

(INV, "A las estatuas de los dioses", 41-43)

Esta inequívoca referencia a la temporalidad concreta raramente se presenta sin adjetivación, que suele ser de carácter subjetivo en la mayoría de los casos. Será, a través de ella, de la adjetivación, de la manera en que el término vaya dotándose de connotación. La noche, sin perder en ningún momento este primigenio carácter denotativo, va a pasar a ser símbolo de otras cosas, va a significar diferentes estados anímicos, va a representar anhelos, sueños, esperanzas, caídas del autor en su trayectoria vital. Pero siempre a partir de este significado original.

### La noche: connotaciones

Puede ser interesante, para aproximarnos al valor simbólico de la noche, citar el epígrafe que a este voz dedica Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*<sup>17</sup>:

*Noche*: relacionada con el principio pasivo, lo femenino y el inconsciente. Hesíodo le dio el nombre de madre de los dioses por ser opinión de los griegos que la noche y las tinieblas han precedido a la formación de todas las cosas. Por ello, como las aguas, tiene un significado de fertilidad, virtualidad, simiente. Como estado previo no es aún el día, pero lo promete y prepara. Tiene el mismo sentido que el color negro y la muerte en la doctrina tradicional.

Puede esta definición servir de guía para acercarnos al valor que la noche presenta en Cernuda. Me interesa destacar ahora algunos términos: *principio pasivo, inconsciente, vir-*

---

<sup>16</sup> Ricardo Molina, "La conciencia trágica del tiempo. Clave esencial en la poesía de Luis Cernuda" en: Derek Harris, *obra citada*, pp.102-110.

<sup>17</sup> 4ª edición, Barcelona, Labor, 1981.

tualidad, promesa y preparación, negro, muerte.<sup>18</sup> Prácticamente será este mismo camino señalado por Cirlot el que recorra el poeta en la obra.

Podemos entrever desde un primer momento dos valores diferentes: unos de carácter positivo representado por los términos *virtualidad, promesa y preparación*, y otros de índole negativa, *principio pasivo, negro, muerte*. A estos valores hay que añadir dos dimensiones más que aparecen unidas a lo antes expuesto, la de la *tristeza* y la del *miedo*.

### a) La noche como virtualidad, promesa y preparación

Un primer aspecto de la noche es que se trata del momento del día en el que el poeta se entrega a sus fantasías, a sus sueños. Lo encontramos en “Cuerpo en pena”, donde el poeta, trasmutado en ahogado, recuerda momentos de placer que sucedieron una noche y que quizá regresen un día:

Flores de luz tranquila despiertan a lo lejos,  
Flores de luz quizá o miradas tan bellas  
Como pudo el ahogado soñarlas una noche  
(RÍO, 17-19)

Por otro lado, la noche es el momento idóneo para entregarse a placeres y contemplaciones de tipo narcisista. Es un aspecto que tiene más importancia en la primera parte de su obra y que, poco a poco, se irá revelando menos satisfactorio. Si en un primer momento

Se goza en sueño encantado  
Tras espacio infranqueable  
Su belleza irreparable  
El Narciso enamorado

(PP, XIII, 1-4)

posteriormente, la soledad se torna insoportable y se siente la necesidad del otro.

Mientras aguardo que tu propia presencia  
Haga inútil este triste trabajo  
De ser yo solo el amor y su imagen.

(PLA, “Veía sentado”, 20-22)

En “A un muchacho andaluz”, la noche, como lugar de encuentro con el amado, adquiere esa doble dimensión entre lo agradable y lo desagradable, entre el placer y el dolor:

Y tus labios, de fulmíneo bisel,  
Eran la vida misma,  
Como una ardiente flor

---

<sup>18</sup> También es importante la relación que establece Cirlot entre la noche y el agua, por la importancia que este líquido adquiere en la obra de Cernuda. En ocasiones presentan significaciones muy próximas. Este aspecto ha sido estudiado por A. E. Virkel, “El simbolismo de las aguas en la poesía de Cernuda”, en: «Cuadernos del Sur», X/1969, Bahía Blanca.

Nutrida con la savia  
De aquella piel oscura  
Que infiltraba nocturno escalofrío

(INV, 15-20)

La premonición de logros amorosos, presente en numerosos poemas, se convierte en una realidad paulatinamente. En una primera etapa la noche se convierte en el espacio temporal en el que habitan seres que, como el autor, buscan amores imposibles. En el poema "Linterna roja" aparecen unos seres oscuros, mendigos, reyes sin corona perdidos en la noche,

Que buscaron la dicha más allá de la vida,  
Que buscaron la flor jamás abierta,  
Que buscaron deseos terminados en nubes

(RÍO, 10-12)

La noche es, sobre todo, promesa del amor, ese amor que la sociedad impide que se muestre a pleno sol. La noche y las sombras serán los elementos en los que ese amor prohibido se desarrolle. Deja entonces de ser la noche el espacio de lo posible y pasa a ser el tiempo del encuentro real:

Quedamos diluidos en la sombra  
Anónimo destino que rozan gritos hostiles  
En noches de placer.

(PLA, "Quisiera saber por qué esta suerte", 24-26)

Otro aspecto positivo es el que presenta la noche cuando se trata de espacios lejanos. En ellos es fácil realizar los sueños, la utopía personal. Los lugares hacen referencia principalmente a escenarios de Estados Unidos, donde la vida le parece más cercana "al ideal juvenil, sonriente y atlético".<sup>19</sup> Allí las noches son tiempos cargados de promesas y realizaciones. De hecho, no hay separación entre la noche y el día, entre la sombra y la luz, puesto que ambas son hermosas:

En el sur tan distante quiero estar confundido (...)  
Su oscuridad, su luz son bellezas iguales.

(RÍO, "Quisiera estar solo en el Sur", 9 y 12)

En Nevada,

Las noches transparentes  
Abren luces soñadas  
Sobre las aguas o tejados puros  
Constelados de fiesta.

(RÍO, "Nevada", 5-8)

La realidad inmediata en la que vive el poeta es triste, oscura e impide que el hombre pueda manifestarse como es o, lo que es lo mismo, desarrollarse plenamente. La sociedad

---

<sup>19</sup> "Historial...", *art. cit.*, p. 189.

ha ido creando un sistema de relaciones en el que el amor acaba ahogándose, tanto el amor homosexual como el heterosexual. La salida es huir en el espacio o en el tiempo, lograr la utopía mediante el sueño.<sup>20</sup>

Dentro de las significaciones positivas de la noche en Cernuda aparece a menudo como el tiempo en que el poeta goza del amor. Ese amor se transforma en sentimiento panteísta que alcanza a todo el universo. El amor físico se universaliza y se extiende a todo porque no está ya ligado a nadie en concreto sino que pretende ser un amor que alcance a la totalidad. Este valor lo adquiere principalmente en la última de las colecciones de poemas.

Pero tú y yo sabemos (...)

Que cuando el hombre no tiene ligados sus miembros por las encantadoras mallas del  
[amor

Cuando el deseo es como una cálida azucena

Que se ofrece a todo cuerpo hermoso que fluja a nuestro lado

Cuánto vale una noche como ésta, indecisa entre la primavera última y el estío primero

Ese instante en que oigo los leves chasquidos del bosque nocturno

Conforme conmigo mismo y con la indiferencia de los otros,

Solo yo con mi vida,

Con mi parte del mundo.

(INV, "Dans ma péniche", 48-57)

El valor simbólico de la noche como promesa queda subrayado por el empleo de elementos luminosos: *luna, lámpara, estrellas, llama*. Ya vimos cómo estos términos mantienen una presencia constante y destacada en la poética cernudiana. Y apuntamos que, en el empleo de estos elementos se percibe una evolución hacia un simbolismo cada vez mayor.

En las primeras poesías suelen tener como referente elementos reales: las estrellas y la luna son los cuerpos celestes nocturnos, la lámpara y la llama son los objetos tangibles que producen calor y luz:

En su paz la ventana

Restituye a diario

Las estrellas.

(PP, I, 17-19)

---

<sup>20</sup> En relación con esto hay que señalar el interés de Cernuda por el cine, la fascinación que le produjo desde el primer momento. Posiblemente ve en él un modo perfecto de escapar de la realidad opresiva y es el espacio en el que pueden realizarse los anhelos. Fue el cine, con su juego de luces y sombras, con sus proyecciones en semioscuridad, el inspirador de muchos de los poemas de *Un río, un amor*. Véase "Historial de un libro", *art. cit.*, pp. 187-188. Las referencias son constantes en su correspondencia: películas que ha visto, que quiere ver, atuendo de los actores, etc. (en: «*Insula*», 207/1964, Madrid). En este mismo sentido hay que señalar la fascinación por el jazz, que tiene para Cernuda las mismas características de ensoñación que el cine. ("Historial...", pp.187-189).

El tiempo en las estrellas

(*PP*, II, 17)

Es la atmósfera ceñida;  
Sólo centellea un astro  
Vertiendo luz de alabastro  
Con pantalla adormecida

(*PP*, XI, 1-4)

Surge viva la lámpara  
En la noche desierta

(*PP*, XXI, 5-6)

La llama tuerce su hastío,  
Sola su viva presencia,  
Y la lámpara ya duerme  
Sobre mis ojos en vela.

(*PP*, XII, 9-12)

La lámpara abre su huella  
Sobre el diván indolente.

(*PP*, XXII, 2-3)

Posteriormente estos términos se convertirán en abstracciones, símbolos. Si la noche va a ir adquiriendo significaciones de carácter destrucionista, los vocablos antes citados irán adquiriendo valores positivos, creacionistas. Se convierten en objetos que salvan de la oscuridad y las sombras, que permiten encontrar el norte al que se encuentra desorientado, que otorgan esperanza al desesperanzado, ánimo al desalentado.

La luna pasa a convertirse en el lugar donde se cumple el último deseo del poeta, donde tiene lugar el olvido supremo, el olvido de un olvido. De esta manera se presenta en el poema V de *Donde habite el olvido*, en estos versos —tan cercanos, por otra parte, a los de la mística española:

Voy a morir de un deseo,  
Si un deseo sutil vale la muerte;  
A morir sin mí mismo de un deseo  
Sin despertar, sin acordarme,  
Allá en la luna, perdido entre su frío

(*DON*, V, 13-17)

Las estrellas son metáfora del amante:

Hacia el último cielo  
Donde estrellas  
Sus labios dan hacia otras estrellas.

(*RÍO*, "Todo es por amor", 13-15)

La lámpara puede ser tanto símbolo de tristeza —condensación del pasado perdido—,  
Perder placer es triste  
Como la dulce lámpara sobre el lento nocturno  
(DON, VII, 5-6)

cuanto iluminación del mundo oscuro y triste en el que se está desarrollando la vida. En este sentido, adquiere la dimensión evangélica (“yo soy la luz del mundo”) tras un proceso de personificación. En “No sé qué nombre darle a mis sueños” Cernuda se nos muestra “en tiempo del crepúsculo”, en un estado de desesperanza por la incompreensión de los “hombres sordos”. En ese momento

La vida puso entonces una lámpara  
Sobre muros sangrientos;  
El día ya cansado secaba tristemente  
Las futuras auroras, remendadas  
como harapo de rey.

La Lámpara eras tú,  
Mis labios, mi sonrisa,  
Forma que hallan mis manos en todo lo que alcanzan.  
(RÍO, “No sé qué nombre...”, 13-20)

En cuanto a *luz*, posee varios valores, esencialmente positivos, como evidente contraposición a los significados de *sombra* y *noche*. La luz puede ser el amor, el amor del otro

No les dejéis marchar porque sonrían  
Como la libertad sonrío,  
Luz cegadora erguida sobre el mar.

(PLA, “Los marineros son las alas del amor”, 9-11)

o el amor del propio Cernuda

Canté, subí  
Fui luz un día  
Arrastrado en la llama  
Como un golpe de viento  
Que deshace la sombra  
Caí en lo negro  
En el mundo insaciable.

(DON, IV, 7-13)

Y, sin embargo, vine como luz.

(RÍO, “Como el viento”, 15)

En ocasiones, sin embargo, la luz adquiere valores semánticos relacionados con el dolor, en tanto que evidencia la soledad en la que se encuentra el poeta. Además, puede romper los deliciosos equívocos sensuales que la penumbra favorecía. En el poema “Elegía” el poeta se ilusiona ante lo que su imaginación vislumbra como un contorno desnudo de una estatua que ha cobrado vida. Se complace en esta “equivoca delicia” hasta

que la claridad del alba le hace ver que todo ha sido fruto de su imaginación, de la penumbra en la que oscila la luz de una tímida lámpara. Del mismo modo, en “Telarañas cuelgan de la razón”, la presencia de la luz se vuelve cruel manifestación de la soledad en la que se encuentra el poeta. Ha pasado “el huracán del amor” dejando “un paisaje de ceniza absorta” sobre el que incide la luz del día

El día, esa luz que abraza estrechamente un triste muro  
Un muro, ¿no comprendes?,  
Un muro frente al cual estoy solo.

(PLA, “Telarañas...”, 19–21)

Por último, la luz es también el símbolo del conformismo, de la costumbre social, y, por tanto, Cernuda la combate como combate a la sociedad toda.

La seguridad, ese insecto  
Que anida en los volantes de la luz.

(PLA, “He venido para ver”, 27–28)

#### b) La noche como principio pasivo

El primero de los rasgos simbólicos de la noche, según vimos en la definición de J. E. Cirlot, es el de “principio pasivo”. La noche es el tiempo del descanso de la actividad humana y, como tal, adquiere el valor de la espera en términos genéricos. Es una etapa de letargo, de aparente inactividad, de compás de espera.

Respecto de las primeras poesías, J. M. Aguirre escribe: “Tres hechos inmediatamente impresionan al lector cuidadoso de los primeros poemas de Luis Cernuda:

- 1) la atmósfera de indolente emoción que, alguna manera, los unifica,
- 2) la constante alusión en ellos a la noche,
- 3) la precisión con que están escritos”.<sup>21</sup>

Del total de veintitrés poemas que componen el libro, al menos diecisiete de ellos se desarrollan entre la noche, el crepúsculo o el atardecer, es decir, en el “periodo de tiempo opuesto al día”. Abundan los sintagmas que hacen referencia a la inactividad: *ingrácida somnolencia, tibio vacío, ingrácido presente, inmóvil paroxismo*. Es frecuente en los versos la combinación de elementos nocturnos y el quietismo:

El tiempo en las estrellas.

(PP, III, 17)

Ya la luz se ha dormido

(PP, XVI, 2)

Bajo esta aparente quietud, no obstante late el impulso inquieto del *afán*, que convierte a la noche en reflejo de la situación interior del poeta. Hay noche en el exterior porque en el mundo interno todo es una borrosa penumbra. El poeta se siente descon-

---

<sup>21</sup> J. M. Aguirre, “Primeras poesías de Luis Cernuda”, en: Derek Harris, *obra citada*, pp. 215–227.

certado y adopta una actitud inactiva en la que la noche sirve de complemento perfecto. Es lo que Aguirre, en el artículo citado, llama “la noche oscura del deseo sexual”.

Otro aspecto relacionado con este valor pasivo de la noche lo encontramos cuando ésta se convierte en el momento de la reflexión, de la meditación acerca del tiempo pasado. El poeta, cansado del veloz discurrir del tiempo, se detiene de cuando en cuando para, refugiado en el silencio y la oscuridad nocturnos, recapitular sobre lo pasado. El análisis de la interioridad en Cernuda suele conducir a un agrandamiento de los aspectos negativos, como el desengaño o la frustración:

Desengañada alienta en ti mi vida  
Oyendo en el pausado retiro nocturno  
Ligeramente resbalar las pisadas  
De los días juveniles ...

(INV, “Himno a la tristeza”, 5-8)

### c) La noche como génesis de tristeza

Relacionado intrínsecamente con el valor pasivo de la noche, se encuentra el de la tristeza. La ambivalencia de la noche estriba en que representa para el poeta el encuentro con el amor y la constatación de su soledad, elementos ambos que en ocasiones se producen en momentos distintos y que en otras ocasiones —y entonces surge el dolor más profundo—, suceden a la vez. El encuentro con el amor, el paso del “huracán del amor”, deja un poso de insatisfacción que no es posible eliminar. La reacción inmediata entonces es la desesperanza, el nihilismo; la reflexión sobre ese momento conduce a la tristeza.

Así lo vemos en “Razón de las lágrimas”, de *Un río, un amor*. La inmensidad de la tristeza nocturna abre la composición (“La noche por ser triste carece de fronteras”) mientras el poeta sueña “con amantes que acuchillan estrellas”. Pero enseguida se da cuenta de que es inútil la esperanza, que la noche está fuera y dentro de él mismo y no puede ofrecer otra cosa que lo que es: ausencia de luz, desconcierto, desvarío (“la noche no puede ser más que noche”). El poema termina con una imprecación a la noche como una hembra lasciva, imprecación que se mueve entre los dos polos del temor y de la búsqueda de lo prohibido.

La noche, la noche deslumbrante  
Que junto a las esquinas retuerce sus caderas,  
Aguardando, quién sabe,  
Como yo, como todos.

La noche como génesis de la tristeza representa un paso hacia la autodestrucción, trayecto que el poeta recorre como impulsado por una voluntad ineludible.

### d) La noche como espacio del horror

Este valor de la noche está presente desde la antigüedad. La oscuridad va asociada, posiblemente desde los orígenes del ser humano, con seres terribles, fantasmas y monstruos. La ausencia de luz, la oscuridad, produce un terror que a veces no puede ser expresado



con palabras. La noche es el cobijo de fantasmas, de gritos, de seres nebulosos, de ruidos aterradores, de espantos.

En Cernuda esta dimensión va a irse produciendo también progresivamente a lo largo de su obra. En un primer momento, en *Primeras poesías*, abunda la prosopopeya para referirse a la noche o a la luz débil. Esta significación de carácter activo, lograda mediante el citado recurso estilístico, suele realizarse generalmente por medio de términos que implican alguna suerte de inquietud o de amenaza

Acreciente la noche  
Sus sombras ...

(PP, XVI, 13-14)

El crepúsculo huye  
Anegándose en sombras  
Las fugitivas luces

(PP, I, 14-16)

La sombra misteriosa ya suplanta  
Entre el bosquejo ávido y sombrío  
A la luz tan diáfana que huye

(EGL, "Oda", 116-118)

Va la sombra invasora  
Despojando el espacio  
Y la luz fugitiva  
Huye a un mundo lejano.

(PP, XXI, 1-4)

El vocablo *horror*, asociado a la noche, aparece ya desde *Égloga, elegía, oda*.

Silencio. Ya decrecen  
Las luces que lucían (...)  
El cielo ya no canta  
Ni su celeste eternidad asiste  
A la luz y a las rosas,  
Sino al horror nocturno de las cosas.

(EGL, "Égloga", 118-119 y 126-130)

A partir de los libros surrealistas cernudianos, la asociación *horror-noche* va a ser frecuente. La noche se carga de seres oscuros, imprecisos, nebulosos, seres en ruina física o moral. Habitualmente también, uno de esos fantasmagóricos personajes es el propio poeta, por lo que la dimensión del horror adquiere una dimensión internalizada.

Cuando la noche adquiere este valor de 'horror', los libros están cargados de términos como *niebla, nube, bruma*, referidos a esa nebulosa fantasmagoría. También son frecuentes los términos *ceniza* y *ceniciento*, y muy abundante el adjetivo *gris*, en construcciones del tipo *hombre gris*. En este mismo sentido hay que anotar el valor de *sombra*. Con todos

estos términos se pretende crear ese ambiente de vagorosa imprecisión que genere el horror ante lo desconocido y lo no tangible.

#### e) La noche como muerte

La relación entre la Muerte y la Noche se establece desde la antigüedad y afecta tanto a los estamentos cultos como a los estratos populares.<sup>22</sup> La igualación entre ambos elementos se produce por medio de un proceso metonímico en el que una de las fases principales surge al poner en relación la noche y el sueño<sup>23</sup>.

En Cernuda es importante, como se vio en el análisis cuantitativo del léxico, la presencia de los términos *dormir*, *soñar* y *sueños*. Generalmente los dos últimos tienen una significación positiva, mientras que el primero connota negativamente. *Dormir* presenta el valor de 'no estar despierto al pulso de la vida', por lo que puede suceder mientras es de día.

No sé por qué, si la luz entra,  
Los hombres andan bien dormidos  
Recogiendo la vida su apariencia  
(*RÍO*, "Oscuridad completa", 1-3)

Posteriormente, esta asociación se relacionará directamente con la muerte.

A través de una noche en pleno día  
Vagamente he conocido a la muerte.  
(*RÍO*, "Habitación de al lado", 1-2)

Se inicia así ese camino hacia el aniquilamiento, hacia la destrucción, en el que no falta el dolor, elemento de gran importancia en relación con la noche.

El dolor también busca errante entre la noche.  
(*RÍO*, "Decidme anoche", 13)

La noche muestra su lado cruel, su ala generadora de dolor. Se trata de un sentimiento anímico, pero que se convierte en algo físico, casi táctil. El dolor presenta un componente de realidad directa. En el plano anímico encontramos, por un lado, el valor de la soledad y, por otro, el del remordimiento. El primero de los poemas de corte surrealista lleva como título precisamente "Remordimiento en traje de noche".

El dolor irá progresivamente acercándose a la muerte. El muerto será el propio poeta, que se transforma en un ser fantasmal, como señalábamos antes. Son abundantes los versos en los que Cernuda se contempla a sí mismo como un muerto viviente, como un cascarón vacío en el que no palpita el pulso de la vida.

---

<sup>22</sup> Según la mitología griega, uno de los hijos de la Noche es Tánatos (Cfrt. Félix Guirand, *Mitología General*, Barcelona, Labor, 1971, p. 238).

<sup>23</sup> Hipnos es otro de los hijos de la Noche (idem).

Fantasma que desfila prisionero de nadie  
Falto de voz, de manos, apariencia de vida,  
Como llanto impotente por las ramas ahogado  
(RÍO, "Decidme anoche", 17-19)

Un hombre gris avanza por la calle de niebla,  
No lo sospecha nadie. Es un cuerpo vacío;  
Vacío como pampa, como mar, como viento,  
Desiertos tan amargos bajo un cielo implacable.  
(RÍO, "Remordimiento en traje de noche", 1-4)

El poeta sabe que, tras la pérdida del amor, se llega a la autoaniquilación. Si es el amor el impulso vital, la fuerza generadora de toda energía, la ausencia de éste significa muerte, lógicamente. Muerte es, por tanto, sinónimo de desamor:

No es el amor quien muere,  
Somos nosotros mismos.  
(DON, XII, 1-2)

La soledad poblé de seres a mi imagen  
Como un dios aburrido;  
Los amé si eran bellos,  
Mi compañía les di cuando me amaron,  
Y ahora como ese mismo dios aislado estoy  
Inerme y blanco tal una flor cortada.  
(INV, "Himno a la tristeza", 14-19)

Por eso, lo único deseable es el estado último en este proceso de autodestrucción, la fase ulterior del recorrido: el olvido. El poeta ya no trata de buscar la muerte sino de dar un paso más, de llegar a la nada más absoluta, de borrar todo vestigio de que alguna vez se ha existido. Este deseo es el eje motriz de la colección de poemas *Donde habite el olvido*, poblado de referencias al abandono de la memoria. En el primero de los poemas que componen la serie alude a ese deseo de vivir en el espacio "donde habite el olvido", donde sea tan insignificante como la memoria de una piedra escondida— "sepultada", dice Cernuda—, entre las ortigas. La imagen se condensa aún más en el poema XI, donde se expone la filosofía absolutamente desencantada del autor, cuyo deseo final será ahora el de "olvidar un olvido", esto es, lograr el estado de inconsciencia pleno en el que todo vestigio del pasado quede anulado. Para lograrlo es necesaria no sólo la muerte física, sino también la espiritual, el nihilismo en definitiva.

Por último, el doble valor, positivo y negativo, que suelen llevar los términos relacionados con la noche, lo encontramos también en los términos más destructivos, como *muerte*. Si por un lado representa el final de todo, por otro significa la única salida posible y, en consecuencia, se convierte en apetecible. Esta paradoja permite a Cernuda dejar siempre abierta una puerta abierta a la esperanza, al amor.

## Conclusiones

Como hemos ido viendo, hay una evolución en el tratamiento de la noche por parte de Luis Cernuda, que, por un proceso de internalización de la realidad, pasa de ser espacio exterior a noche interior, prolongación del estado anímico del autor. Si simplificamos, podríamos establecer como palabras claves las que, según el recuento léxico, más se repiten asociadas a la noche y, en base a ellas, delimitar tres momentos,

NOCHE ——— SOMBRA ——— MUERTE (Olvido)

que se corresponderán con la división tripartita del libro, inicial, surrealista y de corte romántico

INICIAL	SURREALISTA	ROMÁNTICA
Noche	Sombra	Muerte (Olvido)

Por otra parte, hemos visto cómo los términos referidos a la noche poseen siempre una ambigüedad significativa, relacionada con valoraciones positivas o negativas. Esta ambigüedad no deja de ser sino una manifestación última de la íntima contradicción del poeta, manifestada ya desde el título de su libro, *La realidad y el deseo*.

Se ha indicado repetidas veces que Cernuda es un poeta del amor.<sup>24</sup> Porque, en definitiva, sabe que sólo en el otro adquiere sentido la vida, a pesar de todas las contradicciones. El Narciso está abocado a llevar en sí la condena de una desazonadora esterilidad, de un inocuo sinsentido. Sólo cuando se encuentra al otro se puede pensar realmente en la vida, en la luz, en el día. Y eso insisto, a pesar de cualquier paradoja.

Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien  
Cuyo nombre no puedo oír sin un escalofrío:  
Alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina,  
Por quien el día y la noche son para mí lo que quiera,  
Y mi cuerpo y espíritu flotan en su cuerpo y espíritu,  
Como leños perdidos que el mar anega o levanta,  
Libremente, como la libertad del amor,  
La única libertad que me exalta,  
La única libertad por que muero.  
Tú justificas mi existencia.  
Si no te conozco, no he vivido;  
Si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido.  
(*RÍO*, "Si el hombre pudiera decir", 14-25)

---

<sup>24</sup> L. Maristany en: "La poesía de Luis Cernuda", recogido en: Derek Harris, *obra citada*, pp. 185-202, escribe: "Su poesía reclama el amor-sentimiento y apetencia física [...] Son una constante en su obra poética el reconocimiento y la exaltación del amor tal como él los sentía".

## Bibliografía

- Aguirre, J. M., "Primeras poesías de Luis Cernuda" en: Derek Harris, *Obra citada.*, pp. 215–227.
- Alvar, M., "La "Noche oscura" de Dámaso Alonso", en: «*Cuadernos Hispano Americanos*», 280–282/1973, pp. 112–175.
- Capote Benot, J.M.  
*El periodo sevillano de Luis Cernuda*. Madrid, Gredos 1971;  
*El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*. Sevilla, Universidad, 1976.  
(Ed.), Luis Cernuda, *Antología*. Madrid, Cátedra, 1981.
- Cernuda, Luis  
– *La realidad y el deseo*. 4ª ed., México, F.C.E., 1964;  
– *Ocnos*. Barcelona, Seix–Barral, 1989;  
– *Poesía y Literatura, I y II*. Barcelona, Seix–Barral, 1971;  
– *Crítica, ensayos y evocaciones*, Barcelona, Seix–Barral, 1970  
(ed. de Luis Maristany).
- Cirlot, J.E., *Diccionario de símbolos*. 4ª ed., Barcelona, Labor, 1981.
- Flys, M. J. (ed.), *La realidad y el deseo*. Madrid, Castalia, 1982.
- García De La Concha, V., *Historia y crítica de la Literatura Española. Época contemporánea: 1914–1939*. Barcelona, Crítica, 1984.
- Guirand, F., *Mitología general*. Barcelona, Labor, 1971.
- Harris, D., *Luis Cernuda*. Madrid, Taurus, 1977.  
«*Insula*», Madrid, 207/1964.
- Maristany, L., "La poesía de Luis Cernuda" en: Derek Harris, *Ob. cit.*, pp. 185–202.
- Molina, R., "La conciencia trágica del tiempo. Clave esencial en la poesía de Luis Cernuda", en: Derek Harris, *Ob. cit.*, pp. 102–110.
- Otero, C. "Cernuda, poeta de Europa" en: «*Papeles de son Armadans*», XXIX/1963, pp. 127–137.
- Paz, O., "La palabra edificante" en: «*Papeles de son Armadans*», XXXV/1964.
- Zuleta, E., "La poética de Luis Cernuda" en: *Cinco poetas españoles*. Madrid, Gredos, 1971.

NOČ V PRVI IZDAJI ZBIRKE "LA REALIDAD Y EL DESEO"  
(RESNIČNOST IN ŽELJA) LUISA CERNUDE

Avtor članka se želi približati simbolnemu svetu Luisa Cernude z analizo pomenkega polja besede *noč* v obdobju izoblikovanja Cernudovega pesniškega jaza, v pesnikovi zgodnji poeziji zbrani v zbirki "La realidad y el deseo". Pri analizi simbolne vrednosti *noči* avtor ugotavlja, da je termin dvoumen, negativen in pozitiven hkrati, ter pride do zaključka, da se pomensko polje te besede spreminja in ustreza različnim obdobjem v Cernudovem pesniškem ustvarjanju. Pomensko polje besede *noč* ponazori s ključnimi besedami *noč*, *senca* in *smrt* (*pozaba*), ki se povezujejo z začetnim, nadrealističnim in romantičnim obdobjem Luisa Cernude.

## CURIOSIDAD Y MEDIACIÓN Del Lucio de Apuleyo al Anselmo/Lotario de Cervantes

1.

Somos de la opinión de que *El Curioso Impertinente* (Tomo II, Caps. 23, 24 y 25) no se puede analizar sin tener en cuenta la gran *cornice* constituida por la novela que lo rodea, *Las aventuras del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*; no es menos cierto que este relato tiene una autonomía y se puede analizar también sin entrar en los paralelismos estructurales que indudablemente tiene con el todo de la obra. Estos paralelismos comienzan ya desde su colocación, no por azar simultánea en el tiempo de la narración a la lucha de don Quijote con los cueros de vino — clara referencia al episodio de Lucio y los odres de vino en el Asno de Oro de Apuleyo, la más elegante obra latina sobre la *curiositas*.

Mientras en otra estancia don Quijote se bate con los cueros (como Lucio, el curioso, con los ladrones, que son otros tantos odres de vino, en El Asno de Oro de Apuleyo), el cura pregunta al ventero qué contiene cierta maleta olvidada por un viajero; entonces, el cura ve unos folios escritos con bella grafía, en la citada maleta, y le domina el deseo de ver su título: Que es “Novela del Curioso Impertinente”. Inmediatamente tiene ganas de leerlo todo. Cervantes alude al hecho de que, en el leer un relato sobre la curiosidad, la curiosidad está ya presente en el sentido de que ya hay un lector:

“Pues desá manera —dijo el cura—, quiero leerla, por curiosidad siquiera: quizá tendrá alguna /curiosidad/ de gusto.” (1986 : 200)

La técnica que consiente a Cervantes que los sucesos inmorales en el Curioso sean osé y explícitos es precisamente el relato *a cornice*, el recurso al relato hallado por casualidad, que exonera a Cervantes de responsabilidad sea respecto a la veracidad sea respecto a la ejemplaridad de un relato que viene, después de todo, interpolado. Además el cura hará un generoso comentario que quita hierro al asunto. Como buen cura, dirá que esta historia es inverosímil en un matrimonio, pero plausible en una pareja aún no casada. Lee la novela en voz alta para las personas de la venta, y todos ríen de la simplicidad del curioso Anselmo, sin caer en la cuenta de que ellos mismos están cayendo en la tentación de leer un escrito privado, o sea de complacerse en una ilícita curiosidad. No obstante, la curiosidad no reviste para el cura los tintes diabólicos con que la juzgara Plutarco, sino la erasmiana locura de un reverso de don Quijote.

La curiosidad en Cervantes viene de todas maneras castigada con la pérdida de la felicidad conyugal y con la muerte final del curioso; quizás en esta condena de la preocupación por aquello que no nos concierne, esto es, lo impertinente, se pueda hallar una similitud entre las tomas de posición de Cervantes y las de Epicuro frente al curioso. De

hecho, si Epicuro afirma que no se debe hurgar en los secretos de la naturaleza, Cervantes a su vez aserta que no se deben mezclar los calmos humores de la propia esposa sólo *por una vana e impertinente curiosidad*.

Constatamos que un parecer similar se vuelve hallar en el Arcipreste de Talavera, co-evo de Cervantes y autor del así llamado Corbacho español, obra maestra de la misoginia curial en la cual se intenta demostrar la volubilidad de la mujer. Sea Cervantes en el Curioso Impertinente, sea el Arcipreste recomiendan el mayor celo posible comparando la mujer a una joya, que puesta a prueba puede quebrarse.

Cervantes propone, como antagonista del curioso, al discreto; pero veremos que el discreto que nos presenta tiene tanta discreción como el peor de los curiosos. Finalmente, apoyándonos en las directrices propuestas por René Girard, contemplaremos desde la perspectiva de la mediación interna, un posible análisis del problema. Quizás no se trata de un curioso, sino de dos curiosos que acabarán por iniciar en el secreto a la casta Camila no menos que al curioso lector.

## 2. La mirada impertinente del curioso

El hombre moderno con sus contradicciones está ya en Cervantes como lo está en Hamlet; no se trata tanto de temer el juicio de Dios como de afrontar la mirada del Otro. Anselmo decide desposar a Camila, jovencita bella y de buenas partes, pero necesita pedir opinión a Lotario. Lotario está de acuerdo y pide por Anselmo la mano de Camila, recomendándolo y haciéndose su *garante*. Una vez casados, Lotario mismo decide no frecuentar la casa de la pareja para evitar, dice, los murmullos de las gentes; ahora bien, es él quien enciende los celos de Anselmo con tal supuesta discreción ya que no puede decir esto sin dar a entender a Anselmo que sería peligroso tener cerca de su mujer a un hombre como Lotario, porque, a buen seguro, era una tentación, como lo confirma su certeza de que habría habladurías. Anselmo, no menos cortésmente, responde que de haberlo sabido no se habría casado; y así Lotario obtiene el poder frecuentar la casa y a la vez pasar por discreto a los ojos del lector. Pero en vista de que la táctica le va bien, se permite ir con calma, y finge hacer las visitas a pesar suyo. Lógicamente, Anselmo, inconscientemente o no, ofendido de una tal prepotencia, le propone una bocacciana trampa: cortejar a Camila. De acuerdo con la más estricta regla cristiana hay una resistencia inicial de Lotario, pero ante la insistencia “inexplicable” y “connatural” de Anselmo, finge el cortejamiento, o, como hemos visto, finge fingirlo... ya que de acuerdo con el fatalismo sexista bocacciesco, un deseo irresistible, nacido al parecer de la nada, triunfa sobre la férrea voluntad del discreto, después de todo humana, y éste se enamora de la noche a la mañana de Camila y/o de la traición que cada vez va prendiendo más en él, que poco antes se preocupaba de leves murmullos de las gentes.

El gusto renacentista por la paradoja parece brillar en Anselmo, celoso en la calma y calmo cuando debería sospechar. Cuando Anselmo se quita la vida nos parece un castigo por querer ver a través de los ojos del Otro, por penetrar en las vísceras de la naturaleza y arriesgar la felicidad a cambio de la verdad. Cervantes mismo diagnostica así su mal. No de otro modo lo habrían diagnosticado tanto Epicuro como Plutarco. La curiosidad es por tanto una enfermedad que es preciso castigar o curar. En Agustín es claramente la *fides*



cristiana la cura a la tentación de la *curiositas* o *concupiscentia oculorum*. Se trata de creer sin ver, interiormente, en vez de querer ver lo nunca visto incluso a riesgo de la perdición. La salvación requiere la convicción no sólo como sugestión, sino también como causa necesaria, origen de la misma salud. El honor no es separable de la fama y la honestidad no es más que la convicción que de ésta se tiene. Traslocando el argumento desde el hombre agustiniano, medieval, hasta el erasmista, para Cervantes la salvación consiste en el creer en el Otro sin pedirle milagros, idea frecuente en los Evangelios, como cuando Jesús dice al Diablo: “No tentarás al Señor, tu Dios”, y cuando dice a Tomás el discípulo: “Dichosos los que sin *ver* creyeron”. El curioso no se preocupa de ser dichoso, *beatus*, como Jesús, sino de *ver*, como el Diablo. Por eso Anselmo no tiene tanto miedo de perder al otro, a su Dios, como de saber aquello que el Otro, su Dios, sabe. Como Eva en el Libro del Génesis, es feliz, pero quiere saber lo que Dios le prohíbe, y precisamente, elige entre todos los árboles del Paraíso aquel que Dios le niega. El criterio de selección viene confirmado por una serpiente, un consejero venenoso, traidor, serpiente, espiraliforme, o sea, el original pecado de la *curiositas*. Del mismo modo, Anselmo, casado bien y recientemente, está en una situación paradisiaca; y pide aquello que explícitamente su Dios le niega. Cuanto más rehusa Lotario, tanto más crece el deseo de Anselmo; es el obstáculo lo que decide la meta, ya que el objetivo pertinente al curioso es lo impertinente, es decir, el único árbol con valor distintivo, semántica e intelectualmente único signo pertinente en medio de la verde indiferenciación del Paraíso.

René Girard, en el estudio que hace del trickster escandinavo, analiza los excesos de una recreación culta del mito, que halla en todas las culturas, desde Grecia hasta los mitos solares aztecas.

Según Girard, estas reelaboraciones se producen cuando en un momento histórico la crudeza del mito llega a resultar intolerable para los que creen en su verdad, como por otra parte le ocurre al Platón de La República, porque la maldad de los Dioses debería ser negada. En el caso del trickster escandinavo, esta reelaboración culta ha buscado en Loki un malvado único, con el fin de disculpar a todos los otros Dioses. Höhr forma parte del círculo de los Dioses —según Girard serían los ancestros— que, creyéndole invulnerable, golpean hasta matar a Baldr. Pero Höhr en el mito es la mano ejecutora propiamente dicha, y la versión culta que nos ha llegado lo disculpará en un grado proporcionalmente mayor. Disculpa que empero resulta sospechosa a medida que Girard va observando la religiosa escrupulosidad de las excusas, demasiado proporcionadas conforme a la vecindad al homicidio, para ser casuales; Höhr es el único Dios que no sólo cree que Baldr sea invulnerable —como si para justificarle por alguna razón no bastara esta excusa—, sino que es además ciego y el arma que usa es insignificante, una pequeña rama de la más tierna planta, (tan tierna que es el único ser que no había debido jurar que no heriría a Baldr). Curiosamente, Höhr resulta el único dios triplemente inocente de un homicidio del cual sólo él es técnicamente culpable. Esto hace pensar en las sospechosas marcas de inermidad acumuladas sobre David, sea su pequeñez, sea la grandeza de Goliath, sea su juventud, sea su tierna honda, arma insignificante. Vemos tras la femineidad de David la ceguera de Höhr, tras la honda, la rama de Höhr. Todas las culturas primitivas se excusan de modo similar de crímenes similares entre sí.

El deseo de simular en exceso, la excusatio non petita, termina siempre por revelar la simulación. Ese deseo resulta tan evidente que anula a su alrededor todo aquello que podría distraernos y nos dirige directamente hasta la cosa disimulada. Esta es la lección de Girard; sin necesidad de forzar un texto, antes bien, a partir de éste, consideramos que es posible una lectura similar del Curioso Impertinente que explicase todas las premisas —que aparecen con religiosa escrupulosidad— a cada burla y engaño obrado por Lotario, a partir de un único principio: la excusación progresiva de Lotario contemporáneamente a la acumulativa culpabilización de Anselmo, por parte del autor culto en cuestión. Y como Lotario es la mano ejecutora, el relato lo disculpa, como el mito exculpa a Höhr, en un grado proporcionalmente mayor; Lotario no solamente está impulsado por Anselmo, que es un celoso, sino que además Lotario lo hace todo filantrópicamente, explicando ad nauseam que aquel es el camino equivocado para luego de punta en blanco tomarla él mismo. El grado más cruel, la escena del cuchillo, viene precedido de una serie de combinaciones de fatalidades, mientras que traiciones en una escala menor no son debidas al destino, sino que bastan excusas menos fuertes, como la insistencia del celoso. Además, el arma de Lotario, su silencio, es insignificante como la rama de Höhr o la honda de David. Evita hablar con Camila, y esto, unido a la insistencia de Anselmo, le vuelve doblemente inocente de un adulterio del que, se diría por mera fatalidad, es técnicamente culpable. Cervantes no deja de decirnos, quizás maliciosamente, que en el mundo entero no ha existido nunca un amigo como Lotario. Y Lotario, en su papel de Amo, se revela como un curioso de guante blanco, más sofisticado, pero simplemente un curioso vuelto del revés.

### 3.

Es precisamente la unión demasiado fuerte la que lleva al desastre a “los amigos”. El mimetismo frente al modelo se quiere escrupuloso; desafortunadamente, el uno necesita de la envidia del otro, como prueba de su triunfo. Porque el éxito por sí mismo no era lo realmente deseado. ¡Nada de una curiosidad ligera! Se trata de una necesidad. La remisión de Lotario a cortejar a Camila provoca una amarga queja en Anselmo, que Cervantes considera, muy erasmianamente, “locura”, pero si buscamos una explicación a esa locura sólo se explica en términos de un despecho de Lotario; en términos, concretamente, de rivalidad en la elección del objeto, donde la rivalidad por la posesión pasa a segundo plano. Cuando leemos que Anselmo está enfurecido porque Lotario no le hace un favor inadmisibile, nos parece tal locura, porque lo sería. Pero el texto no explica lo que ocurre. No está Anselmo ofendido porque su amigo rechace obrar deshonestamente. Está ofendido porque Lotario no se muestre lo más mínimamente tentado por Camila, justo ahora que creía haberle superado poseyendo un objeto deseado por Lotario.

Nuestra interpretación la confirma el texto con la reiterada ad nauseam lista de expresiones de unión: los amigos eran llamados por antonomasia; “mozos de una misma edad y de unas mismas costumbres”; “andaban tan a una sus voluntades que no había reloj concertado que así lo anduviese”. ¿Qué es todo esto, sino mimetismo?

La unión espiritual exige por lógica que ambos deseen las mismas cosas, tengan los mismos gustos, y por tanto la rivalidad es innegable. La curiosidad impertinente no tiene nada que ver con la ingenua distracción agustiniana que hace salir de la eternidad contem-

plativa y entrar en el mundanal tiempo; no es tampoco la curiositas contagiosa de ver espectáculos sanguinarios en la arena circense, como sucede a alipio, el discípulo de Agustín; ni tampoco es un curioso de la intimidad ajena que ama hablar mal y pensar mal como aquel de Plutarco. Se parece superficialmente al *periergos* de Teofrasto, aquel que siempre va más allá de sus posibilidades. Pero, a diferencia de todos ellos, el impertinente es consciente de su exceso cuando dice que sabe ir escapando del bien y en pos del mal. La curiosidad no ingenua de Anselmo mete las narices en su propia vida, o sea en un tema pertinente. Opera sobre aquello que le concierne, pero con un exceso de celo, de cura. Como su propio juez-arbíter, su propio demonio, como el Dios providente y omnividente criticado por Cicerón en los paleocristianos, o como las efigies de Epicuro llevadas por los epicureos para sentirse vigilados por su maestro, Anselmo ansía ver dentro de la naturaleza de Camila, hurgar en el mecanismo de la felicidad, disfrutar en definitiva el usufructo de su dote perversamente —*perversa administratio conditionis agustiniana*—. La traición es dura, pero la verdad es más importante, y con el fin de ver, su curiosidad le lleva a desear su propio mal, ya que, para poder estar ahí escondido en la oscuridad cuando le estén traicionando, y no perderse nada, ¿qué mejor que provocar la traición él mismo?

El nombre de curiosidad impertinente es realmente adecuado, porque los otros tipos de curioso observan y experimentan sobre lo que no les atañe, pero en nuestro caso no se puede decir que la materia sea impertinente; es la misma escrupulosidad del celo, la que es impertinente, del mismo modo que quien se mira durante horas en el espejo no se ve a sí mismo, sino cómo es visto, o sea, espía la mirada de los otros. Anselmo es un supersticioso y celoso custodio que llega a favorecer la ocasión de lo mismo que condena. Por lo demás, Lotario está lejos de representar el discreto como se nos quiere hacer creer; no es poca la inquietud que le ha llevado a casar en práctica a dos personas que no sólo quizás no lo habrían hecho sin su ayuda, sino que quizás lo habrían hecho sin su ayuda — y él les roba esta autonomía, aun cuando sea con la aquiescencia general. He aquí el triángulo girardiano del deseo mimético; Lotario ha decidido los deseos de Anselmo en el mismo sentido en que Amadís de Gaula los de Don Quijote de La Mancha. Se ha establecido una mediación.

En realidad no es raro que Anselmo acuda precisamente a Lotario; Camila deviene tan sólo un objeto de la rivalidad sin valor intrínseco. De hecho, Anselmo, que tiene más confianza en el amigo que en sí mismo, tiene ciertamente más confianza en el amigo que en la propia esposa. Cervantes no intenta trucar de ciencia la curiositas, como se hace a menudo para desinfectarla de su verdadera semántica, y el carácter maligno de la empresa queda claro desde un comienzo. Si Anselmo no cree en lo que tiene, es porque no lo ha elegido él; y esto, que en Cervantes es curiosidad inexplicable y egregia locura novelesca, no es sino transparente y lógica rivalidad en la mediación interna. A diferencia de la mediación externa de un mediador ideal como Amadís, de un *cavaliere inesistente*, la rivalidad en la mediación interna está apenas un escalón por debajo del rito sacrificial victimario más primitivo. Al final del relato todos mueren. A causa, creemos, no de la malvada curiosidad viciosa, sino de la pocas veces criticada compenetración, sociedad, llevada más allá del extremo de lo pertinente.

Textualmente, la curiosidad es el chivo expiatorio, conceptual, el elemento psíquico condenado para purgar todas las contradicciones de la discreta amistad que nunca se mancha las manos. Para que cualquier sociedad evite afrontar sus crisis basta hacer reposar toda la culpa —y el castigo— sobre uno solo de los elementos desencadenantes, que es con frecuencia el más inocente, ya que eso lo señala como claramente victimario. Esto es el rito sacrificial.

La curiosidad no es, indudablemente, una virtud, ni una vía de conocimiento ordenada, odia las jerarquías, busca y encuentra el error; y es ello lo que hace turbarse tanto al así llamado discreto, quien, de la verdad, no quiere saber demasiado, lo cual no deja de ser paradójico en un modelo de virtuoso.

Fortuna para nosotros, lectores, es que haya curiosos escritores que puedan dirigir sus fantasmas en el sentido de la autobiografía de lo posible peligroso. Cervantes, en su condena del curioso, lo elige como tema, y no olvida cuánto debe él mismo, y todo el que valora la imaginación, a la novelesca curiosidad.

### Bibliografía

- Cervantes, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid, Espasa-Calpe, 1986.
- Girard, René, *El chivo expiatorio*. Barcelona, Anagrama, 1986.
- Girard, René, *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona, Anagrama, 1985.
- Tasinato, Maria Angela, *Sulla Curiosita*. Parma, Pratiche, 1994.

### Povzetek

#### RADOVEDNOST IN POSREDOVANJE

Avtor članka analizira pripoved o *Predrznem radovednežu* v Cervantesovem romanu *Bistroumni plemič don Kihot iz Manche*. Anselmo se pred poroko posvetuje s prijateljem Lotariem o svoji izbranki. Po poroki se Lotario izogiba hiše mladoporočencev in s tem vzbudi Anselmovo radovednost. Da bi preskusil ženino krepost, ta naprosi prijatelja, naj jo zapelje. Boccacciovska konstelacija, pojmovana kot mimetična želja po Renéju Girardu, je sledeča: zaradi mimetičnosti želje je uspeh (posedovanje objekta) obeh rivalov šele drugotnega pomena. Pomembnejša je skupna izbira objekta. Tega po Girardu vedno določa Drugi, zato hoče radovednež (Anselmo) videti ravno to, kar mu je ta (Drugi, Bog) prepovedal. Gre za notranjo posredovanje (mediacijo). Radovednost pa je pravzaprav žrtveno jagnje, saj je radovednež v zameno za resnico kaznovan z izgubo zakonske sreče in s smrtjo.

## ROBERTO ARLT O LA ESCRITURA FRONTERIZA\*

El tema de la mesa redonda de hoy abarca aspectos cruciales de la narrativa de Arlt. Querría hacer aquí algunas consideraciones sobre la relevancia que, a mi parecer, adquieren algunas características fronterizas en la narrativa de Arlt, que apunta casi siempre, o al menos parece apuntar, a una zona o a algún aspecto común de determinados discursos, o a campos del saber o de prácticas diferenciados. Y remitirme, al final, a la vieja fórmula *nomen est omen*, que recorre en particular *Los siete locos*<sup>1</sup>, sobre todo en el discurso del Astrólogo; fórmula en la que el nombre deviene la propia vida, el deseo, el propio presagio proyectado. Está presente en los dos tipos de discurso, el político y el literario, sobre todo en la zona fronteriza de ambos.

Pero antes querría decir dos palabras circunstanciales sobre una observación del prof. Pageaux, cuando aludió a esa ciudad tan arltiana que es Trieste. Diría que, al hablarse de los problemas de identidad y escritura, esta observación me parece aparte de pertinente, bastante sugestiva. Trieste es la ciudad de Italo Svevo que, en tantos aspectos, ha sido tocado por la crítica de un modo muy similar al de Arlt. También de Italo Svevo se decía que escribía mal; también sobre él se proyectaron, en su formación, culturas no siempre convergentes. El problema de identidad de Svevo parte ya de la elección del propio seudónimo. Recordaré aquí que la lengua de elección de Svevo (tenía origen alemán, italiano y judío) es una continua interferencia de italiano y dialecto triestino. Con un agregado, respecto de este último: el dialecto, hablado tanto por el pueblo triestino como por la alta burguesía, a la cual Svevo pertenecía, es portador de una identidad deliberada, no se siente segundo con respecto a la lengua italiana. Se trata de un instrumento que quiere marcar sólidas diferencias con la cultura italiana. Expresa la cultura mitteleuropea, su condición de catalizador de grupos étnicos diversos. Y es este indicador que Svevo escoge deliberadamente. Como lo escogerá también Umberto Saba (también con origen multiétnico) para escribir *Ernesto*.

Si me pareció sugestiva la observación de Trieste como ciudad arltiana es también porque aún no ha sido explorada debidamente, hasta donde sé, la influencia que la madre de Arlt, mujer de sólida cultura y originaria de un zona fronteriza mitteleuropea, pudo haber ejercido en la formación intelectual del hijo.

Algo más sobre posibles concomitancias. El metro patrón para juzgar la escritura de Svevo, en preceptistas y detractores, era el italiano literario, y al juzgar sus desviaciones (más bien, sus incisiones triestinas) se partía no de su voluntad, de su decisión deliberada de ruptura sino de un modelo general y normativo; modelo que Svevo, obviamente, cono-

---

\* Trabajo leído en el Coloquio Internacional sobre "Roberto Arlt y la modernidad" (Universidad de París III, 1989), cuyas actas no han sido publicadas.

<sup>1</sup> Más adelante cito según la edición de Losada<sup>6</sup>, 1985.

cía más lúcidamente que sus detractores, pero cuya utilización no bastaba para dotar de un significado múltiple a su obra. Recordaré aquí también otro dato, para nada irrelevante: el descubridor de Svevo se llamaba James Joyce, irlandés y como tal enredado en problemas de identidad y escritura. Y no me refiero sólo a sus relaciones con el inglés, sino también a aquéllas con el italiano y el triestino, de lo cual dan testimonio algunos textos menores y sus conferencias en esta mezcla tan particular utilizada por un extranjero. Pienso también en algunos personajes tan arltianos que Umberto Tommasini evoca en *L'anarchico triestino*.

Querría partir aquí de la relevancia que asume la ficción para los personajes de Arlt. Nos encontramos como en el juego de las cajas chinas donde las posibilidades, que parecen remitir al infinito, se conjugan en un recíproco (y fatalmente limitado) abarcarse de "realidad" y ficción; la ficción enmascarada de realidad abarca a la ficción que, a su vez... Se trata menos de un juego de ficción dentro de la ficción que de la instauración de una zona de contacto entre ambas, donde los aspectos periféricos de una y otra pasan a integrar un centro complejo y determinante. La ficción tiene como materia la vida, pero ésta, a su vez, se construye con referencia a aquélla; aspectos alternantes se convierten en coagulantes. Digamos que para los personajes de Arlt el carácter de ficción, novelesco, es una moneda de prestigio. Erdosain hace gala de una autoadmiraición típicamente novelesca: "¡Qué lista! ¡Qué colección! El Capitán, Elsa, Barsut, El hombre de la Cabeza de Jabalí, el Astrólogo, El Rufián, Ergueta. ¡Qué lista! ¿De dónde habrán salido tantos monstruos? Yo mismo estoy descentrado." (72). Es una reflexión robada al lector y que, por otra parte, dicta una lectura. O más adelante: "¡Qué colección! Barsut, Ergueta, el Rufián y yo... Ni expresamente se podía reunir tales ejemplares. Y para colmo la ciega embarazada. ¡Qué bestia!" (74). Erdosain se admira de que la realidad pueda ser "novelesca". Es, tal vez, este carácter pirandelliano el que lo induce a juzgar la realidad por lo que tiene de "novelesco", que excede la vida cotidiana. Como en su reacción ante la propuesta del Astrólogo: "Erdosain se lamentaba ya de que el "plan" fuera tan simple y poco novelesco. Le hubiera agradado una aventura más peligrosa, menos geométrica." (80).

Como en tantos otros predecesores ilustres, la "locura" de algunos personajes de Arlt tiene su relación con la ficción. Aquí los personajes se comportan, más bien, como personas que tienen conciencia de ser personajes (más que personajes que remiten a la realidad). Tienen, por otra parte, conciencia de su "locura". El prestigio, lo decimos una vez más, se cumple en función de la ficción: cuanto más se parece a una novela más parece cargado de realidad (irrealidad). El cumplimiento de la personalidad se realiza partiendo de un modelo literario. Luego, la realidad comienza a verse a través de la conformación (deformación) novelesca. Esta conciencia de sentirse "interesantes", de copiar la literatura, explícita de modo claro, el carácter, entre otros, también paródico de *Los siete locos*. Digamos, además, que el soporte de la ficción que prestigia la realidad puede cambiar, como en este caso referido al cine: "Aquella situación, además, le parecía muy natural; la vida adquiriría ese aspecto cinematográfico que siempre había perseguido." (194). La vida asume, pues, el carácter de espectáculo, de autocontemplación. Esta proyección vital a partir de la literatura aparece en Arlt a propósito de otros personajes. Así Hipólita, "En el transcurso de los días los raros personajes de novela que había encontrado, no eran tan interesantes como en la novela, sino que aquellos caracteres que los hacían nítidos en la

novela eran precisamente los aspectos odiosos que los tornaban repulsivos en la vida (196). O, como en este otro pasaje, Hipólita “No tendría jamás un esposo como Marcelo [personaje de una novela de Carolina Invernizzio] ni extendería su mantilla sobre la aterciopelada baranda de un palco, mientras centellan los diamantes en las orejas de las duquesas y los violines ante el proscenio chirrían suavemente” (198). Cuando el referente no es directamente literario, remite a una realidad social vista como un espectáculo literario. En la novela se alude no pocas veces a otros textos.

En cuanto al Astrólogo, el carácter fronterizo de su discurso que oscila entre la realidad y lo “novelesco”, presente también en la naturaleza del discurso político y en la relación entre éste y el discurso literario, me parece un momento definitorio de la escritura arltiana. En su discurso, propone otros aspectos fronterizos. Por sobre una u otra ideología propone la ideologización de una determinada metodología revolucionaria, en este caso, fundamentalmente, la violencia. Es decir, la violencia no se convierte en una metodología dentro de o inherente a una ideología, sino que, por un juego de inversión, ideologías contrapuestas aparecen como necesariamente sometidas a la violencia. No es extraño, pues, la asociación de nombres tan distantes entre sí como Lenin y Mussolini, al igual que su homologación con aspectos coincidentes en las *Vidas Pararelas*: “Pues se las voy a regalar [las *Vidas Pararelas*] para que leyéndolas aprenda que la vida humana vale menos que la de un perro, si para imprimir un nuevo rumbo a la sociedad, hay que destruir esa vida. ¿Pero sabe usted cuántos asesinatos cuesta el triunfo de un Lenin o de un Mussolini? A la gente no le interesa eso. ¿Por qué no le interesa? Porque Lenin y Mussolini triunfaron. Eso es lo esencial, lo que justifica toda causa injusta o justa.” (115). El mismo Astrólogo es consciente de esta asociación: “Y [responde el Astrólogo al Rufián] le hablo a usted con franqueza. No sé si nuestra sociedad [se refiere a la sociedad secreta] será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda.” (31). Ensalada rusa que, más adelante, aparece bastante explícita: “Seremos bolcheviques, católicos, fascistas, ateos, militaristas, en diversos grados de iniciación.” (127). O “Cuando converse con un proletario seré rojo. Ahora converso con usted, y a usted le digo: Mi sociedad está inspirada en aquella que a principios del siglo noveno organizó un bandido persa llamado Abdala-Abel-Maimun.” (127). Esta indiferenciación ideológica es percibida también por sus interlocutores. Erdosain “hasta sospechaba que pudiera ser un delegado bolchevique para hacer propaganda comunista en el país, ya que aquél tenía un proyecto de sociedad revolucionaria singularísimo” (28). “Unas veces [dice el Rufián Melancólico] usted cree estar oyendo a un reaccionario, otras a un cojo, y, a decir verdad, me parece que ni él mismo sabe lo que quiere.” (42). O la descripción connotativa del narrador: “El guardapolvo amarillo del Astrólogo parecía la vestimenta de un sacerdote de Buda.” (30). Y por último, el escepticismo que reviste la acción: “Yo sé que no puede ser, pero hay que proceder como si fuera factible.” (122).

Borges dijo alguna vez que la teología pertenecía a la literatura fantástica. Por ello, no menos gustosa por sus ingredientes es, en el discurso del Astrólogo, la ensalada religiosa, que concluirá con el nuevo misticismo industrial. Del Astrólogo sabemos que frecuentaba la Sociedad Teosófica, pero su discurso es indiferenciado, y roza al propio tiempo zonas que sólo forzosamente tienen que ver con la religión. Con términos de desespe-

ración existencial colige que “las multitudes de las enormes tierras han perdido la religión. No me refiero a la católica. Me refiero a todo credo teológico” (120), “que los hombres de ésta y de todas las generaciones tienen absoluta necesidad de creer en algo. Con la ayuda de algún periódico, créame, haremos milagros. Hay varios diarios que rabian por venderse o explotar un asunto sensacional. Y nosotros les daremos a todos los sedientos de maravillas un dios magnífico, adornado de relatos que podemos copiar de la Biblia.” (126). La solución es “crear el misticismo industrial. Hacerle ver a un hombre que es tan bello ser jefe de un alto horno como hermoso antes de descubrir un continente. Mi político, mi alumno político en la sociedad será un hombre que pretenderá conquistar la felicidad mediante la industria.” (37). También en su discurso religioso, el Astrólogo apela, por una parte, a la zona común que, presente en toda religión, es, sin embargo, indiferenciada, y por otra parte a una relación particular entre religión y práctica donde la necesidad de creer se convierte en un instrumento para hacer creer.

La pureza o el ascetismo del horror, más que vinculados a una ideología de la acción, parecen connotar esa zona fronteriza ligada, de algún modo, a la indiferenciación ideológica. También el horror pasa aquí a ocupar un lugar central, a convertirse en objeto. Creo ver en Arlt un desplazamiento metonímico frecuente de estas características hacia una zona neutral que deviene primaria. Hay una correspondencia, por ejemplo entre el triunfo de la revolución y no ya el precio humano a pagar por semejante triunfo, sino la pureza y la necesidad esencial del horror. No en balde, revolución y fusilamiento son términos-pareja frecuentes. Sólo algunos ejemplos: Erdosain “Avanzaba ahora hacia la quinta del Astrólogo con el corazón batiente de entusiasmo repitiéndose la frase de Lenin, con una musiquita llena de voluptuosidad: “¡Qué diablo de revolución es ésta si no fusilamos a nadie!” (113). O el Astrólogo: “Luego pensaba en Lenin que restregándose las manos, repetía a los comisarios de los soviets: Es una locura. ¿Cómo podemos hacer la Revolución sin fusilar a nadie?” (208). O más adelante: “Comenzaremos a fusilar a todos los que puedan alborotar un poco” (216); “Dominada la cabeza, suprimido el telégrafo, fusilados los jefes, el poder es nuestro. Todo esto es una locura posible.” (216). Tal vez en ninguna otra cita aparezca mejor esta idea de la pureza del horror como en ésta: “Instauraremos los autos de fe, quemaremos vivos en las plazas a los que no crean en Dios. Como es posible que la gente no se haya dado cuenta de la extraordinaria belleza que hay en ese acto... en el quemar vivo a un hombre...” (128).

El discurso del Astrólogo se sitúa en una zona de lo literario y lo político, en la cual se recurre a procedimientos y efectos comunes, que lo convierten prácticamente en un discurso fronterizo. Este aspecto puede ser igualmente importante para reflexionar sobre la escritura de Arlt, o más bien sobre las relaciones entre identidad y escritura en Arlt, sobre algunos aspectos neutrales que su escritura privilegia, como, asimismo, sobre la dudosa pertinencia del lenguaje político al lenguaje sectorial. El discurso político del Astrólogo, por ejemplo, posee elementos, en primera instancia, nítida y típicamente políticos. Insertado en un texto literario se convierte, en segunda instancia y sin perder sus características políticas en texto literario. Cualquier texto sectorial, cualquier expresión cotidiana, colocados en una perspectiva literaria cambian su naturaleza originaria. Diría por partida doble porque el discurso político es, entre todos los llamados discursos sectoriales, aún fuera de dicha perspectiva, el que más se acerca al discurso literario.



Debo hacer aquí, necesariamente, una digresión al respecto.

Es moneda corriente incluir el lenguaje político entre los lenguajes sectoriales. Vale decir: como una jerga específica, con sus propias características y atributos. Hay, sin embargo, una diferencia que podríamos considerar sustancial. El lenguaje sectorial puede definirse, sin mayores complicaciones, a partir de su objeto, del objeto de estudio al que se refiere. Es decir, está siempre ligado a un objeto determinado, específico, a un campo del saber epistemológicamente circunscripto. Por el contrario, el lenguaje político tiene por referente, como universo del discurso, toda la vida social; penetra cada uno de los aspectos de nuestra vida. Su verdadero objeto es vario. Por otra parte, se aproxima, también, desde el punto de vista teleológico, al lenguaje literario (o al menos a aquella práctica literaria que trabaja con la persuasión, la seducción, etc.). Por estas razones hay dificultades en definir el lenguaje político a partir de un objeto determinado. En cambio puede ser definido partiendo de la finalidad específica en su utilización, finalidad en la que participan igualmente la pragmática y la retórica. Hay, además, otro aspecto que puede aproximar el lenguaje político al literario (más que al sectorial): el desplazamiento de la función primaria de la significación; en el que el significado deja paso al poder del significante. (En otra instancia está ligada a esto último la creencia de que cambiando el nombre de la realidad se cambia la realidad misma.) Las palabras se aíslan de la realidad (y en esto fundan su poder) con la intención de influir sobre la misma. Podríamos agregar aquí algunas otras convergencias posibles de ambos discursos: la necesidad de persuasión, el escamoteo de algunas verdades, la presencia de otras enmascaradas o tautológicas, obvias, etc.

Persuadir, por una parte, o comulgar, por otra, son dos vertientes características del discurso político y también de cierto discurso literario, ambas presentes en el discurso del Astrólogo. Ambas están, asimismo, ligadas al discurso religioso. Un cierto tipo de discurso va dirigido a un destinatario que no pretende alguna nueva información, sino asistir al rito de escuchar lo que ya sabe o al rito meramente sonoro; el proceso productivo del entusiasmo se basa en una complicidad que es una verdadera comunión. Algo tiene que ver esto con la alusión que hicimos antes de que los personajes de Arlt tienen a menudo como referencia personajes de ficción. Se comportan como lectores que buscan identificarse con sus personajes preferidos.

En la invasión discursiva, la realidad reconstruida (destruida) lingüísticamente adquiere proporciones de obsesión y el nomen se convierte en omen, fórmula que participa por igual de la intención política y la literaria. El discurso asume la condición de productor y movilizador de entusiasmos y en este sentido los interlocutores no expresan determinadas ideologías sino su propio entusiasmo discursivizado. Y aquí viene la tentación de recordar aquel párrafo en que Flaubert, rememorando la sensación que había experimentado al ver los Propíleos se preguntaba si no sería posible construir una obra literaria en la que las palabras, prescindentes de su significado explícito, produjeran una sensación semejante.

Persuadir y comulgar están presentes en el discurso del Astrólogo. Agregaría también asombrar, operación que se desprende de la admiración con que lo juzgan sus destinatarios. Y si bien puede decir que “Las frases importan poco a los predestinados a realizar. Son los fronterizos del genio los que engordan con palabras inútiles” (129) no se puede olvidar que sus interlocutores están siendo, en esos momentos, engordados por sus palabras. “Estos imbéciles... y yo se lo digo porque tengo experiencia... bien engañados, lo su-

ficientemente recalentados, son capaces de ejecutar actos que le pondrían a usted la piel de gallina. Literatos de mostrador, inventores de barrio, profesores de parroquia, políticos de café y filósofos de centros recreativos serán la carne de cañon de nuestra sociedad.” (129).

El discurso del Astrólogo transmite y actúa al mismo tiempo. El horror de lo que transmite termina, ante sus interlocutores, enmascarado por el entusiasmo de la actuación. Es en este pasaje a la actuación, donde el discurso está marcado de pausas o expresiones que esconden bajo sus pliegues una verdadera función fática tendiente a atrapar al destinatario. No es representativo, icónico, sino productivo, como el texto literario. Por otra parte, la lengua en que se expresa el Astrólogo tiene fuertes acentos de “oralidad”, trabaja con elementos de persuasión y retóricos propios de la oratoria; el suyo es un lenguaje cargado, asimismo, de fuerte tintas teatrales. Veo también aquí un aspecto fronterizo que reclama centralidad. Como lo veo en esta cita sobre la mentira, acerca de la cual el Astrólogo elabora todo un discurso: “Pero elogie sistemáticamente a un monstruo del amor propio, y ese mismo sujeto que lo hubiera asesinado a la menor contradicción se convierte en su lacayo. Lo que debe saber es suministrarles una mentira suficientemente dosificada. Inventor o poeta, será su criado.” (129). Se comprende que, por aquellos años en que discurría el Astrólogo, Hitler haya podido prometer en su campaña por la conquista del poder: “Cuando nosotros lleguemos al poder, toda mujer alemana obtendrá también un marido”.<sup>2</sup>

Mi intención ha sido sólo señalar algunos momentos o lugares fronterizos que, en virtud de la centralidad que asumen, desplazan los jalones originarios. Aparecen aquí como meros indicadores de una posibilidad de hallar “zonas fronterizas” definitivas para el estudio de la identidad y la escritura de Arlt.

## Povzetek

### ROBERTO ARLT ALI PISANJE NA STIČIŠČU

Članek analizira nekatere elemente, ki oblikujejo pripovedništvo Roberta Arlta, argentinskega pisatelja, katerega priljubljenost v domovini preseneča glede na skromno poznavanje njegovega dela v evropskih krogih. Avtor članka analizira npr. odnose med stvarnostjo in fikcijo in pomembnostjo, ki jo le-ta prevzema kot notranji aspekt samih junakov, ki se vedejo kot osebe. Ta vidik predstavlja eno izmed mnogih Arltovih stičiščnih značilnosti. Te so prisotne tako v njegovem jeziku — vedno se je govorilo, da Arlt “slabo” piše — kot tudi v nenavadnem prepletanju med političnim in literarnim diskurzom v govoru njegovih junakov. Avtor tega članka je to značilnost izkoristil z namenom, da bi razjasnil nekaj stičišč med obema diskurzoma. »V samem diskurzu dobi lingvistično rekonstruirana (uničena) stvarnost rezmerja obsesije in nomen se spremeni v omen. Takšen obrazec je enako prisoten v politični kot tudi literarni nameri.« Avtor je kot primer iz Arltovega opusa vzel njegov najbolj znani roman *Los siete locos*.

<sup>2</sup> Citado por Milan Matić: *Mit i politika*. Beograd, Radnička štampa, 1984, p. 162.

## **GILLES DE RAIZ DE VICENTE HUIDOBRO: EL COMPENDIO DE DEFINICIONES Y LAS HIPÓTESIS ARRIESGADAS**

Si entendemos que la obra literaria puede quedar planteada como una definición o respuesta a una pregunta, podríamos conjeturar que estas definiciones, preguntas y respuestas tienen que ver muy a menudo —lo que no es, por supuesto, condición necesaria, ni, por añadidura, suficiente— con el fracaso y con la transgresión.<sup>1</sup>

No cabe duda que en la figura de Gilles de Rais encarna la transgresión. Tal vez por ello ha sido tema de obras escritas en diversos momentos. En las líneas que siguen tendré en cuenta, en relación siempre con la pieza teatral de Huidobro titulada *Gilles de Raiz*<sup>2</sup>, otras dos. Se trata de la novela *Allá lejos*<sup>3</sup>, escrita por Jois-Karl Huysmans y del ensayo titulado *La tragedia de Gilles de Rais*<sup>4</sup>, escrito por Georges Bataille. A mi entender y simplificando al máximo, los tres textos, si bien las perspectivas varían, critican una concepción racional y totalizante de la realidad al poner de manifiesto en qué medida sus métodos operan negando lo que no descifran y amputando aquello que amenaza —la amenaza del caos— el orden que se esfuerzan por imponer y declarar natural.

El análisis que me propongo realizar arranca de una constatación inicial: cuando la literatura enraiza en lo histórico, existe el peligroso riesgo de ser tratada como historia, o, si se quiere, como pseudo-historia. La confirmación de los propios esquemas, por parte de la obra, conlleva el rechazo, la valoración negativa, la censura. En este momento, historia y literatura no se distinguen y caemos en el error tradicional que denunció Cervantes. El caballero de la triste figura acaba entonces de resucitar.

Teniendo en cuenta lo afirmado, no se debiera olvidar que el marco histórico es, sin embargo, fundamental. No porque la obra lo considere su referente sino porque esta, aunque ya por su naturaleza lingüística signifique por sí misma, va a significar a partir de él. El juego de la literatura no termina sino que, por el contrario y frente a la historia, empieza en el necesariamente mental marco histórico y puede inaugurar un debate que directa-

---

<sup>1</sup> La propia obra, recordemos, ha sido considerada por diversos autores una transgresión en sí misma (ya en su carácter de no verdad Platón la asocia al mal y acaba por censurarla, los formalistas rusos fundan definiciones generales en torno al hecho literario basándose en este aspecto o, recientemente, Javier del Prado habla del carácter subversivo de la literatura).

<sup>2</sup> Vicente Huidobro, *Obras completas*, Vol. II, Ed. Hugo Montes, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1976.

<sup>3</sup> Jois-Karl Huysmans, *Allá lejos*, Barcelona, Bruguera, 1986.

<sup>4</sup> Georges Bataille, *El verdadero Barba-Azul (La tragedia de Gilles de Rais)*, Barcelona, Tusquets, 1983.

mente le afecta. La ficción puede no ser tan inocente,<sup>5</sup> eso no elimina la posibilidad de que en ocasiones lo sea, como desde determinadas perspectivas se ha querido ver.

Pese a que, en principio, el teatro no se adapte bien a la extensa narración que requiere una biografía,<sup>6</sup> sorprende lo poco que se sabe sobre Gilles de Rais —suponiendo que la figura histórica es punto de partida para la creación del personaje— leyendo la pieza teatral de Huidobro. Podríamos anticipar que aquí interesan sólo las evocaciones que provoca un nombre y algunos hechos. Es mucho lo que se omite, casi todo lo que únicamente se enuncia. Descendamos a detalles, acompañados de las obras de Huysmans y de Bataille.

El drama de Huidobro permite al lector/espectador construir un “referente ficticio” que va a relacionarse con el “referente histórico” —el del real Gilles de Rais— desde el momento en que: el mismo tiempo y el mismo espacio localizan lo sucedido, a grandes rasgos, concuerdan nombres de personajes y lugares (Gilles de Rais, Morigandais, Blanchet, Juana de Arco, Prelati, castillo de Machecoul, tribunal de justicia de Nantes, etc.) y es parecida la red de atributos básicos que les corresponden junto con las relaciones establecidas entre unos y otros, aunque, lo que me parece fundamental, dicha red de atributos y relaciones resulta en el drama fuertemente distorsionada. Estos puntos en común, en todo caso, no significarían gran cosa de no ir apoyados por los aspectos de contenido —argumentales— que pazo a exponer:

- 1) Los dos referentes muestran a una figura, Gilles de Rais, invocando al diablo a medianoche, acompañado de sus criados, en la atmósfera propicia de un bosque próximo a su castillo y, posteriormente, durante el desorden delirante de una orgía.
- 2) En ambos casos, el personaje pierde de forma progresiva tierras y castillos.
- 3) La solución a la acuciante necesidad de oro se busca, en ficción y realidad, acudiendo a terceros —Prelati, el mago italiano— versados en alquimia y en prácticas satánicas. Los fracasos se repiten.
- 4) La violación compartida de la norma constituye práctica repetida, inscrita en el marco de la orgía.
- 5) La justicia interviene, apresando a Gilles de Rais.
- 6) El personaje es juzgado y condenado a morir en la hoguera.

Esquemático de esta forma, se manifiesta que los rasgos comunes construyen el armazón estructural de la obra (sólo nos faltaría un elemento clave, añadido en la ficción: la temática amorosa). Desde esta perspectiva, la estructura parece recoger un movimiento de declive, de caída. Nos describe la multiplicación de la falta y su castigo. Si lo que acabamos de apuntar me parece adecuado referido a la historia, considero que resulta apenas relevante si se aplica a la ficción. Explicar el porqué requiere un nuevo análisis, esta vez centrado en el personaje/eje del texto.

En la obra se busca una definición de Gilles de Rais que terminará siendo un compendio de definiciones. Desde el primer momento los personajes, en sus actitudes, son signi-

---

<sup>5</sup> En realidad, la ficción es siempre lo que colectivamente se decide que es.

<sup>6</sup> Llegado el caso, la biografía se resuelve reduciéndola a ciertos episodios más o menos decisivos o incorporando un aparato narrativo que rebasa los límites de la escena.

ficativos. La premisa estructural se confirma. Un elemento se define por lo que hace ser a otros elementos. En este sentido, observamos al personaje en el espejo múltiple que constituyen los demás. Se manifiesta en los efectos que provoca. Examinemos las primeras páginas: Dos respetuosos siervos tiemblan de miedo en una noche tétrica mientras esperan a Gilles. Este quiere invocar al demonio. A continuación una madre y su hija, de camino hacia el castillo, se ven traspasadas por sentimientos extremos: el horror, la amenaza de la muerte y, por otra parte, la más absoluta fascinación, el deseo devorador e hipnotizante. Una tercera mujer, que viene del castillo, entra en escena. La desesperación de haber sido abandonada por Gilles lleva a la agonía y a la muerte... Súplicas, gritos, actitudes de amor idólatra, odio y terror son constantes repetidas a lo largo de la obra. El origen de lo que se presenta está en Gilles, núcleo en torno al que giran las situaciones incluso estando ausente. Entre lo humano y lo divino, la figura se eleva sobre los demás en tanto que encarna para ellos un ideal ambiguo de muerte y de vida; aquí importa señalar que, como corresponde a todo ideal, no es alcanzable.<sup>7</sup> Tampoco las interpretaciones, en este sentido, parecen ser tentativas esclarecedoras —estamos en las antípodas de la razón. Esto tendrá sus consecuencias porque el mecanismo motor de diversas escenas y, en buena medida, de la obra, es justamente la búsqueda y hallazgo de explicación, operación que, aunque no se complete, siempre deja tras de sí abundantes aproximaciones, en este caso, no sucesivas pues con frecuencia se repiten, unas no tienen en cuenta otras y carecen, en definitiva, de repercusiones sobre aquello a lo que procuran acercarse. Se pierde así la noción de avance. En lo decisivo, los planteamientos y las respuestas no evolucionan. Repasemos algunas<sup>8</sup> que he seleccionado:

BLANCHET: .-[...] Gilles de Raiz toma todo demasiado en serio y exagera en todo; va demasiado lejos, no piensa en las consecuencias y no se arredra ante nada. Es insaciable.

MORIGANDAIS: .-[...] Su alma es insaciable y su cuerpo pide siempre. (pág. 582)

LA MADRE: .-Es un monstruo. Debes odiarlo.

LA MUJER: .-Es un monstruo. Lo amo.” (pág. 584)

LA MUJER: .-Es más que hermoso, es el sortilegio [...] El es más que hermoso, es triste hasta el horror... ¡Oh señor Gilles de Raiz! [...] Tú eres la vida y la muerte, el absoluto más allá de lo absoluto; tú eres la angustia de lo inaccesible. (pág. 584)

LA MADRE: .-[...] Es un monstruo que bebe la sangre de las vírgenes y de las adolescentes. (pág. 586)

LA BRUJA: .-Es el Alquimista, es el Astrólogo, es el Encantador, es el Brujo. (pág. 587)

LUCIFER: .-Eres un gran sabio y, además, un artista. (pág. 593)

---

<sup>7</sup> Una bruja, en el primer acto, refiriéndose a Gilles de Raiz, exclama: “¡Oh taciturno señor siempre lejano! ¡Para llegar hasta ti, cuántos caminos, cuántos mares hay que atravesar, cuántas montañas, cuántas selvas, cuántas llanuras! Cuántos dragones hay que vencer y embrujos que soportar para en seguida inquirir: “¿Dónde estás?” Porque cuando se llega a ti, tú acabas de partir para otros parajes.” (pág. 587).

<sup>8</sup> Todas las citas de textos están tomadas de las ediciones que he indicado. Basta, por tanto, con apuntar los números de las páginas.

LUCIFER: .-Tus riquezas y tu poder son enormes. (pág. 593)

LUCIFER: .-Tú amas el amor más que a nada en el mundo. (pág. 595)

LUCIFER: .-[...] eres la inquietud. (pág. 596)

GILA: .-[...] Tú eres todas las virtudes y todos los vicios. (pág. 608)

GILA: .-Tú eres un ser aparte. Hablas como un hombre que fuera otra cosa. (pág. 616)

L'HOSPITAL: .-¿Entonces, vos sois el amor? El amor negro, el amor bajo... tal vez.

GILLES: .-Yo soy lo que soy.

MALESTROIT: .-Sois el dolor y el crimen. (pág. 631)

MORIGANDAIS: .-[...] es un héroe, su valor y su inteligencia no tienen par.  
(pág. 635)

JEAN BLOUYN: .-Sois un monstruo de la naturaleza, un caso sin igual de perversión; sois la personificación del mal, un mal sin parecido en la Historia y que sobrepasa todos los límites. (pág. 640)

L'HOSPITAL: .-No sois un hombre, sois una fiera. (pág. 641)

MALESTROIT: .-Sois un blasfemo." (pág. 641)

HUYSMANS: .-Os digo que era un criminal exquisito, un refinado, un buscador de emociones raras, de placeres fastuosos y horrorosos, un artista supremo y nunca satisfecho. (pág. 644)

ANATOLE FRANCE: .-Es el amor que atrae, tortura y angustia. (pág. 644)

HERNANDEZ: .-[...] sería más bien la muerte que el amor. [...] Lo único cierto es que era un hombre valiente y que fue condenado a muerte contra toda justicia.  
(pág. 644)

BERNARD SHAW: .-No era más que un pequeño pederasta como todo el mundo.  
(pág. 644)

YO: .-Yo sostengo que era el diablo. (pág. 644)

El ideal permanece idéntico de principio a fin. Los cambios de la realidad no afectan. Por eso no tiene cabida aquí hablar de procesos.

Lo definido, siguiendo con nuestra exposición, se completa con sus propias definiciones:

GILLES: .-[...] amigo Lucifer, en el fondo no soy más que un místico (pág. 595)

GILLES: .-[...] mi maldición es correr siempre tras el gran sueño (pág. 596)

GILLES: .-Yo soy la muerte. (pág. 602)

GILLES: .-[...] Soy libre como los elementos. (pág. 607)

GILLES: .-Yo soy el que debe seguir buscando. (pág. 625)

GILLES: .-[...] Yo soy el vicio, el crimen (pág. 642)

GILLES: .-[...] Soy el diablo. (pág. 642)

Considerando que toda definición se propone como una fórmula equivalente al término que se define, estas fórmulas resultan tanto más explicativas cuanto más incorporan a ellas mismas el análisis de que son resultado. Partiendo de estos presupuestos, observamos que en una mayoría de las definiciones del texto se procede por medio de sinónimos. De esta forma se evita la explicación, no se nos hace partícipes de un análisis (aunque se suponga que hubo un análisis previo), el objeto se contempla desde la distancia, intocado y posiblemente intocable: algo se identifica con algo. Lo desconocido se asocia a lo conocido y por ello, eliminado su carácter desconcertante, entra directamente entonces en el ámbito de lo familiar, en el ámbito familiar de lo explicado —pero recordemos que no hubo explicación.

Frente a una mayoría, en algunos casos se puede hablar de definición en el sentido tradicional: se señala el género próximo para añadir a continuación la diferencia específica. Así, Gilles de Rais es un hombre que, frente a los demás, es libre o, otro ejemplo, un capitán que se diferencia por ser indomable y místico... El procedimiento es de tipo retórico. Se opera mediante reducciones totalizantes y ampliaciones particularizantes, es decir, proponiendo sinécdoques. Lo desconocido es previsto en estos esquemas de manera muy limitada como mera combinación desconocida de lo conocido.

Hay dos hechos inquietantes: a menudo sucede que lo desconocido se asocia a lo que se desconoce. Nada, por tanto, se determina. Por otra parte, la multiplicidad de las definiciones conlleva una anulación. Unas niegan a otras. No hay acuerdo. La múltiple definición termina en indefinición. El enigma se redondea englobando enigmas, armonizando contrarios; enigma ya por excelencia.

Enlazando con lo anterior, el propio Gilles de Rais declara sus inquietudes y metas, lo que pudiera cubrir el hueco explicativo que se acusa en las definiciones y constituir, indirectamente, una nueva definición; veamos: en el pacto con Lucifer, hay una solicitud “El amor más grande, la mayor ciencia, el poder más grande” (pág. 592) a cambio del alma. El buscador de absolutos sale a superficie; sobre todo, cuando se nos menciona acto seguido, que ya es el más amado de los hombres, un gran sabio y un artista al que respaldan riqueza y poder enormes. El absoluto a perseguir es acorde a un impulso excesivo, sobrehumano. En esta constante búsqueda de trascender a través de los actos a un más allá definitivo, se revela un impulso metafísico y místico. La conversación con Lucifer ilustra lo que afirmo: habla Gilles:

“Conozco el amor, conozco el cuerpo del amor [...] pero eso no es todo. Hay algo, sabes tú, algo que se me escapa. Hay algo que permanece detrás del amor, algo que se presiente... ¡Qué angustia! Algo que no se puede alcanzar y que es más grande que el amor.”

En otro lugar, una mujer describe una jornada amorosa en estos términos:

“como un guerrero infatigable, quebraba mi cuerpo como a las torres de una ciudadela... Luego, aturdida, muda, yo lloraba, lloraba, y me revolcaba entre un paraíso y un infierno, un infierno quizá más deseable que el mismo paraíso. El, inmóvil, respiraba horriblemente como un dragón, y

decía con voz sorda: “Esto no es, todavía no es... Hay algo más, tú no eres. El misterio sagrado se oculta.” (pág. 586)

Una vez tras otra, la misma idea se expone: “Quiero lo que siento ahí, casi al alcance de mis manos y que se burla de mí en la sombra...” (pág. 619). Estas repeticiones van creando una atmósfera de inmovilidad y extatismo en el texto. No se producen transformaciones esenciales en los puntos de vista y en el significado del personaje, lo que contrasta con las cambiantes circunstancias que lo amenazan y con los diferentes estados por los que atraviesa.

La búsqueda se agota en un recorrido limitado. Gilles de Rais golpea una y otra vez los límites de los actos, presintiendo una dimensión oculta e inaccesible. Choca contra los límites de la existencia, ansiando, insatisfecho, constatando la insuficiencia del acto prohibido: “Raza maldita, no habéis inventado nada para mí, nada, ni aun el crimen. Voy a destrozarme para salir de mi cuerpo.” (pág. 618).

La búsqueda es dramática. El fin justifica aquí cualquier medio: la pérdida del alma, los crímenes... El propio interés desbarata toda convención. El canto soberano y transgresor de libertad ilimitada valida y posibilita la búsqueda ilimitada:

“mi rey ahora soy yo. [...] Desafío y provocho. No defiendo la libertad de un país; defiendo mi propia libertad. Todo lo que huele a imposición me rebela. Basta que la ley se oponga para que me subleve. Basta que la moral diga que no, para que yo diga que sí.” (pág. 606)

Leve ejemplificación de lo definido, los actos, las actitudes, subrayan aspectos expuestos y añaden nuevos matices. ¿Cómo se manifiesta lo ideal en los actos? Repasemos algunos datos. Lo ideal es la oposición a lo no ideal. El acto ideal se opone al no ideal. Se trata aquí de una diferencia cuantitativa pero también cualitativa. Gilles de Rais contradice en sus actos a los de una colectividad: el héroe se cubre de cualidades únicas y realiza la acción excepcional, el amante que fascina no halla sustituto posible, al político le corresponde maquinar en solitario el plan definitivo y sorprendente, el criminal palpa el límite de lo prohibido permitiéndose afirmar que “no hay nadie en la tierra que haya hecho lo que yo he hecho, que se atreva a hacer lo que yo hago” (pág. 619) y el buscador comienza por sentarse junto al propio demonio para proponerle un acuerdo.

Se observa además, añadiendo a lo anterior, que cada situación es marco de una conversación. Se trata de situaciones básicamente extáticas: en ellas, se despliega el juego de un debate, dinámica —casi siempre— de la escena. Gilles de Rais, sobre todo, habla. El acto es la palabra y la palabra rechaza, revela un nuevo punto de vista oscuro e incontestable al mismo tiempo. En consonancia, aclarar lo propio y corregir —negar— lo ajeno son dos constantes. De nuevo, la distancia se subraya.

Por otra parte, la soberanía del ideal es indiferente a lo que no es ella misma. La indiferencia hacia lo otro es rasgo característico que los actos revelan. La no indiferencia es el reconocimiento de una igualdad constitutiva. El ideal, por representar una radical diferencia básica, es indiferente. Brilla, horrible y magnífico, en solitario. Paso a ilustrar lo dicho



con algunos ejemplos: Preparándose a invocar al diablo, Gilles besa a una mujer muerta. Exclama: “Cómo queman sus labios... Besa mejor muerta que en vida.” (pág. 589).

Los instrumentos necesarios para la invocación satánica: un pedazo de piel y unos clavos, reciben los siguientes comentarios: “Dulce al tacto la piel de muchacho” y “He necesitado veinte días para hallar estos clavos de ataúd de supliciado: castigan poco en esta región” (pág. 590).

El desdén hacia el sufrimiento de las mujeres que lo aman y, en general, hacia el dolor producido, son atributos de quien no pertenece a la esfera común de lo social. No me parece apropiado hablar de insensibilidad —concepto que opera desde lo colectivo y sobre lo colectivo— pues tendría el mismo sentido que asegurar la insensibilidad del caníbal o de un tigre. En esta línea, el acto por excelencia del ideal negativo es el crimen —el crimen ligado a la búsqueda es sacrificio— y la actitud que le corresponde es la ausencia de remordimientos. Así se expresa Gilles de Rais: “No tengo remordimientos de conciencia. Eso lo dejo a los imbéciles” (pág. 619) y así describe algunas carnicerías:

“Os he destrozado, os he torturado y he asido todo el goce que podía haber en vuestros cuerpos miserables, pero no había nada.” (pág. 620)

“Reventé tu cabeza y tu cerebro voló al cielo como pétalos perfumados de sueños. Hundí mis manos en tus entrañas, mordí tu corazón palpitante como un pescado y nada, nada...” (pág. 620)

Los demás son sometidos, en un acto de naturalidad, a un interés soberano que, afirmando frente a ellos, termina por negarlos. Afirmación y negación que identifican, elevando y aislando.

Es momento de relacionar lo que vamos exponiendo con los textos de Huysmans y de Bataille. A modo de introducción, vale la pena recordar que en *Allá lejos*, la historia de Gilles de Rais es la historia dentro de la novela, escrita por uno de los personajes. Esto crea un espacio abierto al metadiscurso que no deja de aprovecharse. Leemos algunas reflexiones del protagonista escritor “Durtal” que originan su obra:

“el naturalismo, confinado en monótonos estudios de seres mediocres y evolucionando entre interminables inventarios de salones y campiñas, conducía en línea recta a la esterilidad más completa cuando se es honrado o clarividente, y en el caso contrario, a las más fatigosas repeticiones [...] Es necesario —se decía— conservar la veracidad del documento, la precisión del detalle, el lenguaje fastuoso y nervioso del realismo; pero también es necesario hacerse buzo de almas y no pretender explicar el misterio por las enfermedades de los sentidos.” (páginas 14, 15).

A esto hay que sumar la siguiente convicción: “no hay dicha sino en uno mismo y por encima del tiempo [...] Barba Azul me interesa más que el tendero de comestibles de la esquina” (pág. 26). La necesaria huida hacia el pasado y la búsqueda de una alternativa al agotado naturalismo son, resumiendo, los móviles esenciales. Para terminar, las perspectivas del proyecto se aclaran en este fragmento:

“Dadas sus ideas respecto a la historia, no se consideraba más capacitado que otro para pintar un Barba Azul exacto; pero por lo menos tenía la certeza de no desnaturalizarlo, [...] de no hacer de él esa mediocridad, en lo bueno o en lo malo, que agrada a las muchedumbres. Para tomar impulso poseía, a guisa de trampolín, una copia de la Memoria que dirigieron al rey los herederos de Gilles de Rais; las notas que él mismo había tomado sobre el proceso criminal de Nantes, del cual varios autos están en París; extractos de la historia de Carlos VII, de Vallet de Viriville; y por último, la noticia de Armand Gueraut y la biografía del abate Bossard. Y esto le bastaba para poner erguida la formidable figura de aquel satánico, que fue, en el siglo XV, el más artista y el más exquisito, el más cruel y el más malvado de los hombres.” (pág. 34).

En el caso de Bataille, el tema de Gilles de Rais, se justifica en la medida en que viene a ejemplificar algunos aspectos de las teorías que el autor sostiene acerca de la naturaleza humana. De Rais encarna el hombre en su estado soberano. Explicar lo que lo ha hecho posible son metas centrales de la obra. La época, circunstancias familiares y peculiaridades personales se rastrean con esta finalidad.

Tanto Huysmans como Bataille describen, refieren motivos y actos. Por el contrario, en la obra de Huidobro, no se intenta exponer ni analizar. Se prueba o más bien se parte de que lo indescifrable es indescifrable y se explica por lo indescifrable. Queda abierto a la sugerencia, a la sugerencia de la hipótesis. ¿Quién era Gilles de Rais? ¿“El amor”? ¿“La muerte”? ¿“El propio diablo”? En este planteamiento, indicios de humanidad, gestos que amenazan ese ente ideal y misterioso, se eliminan: Así el carácter infantil e incapaz de cálculo, así la ingenuidad y credulidad tontorrón de Gilles, el terror al diablo, las toscas argucias de criados interesados en aprovecharse de él, la poca visión política, las lágrimas ante los jueces, la falta de astucia en la defensa, las peticiones de perdón, el arrepentimiento, la confesión, el entierro. En combinación con lo anterior, cuanto puede enriquecer lo enigmático, redondear el enigma de la figura excesiva, se añade: la extremada inteligencia, el conocimiento de lo oculto, el poder de inexplicable atracción, la búsqueda de un misterio imposible, el ansia todavía de un grado de perfección sobrehumano... El resultado obtenido por Huidobro es una figura que difiere, lo que no tendría ninguna importancia en una obra de teatro, si esto no conllevase otras consecuencias.

Nuestras afirmaciones deben engarzar ahora en un contexto. La literatura de fondo histórico crea un referente literario que en mayor o menor grado se asemeja al referente de la historia. No hay identificación pero uno se mira en el otro. Lo que varía adquiere significado y suscita preguntas. La literatura no necesita responder, avalada por la ficción. Pero la historia debe intentar hacerlo. Debe justificar sus cambios respecto al referente literario. Si es incapaz de esto, la insuficiencia de sus procesos se revela. Creo que es adecuado leer *Gilles de Raiz* bajo este punto de vista. De esta forma, la obra se muestra orientada hacia la propuesta de lo que llamo “hipótesis arriesgadas”, esto es, una suma de añadidos hipotéticos, sorprendentes e improbables por contradecir afirmaciones históricas y que la propia historia tal vez no es capaz de refutar más que arguyendo la misma falta de pruebas que, sin embargo, funda, paradójicamente, parte de sus declaraciones. La

figura completa de Gilles de Rais constituye una hipótesis arriesgada. Hay un detalle de especial interés: su actitud desdeñosa y altanera durante el juicio desmiente la versión histórica, pero esto recibe explicación: los documentos están falseados porque se ajustan a intenciones parciales. Argumenta Gilles:

“Sé que mañana diréis que he confesado mis faltas y que estoy arrepentido. Diréis que pedí perdón, me calumniaréis ante la Historia para que mi arrepentimiento sirva de ejemplo. ¡Ah! ¡Miserables! Vuestra audacia llegará hasta pintar a Gilles de Rais como un muchacho adolorido.” (pág. 641).

Volvemos a nuestro texto, a fin de localizar otras hipótesis arriesgadas. No tardamos en encontrarlas: Juana de Arco es creación de Gilles de Rais; responde a una estratagema política ideada por él. De igual modo, Juana no muere en la hoguera porque es sustituida por otra. Ella escapa. Este hecho recibe algunos comentarios: se consigna que “puede crear un equívoco en la Historia” (pág. 609) y “que sobre la tierra ocurren cosas muy extraordinarias” (pág. 613). En estas circunstancias, la pregunta no se hace esperar: “Decidme, vosotros, ¿creéis que en el mundo se haya sabido la verdad alguna vez de cualquier hecho?” (pág. 613).

Algunas creencias reciben nueva versión por el mismo procedimiento: es el caso de la victoria de Dios sobre Lucifer, gracias a un error, de la relatividad del bien y del mal —la no negatividad de ninguna de las dos, sus idénticas implicaciones o de un Don Juan que detesta a las mujeres por impedirle llegar a ser cura, su auténtica vocación.

Retornando al principio, si toda obra define, el drama de Huidobro define multiplicando enigmas. Los resultados contradicen lo admitido. El conocimiento objetivo es, pues, centro de discusión. En este sentido, ya la propia naturaleza del lenguaje, instrumento básico, proporciona un punto de apoyo dudoso, fomenta el desconcierto: “Detrás de cada palabra hay un laberinto que recorrer. Cada frase es un río bajo la arena.” (pág. 607).<sup>9</sup> El gesto de certeza no llega a anular un gesto de duda. El conocimiento deja su lugar a las hipótesis y estas aquí, en consonancia con lo que sobre ellas se afirma en el cuento *La muerte y la brújula* de Borges, cumplen, frente a la realidad, con el único requisito de ser interesantes.

Todo lo que venimos señalando se engloba en una última hipótesis sobre la realidad. Lo natural y lo sobrenatural se superponen. La realidad es el misterio, como el texto no cesa de repetir. La simpleza del pensamiento se enriquece con la multiplicidad de aspectos que convergen en él. Desde la abundancia de fenómenos físicos apenas perceptibles —roces, murmullos, sonidos desconocidos, presencias imprecisas, signos vagamente interpretados o malinterpretados— los personajes tropiezan con una opacidad básica. Cito algunos ejemplos:

---

<sup>9</sup> La propia obra se vale de las posibilidades del lenguaje y en concreto de la imagen poética para crear, en consecuencia con planteamientos creacionistas, una realidad nueva, desconocida e inquietante.

BLANCHET (Mirando al aire, atento el oído):

.-¿Qué es eso? Algo acaba de rozarme en la noche.

MORIGANDAIS: .-Tu propio terror.

BLANCHET: .-No. Hay algo que se abre paso en el aire.

MORIGANDAIS: .-Es tal vez un adiós que se evade a través del vacío. (pág. 582)

LA MADRE: .-Hija mía, algo que en el aire flota me advierte que debemos huir.

LA HIJA: .-Madre, algo que en el aire flota me advierte que debemos continuar.

(pág. 583)

GILLES: .-¿Quién va? Prelati, ¿quién se acerca? Mira, mira...

PRELATI: .-No viene nadie, señor, son delirios de vuestra imaginación... (pág. 619)

A la diferencia de los sentidos se añade cierta capacidad de engaño o autoengaño. En definitiva, se ve “realmente” lo que se quiere ver. La realidad se cubre —esconde— bajo el velo de la creencia, de la leyenda. Gracias a ello, Gilles de Rais vuela sobre su castillo:

LAS DOS ALDEANAS: .-¡Oh, sí! ¡Qué lejos vuela!...

MORIGANDAIS: .- [...] mientes. Cállate o por San...

ALDEANO: .-Pero, señor, estoy viéndolo.

MORIGANDAIS: .-Mientes. No ves absolutamente nada.

.....  
GILLES: .- [...] Cálmate, Morigandais, déjalos hablar. Para la leyenda eso es bueno.

(pág. 604)

La interpretabilidad de lo real se enreda en el conocido juego de la apariencia y la esencia. Cervantes, Quevedo o Galdós dieron una dimensión social a lo que tiene ahora resonancias metafísicas. La esencia desaparece en la apariencia y esta última no se identifica con lo contingente sino con lo postizo. La verdad, por tanto, no es real. Si ficción e historia comparten la característica de la irrealidad —lo que, ha llevado a suponerlas igualmente ficticias— se diferencian, sin embargo, por la actitud con que se reciben. Dos lecturas de un mismo texto, definen el texto de forma diferente. La realidad no puede dar validez a ninguna. La Biblia, recordando a Borges, es literatura fantástica y, al tiempo, deja de serlo en cuanto una colectividad cree en ella.

Dentro del juego entre apariencia y esencia, se explica la paradoja constante. El esquema de la causa y el efecto funciona de forma sorprendente e impredecible debido a una malinterpretación inicial. La lógica, sin embargo, está presente y justifica una imagen de mundo al revés. Jugando con meras palabras, es la lógica de lo ilógico. Los ejemplos son abundantes. Elijo algunos: el amor identifica placer y dolor (vida y muerte), el mujeriego Don Juan no entiende una palabra de amor o mujeres y vence en sus duelos por no saber manejar la espada, Lucifer causa risa, Dios gana su batalla gracias a una equivocación. La ausencia de Gilles, el criminal, causa la muerte, Dios es asesinado por error, a manos de un devoto suyo, “Cuando se tiene la verdad del lado de uno es imposible defenderse bien” (pág. 612), “Todo pueblo siente vivir más a sus muertos que a sus vivos” (pág. 613), “los oídos no oyen lo que dice todo el mundo” (pág. 614)... Para terminar, copio un razonamiento. Dice Gilles:

“Un hombre no es nunca lo que representa. Un hombre hace siempre lo que no es en realidad, busca lo que no posee. Un verdadero músico no compone música. Es demasiado fácil para él. Lo que atrae es lo maravilloso, lo que está lleno de misterio para nosotros. [...] En la vida se juega siempre a ser lo que no se es” y un poco más adelante, concluye: “Sólo las tonterías no contienen contradicciones.” (pág. 649)

En consecuencia, los personajes manifiestan una identidad que nadie les reconoce.

Con estas últimas hipótesis arriesgadas, se acaba de articular una realidad —referente literario— que contemplándose en la realidad histórica se descubre inquietantemente transgresora. Lejos del horror físico que la figura monstruosa de Gilles de Rais debiera provocar, el texto se complace entonces, por las características del hecho amenazador que hemos ido exponiendo, en pulsar un terror fundamentalmente intelectual.

Resultaría relativamente sencillo, incluso para un individuo de escasa imaginación, relacionar el personaje de Gilles con el propio Vicente Huidobro: ególatra, polémico, “antipoeta y mago”, según se define en *Altazor* (canto IV, 282). En concreto, el episodio folletinesco y escandaloso que constituyó el encuentro fulminante con la menor de edad Ximena Amunátegui —para colmo, hija de un poderoso hombre público— y su posterior rapto, recuerda a algunos pasajes del drama. Sin embargo, descarto este tipo de sugerencias porque, según creo, se fundan en unas premisas bastante cuestionables en torno a la literatura: respondiendo a un modo puramente romántico de concebir el hecho literario, la obra se concibe como la expresión de un sujeto de la enunciación que coincide con el autor. En caso extremo, la obra se explica por la vida y desde la obra se accede a la vida.

En su lugar, me parece de mayor interés, a raíz de nuestro análisis, situar *Gilles de Rais*, publicado por primera vez en París, en el año 1932, en la corriente crítica y escéptica iniciada a finales del siglo XIX en respuesta al entusiasmo y la confianza que habían despertado los métodos científicos. En esta línea coincide con el teatro de vanguardia en general al insistir en romper la visión naturalista: renovación del lenguaje —recurriendo, en este caso, a imágenes creacionistas—, incorporación de nuevas técnicas —aquí cinematográficas—, puesta en escena de obsesiones y fantasías, descubrimiento de una dimensión psicológica y secreta no analizable en términos de una casuística y, en definitiva, rechazo de explicaciones enraizadas en el determinismo.

Al destacar lo oscuro e irracional en lo humano, el perfil delirante y onírico, parece oportuno hablar de una conexión con propuestas surrealistas. Basta con observar la afinidad entre objetivos de este movimiento: “el surrealismo apunta hacia la utopía de la transformación del hombre a través de la liberación de las fuerzas del inconsciente”<sup>10</sup> y la actitud de un personaje que no duda en exclamar: “quiero soltar las fieras de mi alma... ¡Corred por las llanuras, oh mis leopardos!” (pág. 621).

Si hoy día, más allá de aquellos nuevos tiempos, conocedores del antes y del después, no nos causa sorpresa el principio demoledor que impulsa este drama, es quizá debido a

---

<sup>10</sup> Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid, Cátedra, 1991, pág. 34.

que ese mismo principio ha alimentado algunas de las aportaciones más enriquecedoras de este agonizante siglo XX.

### Povzetek

#### “GILLES DE RAIZ” VICENTEJA HUIDOBRA: SKUPEK DEFINICIJ IN TVEGANE HIPOTEZE

Avtor v svojem članku analizira gledališko delo Vicenteja Huidobra *Gilles de Raiz*, ki je izšlo leta 1932 v Parizu, in ga primerja z romanom Joisa-Karla Huysmansa *Nekje daleč* (*Allá lejos*), esejem Georgesa Batailla *Tragedija Gillesa de Raisa* (*La tragedia de Gilles de Rais*) ter zgodovinskimi dogodki, ki so osnova oziroma navdih vsem trem delom. Medtem ko se pri Huysmansu zgodba o Gillesu de Raisu — morilcu, astrologu, magu in mistiku — pojavlja kot zgodba v zgodbi, Bataillu služi za analizo človeške narave. Tako Huysmans kot Bataille analizirata dogodke ter razlagata motive in dejanja te kontradiktorne literarne in zgodovinske osebnosti 15. stol. Prav nasprotno pa Huidobro, kot ugotavlja avtor članka, opise svojega junaka zreducira na minimum, s čimer ustvari odprto, vsakršni razlagi izmikajoče se in v svoji zgradbi popolnoma moderno gledališko delo, s katerim postavlja pod vprašaj verodostojnost zgodovine, ki jo nazadnje poistoveti s fikcijo.

## CUERPO Y OTREDAD EN LA POESÍA DE GIRONDO

Para hablar de vanguardias en América Latina convendría despojarse del afán clasificador, por respeto a la esencia ruptural de esa estética de los años veinte. Hay, sin embargo, una ya larga tradición crítica desde entonces, y en ella se ha recurrido a cuestiones históricas que determinan momentos, y a razones genealógicas que generaron como troncos familiares entre grupos de poetas.

Sin ánimo de adherir muy estrechamente a ninguna postura crítica, en particular, consideramos válido el planteo de la existencia de momentos en el desarrollo de las vanguardias. Es claro que cada tramo de ese corte cronológico que abarcan los ciclos vanguardistas responde a la impronta de una escritura que emerge como líder, así se reconoce a Vicente Huidobro como el inaugurador de una sucesión que habrá de culminar con *Trilce* de César Vallejo. Ocurre que simultáneamente se produce la explosión del fenómeno de las revistas literarias, cuya prédica programática pone en contacto los “ismos” europeos con la actitud iconoclasta de la poesía hispanoamericana.

De esa onda expansiva estrenada en 1918 con *Poemas árticos* de Huidobro, el movimiento se robustece en nombres y efectos que no siempre incluyen los mismos protagonistas. Es interesante observar que cuando el examen crítico cambia de perspectiva se priorizan nombres paradigmáticos y se desconocen otros, según el punto de arranque del relevamiento historiográfico. Fernando Alegria<sup>1</sup> y Octavio Paz<sup>2</sup>, por ejemplo, omiten el nombre de Girondo entre los representantes significativos de la vanguardia hispanoamericana, pero es sabido que el ensayo de Paz es rapsódico más que analítico. La crítica argentina, en cambio, no sólo abrió un espacio para Girondo, sino que lo coloca entre los modelos canónicos de vanguardia, es el caso de Saúl Yurkievich (1984 a : 16) quien define como textos decisivos la progresión que va de *Altazor* (1919) a *En la masmédula* en 1954, pasando por el Vallejo de *Trilce* (1923) y el Neruda de *Residencia en la tierra* (1935).

Las precisiones temporales importan sólo a la hora de reconocer que, si bien los años veinte sirven de despegue, las décadas posteriores propician el ahondamiento del encuadre vanguardista de nuestro Oliverio.

---

<sup>1</sup> En un trabajo de 1971 —año de edición— el escritor chileno sitúa en la vanguardia lírica hispanoamericana a Macedonio Fernández, a Borges y a César Fernández Moreno, y aún a expresiones posteriores como Noé Jitrik y Spunberg, pero no nombra a Girondo.

<sup>2</sup> Octavio Paz tiene muchos ensayos dedicados a la poesía hispanoamericana, en la mayoría de los casos, muy abarcadores y, por tanto muy generales. Consideramos aquí un artículo edito en “El signo y el garabato” (1986) en el que reconoce como vanguardistas argentinos a Albergo Girri, Enrique Molina, después de Borges, pero tampoco asoma Girondo. Omisión que reitera en “Los nuevos acólitos” (1983 : 95)

Sin desconocer que los rasgos de la escritura de vanguardia no se agotan en ningún listado que apunte a la descripción de lo experimental, ni en el registro de lo contestatario, nos centraremos en un aspecto inherente a la tendencia vanguardista, en general, pero que en Girondo cobra una semántica particular. Se trata de la incógnita de la identidad del yo de la enunciación, en el caso de esta lírica que todo lo subvierte por ser proclive a la configuración de la parodia por la búsqueda del contraste entre la carcajada y la actitud metafísica.

Si atendemos a especulaciones teóricas respecto de la figura autoral que construye el sujeto lírico en la poesía de vanguardia, una difundida postura de Hamburger (1986) sostiene que la identidad es una y la misma, a diferencia de ese fenómeno en la ficción narrativa.

Este presupuesto trae aparejado un problema cuando se intenta trasladarlo a la producción de Girondo, pues su andadura lírica, precisamente por su enclave vanguardista, contiene una etapa en que el autor desdice del verso para acogerse a un tipo de prosa poética colindante con alguna variable narrativa. Hablamos de *Espantapájaros* (1932), texto cuya pertenencia al género lírico se defiende por el caligrama inicial, tan emblemático de la vanguardia como intencionado en la apertura del poemario.<sup>3</sup> Con excepción de este poema-signo visual, mitad juego, mitad declaración paródica, y del número doce de indudable factura versificada y rítmica, las veintitrés unidades de la macroestructura se perciben como relatos fictivos o soliloquios desde una entidad gramatical reconocible.

La afirmación precedente parte de contrastar el modo enunciativo de los libros de la primera etapa con la escritura posterior; tanto en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* como en *Calcomanías* es frecuente la ocurrencia de construcciones impersonales como si, realmente, quien percibiese las estampas de viaje fuese una cámara, o simplemente las cosas transcurriesen sin un efecto subjetivo asumido: “Hay quioscos”, “A veces se piensa”, “De pronto se oye”, “A veces ‘suele’ acontecer”<sup>4</sup> (subrayado nuestro).

Si bien en la producción temprana la espacialidad está determinada por el itinerario de viaje, y el paratexto indica el anclaje temporal, el discurso simula la errancia de la mirada desde una imprecisión que habrá de evolucionar en un registro pronominal más categórico.

El problema presentado más arriba está en la confluencia del fenómeno de la asunción del sujeto discursivo con un tipo de poesía más próxima a la narrativa que a la lírica. Tal como afirma la teoría de Hamburger<sup>5</sup>, en Girondo-Espantapájaros hay casos en

---

<sup>3</sup> Es inevitable recordar “Custodia”, caligrama de Octavio Paz perteneciente a *Salamandra* (1962), sin desatender al hecho de que la poesía como signo visual tiene sus antecedentes en el surrealismo francés, que a su vez lo hereda de una larga tradición.

<sup>4</sup> Las citas corresponden a “Croquis en la arena”, “Nocturno”, “Milonga”, respectivamente, textos escritos hasta 1922.

<sup>5</sup> Concretamente la estudiosa afirma “... el sujeto de la lírica se identifica con el poeta de la misma manera que lo hace el sujeto enunciativo de una obra historiográfica...”.



que la enunciación, desde la perspectiva del YO, responde al estatuto de la ficción, por el análogo metafórico al que acude:

Mi digestión inventa una cantidad de crustáceos que se entretienen en perforarme el intestino. [...] y es rarísimo que pueda sonarme la nariz sin encontrar en el pañuelo un cadáver de cucaracha. [...]

(Espantapájaros, 6)

Sin embargo el Espantapájaros número 4 construye a partir del YO la figura del poeta, desde un racconto autorreferencial —por los juegos verbales y rupturas lógicas— va perfilando la poética girondina, así es que

Abandoné las carambolas por el calambur [...] Preferí el sublimado a lo sublime [...] Mi repulsión hacia los parentescos, me hizo eludir los padrinzagos, a los padrenuestros [...]

El texto 10 opera como concomitante de los ejemplos citados, la estructura diegética determina un antes y un después que remiten al intratexto tanto en lo biográfico referencial como en lo literario:

Aunque ya han transcurrido muchos años, lo recuerdo perfectamente [...] cuando un tranvía me susurró al pasar: En la vida hay que sublimarlo todo... no hay que dejar nada sin sublimar!

[...]

Desde entonces la vida tiene un significado distinto para mí. Lo que antes me resultaba grotesco o deleznable, ahora me parece sublime.

(el subrayado es nuestro)

La alusión al tranvía, obviamente, puede estar remitiendo a su iniciación vanguardista, tiempo en que el YO autoral optó por la ruptura del logos, por la irreverencia, el erotismo a veces lúdico, a veces escatológico, y la risa en todas sus gamas del sainete a lo trágico. Todos ellos, signos surrealistas condensados en el tono paródico de algunos baluartes del psicoanálisis como el “sublimar”, retomado en otros textos contemporáneos o posteriores.

Para desembocar en conclusiones respecto de la imagen textual del poeta construida por el enunciado, tenemos previsto avanzar analizando un corpus que incluya *En la masmédula*, esto es, hacernos cargo de los antecedentes críticos que sostienen la evolución de un “nosotros difuso” de los libros de viaje a “un yo nítidamente asumido” de *Espantapájaros* (Al alcance de todos) (Thenon, 1968 : 86–87), pero también es indagar qué trasuntan esas mutaciones.

Aún en el terreno de la prosa-poesía el texto N° 8 apunta nuevamente claves para la configuración de la identidad entre sujeto autoral y enunciado. Hablamos del yo escindido

en múltiples personalidades, tópico frecuentado por poetas de la talla de Machado<sup>6</sup> o de Octavio Paz<sup>7</sup>, con la diferencia que aquí la reflexión se regocija en la parodia.<sup>8</sup>

Acaso esa dualidad sea el anticipo de lo que vehiculiza el juego pronominal en los poemarios posteriores. Enrique Molina ha observado que el tránsito de una etapa a otra en la producción de O. Girondo radica en el desplazamiento de “un universo físico a un universo moral” y ese “paso de la geografía a la ética” (1962 : 28) lo marca *Persuasión de los días* (1942). De ese poemario fundamental en la evolución girondina hacia su “médula” lírica, responden a nuestro interés la serie de los nocturnos que constituyen un corpus numerado.<sup>9</sup> Irrumpe aquí la presentificación de lo corporeo como signo de identidad. El ser se enajena del YO y se dice a través de todas las formas de la carnadura: “mano”, “venas”, “huesos”, “tendones”, “nervios”, “sangre”, “nuca”, “esqueleto”, “arterias”.

Entre el primer nocturno y uno de los Embelecos —sección también constitutiva del libro que nos ocupa— se advierte cohesión, a pesar de la distancia entre uno y otro. La recurrencia de “No soy Yo quien...” parece resolverse en “Dicotomía incruenta” que sintetiza algo de la visión lúdica de la etapa temprana con el filo trágico de este ser que duda de su propia existencia.

Cuando voy a sentarme  
advierto que mi cuerpo  
se sienta en otro cuerpo  
/que acaba de sentarse  
adonde yo me siento.

(Dicotomía incruenta)

Pero la esencia isotópica de los Nocturnos pasa por la tragicidad de la vigilia que todo lo oscurece de orfandad y desasosiego. Es en este cuerpo poemático que el cuerpo se arroga la identidad anaforizada desde el posesivo de primera persona: “Mi mano que se agranda / [...] desmesurada, / enorme, / adherida al insomnio,” (Nocturno, 2).

El sistema pronominal de los nocturnos casi elimina el Yo y el enunciador se corporiza, literalmente, por reiteración del posesivo MÍ unido a los significantes anatómicos: “mis huesos”, “mi pulso”, “mis nervios”, “mi sangre”. El deíctico aquí, tan

---

<sup>6</sup> “Converso con el hombre / que siempre va conmigo” dice A. Machado y es conocida su poética de la otredad desarrollada a través de sus personajes apócrifos Juan de Mairena y Abel Martín.

<sup>7</sup> Cfr. *El arco y la lira*.

<sup>8</sup> Vale la pena citar un texto ilustrativo: “Yo no tengo una personalidad; soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades. [...] quisiera obligarlas a que se oculten en los repliegues más ocultos de mi cerebro” (Espantapájaros, 8).

<sup>9</sup> *Persuasión de los días* es un libro de estructura nada simétrica: se compone de tres cuerpos numerados correlativamente, sin embargo el cuerpo 1 alberga una sección de Nocturnos, numerados, a su vez, de 1 a 9. La parte 2 contiene los embelecos que son trece y llevan títulos. La parte 3, en cambio, se conforma con once poemas, con lo cual rompe la proporción — Parte 1: veintiún poemas, Parte 2: veintidós poemas y Parte 3: once poemas.

hipostasiado con el sujeto de la enunciación, semantiza indistintamente lugar o existencia en crisis:

Y tú también  
quejido,  
[...]  
adentro de mis venas,  
  
[...] aquí,  
adentro de lo hueco  
donde estoy confinado  
  
relucido entre tendones,  
.....

(Nocturno, 4)

El campo semántico de lo corporal-fisiológico, en este corte sincrónico de la producción, remite a agonía existencial, a conciencia de la muerte, contrariamente a la connotación vitalista y descalizadora que reviste en los textos de la primera época.<sup>10</sup> Así, “quejido inútil”, / soledad / “sombras”, “insomnio”, “silencio”, “vigilia estéril”, “aguas de silencio / de calma, / de misterio /” constituyen un universo discursivo que convive con una presencia enunciativa dramáticamente reclusa “entre tendones” o sin ganas de quedarme con el mismo esqueleto (Nocturno, 9).

De acuerdo a esto se podría afirmar que la cadena significante trasunta un sujeto ensimismado en dolor existencial y en cuerpo como cárcel del ser.

De esta dimensión la escritura girondina transita a un nuevo modo de instalar la vacuidad semántica de la pronominalidad, si rescatamos el objetivo de identificar el rol social del poeta, a través de la imagen textual. Tanto en “Arborescencia” como en “Restringido propósito” se lee el preanuncio de una metamorfosis, la figuración de brotar en árbol se concatena con esa suerte de arte poética declarada en “Demasiado corpóreo [...] Tendré que abrir los poros / y disgregarme un poco”.

Tal vez el disgregarse se concreta en el procedimiento de descomposición y reengendramiento lingüístico, característico de *En la masedula* (1956), cuyo sistema pronominal se estrella en la pluralidad de perspectiva. W. Mignolo (1984 : 65) se refiere a este fenómeno como “disonancia en la categoría de la persona” y lo explica como un procedimiento común a las textualidades de vanguardia.

Un ejemplo propicio de esta variable es el caso de la doble realización del sujeto: como actor del verbo en primera persona y como objeto de la misma inflexión;

---

<sup>10</sup> No podemos omitir el dato de que existen trabajos que abordan este aspecto desde la teoría bajtiniana, concretamente “las imágenes grotescas del cuerpo y del mundo”. Coincidimos con Verónica Seguí en que la textualidad de Girondo es posible de ser leída con ese instrumento teórico.

Sigo  
sólo  
me sigo  
y en otro absorto otro beodo lodo baldío  
[...]  
me persigo  
[...]  
me persigo  
[...] sin estar ya conmigo ni ser un otro otro.  
(Aridandantemente)

Al tratar Espantapájaros detectábamos ya esa tendencia al desdoblamiento en otro (Cfr. pg. 4), esto que parece ser un juego verbal hecho de paronomasia, calambur y aliteración, anticipa su semanticidad en el título que conjuga tres elementos léxicos (adjetivo + adjetivo-adverbio) en un neomodo adverbial. La secuencia de “Sigo / sólo / [...] me persigo / ... / entre fugaces muertes sin memoria / [...] de un extremo a otro estero /” desemboca en “aridandantemente”, multilexema que reproduce el título.<sup>11</sup>

En actitud metacrítica del análisis que Mignolo hace de los poemas paradigmáticos de la aludida disonancia, consideramos que los textos “Tantanyo” y “Yolleo”, ambos ínsitos en la última aventura girondina, no “volatilizan” la figura del poeta por preponderancia de la objetivación del sujeto. Muy por el contrario, este artificio verbo-lúdico permite retrotraer momentos creativos anteriores como “Cansancio” o “Restringido propósito” en donde el yo poético se reconoce: “Cansado, / [...] de este frío esqueleto, /” o, por ejemplo, “Cansado, / sobre todo, / de estar siempre conmigo./”; o cuando reflexiona: “Demasiado corpóreo, / limitado, / compacto./”

Precisamente “Yolleo” aparece como la antonomasia de ese tantanyo de la imagen del poeta, sujeto ajeno a la convención y a la certeza de ser, sujeto vacío a fuerza de verbo, de búsqueda, de juego suicida.

Tal vez la interpretación pueda buscarse en la actitud de los sujetos vanguardistas respecto de la materia, en este caso verbal; el artista de vanguardia sólo ve un signo vacío, aislado de la totalidad. Esa fragmentación es el origen del armado de nuevos sentidos, pero la búsqueda, a veces, es desesperada “porque implica la conciencia de que la realidad se escapa como algo que está en continua formación.” (Bürger, 1987 : 134).

Todo esto se traduce en impotencia por la pérdida de posibilidades prácticas de acción transformadora, en términos de realidad social. Yurkievich observa a propósito del “yolleo”:

---

<sup>11</sup> Advértase que un análisis semántico más riguroso arrojaría mayores resonancias. El adjetivo “andante” flanqueado por “árido” y por el sufijo modal sugiere mucho, desde el punto de vista intertextual. Aquel paradigma adjetivado con andante, lo fue no por caballero, sino por sus locuras, ergo este sujeto anda por caminos sin destino e inútilmente porque lo árido no da frutos, no conduce a ninguna parte. El poema está cargado del mismo sentido “baldíos”, “neuroyertos”, “opios”, etc.

Girondo propone contravenir ese yo egoísta y menguado, lívido, semi-ausente; preconiza el saneamiento mental por extirpación del “yo antropoco”, solitario y mínimo, el menosprecio de ese pasajero espejismo sin mañana.<sup>12</sup>

Es así como concluimos que la imagen del poeta en la producción que revisamos, — sólo parcialmente— más que la configuración de un sujeto manifiesto, instala un “sujetado” a la autoridad de formaciones culturales. Y en esa ilusoria rebeldía de lo formal reside un buen fermento del decir paródico, ámbito discursivo de una verdad a medias.

### Bibliografía

- Alegría, Fernando, “La antipoesía” en: *Literatura y revolución*. México, F.C.E., 1971.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987.
- Girondo, Oliverio, *Obra*. Buenos Aires, Losada (5ª edición), 1993.
- Hamburger, Kate, *Logique des genres littéraires*. Paris, Du seuil, 1986.
- Mignolo, W., “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”. (V. Huidobro, O. Girondo, O. Paz) en: *Textos, modelos y metáforas*. Xalapa, Universidad de Veracruz, 1984.
- Molina, Enrique, “Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo” en: *Obra*. Op. cit.
- Paz, Octavio  
“Los nuevos acólitos” en: *La búsqueda del comienzo*. Madrid, Fundamentos, 1983.  
“Poesía Latinoamericana” en: *El signo y el garabato*. México, J. Mortiz, 1986.  
*El arco y la lira*. México, F.C.E., 1981.
- Rivero, M<sup>a</sup> Cristina, “Los años veinte: enunciación y circulación de los discursos literarios en la construcción del imaginario social” en: *Actas del VI Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1991.
- Seguí, Verónica, “El columpio grotesco” en: *Espantapájaros (al alcance de todos) de Oliverio Girondo*. México, Sexto Encuentro Internacional Mijail Bajtin. en prensa.
- Sucre, Guillermo, “Adicciones, adhesiones” en: *La máscara, la transparencia*. Ensayos sobre poesía hispanoamericana, México, F.C.E., 1985, pp. 235–245.

---

<sup>12</sup> Hace falta aclarar que, pese a esta observación, el crítico desarrolla en “La pupila del cero” un análisis exhaustivo de un corpus mayor al nuestro y sus conclusiones son otras. La diferencia está, tal vez, en un enfoque más filosófico que el nuestro. La circunscripción a lo pronominal tiene que ver con una cuestión de coherencia en un trabajo breve, pero aceptamos que las lecturas pueden ser múltiples.

Thenon, Susana, "Oliverio Gironde: una historia del fervor" en : «*Sur*» no 315/1968, Buenos Aires. pp. 82–87.

Stratta, I. y G. Speranza, "Gironde y González Tuñón: el vértigo de los viajes y la evolución" en: *Historia de la literatura argentina*. Dir. por David Viñas, Buenos Aires, Contrapunto, 1989, pp. 184–209.

Yurkievich, Saúl

– "El relato limítrofe" y "Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias" en: *A través de la trama*. Barcelona, Muchnik, 1984, pp. 74–82 y pp. 7–28.

– "La pupila del cero" en: *Fundadores de la poesía Hispanoamericana*. Madrid, Ariel, 1984, pp. 149–167.

### Povzetek

#### TELO IN DRUGOST V GIRONDOVI POEZIJI

Amelia Royo umešča argentinskega pesnika Oliveria Gironde (1891–1967) v gibanje avantgardne poezije v Latinski Ameriki, čeprav ga nekateri literarni kritiki ne omenjajo, ko govorijo o tem obdobju. Gironde je pravi predstavnik avantgarde tako glede na tematiko in vrsto poezije (avtorica analizira nekaj najbolj značilnih del) kot tudi zgodovinsko, saj je s svojim delom vseskozi prisoten v gibanju. V članku so poudarjene nekatere posebnosti Girondeve poezije: kontrast med obešenjaškim smehom in metafizičnim iskanjem, razcepitev jaza v več osebnosti, prisotnost parodije.

# LINGÜÍSTICA





## SALOMÓN USQUE: UNA APOSTILLA A LA TRADUCCIÓN DEL *CANZONIERE* DE PETRARCA

Al estudio de las traducciones de antaño es inherente “el cotejo escrupuloso de un crecido número de traducciones con sus originales”.<sup>1</sup> Extendido a un amplio número de obras, dicho análisis permite profundizar nuestro conocimiento de la teoría de la traducción en siglos pasados, estudiar el complejo proceso de trasvase del texto a otro ambiente cultural y lingüístico, así como adentrarnos, a través del quehacer del lector-intérprete-traductor, en la recepción y difusión de los textos de los autores clásicos.

### 1.

Hasta la fecha han sido escasamente abordadas las traducciones castellanas del *Canzoniere* (C) de Petrarca en la segunda mitad del siglo XVI<sup>2</sup>, las cuales citamos en orden cronológico: *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, traducción parcial de Salomón Usque, [seud. Salusque Lusitano], Venecia, 1567 (SU); *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca*, traducción Enrique Garcés, Madrid, 1591; y la de Francisco Trenado y Ayllón que, aunque dispuesta para la imprenta a fines de 1598, nunca llegó a publicarse.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Cit. de Peter Russell, *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*, Barcelona, 1985, p. 7, donde se establece como modelo a seguir el pormenorizado análisis de Margherita Morreale, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el renacimiento español*, Madrid, BRAE, 1959, sobre la versión castellana del *Cortegiano* de Baldassare Castiglione llevada a cabo por Juan Boscán (Barcelona, 1534). De la misma autora citamos “Apuntes para la historia de la traducción en la Edad Media”, «*Revista de Literatura*», 15 (1959), 1-8; “Los cabos sueltos en el estudio de las traducciones de textos de antaño” en: *Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas de Lugano (22-23 de febrero 1980)*, Milán, 1981, 171-173. V. q. Gianfranco Folena, “«Volgarizzare» e «tradurre»: Idea e terminologia della traduzione dal Medio Evo italiano e romanzo all’Umanesimo Europeo” en: *La traduzione. Saggi e Studi*, Trieste, 1973, 57-120, ahora ampliado y con la bibliografía puesta al día en *Volgarizzare e tradurre*, Torino, 1991.

<sup>2</sup> Vid. Franco Meregalli, “Sulle prime traduzioni spagnole di sonetti del Petrarca” en: *Traduzione e tradizione europea del Petrarca*, Padua, 1975, 55-63, y María Pilar Manero Sorolla, “Las traducciones castellanas quinientistas de la obra de Petrarca” en: *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona 1987, 152-159.

<sup>3</sup> Esta es la noticia escueta que proporcionan Meregalli y Manero, citando a Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, 1948, s. v. Petrarca. Para mayores detalles sobre esta traducción hoy perdida vid. prólogo de Francisco Trenado de Ayllón a su *Arte muy curiosa por la qual se enseña muy de rayz el entender y hablar la Lengua Italiana*, Medina del Campo, 1596, donde en fol. 12 el autor precisa: “lo demás de aquella lengua, como son vocablos, acento y pronunciación lo podrá sacar el lector del texto con la práctica y lección del Petrarca, y de la traducción que yo hago en Castellano correspondiente al dicho texto, que por este respecto de industria y con mucho acuerdo hize la traducción literal, por no quitar de su asiento á la trabazon y eslabonamiento de los epítetos del dicho autor, que con tanto artificio están cada palabra en su lugar, y no sólo las

De ellas sólo SU ha merecido una mínima atención por parte de María Pilar Manero Sorolla<sup>4</sup>, y aun en este caso la investigadora se ha ceñido a la divulgación de los escasos datos biográficos a nuestro alcance sobre el traductor, a la descripción tipográfica de la edición veneciana y al comentario del prólogo de Alonso de Ulloa que incluye importantes consideraciones sobre el quehacer de Salomón Usque.

El acercamiento de Manero, basado en aspectos externos al texto, le llevaba a concluir que el traductor se sirvió de la difundida edición de *Canzoniere* con el comentario de Alessandro Vellutello (Venecia, 1525). Partía para ello de la evidencia de que la traducción parcial de Salomón Usque refleja la primera parte de la edición de Vellutello<sup>5</sup>, con idéntica ordenación de los sonetos y canciones del poeta toscano.

2.

Un estudio más minucioso de esta versión pone de relieve algunas características que nos hacen suponer un acceso más complejo del traductor a la obra de Petrarca.

Es innegable que Salomón Usque, judío portugués afincado en Ferrara<sup>6</sup>, tuvo a su alcance una de las ediciones de *Canzoniere* con el comentario de Vellutello. Este no pudo ser sin embargo la única edición de referencia. La “Vida y costumbres del poeta”<sup>7</sup>, un preámbulo que se encuentra en casi todas las ediciones petrarquistas del siglo XVI, delata numerosas diferencias con respecto al texto que figuraba en las ediciones de Vellutello a partir de 1525. Sigue en cambio al pie de la letra el capítulo preliminar que figuró a partir

---

palabras, mas aun las sílabas: y por esta razón no quise usar en la traslación destas rimas de la libertad de la poesía Castellana; porque fuera en mucho agravio de la armonía de la poesía del Petrarca, y por seguir el modo que el Maestro Nebrixa tubo en su Gramática, tan recibida, y con razón, en toda España”. Años más tarde, en una carta de 1599 a D. Diego Sarmiento de Acuña, corregidor de Toro, Trenado lamenta que no haya llegado a publicarse la mencionada traducción: “enviara también (si estuvieran impressas) las Rimas del Petrarca que yo tanto deseo verlas en tal término, sin moverme más interes de desear que semejantes ingenios como el de V. m. gozaran de la alteza de aquellas rimas, porque verdaderamente es un nuevo y exquisito manjar del alma; pero mi desgracia y no el mucho merecimiento dellas, es causa que los tiempos que corren estén tan inclinados al interés, que no hagan caso de otra cosa alguna que no se le acarrearé” (citamos de Cristóbal Pérez Pastor, *La imprenta en Medina del Campo*, Madrid, 1895, pp. 309–310).

<sup>4</sup> “La primera traducción de las *Rime* de Petrarca en lengua castellana” en: *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, 1989, 377–391 (con una exhaustiva información bibliográfica).

<sup>5</sup> Es conocida la ingeniosa ordenación en tres partes propuesta por Vellutello, separando los poemas en vida y en muerte de Laura, y relegando a un apartado final aquellos que el comentarista juzga ajenos a dicho tema. Vid. Ernest Hatch Wilkins, “The Separation of *Canzoni* and Sonnets in Petrarchan Manuscripts and Editions” en: *The Making of the “Canzoniere”, and Other Petrarchan Studies*, Roma, 1951, 265–274. La edición con las anotaciones de Girolamo Ruscelli (Venecia, Plinio Pietrasanta, 1554) testimonia la fortuna de dicha tripartición, tal como el humanista confiesa en su preliminar a los lectores: “Et in quanto all’ordine habbiamo seguito, come cominciái a dir di sopra, quello del Vellutello”.

<sup>6</sup> Sobre la activa comunidad judía sefardita en la Ferrara de estos años vid. Pier Cesare Ioly Zorattini, “Ebrei sefarditi e marrani a Ferrara dalla fine del Quattrocento alla devoluzione del Ducato estense” en: *Libri, idee e sentimenti religiosi nel Cinquecento italiano*, Modena, 1987, 117–130, y Margherita Morreale, “La Bibbia di Ferrara 450 anni dopo la sua pubblicazione” en: *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie*, Serie IX, vol. 4, fascicolo 3, Roma, 1994, 173–233.

<sup>7</sup> Pp. ix–xii.

de la segunda edición de la poesía en vulgar de Petrarca con el comentario de Bernardino Daniello: *Sonetti, canzoni e triumphi* (Venezia, 1549).<sup>8</sup>

La nota biográfica no puede ser de por sí un elemento probatorio de la(s) edición(es) que pudo haber manejado Salomón Usque, ya que dicho capítulo podría haber sido traducido en una segunda fase a instancias del impresor veneciano Nicolò Bevilacqua. Sin embargo un examen atento de la versión castellana de Salomón Usque revela una familiaridad con el comentario de Daniello.

Es sabido que el humanista de Lucca, siguiendo el ejemplo de Pietro Bembo para la edición aldina (Venecia, 1501), en la que se incorporaron variantes transcritas de un manuscrito “di mano medesima del poeta”, según informa el editor en el colofón, agrupó en un preámbulo lecciones que Daniello vinculaba a fases intermedias de composición de las rimas.<sup>9</sup> Variantes que en algunos casos fueron preferidas por Salomón Usque llegado el momento de verter *Canzoniere* al castellano. Tal consideración se desprende del siguiente cotejo de versos:

<b>Bembo (Venecia, 1501)</b>	<b>Vellutello (Venecia, 1525)</b>	<b>Daniello (Venecia, 1549)</b>	<b>Usque (Venecia, 1567)</b>
C 23.96:			
Ne tacendo potea di sua man trarlo	Ne tacendo potea di sua man trarlo	Ne tacendo potea da lei scamparlo	Ni callando podia d'ella librallo
C 23.121:			
L'alma; ch'è sol da Dio fatta gentile	L'alma; ch'è sol da Dio fatta gentile	L'anima che è da Dio fatta gentile	El alma, que es de Dios hecha divina <sup>10</sup>
C 23.160:			
Et anchor de miei can fuggo lo stormo	Et anchor de miei can fuggo lo stormo	E de miei propri can fuggo lo stormo	Y de mis propios canes fuir quiero

<sup>8</sup> SU recurre ocasionalmente al comentario de Vellutello para la redacción del preámbulo: la coronación del poeta en el Campidoglio de Roma; la noticia de la muerte de Laura y el viaje a Aviñon; el regreso a Italia y el afincamiento en Milán y Padua; la embajada de Boccaccio; la muerte del poeta. Sigue siendo de utilidad la consulta de A. Solerti, *Storia Letteraria d'Italia: Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto*, Milano, 1904, 237–668.

<sup>9</sup> Atañen a cuatro canciones y diecisiete sonetos: C 23 [SU canc. 12], 46 [son. 23], 123 [son. 187], 150 [son. 82], 152 [son. 104], 154 [son. 85], 155 [son. 86], 159 [son. 91], 188 [son. 158], 192 [son. 115], 193 [son. 116], 194 [son. 154], 196 [son. 161], 197 [son. 120], 199 [son. 73], 211 [son. 172], 268, 270, 297, 319, 323. Si exceptuamos C 23 [canc. 12] no hallamos rastro de las variantes señaladas por Daniello en la versión castellana de estos poemas (salvo, quizás, el uso de la perifrasis ir + ger. en C 196.2 [son. 161] “Va murmurando” ← “Va mormorando”).

<sup>10</sup> La posición en rima determina la equivalencia *divino* ← *gentil* (Daniello: “nobile e virtuosa”), si bien podría ser sintomática de la confesión religiosa del traductor, para el que pudiera prevalecer la ac. *gentil*: ‘no judío’ (cfr. C 71.11 [SU canc. 3] “Ha del sugeto un habito gracioso” ← “tien dal soggetto un habito gentile”; C 71.25 “vuestro desdén estrago” ← “vostro gentile sdegno”; pero C 127.37 [canc. 11] “dond’oy alberga l’anima gentil” ← “dove oggi alberga l’anima gentile”). Procede de modo inverso en C 72.1 [canc. 4] “Gentil mi Diosa” ← “Gentil mia donna”, donde la presencia del adj. hace aflorar el léxico religioso, si bien el sust. *diosa* (y no Dios) no impide la construcción del sintagma.

3.

El cotejo de C 23 entre la traducción de Salomón Usque y el original italiano delata una coincidencia formal con algunas de las variantes apuntadas por Daniello, a su vez derivadas de manuscritos autógrafos de Petrarca. La interacción de las ediciones de *Canzoniere* comentadas por Vellutello y por Daniello nos permiten atisbar la intensa difusión de la poesía en vulgar del poeta toscano en los ambientes humanistas de Ferrara en los que se enmarca la labor de Salomón Usque.

#### Nota Bibliográfica

Las citas se hacen en orden a las siguientes ediciones:

- *Le cose volgari di Messer Francesco Petrarca* [corr. Pietro Bembo], Vinegia, Aldo Romano [Aldo Manuzio il Vecchio], 1501.
- *Le volgari opere del Petrarca con la espositione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Vinegia, Giovanniantonio [et] Fratelli da Sabio, 1525.
- *Sonetti, canzoni e triumpho di M. Francesco Petrarca, con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca*, Vinegia, Pietro [et] Gioanmaria Fratelli de Nicolini da Sabio, 1549.
- *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca. Traduzidos de Toscano por Salusque Lusitano. Parte primera*, Venecia, Nicolao Bevilaqua, 1567.

Agradecemos a la dirección y al personal de la "Biblioteca Attilio Hortis" de Trieste las facilidades que nos han concedido para la consulta del Fondo Rossettiano.

#### Povzetek

#### SALOMÓN USQUE: POSTILA K PREVODU PETRARKOVEGA "KANCONIERA"

Prispevek naj bi omogočil boljše poznavanje dela Salomona Usqueja, ki je leta 1567 v Benetkah objavil španski prevod prvega dela Petrarkovega *Kanconiera*.

Ugotavlja se, da dolguje prevod v španščino marsikaj izdajam toskanskega pesnika in komentarjem Alessandra Vellutella in predvsem Bernardina Daniella iz Lucche. Opombe le-tega, v uvodu k drugi izdaji *Kanconiera* iz leta 1549, so opazne zlasti v variantah 23. kancone.

Izbrana bibliografija (v opombah) skuša biti vabilo k študiju prevodov klasičnih del v španski renesansi.

## RECURRENCIA E INTERTEXTUALIDAD DE TEXTOS PUBLICITARIOS

En todo análisis pragmático (tanto pragmalingüístico como pragmasemiótico) de textos publicitarios hay que tomar en consideración la situación específica de su realización que implica que no constituyen textos sueltos sino que se sitúan dentro de toda la historia de su respectivo género textual y que también al decodificarse se encuentran en medio de otros textos (del mismo género textual o no).

También hay que considerar que por regla general, hay elementos que se repiten en distintos textos publicitarios interconectándolos y que la decodificación depende también (aparte de fuentes externas de distracción) del número de veces que el receptor está expuesto a la realización del mismo texto.

El presente artículo prevé dar una vista general de formas de recurrencia e intertextualidad<sup>1</sup> típicas de la publicidad que he desarrollado a base de un corpus de más de 400 spots publicitarios de la Radiotelevisión Española del año 1988, anuncios publicados en revistas españolas en este período que hacían referencia a los mismos temas, y los spots premiados en Cannes en 1988, 1989 y 1990 (es decir concentrándome sobre todo en spots publicitarios emitidos en televisión); para comprobar y ampliar las teorías he utilizado también publicidades austríacas.

Las distintas categorías que definiré y explicaré en lo que sigue y a las que añadiré algunos ejemplos concretos las concibo como esencialmente funcionales, es decir no cerradas entre sí, para dar un margen teórico a la práctica publicitaria es decir contribuir a acercar la lingüística a un campo fértil de aplicación y para dar a los consumidores instrumentos para ver más fácilmente la estructura de algunos mecanismos de manipulación.

### 1. Recurrencia de (hiper-)textos<sup>2</sup>

La presentación repetida del mismo texto publicitario constituye una forma especial de recurrencia textual. Por parte del creativo<sup>3</sup> es calculada desde el punto de vista financiero (los costes de producción serían demasiado altos si se presentara un texto publicitario una sola vez; además se renunciaría a ventajas psicológicas) y se basa en el

---

<sup>1</sup> Se trata aquí de una adaptación de sobre todo uno de los siete criterios de textualidad expuestos por ejemplo en: R.-A. de Beaugrande, W.U. Dressler, *Einführung in die Textlinguistik.*, Tübinga, 1981.

<sup>2</sup> Defino como hipertextos textos semióticamente complejos, es decir textos que se componen de más de un código semiótico. Como casi todos los textos analizados aquí son en este sentido hipertextos no me parece necesario usar este término sino que los llamaré "textos".

<sup>3</sup> Al emisor lo divido en el anunciante que paga la publicidad y el creativo que son todas las personas que la crean.

que el receptor reaccione a algo conocido reconociéndolo. Este reconocer no conduce, en el caso ideal, a la saturación mientras el receptor cree darse cuenta de algo nuevo adicional (por ejemplo mientras piensa no haber captado y digerido a la vez todas las informaciones dadas; mientras habiendo entendido que se trata de un enigma sin embargo no lo ha solucionado; mientras se acuerda de que un texto publicitario contiene informaciones acerca de un tema que le interesa —por ejemplo sobre el precio de un coche— pero no exactamente de estas informaciones —en este caso del precio exacto del coche— etc.<sup>4</sup>); o mientras este reconocer anuncia al receptor que tendrá otra vez un placer por ejemplo desde el punto de vista estético (depende, claro está, sobre todo del receptor el contenido de este placer: personas cínicas podrían, por ejemplo, gozar también de la repetida presentación de un spot demasiado convencional).

El mismo texto publicitario puede limitarse a una sola campaña (lo que suele darse sobre todo en productos muy sometidos a la respectiva moda como por ejemplo ropa o juguetes); dentro de esta campaña puede ser emitido alternando con otros textos publicitarios (por ejemplo del mismo género) teniendo frente a ellos también otras relaciones de intertextualidad (aquí cabe señalar que pueden coexistir distintas formas de recurrencia y de intertextualidad); el mismo texto publicitario puede emplearse en más de una sola campaña (lo que se hace sobre todo por razones económicas porque los costes de producción siguen bajando hasta la utilidad marginal). Pero su empleo demasiado largo y/o su repetición exagerada pueden tener consecuencias negativas en el sentido de que el efecto de reconocimiento ya no compensa la falta de novedad que ahora se da. El receptor puede reaccionar a esta saturación de distinta manera: lo más usual sería su desinterés (que puede repercutir de forma positiva en textos publicitarios emitidos en cercanía del texto publicitario en cuestión: el receptor les presta entonces más potencial de procesamiento; sin embargo, si se emiten varios textos demasiado conocidos los unos en cercanía de los otros, esto puede provocar una negación completa a la comunicación publicitaria por parte del receptor, es decir por ejemplo apagar la tele o hacer zapping).

Por lo general, la repetida emisión de un texto publicitario sirve para ampliar el alcance (aumenta la probabilidad que más receptores sean expuestos a este texto) y para la consolidación en el conocimiento previo de cada receptor.

En los casos de intención de crear una relación de **intertextualidad medial**, por ejemplo realizando campañas en los medios televisión y revista que se completan el uno con el otro, puede, por consecuencia, aumentar la posibilidad de constituir un ambiente preprocesado de conocimiento previo para la recepción del segundo medio de comunicación. En el ámbito de la publicidad, la recurrencia de textos se da mucho —no sólo por los altos costes de producción— fuera de la televisión también en el cine (en parte produciéndose **recurrencia de textos medial** en la televisión: los mismos spots se emiten tanto en el cine como en la televisión; en parte, las versiones de la televisión varían un poco en comparación con las versiones del cine, por ejemplo siendo más cortas; eso lo denomino forma de realización de intertextualidad medial) y en la radio, además en

---

<sup>4</sup> Me parece interesante el experimento de Belch y Belch (véase Belch/Belch, sobre todo 8s.) según el que la recurrencia tiene más rápido efectos negativos sobre spots publicitarios humorísticos que sobre spots publicitarios “serios” ya que estos últimos sufren menos desgaste.

los medios gráficos (sobre todo en revistas) y en distintos géneros textuales de publicidad exterior (en carteles estando en recurrencia de texto local, pero también en platillos etc.). Constituye un fenómeno típico de la publicidad del que quiero excluir explícitamente sólo propaganda de boca en boca.

De la recurrencia de textos —esto es la ocurrencia de varios tokens de un tipo— hay que distinguir la recurrencia de géneros textuales o de subgéneros textuales, esto es la emisión de distintos textos de algunos (sub)géneros textuales. Esta recurrencia de (sub)géneros textuales conduce a un conocimiento previo específico en cuanto al (sub)género textual en el receptor, conocimiento que puede ser utilizado por el creativo de forma intertextual (por ejemplo mediante imitación de género textual) y constituye, según mi opinión, un punto de intersección con la intertextualidad si para la realización de esta se necesita un conocimiento previo específico de género textual. De recurrencia de (sub)género textual por su lado distingo intertextualidad de (sub)género textual denominando así el fenómeno de que ciertos elementos ocurren en algunos (sub)géneros textuales.

## **2. Intertextualidad**

Intertextualidad, es decir recurrencia de elementos entre distintos textos, forma de todos modos parte de la constitución del género textual ya que el conocimiento previo de la ocurrencia de un género textual repercute en el comprender de cada realización nueva. En el sentido de Dressler y de Beaugrande, la intertextualidad es, así, un criterio de textualidad. De forma puramente teórica creo que también sería posible comprender por ejemplo un spot publicitario de la televisión sin conocer otros spots publicitarios, sin embargo es de suponer que, en tal caso, la decodificación llevaría a otros resultados debido al conocimiento previo diferentemente estructurado. En la práctica es en la publicidad donde se emplea intertextualidad muy a menudo en forma consciente. Sirve — formulándolo de manera general— para estructurar el/los mundo(s) textual(es) publicitario(s) (en algunos casos también para la referencia a otros mundos) conforme a los deseos de los creativos respectivos. En la publicidad comparativa puede haber formas interesantes de intertextualidad porque allí, un creativo dirige sus intenciones encauzadamente contra las de otro(s) creativo(s) pudiendo continuarlas; en muchos casos, esto puede comprobarse en cuanto a la intertextualidad (véase 2.5.). La vista general de las distintas formas de intertextualidad que he elaborado y que voy a dar en lo que sigue la presentaré añadiendo ejemplos concretos.

### **2.1. Intertextualidad temporal**

Fuera de la publicidad de un producto concreto suele ser un objetivo importante del anunciante mantener su presencia como ofertante en la mente del receptor (esto depende del ciclo de vida y de la naturaleza del producto, y también del hecho de que si un mismo anunciante ofrece varios productos y que tiene que imponerse frente a otros ofertantes). Para ello puede emitir a lo largo de diferentes lapsos de tiempo distintos textos publicitarios que el receptor interpreta como pertenecientes a un conjunto. Esta emisión

de un texto tras otro que denomino **intertextualidad diacrónica**<sup>5</sup> puede extenderse también a más de una campaña (lo que puede ser planeado o lo que puede darse más espontáneamente tras un éxito o un fracaso). Si un anunciante lanza al mercado varios productos puede crear también, claro está, entre textos para estos productos intertextualidades que hacen referencia a la correspondencia de estos productos y/o al anunciante; si estos textos se emiten dentro de un lapso de tiempo —por ejemplo antes de la vuelta al colegio— interactuando, defino esta **intertextualidad** como **sincrónica**. (Omito aquí y en lo siguiente las recurrencias textuales que también se dan y que ya he tratado como fenómeno más arriba.)

Un ejemplo de la intertextualidad diacrónica —tal como la defino yo— la presenta la sociedad española de telecomunicaciones Telefónica. Mi corpus contiene tres spots de Telefónica que sirven, a mi modo de ver, sobre todo para fomentar su prestigio para lo que se emplean como ejemplos servicios sueltos, es decir productos. La estructura de los tres spots se parece mucho; la analizaré aquí en todos los códigos empleados limitándome a la comparación de dos spots.

Los spots tienen en común el texto relativamente largo del locutor en off<sup>6</sup> (realizado por la misma voz masculina), texto que contiene muchos elementos que no varían (caracterizados en lo que sigue por {}) que siempre respetan la estructura: función de presentación (mediante referencia al receptor y —por el nombre— al anunciante) — tema (actualizado por los datos concernientes al respectivo mes anterior, y en total autopresentación de la calidad de la empresa) con vista hacia el futuro y resumen (mediante referencia al anunciante por el nombre y al anunciante como grupo de compañeros de trabajo por el slogan). Este texto del spot emitido en agosto de 1988 dice: *{Porque Usted tiene razón Telefónica trabaja duro.} En julio {hemos instalado} 93.437 nuevas {líneas,} 32.727 {enlaces} entre ciudades, 341 locutorios de temporada {y se ha invertido más de} 19.842 {millones de pesetas en mejorar nuestros servicios e infraestructuras.}*<sup>7</sup> *{En Telefónica hemos hecho muchas cosas y seguimos trabajando. Porque aún nos falta mucho por hacer. Telefónica. Estamos en ello.}* El texto del locutor en off del spot emitido en julio de 1988 diverge de aquel sólo en los ejemplos: *{...} Durante el mes de junio {...} 77.442 {...} 23.301 nuevos {...} se han canalizado 360 kilómetros de redes urbanas {...} 24.500 {...}. {...}*

Es decir que la presentación y el resumen se emplean en cuanto a la intertextualidad completamente igual mientras que la parte del tema, que contiene el componente de actualización, sólo en cuanto a la estructura (los ejemplos divergen) mostrando también la realización de elementos en común (así se emplean dos sujetos gramaticales distintos, el primero de ellos sirviendo deícticamente como referencia explícita al anunciante). Me

---

<sup>5</sup> Esta definición es instrumental porque también los spots según mi definición emitidos en **intertextualidad sincrónica** se emiten uno tras otro (véase a continuación mi definición de intertextualidad sincrónica).

<sup>6</sup> “Off: Voz inglesa para indicar un sonido cuya imagen está ausente de la vista [...]” (Mota, tomo 2, 139).

<sup>7</sup> Me parece importante la cesura en cuanto al contenido entre los ejemplos y el resumen porque considero este último como un elemento que en estos spots no varía en el código de la lengua hablada, en el código de la lengua escrita, en el código musical ni (en el último enfoque) en el código visual mientras que la intertextualidad en la parte central es constituida, creo yo, sobre todo por su estructura.



parece interesante lo que se codifica redundantemente en el código de la lengua escrita (estableciendo otra relación intertextual entre los spots): El código de la lengua escrita no contiene informaciones que no se encuentran en el código de la lengua hablada (fuera de la concretización de una información numérica por spot); al principio contiene un logotipo que hace referencia al anunciante (mediante una *T* grande en un círculo trazada con líneas de puntos) y para anunciar la actualización del tema el nombre del respectivo mes en que se han efectuado los servicios a los que se hace referencia después, es decir que por ejemplo *Julio* en el spot emitido en agosto; así que hay un elemento constante y un elemento variable ya en la presentación (supongo que el elemento constante tiene aquí —junto con la referencia al anunciante— función señaladora; la actualización del respectivo mes se usará para anunciar algo “novedoso”). Hacia la mitad del spot aparece en el código de la lengua escrita al mismo tiempo que en el código de la lengua hablada de forma redundante la misma información o la información un poco abreviada o —en el último ejemplo— algo más detallada quedando insertada hasta el ejemplo siguiente y en el último ejemplo hasta el final de la parte de los ejemplos. Así se puede leer en el spot emitido en agosto de 1988: *93.437 nuevas líneas 32.727 enlaces 341 locutorios de temporada 19.842.250.000 pesetas* apareciendo siempre el logotipo que hace referencia al anunciante. El logotipo también se inserta en el resumen, como referencia adicional al anunciante sirve también el nombre *Telefónica* y más tarde se inserta también el slogan *Estamos en ello* (al mismo tiempo se codifica el slogan también en el código de la lengua hablada).

Es decir que también en el código de la lengua escrita tenemos en cuanto a la intertextualidad un margen estable y una estructura actualizable por elementos variables (que son aquí cifras y substantivos). No sólo pero también por la exposición repetida del receptor a los elementos constantes se puede servir al fomento del prestigio: Los datos numéricos me parecen importantes menos por su propio contenido sino más bien como cambio a lo largo del tiempo indicando progreso y preocupación por el bienestar del consumidor.

El código visual se caracteriza en forma intertextual por muchos enfoques individuales de los que algunos se utilizan en más de un spot y que hacen referencia tanto al trabajo de empleados de Telefónica como a los consumidores (los consumidores son representados en un ambiente agradable). Intertextualmente y resumiendo la referencia a los consumidores y a los servicios del anunciante, una mano femenina recoge en el último enfoque un auricular; allí se para el movimiento en el código visual; en los códigos lingüísticos se emite el slogan. Al mismo tiempo concluye armoniosamente la música que también se ha empleado en los spots de manera intertextual.<sup>8</sup>

Intertextualidad sincrónica puede emplearse por ejemplo si un mismo anunciante ofrece varios productos al mismo tiempo. Puede darse por razones de costes y más o menos por casualidad (un mismo creativo realiza los spots de forma similar, un mismo

---

<sup>8</sup> Como no me ha sido posible preguntárselo a los creativos sólo puedo suponer que se trata de spots de una misma campaña (a lo más de una campaña prolongada después del planeamiento original) es decir que por parte de los creativos se preveía una intertextualidad de varios meses. Para el receptor resulta difícil saber qué partes de un spot habían sido previstos en su producción como elementos intertextuales.

locutor habla en distintos spots etc.) y/o emplearse de forma consciente con el fin de hacer referencia a la correspondencia de los productos y/o al anunciante. También es interesante observar cuán distintamente los distintos ofertantes emplean elementos intertextuales creando así sus propios pequeños mundos de ofertas que se diferencian de los de otros anunciantes.

Esto se ve muy claramente en los spots de mi corpus que hacen publicidad de juguetes. Hay cuatro anunciantes principales a saber: Mattel (11 spots), Feber (13 spots), Exin (4 spots) y Mediterraneo (2 spots). La diferencia más obvia la constituyen las distintas referencias explícitas al anunciante respectivo: En los spots de Feber entra por ejemplo en el primer enfoque como presentación del anunciante el logotipo letra tras letra, y en el resumen se hace referencia a la utilidad adicional 'calidad' mediante inserción de *GARANTIA FEBER* como elemento constante. Al anunciante Mediterraneo se hace referencia en los resúmenes por el slogan codificado en el código de la lengua cantada, que es *Juguetes para compartir*.

También se pueden observar elementos intertextuales en partes de spots que no hacen explícitamente referencia al anunciante y que contribuyen menos obviamente a la estructuración del spot: así pueden dominar por ejemplo diferentes estrategias publicitarias y distintos mundos de grupos de productos. Por lo menos igual de importantes como los distintos anunciantes me parecen en este contexto sobre todo los tipos de productos.

Los más adecuados spots de mi corpus para un análisis son por su diferenciación temática que también tiene su reflejo intertextual y por su gran número los spots del ofertante Mattel. Me limito en este artículo a señalar lo que tienen en común como grandes rasgos intertextuales los tres spots que hacen publicidad de los muñecos y accesorios de *Masters del Universo*: los elementos intertextuales lingüísticos se dan a distintos niveles como paralelas en cuanto a las formas verbales, a las construcciones de las frases o a las estructuras textuales parecidas, como elementos de intertextualidad paralingüísticos hay que mencionar la voz del locutor en off que esos tres spots tienen en común y la poca vistosidad de informaciones adicionales en el código de la lengua escrita, en el código visual se han establecido relaciones de intertextualidad en cuanto a los colores y a la tematización de los productos como actuantes y en el código musical por ejemplo la música se parece a músicas de películas de ciencia-ficción. En su totalidad, los tres spots forman un mundo de fantasía abierto a otros productos que se presenta como separado de la realidad — en los spots se representa como si este mundo no quisiera integrarse a la realidad sino hacer venir al niño de esta realidad para entrar en este mundo de fantasía.

Finalmente menciono una posibilidad relativamente marginal de ocurrencia de intertextualidad temporal<sup>9</sup>: después de varias emisiones de una versión larga, esta puede suponerse como conocida así que es posible emitir refiriéndose al conocimiento previo formado diacrónicamente una versión más corta del mismo spot lo que combina las ventajas

---

<sup>9</sup> En mi corpus encontré dos spots de un desodorante (*Byly*) y dos de un turrón (*1880*) que tenían una versión corta y una larga pero como no pude obtener informaciones sobre su emisión no puedo utilizarlos aquí como ejemplos.

de una cierta novedad con costes de emisión probablemente más bajos. Como las respectivas abreviaciones las debe hacer el creativo, esta intertextualidad se clasifica claramente como intencionada. (Las abreviaciones pueden ser importantes también a nivel intertextual-medial —véase 2.2.— porque por ejemplo spots que se presentan en el cine se emiten a veces en la televisión en una versión más corta.) En su totalidad veo este fenómeno como situado un poco entre la intertextualidad y la recurrencia textual ya que no se añaden nuevas partes de textos; pero por otro lado debido a las abreviaciones pueden crearse cambios en cuanto a la importancia del contenido etc. así que prefiero ver las versiones más cortas como textos propios es decir que hablo más bien de intertextualidad que de recurrencia textual.

## 2.2 Intertextualidad medial

Muchas veces, los creativos se sirven de ventajas que se hallan en las diferencias de distintos medios. El cine y la televisión se distinguen por ejemplo en cuanto al alcance y a la situación de comunicación (la televisión es sentida como más cotidiana), medios gráficos pueden informar más detalladamente que medios cuya decodificación no puede ser dirigida por el receptor, etc. Si el creativo persigue intertextualidad medial (intertextualidad medial del mismo creativo dada por casualidad se excluye incluso como posibilidad teórica) se contenta generalmente con pocos medios para realizar la campaña (así se evita despilfarro del presupuesto publicitario: pocos medios empleados conforme a los objetivos concretos son más eficaces), muchas veces por ejemplo la televisión y los medios gráficos (sobre todo pensando emplear la televisión para llamar la atención y despertar el interés y codificando en los medios gráficos la información adicional de menor parte sugestiva, lo que es causado en parte por los códigos disponibles). Las combinaciones de los medios determinan las ventajas y los contenidos que están por codificarse (y al revés).

No excluyendo la existencia de otros géneros textuales (por ejemplo de publicidad exterior) pero admitiendo mi desventaja de hacer los análisis estando fuera de España he comparado los spots que la RTVE me había mandado, con anuncios publicados al mismo tiempo en revistas. Dominan como grupo de productos los coches; encontré como “anuncios-apoyo” en cuanto a los spots respectivos por ejemplo: *Seat Ibiza Crono* (en El País Semanal del 4 de septiembre de 1988, p. 22–23), *Citroën AX* (por ejemplo en El País Semanal del 4 de septiembre de 1988, p. 16–17, Cambio 16/875, p. 12–13 —cada vez en dos páginas—, Tiempo/33, p. 69, Epoca/183, p. 131, Tribuna/18 del 29 de agosto al 4 de septiembre de 1988, p. 124 —cada vez de una página<sup>10</sup>—, *Opel Corsa GSI* (por ejemplo en Tribuna/18, p. 62–63), *Renault Supercinco FM* (por ejemplo en El País Semanal del 4 de septiembre de 1988, p. 27) y *VW Polo Coupé* (por ejemplo en Cambio 16/875, p. 17). Dos elementos importantes y empleados a menudo en la combinación intermedial spot televisivo — anuncio de prensa parecen ser: En el código visual de los anuncios impresos se prosigue con imágenes de fácil retención del spot (por ejemplo de los últimos enfoques). Además, se emplean también en el texto lingüístico del anuncio impreso elementos de un texto lingüístico del spot enriqueciéndolos con informaciones más

---

<sup>10</sup> Respecto a las formas de realización de anuncios en cuanto a su posicionamiento dentro del medio, sus efectos y la práctica de reserva de espacio véase Wessbecher/Unger, 23ss.

detalladas; es decir que se usa una ventaja del medio gráfico (una mayor posibilidad de información lingüística ya que el receptor dirige su decodificación) para la decodificación de algo novedoso; no tiene importancia la falta de los códigos cinematográfico y musicales porque se codifica en el código visual algo que produce el efecto de reconocimiento.

### **2.3. Intertextualidad entre distintos géneros textuales**

También las ocurrencias de intertextualidad medial tratadas bajo 2.2. son intertextualidades entre distintos géneros textuales en el sentido de que elementos de una realización de un género textual hacen referencia a elementos de una realización de otro género textual. Pero en este punto me refiero hablando de intertextualidad entre distintos géneros textuales sobre todo a aquellas referencias típicas de la publicidad a géneros textuales que primariamente no sirven a fines publicitarios; mediante la integración de estos géneros textuales a textos publicitarios pueden enriquecerse estos textos publicitarios, abarcando posibilidades que van de amplificaciones estilísticas hasta engaños acerca del género textual y/o de las intenciones del creativo. Como tipos básicos distingo entre 1) la **imitación de géneros textuales**, en la que un texto publicitario parece o ha de presentarse como una realización de otro género textual (dándose una presunción textual completa sólo raras veces; ejemplos se encuentran sobre todo en los medios gráficos, por ejemplo en las páginas especializadas de diarios y semanarios en los que anuncios publicitarios se presentan “disfrazados” en los respectivos contextos como artículos de información objetiva y que sólo en las informaciones impresas de tipo chico jurídicamente obligatorias se pueden reconocer claramente como publicidad; pienso por ejemplo en anuncios de productos para adelgazar, en las páginas de salud de diarios. Pero en la mayoría de los casos la imitación del género textual se limita a la adopción de características superficiales de otros géneros textuales para llamar la atención por razones estilísticas) y 2) la **implantación de géneros textuales**, en la que géneros textuales enteros como por ejemplo proverbios se adoptan de forma directa o —más a menudo— transformados en otros géneros textuales (que son sobre todo géneros de varios códigos); una posición intermedia la ocupan 3) las **citas de géneros textuales** en las que se implantan imitaciones o elementos de géneros textuales, no amenazando los contornos del género textual publicitario en cuestión como es el caso en la imitación del género textual ni indicando la cita una realización concreta de la fuente de donación, por ejemplo una película o una obra literaria.

También esta clasificación es sobre todo instrumental. Describiré en lo siguiente algunos tipos de realización basándome en mi corpus principal.

#### **2.3.1. Imitación de géneros textuales y cita de géneros textuales**

Mientras que en los medios gráficos hay varias posibilidades de la imitación de géneros textuales que van en parte hasta el engaño del lector (la caracterización como texto publicitario obligatoria es realizada a veces en forma tan discreta y pequeña que se descubre sólo si uno la busca expresamente), las imitaciones de géneros textuales que se dan en la televisión se reducen las más de las veces a desvíos de lo que el creativo supone como correspondiente a las expectativas del televidente y que tienen como objetivo llamar la atención; como se trata en los spots de un género textual semióticamente complejo,

se imitan muchas veces (sub)géneros semióticamente complejos, por ejemplo la película documental o el largometraje (ambos también en distintas formas de realización). Debido a la diferente duración del spot y del género textual imitado, al entorno contextual de las emisiones del spot y al gran número de imitaciones del género textual que las ha venido transformando en norma en parte constituyente del género textual spot publicitario (o por lo menos de algunos de sus subgéneros) veo solamente una diferencia mínima entre imitación de géneros textuales y cita de géneros textuales que está en que la cita tal vez la hay que comprender como recurso no consciente (y a ejecutarse también por parte del receptor) a una fuente de donación que está por identificarse.

En un spot de mi corpus de *Spar*, el género textual imitado es una emisión de noticias con una presentadora y un locutor en off para las partes “documentales” que son temas (=productos) distintos presentados en imágenes distintas. Pero en cuanto al contenido se puede reconocer fácilmente como género textual publicitario: La presentadora anuncia al abrir un libro: *Buenas noticias Spar*, el locutor en off codifica de forma redundante los contenidos transmitidos en los códigos visual y de la lengua escrita (los productos y precios respectivos), por ejemplo: *Aceite oliva Spar 1 litro 239 pesetas* o *Papel aluminio de Spar 16 metros 119 pesetas*, y la presentadora explica casi en su resumen los préstamos de un género textual informativo: *Productos Spar que son noticia por su calidad y precio con toda la garantía de Spar*.

### 2.3.2. Implantación de géneros textuales

Funcionalmente distingo entre ocurrencias en las que el “injerto” proviene de un mundo no-publicitario (puede ser adaptado para la implantación en un género publicitario) y ocurrencias en las que el injerto, por ejemplo un slogan o un logotipo, ha sido creado para fines publicitarios y que ahora se actualiza en distintos textos (o géneros textuales) publicitarios (también en este caso los contornos son vagos: así se crean slogans publicitarios según directrices retóricas que valen también para otros géneros textuales manipuladores y no raras veces hacen pensar en géneros textuales no publicitarios como por ejemplo proverbios<sup>11</sup> lo que se explica —simplificando mucho— sobre todo por la memorizabilidad. Generalmente injertos pueden darse en uno o más códigos (e injertos realizados en más de un código pueden realizarse también en un código, por ejemplo en una cita). Los fines diversos de las implantaciones los agrupo como sigue de acuerdo con los tipos de implantaciones hacia los que muestran tendencia.

#### 2.3.2.1. “Injertos ajenos”

Así denomino textos que han sido creados —por lo general por otros emisores que los creativos que aquí los utilizan para sus creaciones— con otros fines distintos a los de la publicidad del producto para la que son utilizados ahora en forma secundaria. Teóricamente pueden ser injertos por completo y sin alteraciones, pero normalmente se dan modificaciones (por ejemplo juegos de palabras); las citas que menos se alteran fuera

---

<sup>11</sup> Véase también Möckelmann/Zander, 79, Reboul, 34, y Bassat, 125ss. (sobre todo 127).

de las adaptaciones a las duraciones de los spots son las de textos musicales no vocales.<sup>12</sup> Como la referencia al origen suele limitarse en estos casos a un valor de reconocimiento y que casi no influyen los contenidos del contexto de donación en la interpretación del injerto sitúa esta forma de citas en el margen de la intertextualidad tal como la concibo aquí.

Fuera de su función como elemento conocido y como connotación positiva (por ejemplo música clásica que puede significar 'prestigio'), el injerto musical suele servir como elemento de estructuración y de estetización. Aparte de eso, toda cita musical puede desempeñar también otras funciones como por ejemplo establecer una relación entre los spots del mismo anunciante mediante intertextualidad temporal.

Las posibilidades funcionales de empleo de citas musicales abarcan en algunos casos, además, la codificación de un símbolo identificable para el receptor según su nivel y su umbral actual de decodificación. Por ejemplo en su decodificación del spot de mi corpus de la colección *Las 1001 noches*, el receptor que tiene conocimientos sinfónicos puede asociar el título no explícitamente encodificado de la obra musical, *Shéhérezade* (de Nicolás Andreievich Rimsky-Korsakof) apoyando así las informaciones dadas en los códigos visual y lingüísticos. En casos excepcionales, la obra musical misma puede servir de símbolo, tal es en mi corpus el caso de *Pomp and Circumstances* (de Edward Elgar) en el spot de cigarrillos *Royal Crown* donde esta música contribuye a codificar 'lo típicamente inglés'.

Así también es semejante la función de las citas en las que a un texto musical compuesto por un texto no-vocal y un texto cantado se le ha quitado el componente lingüístico<sup>13</sup>, también cuando se añade otro texto lingüístico<sup>14</sup>, y en parte también cuando se cita una obra musical con el texto lingüístico.<sup>15</sup> Pero citas que conservan su texto lingüístico original suelen cumplir con su función como referencia a algo conocido y tener aún más que por su componente musical (rítmico y/o melódico) por su componente lingüístico una función de apoyo<sup>16</sup> o —como en un spot de *Renfe* con *Willkommen* de *Cabaret*— una función decisiva; allí, los injertos lingüísticos salen de su mera función de cita y se integran nuevamente (mas hay que señalar que textos en lengua extranjera pueden tener efectos distintos de los que tienen textos en la lengua materna del receptor).

Aparte de eso, obras musicales pueden emplearse como autorreferenciales (como productos o partes de productos): así, el spot que hace publicidad de una colección, *La guerra civil española*, contiene canciones de la respectiva época; tampoco en los spots de las colecciones *Flamenco* y *Maestros del Jazz* se renuncia a la representabilidad de los

---

<sup>12</sup> Los spots siguientes de mi corpus principal contienen citas de música no vocal sin elementos lingüísticos: *1880*, *Dirección General de Tráfico*, *Biblioteca Grandes éxitos*, *Las 1001 noches*, *Festivales de Navarra*, *Royal Crown*, *Balay vitocerámicas* y *Balay microondas*, *Calgonit*, *Banco Bilbao-Vizcaya* y *Winston*.

<sup>13</sup> Tal es el caso de los spots *Fogo eléctrico* (insecticida) y *Mama Luise* (producto alimenticio).

<sup>14</sup> Por ejemplo en los spots *Maggi 5 minutos*, *Celgan* (producto alimenticio), *Chee-tos* (producto alimenticio), *Ocasión* (coches), *El Corte inglés*, *Canon*, *Yolanda* (producto alimenticio), *Williams* y *Banco Central*.

<sup>15</sup> Por ejemplo en los spots *Corberó* (electrodomésticos) y *Dan' up* (producto alimenticio).

<sup>16</sup> Por ejemplo en los spots *Seat Ibiza Crono*, *Seguros Catalana Occidente*, *Desnatado Danone* y *Vida* (producto alimenticio).

productos respectivos. Además, citas musicales pueden hacer referencia a sus emisores originales que desempeñan el papel de testimonial y/o producto (por ejemplo a Michael Jackson como testimonial en un spot de *Pepsi*, y al mismo cantante como testimonial y como producto, en otro spot de *Pepsi* y un *concierto* de Michael Jackson).

También citas lingüísticas de un solo código pueden ser empleadas para recordar al receptor algo conocido y podrían considerarse como contribuyentes al ambiente (citas bíblicas pueden tener efecto moralizador y/o dar una cierta autoridad, proverbios pueden aceptarse como expresiones de valor general, etc.). Por una variación en el mismo código y por la simbolicidad más alta se nota sobre todo aquí como punto positivo lo llamativo en comparación con otros elementos lingüísticos. Eso tiene su repercusión primero en una informatividad más alta. Además, este factor de llamar la atención se muestra útil en la creación de slogans, que normalmente se codifican después durante mucho tiempo de forma recurrente e intertextual (lo que hace bajar su informatividad) y que influyen a su vez por los esquemas específicos de su género textual en la creación de slogans. Para la mayoría de los receptores es más fácil atribuir una fuente de donación a injertos lingüísticos que a injertos musicales; la causa de ello la veo por una parte en que las fuentes de donación a las que se da preferencia están mejor ancladas en los conocimientos generales y por otra parte en la práctica de evitar fuentes de donación que podrían ser desconocidas a los receptores (en comparación con los injertos musicales que pueden tener efecto también sólo como tales, en los injertos lingüísticos es muy importante su calidad de cita).

Citas visuales de mundos no-publicitarios he podido encontrarlas en mi corpus principal sólo en cuanto a alusiones a películas y géneros cinematográficos. Parece que no se aprovechan mucho como posibilidad de implantaciones lo que me conduce a formular como hipótesis de atribuirles a ellas y a las citas musicales como correspondencias: que son tabú por cierto tiempo como cita primaria después de una actualización en una campaña (o después de varias actualizaciones, tomando en consideración el fenómeno de recurrencia) y que dependen más del nivel individual de decodificación del receptor que citas literarias.

### 2.3.2.2. Injertos de mundos publicitarios propios

Como injertos de mundos publicitarios propios se emplean tres elementos de spots de televisión que también pueden usarse en otras formas de comunicación publicitaria lo que se hizo en muchos casos antes de su uso en spots de televisión (que son un género textual relativamente reciente): los elementos textuales **slogan**, **logotipo** y **jingle**; pueden definirse como géneros textuales propios con las características de que sirven a la referencia al producto y/o emisor, que se emplean repetidamente (en recurrencia, en recurrencia textual y/o intertextualidad), que pueden ser partes de otros géneros textuales (sobre todo los jingles casi no se utilizan solos<sup>17</sup> constituyendo así un caso marginal), estar solos o en combinación uno con otro(s) (lo último se da más a menudo) y que su diferenciación está en que en cada uno de ellos domina un sistema semiótico en la realización (en el slogan es la lengua — en forma hablada, cantada y/o escrita, de manera

---

<sup>17</sup> Como excepción convencionalizada hay que mencionar la melodía de espera en el teléfono.

secundaria pueden convencionalizarse también elementos gráficos o musicales acercando el slogan al logotipo o uniéndolo a un jingle; el código que domina en el logotipo es el código visual con la posibilidad de integrar el código escrito y en continuación de tradiciones heráldicas; el jingle puede realizarse también en lengua cantada lo que reduce la dominancia usual del código musical). Si se considera la posibilidad de separar la referencia al anunciante y la referencia al producto se obtiene como variante máxima de combinación (realizada sólo raras veces) en el caso de un anunciante y un producto (por ejemplo de una marca de coches y un modelo) una referencia triple al anunciante mediante logotipo-anunciante, jingle-anunciante y slogan-anunciante que se concretiza mediante una referencia a su vez triple al producto mediante logotipo del producto, jingle del producto y slogan del producto (a la que se añade a veces un logotipo —pero no un jingle ni un slogan— que hace referencia al creativo, por ejemplo una agencia). La exigencia mínima está en una referencia al anunciante o al producto mediante slogan o logotipo.

No es necesario que los tres elementos mencionados se hayan creado al mismo tiempo (en referentes a los que se hacía referencia ya antes de la existencia de medios publicitarios acústicos, el jingle constituye muy a menudo el más reciente elemento introducido en la campaña), e independientemente de ello pueden tener un tiempo diferente de empleo. A diferencia de los spots que corren peligro de gastarse después de recurrencia textual demasiado alta (véase 1.), el empleo largo de un logotipo, slogan o jingle puede ser signo de calidad (lo que no quiere decir que no se puedan cambiar o variar esos tres elementos — ello se hace por ejemplo cuando se cambia de línea publicitaria). El logotipo, el slogan y el jingle sirven no sólo para la referencia actual a su referente: actúan en su mundo publicitario también como elementos de reconocimiento que se repiten constantemente; en esta función pueden ser integrados a los conocimientos generales del mundo lo que hace que pueden citarse y variarse.

#### **2.4. Intertextualidad local**

Las formas de intertextualidad tratadas hasta ahora son perceptibles al receptor (según su nivel, umbral actual y costumbres de decodificación) es decir que constituyen un factor que tiene que tener en cuenta el creativo. Pero pueden existir también intertextualidades que están previstas como reconocibles sólo para uno de los participantes en la comunicación; constituyen un caso marginal de la intertextualidad ya que cada realización se refiere a otras pero que las realizaciones se conciben para el receptor “normal” como textos sueltos.

Como ejemplo considero la intertextualidad local (o diatópica) entre spots que hacen publicidad de los mismos productos en distintas zonas de difusión. Aquí defino intertextualidad local como intertextualidad entre distintas zonas de difusión (es decir que excluyo la presentación de un cartel en dos calles distintas de la misma ciudad subrayando también la diferencia frente a la intertextualidad medial). Si se solapan zonas de difusión puede producirse overflow publicitario que puede conducir a una intertextualidad en el receptor no deseada por el emisor (pero las más de las veces, el emisor no la impide explícitamente, considerándola como menos importante). Pueden servir como ejemplos spots emitidos en canales austríacos y alemanes que se diferencian a veces sólo en sus voces (siendo doblados los spots alemanes por locutores austríacos para evitar una



impresión muy probablemente extranjera; el número de “elementos intertextuales” es en tales casos especialmente alto — los spots se distinguen sólo por características paralingüísticas). Los “elementos intertextuales” son en este caso componentes empleados por los creativos en distintos spots. Qué elementos se emplean de forma intertextual depende de varios factores: pueden suponerse diferencias específicas de las distintas culturas que llevan a la realización de distintas líneas publicitarias. A veces, condiciones jurídicas exigen diferencias en la realización. En cuanto al empleo común de algunos elementos supongo que en muchos casos es causado por ventajas financieras.

Si un receptor llega, en zonas de difusión distintas, a una decodificación intertextual-local (por ejemplo de spots en España y en Francia), las intertextualidades así descubiertas pueden tener un efecto sinérgico como intertextualidades intencionadas por parte del emisor. Pero para el emisor constituirán más bien una meta secundaria; prevalecerá el ahorro de gastos logrado usando elementos comunes a varias publicidades.

## 2.5. Intertextualidad causal

En la intertextualidad causal la realización de un género textual origina la realización de otro (o del mismo); según los tipos de ocurrencia pueden diferir también los emisores y/o receptores.

Géneros típicos dirigidos a receptores distintos a los de la publicidad son los géneros textuales que se emplean en la producción de esta publicidad; en el caso de spots publicitarios de la televisión se trata por ejemplo de story-boards. Al receptor del spot o de los spots, el story-board<sup>18</sup> no le suele ser accesible (algunos receptores ni siquiera saben de la existencia del género textual story-board), sino que el story-board se ha previsto por el creativo como instrucción de trabajo para creativos (que en este sentido son, por supuesto, receptores).

Mientras la mayoría de las ocurrencias intertextuales están en la intencionalidad del emisor, en la intertextualidad causal también otros emisores (por ejemplo periodistas que describen una campaña) pueden referirse a los textos (lo que se puede considerar como aún dentro de una intertextualidad muy amplia). Elementos intertextuales se escapan a la intencionalidad del emisor desde que son adoptados por otros emisores para otros fines, por ejemplo cuando en un cabaret artístico se hacen juegos de palabras a base de un slogan.

Otro caso significativo de intertextualidad causal (con distintos emisores, los mismos receptores y muchas veces el mismo género textual) es la publicidad comparativa: ahí, un emisor de un producto competidor y/o una marca competidora usa sus conocimientos y/o sus suposiciones sobre publicidades (o campañas) ya realizadas o aún por realizar para reaccionar en su publicidad (o campaña) de tal forma que salga ganando él y —al ser posible— que se evite una reacción por parte del competidor. En el análisis de publicidad comparativa desde el punto de vista del receptor siempre se da el problema de la predicabilidad de los elementos intertextuales y sobre todo del margen referencial: no siempre

---

<sup>18</sup> “[...] Voz inglesa para designar el guión del desarrollo gráfico para la realización de un ‘spot’ o ‘filmlet’ publicitario en el que cada plano de la cámara queda representado por un dibujo o fotografía suelta, así como todos los efectos ópticos especiales, etc., a utilizar.” (Mota, tomo 2, 298). Véase también Bassat, 208s.

se puede saber claramente si se hace referencia a elementos textuales o extra-textuales (por ejemplo elementos que originariamente eran textuales y que han pasado a los conocimientos generales donde han ido desarrollándose). Por eso me parece importante sobre todo en formas de intertextualidad causal aclarar en cada caso de ocurrencia si se trata de intertextualidad en el sentido de que se hace referencia a otros textos.

### Bibliografía.

- Bassat, L., *El libro rojo de la publicidad. (Ideas que mueven montañas)*, Barcelona, 1993.
- Beaugrande, R.-A. de, W.U. Dressler, *Einführung in die Textlinguistik*. Tübinga, 1981.
- Belch, G.E., M.A. Belch, *An Investigation of the Effects of Repetition on Cognitive and Affective Reactions to Humorous and Serious Television Commercials*. *Advances in Consumer Research*, 11, 1984, 4–10.
- Floch, J.-M., *La voie des logos. Approche sémiotique des logos IBM et Apple*. Vol. 38, Valencia, EUTOPIAS, 2ª época, 1994.
- Grunig, B.-N., *Les mots de la publicité: l'architecture du slogan*. París, 1990.
- Möckelmann, J., S. Zander, *Form und Funktion der Werbeslogans. Untersuchung der Sprache und werbepsychologischen Methoden in den Slogans*, Göppingen, 1970.
- Mota, I. H. de la, *Diccionario de comunicación*. 2 tomos, Madrid, 1988.
- Reboul, O., *Le slogan*. Bruselas, 1975.
- Wessbecher, H.E., F. Unger, *Mediapraxis. Werbeträger, Mediaforschung und Mediaplanung*, Heidelberg, 1991.

### Povzetek

#### ODMEVNOST IN JEZIKOVNOST OGLAŠEVALNIH BESEDIL

Prispevek skuša predstaviti sodobna reklamna besedila na televiziji in, deloma, na filmskem platnu. Soudeležena sta seveda beseda (praviloma govornjena beseda) in slika. Avtorica se je oprla na svojo raziskavo propagandnih spotov na španski televiziji leta 1988, upoštevala je tudi oglase na iste teme v španskem časopisju tiste dobe. Pretresla je tudi reklamne spote, nagrajene v Cannesu v letih 1988, 1989 in 1990. Primerjala je ekonomsko propagando v Avstriji.

Ko tehta učinkovitost spotov, se zaveda težnje, da bi se z majhnimi izraznimi sredstvi dosegel čim večji učinek. Seveda so prisotni tudi ekonomski razlogi: spot naj bi bil predvajan večkrat, celo v različnih medijih, celo v različnem (jezikovnem) okolju. Ena od značilnosti spota je konkretnost. Jezikovno predstavljajo spoti neko svojsko besedilno zvrst: zajemajo tudi v literarnih citatih, celo biblijskih, velikokrat pa v pregovorih in rekih: ti dajejo možnost besednih iger, poleg tega pa naj bi jih naslovnik, torej potencialni kupec, sprejel kot izraz splošnih vrednot, ljudske modrosti in izkušnje.

## FRASEOLOGIA PORTUGUESA: ALGUMAS PERSPECTIVAS DE PESQUISA

Quando, em 1909, Charles Bally, discípulo de Saussure, publicou o “*Traité de Stylistique française*” provavelmente não vislumbrava que um capítulo da sua obra viria a fundar uma nova disciplina linguística: os estudos fraseológicos. Sob o título de “*Action de l'instinct étymologique et analogique dans l'analyse des locutions composées*” consagrou umas vinte páginas às chamadas *locutions fraseológicas*. Entendia por este termo grupos usuais de palavras pertencendo a duas categorias: as unidades fraseológicas e as séries fraseológicas<sup>1</sup>. Enquanto os elementos das séries apenas são ligados entre si pelo uso,

*silêncio profundo, preço elevado, multa avultada*  
*chamar atenção, a última palavra, uma migalha de esperança*

as unidades —como já o sugere o nome— formam um todo; no plano semântico, isto quer dizer que os formantes não contribuem para o significado do grupo. Assim não há relação nenhuma entre o significado de cada componente e o sentido do grupo, e na maioria dos casos, os componentes não se devem substituir nem por outros de sentido semelhante:

*esticar o pernil “morrer”*  
*\*estender o pernil*  
*cair como um pato “deixar-se enganar”*  
*\*tropeçar como um pato*

Em algumas unidades aparecem palavras que já não se usam em outros contextos e cujo sentido é por vezes difícil de descrever:

*sem dizer chus nem bus “nem uma só palavra, nada” (etimologia obscura)*  
*de lés a lés “de lado a lado” (do ant. fr. lez “lado” < LATU)*  
*de cor “de memória” (do lat. COR “coração”)*

Outro critério é o da equivalência a uma palavra, que é válido também para uma categoria intermédia, as chamadas séries verbais:

*alcançar vitória – vencer*  
*tomar uma decisão – decidir*  
*dar um passeio – passear.*

---

<sup>1</sup> Devemos a Manuel Rodrigues Lapa a aplicação à língua portuguesa das teorias de Bally; foi também Lapa que forjou a terminologia portuguesa traduzindo os termos do francês. Veja-se: Lapa 1979, 75–91. Além desta terminologia utilizam-se no português também o termo mais geral de *locução*, os derivados do grego *idioma* (*idiotismo*, locução *idiomática* etc.) assim como uma outra tradução do francês, *lexia complexa* (isto é a *lexie complexe* de Pottier 1967).

Desconhecidas praticamente na Europa central, estas ideias serviram, a partir dos anos 30, de base para a constituição de uma subdisciplina da lexicologia na antiga União Soviética. Os pesquisadores da Europa de leste completaram as teorias do linguista suíço e esforçaram-se sobretudo por melhorar a classificação do inventário fraseológico de várias línguas, nomeadamente do russo, do inglês e do alemão.

Um pouco mais tarde e independentemente das pesquisas realizadas no leste, a linguística transformacional chomskiana fixou a sua atenção nos *idioms*, tratando do problema da integração deles num modelo linguístico generativo. A gramática transformacional, que —como sabemos— pretendia ser uma fiel representação do funcionamento da linguagem e da sua aquisição, esbarra na dificuldade de explicar a produção de frases em que a relação entre estrutura e sentido se encontra particularmente distorcida. (cf. Weinreich 1969)

Foi no quadro da linguística cognitiva que se conseguiu solucionar este problema; aceitou-se o facto de o léxico, isto é léxico mental, também compreender elementos que se podem formar livremente a partir das regras gramaticais da língua em questão. O que a gramática transformacional e uma parte do estruturalismo europeu (Coseriu) tinham rejeitado por causa da redundância e da economia do modelo linguístico, deve fazer parte do léxico porque, só assim, se pode usar a língua corrente.

Antes de abordarmos os problemas e correntes actuais da pesquisa no âmbito da fraseologia cabe ainda apresentar a mais recente tentativa feita para conseguir uma adequada descrição do inventário fraseológico, baseada nos resultados acima referidos e que nos servirá de ponto de partida:

Em 1982 o germanista alemão (ex-RDA) Wolfgang Fleischer propôs uma descrição a partir de três características fundamentais: Segundo ele, os itens que formam a fraseologia de uma língua são marcados pela **lexicalização**, pela **estabilidade** léxico-semântica da sua estrutura assim como pela **idiomaticidade** do seu sentido. Conforme a co-ocorrência ou não destas três qualidades distingue-se o centro da periferia do inventário fraseológico. Aplicado primeiro à língua alemã, este modelo tem sido utilizado sistematicamente para o francês e recentemente para a língua portuguesa (cf. Hundt 1994 a + b).

### A lexicalização

É o facto de um grupo de lexemas entrar no léxico. Explica-se a lexicalização pela necessidade de criar uma nova unidade de denominação. A par do empréstimo semântico ou lexical e da formação de palavras a lexicalização de sintagmas é um dos aspectos do enriquecimento do inventário de conceitos. Em fraseologia a necessidade de criar novas unidades de denominação por vezes não parece óbvia, e assistimos a um perpétuo aumento sinonímico, sobretudo no campo das noções básicas (morte, sexualidade, crime etc.).

Raramente a lexicalização se faz sem modificações a nível morfológico, fonológico ou morfossintáctico: assimilação fonológica (*água ardente* > *aguardente*), petrificação da ordem das palavras (*sexo fraco* e não *\*fraco sexo*; *de corpo e alma* e não *\*de alma e corpo*), mudança de género gramatical (*um cabeça no ar*, *um unhas de fome*). Embora não haja sempre modificação a nível do signifiant, é certo que a lexicalização está sempre ligada a uma mudança semântica, quase despercebida em certos casos (*a última palavra*),

mas frequentemente tão marcada que o sentido já não se pode deduzir da forma (*uma pomba sem fel*).

Já falámos na distinção entre o léxico como componente do modelo transformacional e o chamado léxico mental que é o conjunto de todas as lexemas de que um falante dispõe. Do ponto de vista da linguística cognitiva devem considerar-se “lexicalizadas” também sintagmas susceptíveis de terem sido formados conforme regras produtivas da gramática: assim, a co-ocorrência de (*em*) *claro* com *passar a noite* é um aspecto da acumulação desta unidade no léxico mental, ainda que obedeça a um padrão sincronicamente produtivo (cf. *deixar, passar alg. c. em claro*).

Lexicalização significa reprodução e não produção criadora; daí outro termo, proposto por Coseriu, para designar a fraseologia: discurso repetido.

### Estabilidade

Os adeptos de Chomsky admiraram-se muito da reduzida transformabilidade das locuções idiomáticas. Embora a maioria delas assuma estruturalmente as mesmas características que qualquer sintagma livre, não podem ser sujeitas a transformações (morfo-)sintáticas: a substituição de formantes (veja acima), a nominalização (*misturar alhos com bugalhos* > \**a mistura de alhos com bugalhos*), a transformação numa frase relativa ou na voz passiva (?*os alhos que ele misturou com bugalhos...*; ?*alhos foram misturados com bugalhos...*) são algumas das operações capazes de causar estranheza.

Chafe 1968 deu uma boa explicação para este fenómeno, alegando que as transformações apresentam resultados inadmissíveis no caso de elas afectarem componentes que não estão presentes semânticamente.

Devemos, porém, relativizar essa característica porque sabemos bem que em contextos determinados e com o objectivo de produzir um efeito especial no leitor quase todas as restrições podem ser violadas; entramos aqui no âmbito da linguística textual, da estilística e do jogo de palavras.

Outro aspecto da estabilidade léxico-semântica, além da chamada *transformational deficiency*, é o facto de algumas locuções conservarem camadas mais antigas da língua. Deste fenómeno, que o próprio Bally frisara, já demos uns exemplos. Em línguas cuja sintaxe sofreu importantes evoluções diacrónicas observamos também restos de sintaxe mais antiga. É por exemplo o caso do francês *sans coup férir* (prep. – O – V em vez da ordem actual prep. – V – O). Resultantes da petrificação das locuções, estes arcaísmos contribuem ainda para a estabilidade.

### Idiomaticidade

Um dos princípios fundamentais da semântica é o da composicionalidade. Reza que o sentido de um enunciado composto se descreve por uma função dos sentidos dos elementos em jogo. Vejamos dois exemplos:<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> A ilustração um pouco *matemática* da estrutura semântica inspira-se de Weinreich 1969.

(1) *grupo líder*

$$\frac{sé_1}{sa_1} + \frac{sé_2}{sa_2} = \frac{sé_{(1+2)}}{sa_1 + sa_2}$$

(2) *esticar o pernil*

$$\frac{sé_1}{sa_1} + \frac{sé_2}{sa_2} = \frac{sé_x}{sa_1 + sa_2}$$

Em (1), apesar de ser arbitrária a relação *sa* – *sé*, o sentido do composto é inteligível a partir dos componentes. Trata-se de motivação secundária.

(2) é o exemplo de um enunciado em que esse princípio está suprimido: nenhum dos elementos contribui para o sentido do grupo: a **idiomaticidade é completa**.

No entanto, existem expressões em que apenas um dos elementos sofreu uma mudança de sentido; chama-se-lhes locuções idiomáticas com **idiomaticidade parcial**.

*jurar a pés juntos*  
*ser recebido com sete pedras na mão*  
*apanhar alguém com a boca na botija*

Ainda que as locuções idiomáticas careçam de motivação no sentido linguístico, existe algo como uma motivação subjectiva, sobretudo nos casos de metáfora transparente (ex.: *ser a gota de água que faz transbordar o copo*): a imagem que está na base da locução serve de suporte e cria no locutor a impressão de que a relação entre imagem e sentido só pode ser assim. Mas, se não soubessemos que (*estar*) *com a boca na botija* estava relacio-nada com um acto ilícito ou imoral não nos parecia tão acertada para designar tal situação!

Além das locuções idiomáticas há grupos em que a irregularidade (a não composicionalidade) não provém de uma transposição semântica (metáfora, metonímia, sinédoque): Sinonímia ou antonímia podem ter um papel relevante: *são e salvo, ao fim e ao cabo* (acumulação de sinónimos), *por tudo e por nada* (antónimo a realçar o sentido).

\*\*\*

É suficiente este pequeno passeio pelos problemas gerais da pesquisa fraseológica para apresentar agora três ramos importantes da actividade científica no âmbito da fraseologia. Não se trata de traçar a panorâmica das pesquisas já efectuadas mas sobretudo de apontar campos de acção que às vezes são terrenos incultos para o lusitanista. Consequência de uma escolha confessadamente subjectiva, frisamos, neste trabalho, os aspectos práticos do tema, nomeadamente a lexicografia, não dando conta de estudos que têm o objectivo de esclarecer os mecanismos que condicionam as transformações de locuções em textos jornalísticos ou literários, nem da comparação dos inventários fraseológicos das variedades diatópicas do português (Portugal/Brasil/PALOPs).

## 1. Fraseologia e lexicografia

Qual é a função de um dicionário? Para o estrangeiro tal como para o lusófono serve para remediar os defeitos do léxico mental. Do ponto de vista do usuário que tem de fazer uma tradução para a sua língua materna ou que quer simplesmente perceber bem um texto

na língua estrangeira, um bom dicionário desempenha esta função se der definições acertadas das palavras, acompanhadas eventualmente de informações sobre o nível de linguagem a que pertencem.

A situação do usuário que tenciona redigir um texto na língua estrangeira ou que traduz para o idioma que não é a sua língua materna é diferente porquanto necessita também de informações sobre a classe morfossintáctica, a compatibilidade semântica com outras palavras e a valência – sem falar da ortografia.

O que vale para lexemas simples afecta tanto mais as locuções idiomáticas. Juntam-se a essas exigências as particularidades que discutimos acima; por conseguinte, a descrição lexicográfica das locuções idiomáticas deve abranger também a **transformabilidade** e a **variabilidade morfossintáctica** conforme o contexto (cf. Kjør 1987, 167 ff.). Outras questões difíceis de resolver: a forma de base, a integração na micro-/macro-estrutura dum dicionário (palavra de entrada).

Vejamos uns exemplos ilustrativos:

Costuma-se aconselhar a estudantes de português a utilização de dicionários unilingues. É o “Dicionário da Língua Portuguesa” (Porto Editora) que goza do privilégio de ser aquele que com maior frequência se escolhe. A perspectiva de um estudante avançado de um idioma estrangeiro, perante um dicionário unilingue, deve, quanto à nós, estar ligada ao mais elevado nível de exigência. Tomemos essa perspectiva na nossa pequena análise de exemplos tirados ao acaso do DLP:

(1) *esticar o pernil*

Esta locução que pertence ao registo popular mostra perfeitamente a dificuldade de integrar grupos com idiomaticidade completa. O DLP optou por uma dupla entrada: encontra-se nos artigos *pernil* e *esticar*. Mas só em *esticar* é que se dá a indicação do nível de linguagem (pop.). Quem consultar a locução sob a palavra de entrada *pernil* poderia supor uma equivalência total —denotativa e diatrática— com *morrer*.

(2) *fazer crescer água na boca/crescer água na boca*

Encontram-se apenas no artigo *boca*, acompanhadas das seguintes definições: “ser apetitoso/desejar ardentemente”. Para a segunda forma seria desejável ter um exemplo que esclareça as dúvidas quanto à integração gramatical (*água na boca* é sujeito gramatical).

(3) *castelos no ar*

entra no artigo *castelo* e tem por definição *fantasias*. Faltam as combinações usais *fazer/construir...*, o que reforça ainda a impressão de que se trata de um SN polifuncional (é o caso).

(4) *mão de ferro*

Definido com *opressor*, está no artigo *mão*. Aqui também se pode presumir a polifuncionalidade como SN. Faltam indicações acerca do emprego na locução *com mão de ferro* e da mudança de género (“O governador é **um** mão de ferro”; “Os revolucionários capitularam perante **a** mão de ferro do governador”): à luz destes exemplos a definição do DLP revela-se imprecisa demais)

(5) *meter os pés pelas mãos*

tem dupla entrada (em *pé* e *mão*). Infelizmente as definições não são idênticas: “atrapalhar-se; desarraçar” (*pé*) / “atrapalhar-se; mentir” (*mão*).

Constatamos —não só no âmbito da *fraseografia*— certo atraso da lexicografia portuguesa em comparação, por exemplo, com a lexicografia francesa ou inglesa, que se esforçaram por conseguir uma adequada descrição lexicográfica das locuções idiomáticas. São testemunhos deste empenhamento os grandes dicionários do tipo do “Petit Robert” ou do “OED”.

Infelizmente a situação dos dicionários especializados não é melhor, embora haja uma velha tradição nestas obras. Já no séc. XVIII Rafael Bluteau consagrou uma parte da sua “Prosodia in Vocabularium bilingue” às locuções idiomáticas e proverbiais, e o interesse pelos próprios provérbios é ainda mais antigo.

Os dois dicionários de fraseologia que se encontram em quase todas as livrarias portuguesas, o “Dicionário de Expressões populares” de G. A. Simões e o “Dicionário de Frases Feitas” de O. Neves, apresentam em geral as mesmas falhas como o DLP: falta de indicações acerca do nível de linguagem, definições sem exemplos de uso capazes de esclarecer as dúvidas quanto à transformabilidade etc. Longe de serem obras de referência, estes dicionários devem considerar-se curiosidades que só têm interesse para o lusófono culto, desejoso de se divertir com a riqueza, passada e actual, da sua língua materna (veja-se também a este respeito Hoepner 1993).

O “Dicionário idiomático português – alemão” (Schemann/Schemann-Dias 1981) continua sendo o único dicionário fraseológico de confiança, pois só nele as locuções dicionarizadas foram revistas com lusófonos de Portugal e do Brasil.

## 2. Fraseologia contrastiva

A abordagem contrastiva da fraseologia é tão variada como os objectivos científicos que se perseguem. Na lexicografia, por exemplo, tenciona-se estabelecer as equivalências interlinguais, tendo-se descoberto três tipos fundamentais: 1º A equivalência que abrange a imagem e o conteúdo semântico (port. *ficar de boca aberta* – frz. *être bouche bée* “ficar muito pasmado”) 2º uma equivalência sem correspondência, nem a nível dos componentes, nem da imagem (frz. *prendre des vessies pour des lanternes* – port. *comer gato por lebre*) e 3º —caso raro nas línguas europeias— uma equivalência a nível da imagem a que não corresponde a equivalência semântica. Um caso intermédio é aquele em que os componentes e a imagem só divergem ligeiramente (frz. *avoir ni queue ni tête* – port. *não ter pés nem cabeça* – al. *weder Hand noch Fuß haben*).

As equivalências e divergências nos inventários fraseológicos põem-nos diante do dever de explicá-las. No que respeita às divergências, uma das explicações é o substrato cultural que influi nas imagens; compreende-se, pois, que um português, quando estúpido, *tem areia na cabeça* e que um austríaco ou alemão prefere a *palha* (*Stroh im Kopf haben*).

Por outro lado, ao tentarmos explicar as equivalências surgem duas hipóteses: 1º metáforas idênticas são o resultado de mecanismos mentais com valor universal (dentro



do mundo ocidental, pelo menos). O grande número de locuções com o componente nominal “cabeça”, relacionadas todas com o juízo, ou as capacidades intelectuais em geral, admite a interpretação acima citada: a gênese de metáforas semelhantes em várias línguas, independentemente umas das outras. 2º Como as palavras simples, também as locuções constituem empréstimos. As equivalências formais (e semânticas) mais especiais só se explicam desta maneira: fr. *mettre la main dans le feu* – port. *pôr as mãos no fogo* – al. *die Hand ins Feuer legen*; port. *sacudir o jugo* – fr. *secouer le joug* – al. *das Joch abschütteln*; port. *saltar aos olhos* – fr. *sauter aux yeux*; port. *ser da mesma farinha* – fr. *être de la même farine*; port. *fazer a ponte* – fr. *faire le pont* etc.

Já nos anos trinta um pesquisador escandinavo (Tallgren–Tuulio 1932) apresentou um estudo apontando os caminhos mais importantes da divulgação das locuções. Trata-se quase sempre de uma peregrinação do sul para o norte, do grego ou latim da antiguidade para as línguas europeias do Renascimento, nomeadamente para o francês. Mas também locuções criadas nos tempos modernos foram emprestadas mutuamente pelas línguas europeias.

Perante a constatação de P. Teyssier, na sua “História da Língua Portuguesa”, que “em síntese, quase toda a fraseologia do português contemporâneo sofreu influência do francês.” (Teyssier 1990, 74) faz falta um estudo —paralelo aos que foram feitos acerca do léxico no sentido restrito (por ex. Messner 1990)— que se dedique à esta parte do léxico e forneça as informações que os dicionários não dão.

Outro ramo é aquele que parte da hipótese segundo a qual o sistema fraseológico reflectiria a organização interna da língua em questão. Assim, quanto mais uma língua é analítica, exprimindo as funções lexicais e gramaticais separadamente, tanto o sistema fraseológico dela seria regular, tendo muitas variantes lexicalizadas (cf. *comer do mesmo prato, da mesma gamela, do mesmo tacho*) ou aspectuais, componentes que aparecem com grande frequência (i.e. em muitas locuções), um número reduzido de elementos únicos etc. Esta hipótese que se baseia metodologicamente na linguística dos universais já foi aplicada às línguas alemã, inglesa e holandesa (Dobrovolskij 1988) e deu resultados interessantíssimos embora os respectivos *corpus* se componham apenas de dicionários. Não obstante, mereceria a atenção dos romanistas.

### 3. Fraseologia e aprendizagem de L2: dos provérbios às “colocações”

Parece uma trivialidade insistir na importância da fraseologia para a aprendizagem de uma língua estrangeira. No entanto, a realidade didáctica tal como se reflecte nos manuais é bem diferente: Se as fórmulas de cortesia ou de cumprimento, meios de expressão que contribuem sobretudo para a chamada “competência comunicativa”, alcançaram uma posição incontestável no ensino das línguas estrangeiras, as locuções idiomáticas tal como os provérbios continuam a estar em plano inferior. Embora forneçam conhecimentos preciosos sobre o sistema de valores de uma cultura estrangeira, os provérbios assim como as citações literárias transformadas em lugares comuns ocupam uma posição marginal que se deve ao facto de serem considerados textos que não fazem parte da língua propriamente dita. As locuções idiomáticas têm má reputação por serem *difficeis* e além do mais *um luxo dispensável* que não vale a pena considerar nas primeiras fases da aprendizagem. Nem um nem outro argumento é pertinente: em termos de dificuldade, há partes da

gramática que põem maiores problemas (subjuntivo, tempos do passado, infinitivo pessoal etc.) e no que diz respeito ao luxo, não devemos esquecer que existem situações que apenas se podem exprimir usando locuções idiomáticas.

É com uma categoria especial de combinações lexicais que voltamos ao início deste pequeno trabalho. Trata-se das “colocações” (o termo é empréstimo do inglês *collocation*), ou melhor, grupos usuais e semanticamente transparentes de duas ou mais palavras (cf. Hausmann 1984, 398). Na terminologia de Bally são as séries fraseológicas, e constituem uma parte importante do saber lexical de que um estudante de língua estrangeira deve dispor. Enquanto o falante nativo sabe perfeitamente qual é —por exemplo— o verbo que funciona com *atenção* se for preciso exprimir a ideia de “causar” *atenção* (*chamar, despertar*) o estrangeiro hesita não conhecendo as possibilidades de combinar os lexemas da língua que apreende.

A situações idênticas ou mesmo universais como por exemplo o simples facto de *vestir-se* correspondem combinações lexicais diferentes de uma língua para outra: *vestir um casaco/calçar luvas/pôr um chapéu* vs. frz. *mettre un manteau/mettre des gants/mettre un chapeau* vs. al. *einen Mantel anziehen/Handschuhe anziehen/einen Hut aufsetzen* etc.

Estas combinações, quer se expliquem pela semântica dos lexemas, quer pelo uso (porque *chamar atenção* mas *despertar interesse*?) devem fazer parte integrante de um bom dicionário. Infelizmente, e como já aludimos mais acima, o estado da lexicografia portuguesa deixa muito a desejar. Os dicionários existentes são particularmente pobres nesses grupos (veja-se Ettinger 1987) tão importantes para quem escreve um texto ou faz uma tradução.<sup>3</sup>

Para colmatar essa lacuna trabalha-se actualmente, na Universidade de Salzburgo, num projecto de pesquisa que tem por objectivo compilar um dicionário especializado nesta área. Perante a má qualidade dos dicionários existentes, este basear-se-á principalmente num grande corpus de textos autênticos – literários, jornalísticos e outros.

### Bibliografia

- Bally, Charles: *Traité de stylistique française*. Heidelberg/Paris, 21930.
- Biderman, Maria Tereza Camargo: *Dicionário de Português Contemporâneo*. Petrópolis, 1992.
- Burger, Harald: *Idiomatik des Deutschen*. Tübingen, Niemeyer, 1973 (Germanistische Arbeitshefte 16).
- Chafe, Wallace L.: “Idiomacity as an Anomaly of the Chomskyan Paradigm” In: «Foundations of Language» 4 (1968), 109–127.

---

<sup>3</sup> Também o “Dicionário contemporâneo de português” (M. T. Camargo Biderman), publicado em 1992 no Brasil, não cumpre a sua promessa de ser um “dicionário contextualizado”, embora os seus exemplos de uso constituam um grande avanço.

- Coseriu, Eugenio: *Einführung in die strukturelle Betrachtung des Wortschatzes*. Narr, Tübingen, 1973.
- Costa, Almeida J./Sampaio e Melo, A.: *Dicionário da Língua Portuguesa*. 6.a edição corrigida e aumentada. Porto, 1990.
- Coulmas, Florian: "Lexikalisierung von Syntagmen" In: Schwarze, Christoph/Wunderlich, Dieter (eds.): *Handbuch der Lexikologie*. Athenäum, Königsstein, 1985, 250–268.
- Dobrovolskij, Dimitrij: *Phraseologie als Objekt der Universalienlinguistik*. VEB Verlag Enzyklopädie, Leipzig, 1988.
- Ettinger, Stefan: "Einige 'apontamentos' zur modernen zweisprachigen Lexikographie Deutsch–Portugiesisch und Portugiesisch–Deutsch" In: «VR» 46 (1987), 180–247.
- Fleischer, Wolfgang: *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*. Bibliographisches Institut, Leipzig, 1982.
- Fraser, Bruce: "Idioms within a Transformational Grammar" In: «Foundations of Language» 6 (1970), 22–42.
- Gréciano, Gertrud (ed.): *Europhras 88. Phraséologie contrastive. Actes du Colloque International Klingenthal-Strasbourg*. Univ. des Sciences Humaines, Strasbourg, 1989.
- Hausmann, Franz Josef: "Un dictionnaire des collocations est-il possible?" In: «TraLiLi» 17 (1979) 1, 187–195.
- Hausmann, Franz Josef: "Wortschatzlernen ist Kollokationslernen. Zum Lehren und Lernen französischer Wortverbindungen" In: «Praxis des neusprachlichen Unterrichts» 31 (1984) 4, 395–406.
- Häusermann, Jürg: *Phraseologie. Hauptprobleme der deutschen Phraseologie auf der Basis sowjetischer Forschungsergebnisse*. Niemeyer, Tübingen, 1977.
- Hoepner, Lutz: "Zum Stand der portugiesischen Lexikographie" In: Messner, Dieter/Axel Schönberger (eds.): *Studien zur portugiesischen Lexikologie. Akten des 2. gem. Kolloquiums der deutschsprachigen Lusitanistik und Katalanistik*. Frankfurt/M., TFM, DEE, 1993, 43–59.
- Hundt, Christine: "Portugiesisch: Phraseologie" In: «LRL» VI,2, 204–216 (=1994a).
- Hundt, Christine: *Untersuchungen zur portugiesischen Phraseologie*. Egert, Wilhelmsfeld, 1994 (pro lingua 18) (=1994b).
- Kjær, Anne Lise: "Zur Darbietung von Phraseologismen in einsprachigen Wörterbüchern des Deutschen aus der Sicht ausländischer Textproduzenten" In: Korhonen, Jarmo (ed.): *Beiträge zur allgemeinen und germanistischen Phraseologieforschung. Internat. Symposion in Oulu, 13. – 15. 6. 1986*. Oulu, 1987, 165–181.
- Kohn, Kurt: "Bemerkungen zur Kollokationsproblematik" In: Anschütz, Susanne R. (ed.): *Texte, Sätze, Wörter und Moneme. Festschrift für Klaus Heger zum 65. Geburtstag*. Orientverlag, Heidelberg, 1992, 369–387.
- Lapa, M. Rodrigues: *Estilística da Língua portuguesa*. Coimbra, 1979.
- Löffler–Laurian, Anne–Marie/Pinheiro–Lobato, Lucia/Tukia, Marc: "Pour une étude contrastive des lexies complexes: cas particulier des lexies à chiffres en français, portugais et finnois" In: «Cahiers de lexicologie» 34 (1979) 1, 61 – 86.

- Messner, Dieter: *História do Léxico Português*. Winter, Heidelberg, 1990.
- Neves, Orlando: *Dicionário popular de frases feitas*. Lello & Irmão, Porto, 1991.
- Pottier, Bernard: *Présentation de la linguistique. Fondements d'une théorie*. Klincksieck, Paris, 1967.
- Schemann, Hans: *Das idiomatische Sprachzeichen. Untersuchung der Idiomatizitätsfaktoren anhand der Analyse portugiesischer Idioms und ihrer deutschen Entsprechungen*. Niemeyer, Tübingen, 1981 (Beihefte zur ZRPh 183).
- Schemann, Hans/Schemann-Dias, L.: *Dicionário idiomático português-alemão / Portugiesisch-deutsche Idiomatik. Die portugiesischen Idioms, ihr Gebrauch in Brasilien und ihre Entsprechung im Deutschen*. Hueber, München, 1979.
- Simões, Guilherme Augusto: *Dicionário de Expressões populares portuguesas*. Lisboa, 1991.
- Tallgren-Tuulio, O. J.: "Locutions figurées calquées et non-calquées. Essai de classification pour une série de langues littéraires" In: «Mémoires de la société neo-philologique de Helsingfors» 9 (1932), 279-324.
- Teyssier, Paul: *História da Língua Portuguesa*. Sá da Costa, Lisboa, 1990.
- Thiele, Johannes: "Phraseologie" In: «LRL» V,1. 88-94.
- Weinreich, Uriel: "Problems in the Analysis of Idioms" In: Puhvel, J. (ed.): *Substance and Structure of Language*. Berkeley, 1969, 23-81.

### Povzetek

## STALNE BESEDNE ZVEZE V PORTUGALŠČINI NEKAJ SMERNIC ZA RAZISKAVO

Prispevek tehta sodobne slovarje portugalskega jezika z vidika stalnih besednih zvez, frazeologemov. Ugotavlja, da se pravega vira stalne besedne zveze navadno zavedamo, največkrat je ta latinski, včasih pa je etimologija nejasna, na primer v zvezi *sem dizer chus nem bus*, kjer gre seveda tudi za igro glasov, prim. sl. 'ne bu ne mu'.

Avtor ugotavlja, da je frazeologem včasih pomensko enakovreden ustreznemu enostavnemu izrazu. Določiti skuša stopnje, ki jih neka besedna zveza mora preiti, da se leksikalizira in potem ustali. Pri tem opozarja na možne fonetične ali tudi morfo-sintaktične spremembe: *cabeça*, f., 'glava' proti *um cabeça no ar* 'vetrogončič'.

Nazadnje predstavlja avtor svojo vizijo enojezičnega slovarja, zmeraj z vidika stalnih besednih zvez: tudi v sicer dobrih slovarjih portugalskega jezika ni dovolj kvalifikatorjev, pa je potemtakem mogoče, da bo uporabnik (in še posebej tujec) neki izraz imel za stilno neoznačen. Slovar naj bi temeljil na obsežnem korpusu literarnih del, pa tudi na časnikarskih in drugih prakticističnih besedilih.

## ESTRUCTURACIÓN DEL PERÍODO EN *EL QUIJOTE*

### 1.

La estructuración de la oración simple en las lenguas románicas ha sido bien estudiada y desde mucho tiempo. El motivo principal será, quizás, el hecho de que la norma válida para el latín literario no haya sido heredada por las lenguas románicas; estas han adoptado el esquema "sujeto-verbo-objeto".

Como el pensamiento humano, *enunciandum* para el lingüista, no se concluye, por lo general, en la oración simple, podemos considerar como unidad mínima del habla el período u oración compuesta y preguntarnos sobre su estructuración; sería necesario examinar si el orden de los elementos de la oración compuesta está condicionado por reglas o tendencias que parecen lógicas. Igual, como se observa en la oración simple donde al sujeto está reservado el puesto inicial y a los complementos los detrás del verbo.

Las gramáticas del español hablan muy poco del problema, mientras para el latín se encuentra un análisis breve, pero exhaustivo en la gran gramática latina del Szantyr.<sup>1</sup>

Simplificando, se podría reducir la presentación de la norma en dos tendencias: precede a la principal, mejor dicho, subordinante, la subordinada que anuncia, motiva, condiciona (o impide), causa, en cierto sentido prepara la realización de la acción expresada por la subordinante, o que expresa una acción cronológicamente anterior, mientras le sigue cuando expresa el objeto de la actividad, fin, consecuencia o comparación.

Está fuera de nuestro interés, aquí, la subordinada relativa, es decir la que se refiere a un elemento de la oración subordinante, ya sea especificativa, *Los gobiernos insulanos no son todos de buena data [...] el más erguido y bien dispuesto trae consigo una pesada carga de pensamientos y de incomodidades, que pone sobre sus hombros el desdichado que le cupe en suerte* (II, 13), o explicativa, *En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme* (I, 1).

### 2.

Lo expuesto no está contradicho por los pasos cervantinos.<sup>2</sup> Ciertamente, se trata de tendencias y no de reglas fijas. Constata ya Meyer-Lübke<sup>3</sup> para el español, en manera especial para el español arcaico, la casi imposibilidad de establecer una regla: la colocación de

---

<sup>1</sup> V. Leumann-Hofmann-Szantyr, *Lateinische Grammatik, 2 - Syntax und Stilistik*, München, 1965, p. 733 y ss.

<sup>2</sup> Las citas según Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Colección Austral, 33ª edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.

<sup>3</sup> W. Meyer-Lübke, *Grammatik der Romanischen Sprachen, III - Syntax*, Leipzig, 1892, pág. 805.

las partes de la oración simple y compuesta es bastante libre, es decir, el que habla o escribe maneja los elementos de la oración según su momentánea disposición psíquica. Meyer-Lübke da ejemplos también del *Quijote* (además de pasos, para el español preclásico, de *Amadís*): *No le pareció mal al barbero la invención* (I,27); y, por la oración compuesta: *Apenas hubo salido de la venta, cuando le vino al cura un pensamiento* (I,27). Respecto a otras grandes lenguas románicas le parece a Meyer-Lübke que el español es la menos sujeta a la norma.

Con todo, una norma, siempre para la estructuración de la oración compuesta, parece ser respetada por el autor del *Quijote*, la de posponer la subordinada de complemento directo: *No estaban ociosas la sobrina y el ama de don Quijote, que por mil señales iban coligiendo que su tío y señor quería desgarrarse la vez tercera* (II,6); *Yo así lo creo —respondió Sancho—, y querría que vuesa merced me dijese qué es la causa porque dicen los españoles cuando quieren dar alguna batalla...* (II,58).

Sigue igualmente la subordinada de complemento directo cuando es sustancialmente una interrogativa indirecta: *Preguntóle si traía dineros* (I,3); *Quisiera que me hicieran sabidora si está en este gremio, corro y compañía, el acendradísimo caballero don Quijote* (II,38). De las adverbiales siguen la final y la consecutiva: *En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio* (I,1); *A ti digo, ¡oh sol, con cuya ayuda el hombre engendra al hombre! a ti digo que me favorezcas, y alumbres la escuridad de mi ingenio, para que pueda discurrir por sus puntos en la narración del gobierno del gran Sancho Panza* (II,45); *Bajó el gobernador la vara, y en tanto, el viejo del báculo dió el báculo al otro viejo, que se le tuviese en tanto que juraba* (II,45).

Es también lógico que una modal o una comparativa siguen a la subordinante; si no fuese así, la comparación no sería posible: *Vistanme —dijo Sancho— como quisieren; que de cualquier manera que vaya vestido, seré Sancho Panza* (II,42); *Este mal hombre me ha cogido en la mitad dese campo, y se ha aprovechado de mi cuerpo, como si fuera trapo mal lavado* (II,45); *Sin osar decir lo que el hombre tiene en su corazón, como si fuera mudo* (I,25); *De cualquiera palabra que Sancho decía la Duquesa gustaba tanto como se desesperaba don Quijote* (II,39).

### 3.

Al contrario, la subordinada condicional precede a la subordinante: *Si acaso doblares la vara de la justicia, no sea con el peso de la dádiva, sino con el de la misericordia* (II,42); *Porque si vuelves presto de adonde pienso enviarte, presto se acabará mi pena* (I,25). Precede también la concesiva: *Por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren (los traductores), jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento* (I,6). Siempre, pero, cuando la idea expresada por una condicional o concesiva parece bastante independiente, es decir que las dos oraciones no forman una rigurosa unidad (del tipo "condición-realización") la posición de la subordinada es libre, no es fija; depende de la intuición del hablante: *Llévenme a mi lecho, y llámese, si fuere posible, a la sabia Urganda* (I,5); *Y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si*

otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran (I,1); *Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque por conjeturas verosimiles se deja entender que se llamaba Quijana* (ibid.); *Que con esta carga nacemos las mujeres, de estar obedientes a sus maridos, aunque sean unos porros* (II,5). Tal vez, como en el paso del I,1, la puntuación indica la independencia de la subordinada. Sería el caso de preguntarse sobre los límites entre la coordinación y subordinación.

Las temporales preceden, en la mayoría de los casos, la subordinante cuando se expresa una acción o un estado anteriores a la situación de la principal: *Mas apenas se vió en el campo, cuando le asaltó un pensamiento terrible* (I,2); el empleo de la conjunción temporal en las dos oraciones no es rara en Cervantes, cf. el paso citado por Meyer-Lübke. En general influye la sucesión cronológica: *Había de llevar armas blancas, como novel caballero, sin empresa en el escudo, hasta que por su esfuerzo la ganase* (ibid.); *No me levantaré jamás de donde estoy, valeroso caballero, fasta que la vuestra cortesía me otorgue un don que pedirle quiero* (I,3).

#### 4.

Nos interesa en modo particular la posición de la subordinada subjetiva, no fuese que por el hecho indiscutible que tal subordinada es el sujeto del período y el sujeto, en la oración simple, de regla ocupa el primer puesto. Una prueba la ofrecen también los proverbios que, como se sabe, en *El Quijote* abundan: *Antes he yo oído decir —dijo don Quijote— que quien canta, sus males espanta* (I,22); *Quien está ausente todos los malos teme* (I,25). Encontramos la subordinada sujeto al puesto inicial también fuera de los proverbios: *Porque quien oyere decir a vuestra merced que una bacía de barbero es el yelmo de Mambrino [...] ¿qué ha de pensar sino que quien tal dice y afirma debe de tener güero el juicio?* (I,25); *Retencio es —respondió Sancho— que quien está en el infierno nunca sale dél* (I,25). No ocurre diferentemente hasta en los casos donde se constata un anacoluto, cf. el proverbio: “*Quien madruga, Dios le ayuda*”.

Pero, cuando la subordinada sujeto tiene como predicado un verbo impersonal o atributivo el predicado ocupa el primer puesto y la supuesta subordinada sujeto le sigue. Verbos que aparecen como predicado o parte del predicado son sobretodo *ser, estar, haber* (*hay, había* etc.) *parecer, bastar*. *Y fue que le pareció conveniente y necesario [...] hacerse caballero andante* (I,1); *Es verdad que para probar si era fuerte y podía estar al riesgo de una cuchillada, sacó su espada y le dió dos golpes* (ibid.). *Y fue que le vino a la memoria que no era armado caballero* (I,2); *Es que el anduvo todo aquel día* (ibid.); *Y fuera mejor que se curara* (I,3); *Habláis de tan rodeada manera, que no hay quien os entienda* (II,5); *Ten por cierto, Teresa, que no habrá quien se acuerde de lo que fue* (ibid.); *Que me parece que te despeñas de la alta cumbre de tu locura hasta el profundo abismo de tu simplicidad* (II,1); *Basta que en la narración del no se salga un punto de la verdad* (I,1); *Basta que me entienda Dios* (II,5). Conviene repetir que no se trata de una regla fija, sino de una tendencia. Nos ocupamos sólo de la subordinada explícita; las implícitas siguen a la principal, menos en pasos estilísticos: esta sí que es una regla fija.

Puede concluirse que una subordinada sujeta precede al predicado cuando representa un verdadero sujeto, cuando la función del sujeto es sentida. Le sigue, al contrario, cuando con un verbo unipersonal o atributivo hace parte integrante del predicado.

## Povzetek

### UREJANJE PRVIN POVEDI V CERVANTESOVEM DON KIHOTU

Besedni red v prostem stavku je v španščini manj tog, kot je sicer v romanskih jezikih. Najbolj pogostna struktura prostega stavka je *osebek-povedek-predmet*. Zato lahko pričakujemo, da bo nekako logično utemeljeno tudi razvrščanje odvisnikov v povedi, v zloženem stavku.

In res ugotavljamo v Cervantesovem *Don Kihotu*, razen kadar gre za očitne zahteve stila, dokaj ustaljeno rabo: pred povedkom stojijo tisti odvisniki, ki realizacijo nadrednega, glavnega stavka časovno napovedujejo, jo omogočajo (ali preprečujejo), jo pogojujejo; sledijo pa povedku tisti, ki izražajo predmet, cilj, namen glagolskega dejanja, ali posledico le-tega ali tudi primerjalno prvino. Posebej so zanimivi osebkovi odvisniki: stojijo pred povedkom, če je odvisnik resničen osebek, in stojijo za povedkom, če je odvisnik tesno vezan na povedek, tako zlasti pri brezosebni glagolih, kadar torej gre za povedkov odvisnik.



**VARIA**



## RAÚL SERRANO: DIALÉCTICA Y CREACIÓN TEATRAL

### 1. Dialéctica del trabajo creador del actor

Raúl Serrano<sup>1</sup> estudioso de teatro, tiene una formación completamente diferente con respecto a la de los hombres de teatro argentino; es, con toda seguridad, la persona que más profunda y científicamente se ha dedicado al estudio de K. Stanislavskij en el ámbito del teatro de este país. La experiencia teatral adquirida en Europa influenciará profundamente sobre este autor en sus investigaciones, de tal modo que al regresar a su país de origen será profundamente crítico con respecto a la realidad stanislavskijana que vivía el teatro argentino en aquellos momentos. Recuerda Serrano que eran muchos los talleres donde cada maestro impartía lecciones siguiendo su propia interpretación del sistema. El panorama general se presentaba privo de coherencia y sistematicidad. El psicoanálisis, en aquellos años, reinaba en Argentina y la barrera que dividía la terapia y el teatro se presentaba por demás débil. Para Serrano el uso del instrumento del actor era utilizado para liberar las neurosis personales. Justamente esta falta de sistematicidad y esta interpretación psicoanalítica del trabajo del actor se encuentran en fuerte contraste con la formación prevalentemente sociológica de este estudioso argentino y por ende opuesta a una interpretación psicoanalítica.

En estas circunstancias Serrano abre una nueva corriente crítica teatral desarrollando sus teorías y sus interpretaciones sobre el teatro y sobre el trabajo del actor. En contraste con las corrientes psicoanalíticas en boga, no colocará, al centro de sus investigaciones, el inconsciente como motor de la conducta humana sino, por el contrario, el trabajo entendido como "praxis creadora, liberatoria, portadora de conocimiento y de una ineludible fuente de reflexión creadora".<sup>2</sup> Será tomado en consideración el sujeto que surge del trabajo, que es activo y transformador, cuya esencia es entendida como resultante de sus relaciones sociales.

La inquietud que acompaña a Serrano se refiere a una metodología de trabajo teatral, basada en criterios objetivos que puedan proponer al actor una técnica de trabajo. Partiendo de un análisis crítico del Sistema de Stanislavskij, y sobre todo de las investigaciones

---

<sup>1</sup> R. Serrano nace en San Miguel de Tucumán en 1934. En 1961 termina sus estudios de teatro en Rumania, en el Institutul de Arta Teatrala si Cinematografica Ion Luca Caragiale de Bucarest. Hace cursos de perfeccionamiento con J. B. Priestley, Jean Vilar y L. Strasberg. Publica el libro *Dialéctica del trabajo creador del actor – ensayo crítico sobre el método de las acciones físicas de Stanislavskij* y los siguientes ensayos: *Arte, ideología y sociedad* (1974), *Estética y conocimiento* (1975), *El valor estético* (1975), *La creación artística como forma de militancia* (1984), *La estructura dramática* (1985). Desarrolla la actividad didáctica y de director. En 1990 recibe el Premio Nacional otorgado por la Universidad de La Plata por su actividad artística y de investigación.

<sup>2</sup> R. Serrano, *Dialéctica del trabajo creador del actor – ensayo crítico sobre el método de las acciones físicas de Stanislavskij*, Buenos Aires, Adans S.A., 1981, p. 16.

llevadas a cabo por el maestro ruso en el último período de su vida —se trata por lo tanto de aquella fase en la que Stanislavskij propone una metodología de trabajo actoral basada en las acciones físicas— Serrano trata de sistematizar y reordenar algunos conceptos fundamentales con el fin de impostar una nueva visión metodológica referida al trabajo del actor. Por lo tanto, intenta hacer del trabajo del actor una ciencia posible de objetivar teóricamente. Dice Serrano:

“Tras las huellas del maestro ruso, opinamos que puede someterse la técnica del actor a la condición de objeto de una ciencia, que podrá ser fundada en el análisis objetivo de las mismas técnicas probadas hasta el momento. La clave de la ciencia del teatro se halla fuera de él, en las numerosas ciencias conexas.”<sup>3</sup>

Esta última consideración no debe ser concebida en el sentido de transposición en ámbito teatral de las metodologías usadas en otras artes. Por el contrario, es necesario que sea efectuado un trabajo interdisciplinario donde los métodos y los instrumentos conceptuales de las ciencias más desarrolladas contribuyan a la fundación de una nueva ciencia teatral.

En el libro *Dialéctica del trabajo creador del actor*<sup>4</sup> Serrano expone largamente sus teorías. La obra de K. Stanislavskij representa, para Serrano, el comienzo de la teorización y sistematización de las técnicas teatrales, donde los diferentes procedimientos del trabajo actoral son colocados en su justo sitio, logrando de este modo una demitificación y desacralización del arte del actor. Sin embargo algunos aspectos del trabajo del maestro ruso deben ser analizados críticamente. Si, por otra parte, Stanislavskij expone de manera orgánica los elementos constituyentes del trabajo del actor, por otra deja de lado un análisis profundo de las conexiones que deben existir entre estos elementos. Las tesis de Stanislavskij ofrecen siempre la libertad de llegar a conclusiones subjetivas, justamente porque falta la descripción de un proceso creativo. Nos encontramos por lo tanto frente a una serie de actividades inconexas en donde falta la explicación de su verdadera relación. El actor debe encontrar sus “sí”, sus “circunstancias dadas”, la atención justa, la verdad en la escena, la memoria emotiva, etc., todo al mismo tiempo, lo que, para Serrano, corresponde a no decir nada. Se presenta por lo tanto como absolutamente necesaria la explicación de un proceso de interrelación entre estos elementos, tratando de establecer un orden temporal, de necesidad y de causalidad entre ellos.

En los últimos años de su vida Stanislavskij mismo había sentido la exigencia de encontrar una coherencia sistemática en el proceso creador del actor. En 1938, dice Serrano, Stanislavskij subraya “la incapacidad del actor para ordenar o forzar sus emociones”.<sup>5</sup>

“Muchas de las más importantes facetas de nuestra compleja naturaleza no están sujetas a control consciente... nosotros podemos controlar sólo par-

---

<sup>3</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 52.

cialmente nuestro complejo aparato creativo para la vivencia y la encarnación sobre el escenario.”<sup>6</sup>

Serrano considera que en el capítulo dedicado a *El revisor* de Gogol, Stanislavskij expone de manera coherente sus nuevas posiciones criticando a su vez algunas formulaciones precedentes. Antes que nada rechaza categóricamente la manera tradicional de encarar la obra a través del análisis de mesa; dice el mismo Stanislavskij:

“¿Para qué estar sentados durante meses y meses frente a la mesa, tratando de expresar desde el interior de uno mismo el sentimiento adormecido?  
¿Para qué obligarlo a vivir al margen de la acción?”<sup>7</sup>

Este “¿Para qué obligarlo a vivir al margen de la acción?” implica para Serrano una nueva propuesta —si bien todavía implícita— de análisis para el actor, que se plantea ahora en términos prácticos: el actor se extrae de la teoría y se vincula a la acción. El instrumento de análisis es entonces la personalidad psico-física del actor y la línea ininterrumpida de las acciones físicas se transforma ahora en el objeto de investigación, es decir la conducta material y objetiva del personaje. Será suficiente que el actor conozca en términos muy generales la situación de una escena para seguir desarrollando su trabajo. Se abandona así la propuesta de trabajo que tenía sus orígenes en el texto dramático. No es el texto el que tiene que ser desmenuzado sino la conducta del personaje. Para Serrano, en el momento de la lectura, el objeto de conocimiento (la estructura dramática compleja) todavía no existe. El texto ofrece los puntos de partida esenciales sobre los cuales se creará la obra dramática, pero su desarrollo en la realidad concreta del escenario depende de numerosos factores que intervienen en el proceso de creación. El texto se presenta, por ende, sólo como uno de los tantos factores que componen la compleja realidad del teatro.

Empezar el trabajo de la puesta en escena de un espectáculo partiendo de la acción dada y no del análisis de mesa “respeta plenamente los requerimientos de un proceso gnoseológico objetivo y material”<sup>8</sup>, basado sobre la observación objetiva y científica de aquello que sucede sobre la escena. El método de las acciones físicas es para Serrano un método de búsqueda, un instrumento de análisis y no un método de puesta en escena, en cuanto no se encuentran en él todos los elementos propios de la creación artística; se trata por ende, de un método particular de conocimientos. El método no produce sobre la escena un objeto estético, sino más bien “un objeto criterio” —según su definición— un objeto existente fuera de la conciencia que nos permite un análisis más profundo que tendrá como fin la elaboración propiamente estética. Varios hechos que tienen lugar sobre la escena no pueden ser comprendidos sino haciéndolos. Es claro entonces cuánto es difícil trazar una frontera divisoria real entre el objeto estético y gnoseológico, producto de la aplicación del método. De esta manera resume Serrano en qué consiste la esencia de su búsqueda:

---

<sup>6</sup> Cit. en R. Serrano, *ibidem*, p. 52.

<sup>7</sup> Cit. en R. Serrano, *ibidem*, p. 66.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 67.

“Nuestra investigación se centra sobre la exterioridad, sobre la conducta física del actor, sobre sus comportamientos materiales y objetivos. Pero eso sí, los concebimos como generadores de interioridad psicológica y en estrechos vínculos dialécticos con ella. El personaje se nos aparece como la totalidad de sus relaciones dramáticas (perdónesenos el parafraseo). Y por lo tanto es en ellas en donde tenemos que buscar la génesis de la psicología individual propia del personaje. El actor, al accionar podrá transformar su entorno dramático, su circunstancia escénica. No sólo hace progresar el conflicto modificando a su partner, sino que y fundamentalmente, se transforma él mismo. Es más: se crea a sí mismo como personaje y así el trabajo del actor aparece como un modo particular, con lo que esto implica de identidad y diferencia, del trabajo humano.”<sup>9</sup>

## 2. Técnica y poética

Estos dos conceptos han sido introducidos en el ámbito de la investigación teatral por Raúl Serrano. A partir de la publicación del libro *Dialéctica del trabajo creador del actor* hasta nuestros días las teorías de Serrano han tenido larga difusión. Numerosos son los colaboradores<sup>10</sup> ocupados en la investigación y difusión del método del trabajo actoral propuesto por Serrano. Es algo ya confirmado, actualmente en Argentina, que existen dos enfoques metodológicos en la enseñanza del arte del actor (el que concierne a la primera parte del trabajo propuesto por Stanislavskij, con los agregados realizados por Strasberg; y el que se refiere al segundo Stanislavskij, o mejor dicho con los cambios efectuados por Serrano y sus colaboradores). Por lo que se refiere a las acciones físicas, es sabido que Stanislavskij no logró terminar todas las investigaciones que hubiera querido. Se trata, en efecto, de unas cincuenta páginas que hablan de esta nueva propuesta de trabajo. Por lo tanto es en el ámbito argentino que nacen y se consolidan algunos criterios fundamentales que no son ya el método de las acciones físicas de Raúl Serrano.

Técnica y poética. Dice Serrano:

“Hay infinidad de poéticas, pero lo que yo sostengo es que hay solamente dos técnicas posibles.”<sup>11</sup>

¿Qué entiende Serrano por técnica en el ámbito teatral?

“La técnica sería la descripción del instrumento y de la materia y de los procedimientos que se usan para transformar la materia en algo previsto.”<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>10</sup> Rubens Correa, José Boves, Pedro Espinosa, profesores de la Escuela Municipal de Buenos Aires y profesores de la Escuela Nacional de Buenos Aires.

<sup>11</sup> Entrevista de A.C.P. a R. Serrano, Buenos Aires, 1991.

<sup>12</sup> Ibidem.

Explica Serrano: así como en las técnicas de las otras artes, también en la técnica del trabajo del actor se debería determinar el uso de los materiales y de los instrumentos necesarios para transportar aquello que en la vida es natural —porque en la vida los estímulos y sus consecuencias son reales— en un espacio en que los estímulos no pueden ser reales. Comenta Serrano: yo no puedo arrancarle los ojos a Edipo para que sufra. Cada arte tiene su técnica, pero la técnica del actor ha oscilado, en su historia, entre la declamación o sea la recitación basada en el texto, considerado esencial, o bien la representación basada en el cuerpo. Para Serrano ha llegado el momento de encontrar sus relaciones, su síntesis. Se ha dicho que existen infinitas poéticas, tantas poéticas cuantos son los artistas sobre la tierra. Pero no es posible decir lo mismo para la técnica porque ésta está sostenida por leyes naturales. Explica Serrano:

“Si te digo: tienes que volverte invisible; no vas a poder. Si te digo: ódiame, ahora en este momento; tampoco vas a poder. Estos son los límites de la materia.”<sup>13</sup>

Para Serrano existen sólo dos técnicas, dos modos de utilizar el instrumento actor — instrumento compuesto por el cuerpo y por la propia psique— ambas introducidas por Stanislavskij: son el primero y el segundo método del maestro ruso. En el primer caso, para crear estímulos reales que en la escena no existen, Stanislavskij propone sustituir los estímulos no con conceptos sino con imágenes que no son puramente visuales, sino también auditivas, táctiles, olfativas, etc., que actúen sobre nosotros provocando conductas orgánicas. Se trata de una técnica introspectiva en la cual en el trabajo de las vivencias se valorizan más las imágenes que la realidad. Strasberg exaspera, según Serrano, este tipo de enfoque a través de ejercicios como el del “momento privado”. La técnica introspectiva obstaculiza en parte el contacto de interacción con el otro y da más valor a lo que no existe que a lo que existe, y es por esto que según Serrano, generaciones de actores han tratado de vincular el punto de partida introspectivo con la improvisación “aquí y ahora”, sin lograrlo, porque este método no da respuesta a la interacción en la escena. El segundo método, en cambio, parte de la improvisación la cual puede motivar al actor tanto cuanto una imagen. Dice Serrano:

“Cuando le digo al alumno: hagamos de cuenta que soy un ladrón, al minuto está metido en la situación, comprometidísimo.”<sup>14</sup>

Esto sucede porque, si al cuerpo se le arroja en una situación conflictiva, responde con su propia lógica, porque el cuerpo es el sitio del conflicto, el lugar de la emoción.

### 3. Estructura dramática

El concepto de estructura dramática representa el núcleo alrededor del cual existe la posibilidad misma de realizar un análisis del trabajo creativo del actor. Sin este concepto no existe análisis posible a menos que no se confundan continuamente los diferentes nive-

---

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem.

les, sociológicos, ideológicos, históricos etc. Se ha visto ya de qué modo Serrano considera al sujeto como resultante de sus relaciones sociales. La conducta humana, en general, implica una interacción que vincula al sujeto con su contexto. El teatro es para Serrano un caso particular de conducta humana: el sujeto —es decir el actor hacia la creación del personaje— y el entorno —la escena— están caracterizados por el hecho de no ser los mismos entre el comienzo del trabajo y su forma final. En el proceso de creación de la obra teatral los diferentes elementos que producen la estructura, se interaccionan mutuamente. La estructura dramática es, por lo tanto, aquel objeto complejo estructurado en la que el actor realiza una función primordial. Escribe Serrano:

“No podemos eludir la siguiente cuestión: todo ensayo parte de las condiciones objetivas de existencia de tal o cual actor y pretende justamente constituirse en el proceso por el cual él mismo comienza a “ser” (recordemos el problema de la vivencia) el personaje. Por otra parte, el entorno está compuesto por ciertas partes reales, de uso objetivo (el suelo, las distancias, las sillas etc.) y otras que simplemente existen como propuestas convencionales pero que debieran influir en los comportamientos del actor “como si” fueran reales en su ascenso hacia el personaje. En estas condiciones, la aparición de los productos buscados (el personaje y la circunstancia teatral imaginaria) condicionan recíprocamente su aparición. Ni el entorno imaginario cobra visos de realidad si la conducta no tiene en cuenta sus implicancias reales y supuestas, ni la conducta resulta creíble si no se adecua a esos condicionamientos... En la práctica material (y por lo tanto en todo análisis dialéctico de la misma) esos elementos componen una estructura en la que el entorno aparece “producido” por el trabajo del actor, y el personaje mismo resulta de la acción del actor que tiene en cuenta los condicionamientos propuestos y los reales.”<sup>15</sup>

No existe, por lo tanto, estructura dramática sin proceso, ni proceso sin estructura dramática. Epistémicamente se plantea como necesaria la creación de un objeto a partir del yo del actor, que sin duda presenta muchas diferencias con el personaje que está tratando construir, pero que a su vez tiene con éste una cierta identidad de base. Tal identidad existe de hecho en la dimensión biológica-corporal, mientras que la diferencia existe en el plano de lo cultural.

“Biológicamente una actriz no presenta grandes diferencias con la reina Elizabeth, pero sí culturalmente. Y si nos ponemos del lado de la lógica corporal, las diferencias culturales pueden ser por el momento dejadas del lado.”<sup>16</sup>

El punto de partida está siempre ínsito en la lógica del cuerpo, en lograr poner en acto las pulsiones físicas. Crear el objeto a partir de sí mismo permite al actor pensar en el proceso: es decir, una vez que existe el objeto, que el actor está en su lógica corporal (no

---

<sup>15</sup> R. Serrano, *Dialéctica del trabajo creador del actor*, Buenos Aires, Adans, 1981, p. 95.

<sup>16</sup> Entrevista de A. C. P. a R. Serrano, Buenos Aires, 1992.



diferente a la del personaje), entonces sí se puede pensar en el proceso. Y, por lo tanto, el proceso es para Serrano un proceso extrovertido: del yo al personaje. Con respecto a la puesta en acto de las pulsiones físicas, la activación de lo cultural se presenta como algo mucho más fácil.

A aquellos que afirman la continuidad entre el primero y el segundo Stanislavskij, sosteniendo que con ambos métodos —introspección y acciones físicas—, se llega al mismo fin, y que por lo tanto, en tal sentido son lo mismo, Serrano responde subrayando la importancia del proceso como noción clave en el trabajo creativo del actor. La diversidad de los itinerarios hace completamente diferentes, también, los objetivos que aparentemente pueden ser similares: una cosa es partir de la acción física y llegar a la vivencia, otra es partir del trabajo introspectivo. Más bien, para Serrano la búsqueda del sentimiento vivido como punto de partida representa el más grave error científico que se pueda haber cometido, y es, fundamentalmente en esto que se opone a Strasberg.

“La estructura que se genera en la introspección hace que el actor deje de lado el “aquí y ahora”, la dialéctica de los cuerpos, la interacción, lo que está pasando a su alrededor, y lo lleva a valorizar el pasado.”<sup>17</sup>

Los elementos constituyentes de la estructura dramática, son, dice Serrano, como las siete notas en música. No sólo se condicionan mutuamente sino que se constituyen como tales debido a su recíproca dependencia. Son:

- 1) Los conflictos.
- 2) El entorno, que no se debe confundir con el lugar de la acción.
- 3) Los sujetos activos.
- 4) Las acciones físicas o trabajo específico propio del actor.
- 5) El texto.

El conflicto en su acción técnica es el encuentro entre dos o más conductas voluntarias dentro o fuera del sujeto en cuestión. El conflicto es siempre el oponerse de dos fuerzas antagónicas, de dos modos diferentes de proceder, pero que al mismo tiempo es la unidad, por lo que una fuerza encuentra su razón de ser en la otra y viceversa. Lo que se propone Serrano es resolver el problema técnico del actor cuando se encuentra frente a un conflicto. Explica Serrano que el actor, generalmente, frente a una acción dramática, tiende a describir el conflicto y a analizarlo desde fuera, adoptando casi un punto de vista externo. El actor puede entender los tormentos de Edipo, hablar de ellos, pero permanece irresoluble de qué modo el actor procederá para lograr revivir los sentimientos de su personaje. El plan puramente descriptivo se abandona a favor de una interiorización del conflicto. Se trata de lograr traducir la comprensión intelectual en una praxis actoral. El primer paso que el actor debe cumplir es el de visualizar cuáles son los dos o más elementos en contraste que aparecen como tendencias opuestas en su accionar, como propuestas contradictorias para su trabajo específico, de modo que se puedan asumir como tales. El conflicto se deberá presentar siempre como un objetivo a lograr y al cual se opone otro. Los objetivos en contraste pueden pertenecer a diferentes personajes así como subsistir

---

<sup>17</sup> Ibidem.

dentro de un único personaje. El conflicto, por lo tanto, se asume “físicamente”, se le desliza desde la razón abstracta del actor hacia la materia. Este proceder hace posible que el actor no sólo piense y trate de sentir, sino que efectivamente accione, y que a través de la acción “deje de ser él mismo y comience a ser el personaje que se construye a partir de la propia personalidad”. Es el comienzo de aquel proceso de identificación con el personaje que excluye ya al actor toda posibilidad de asumir aquel punto de vista externo mencionado.

Serrano identifica en la **acción** la unidad mínima a la que puede reducirse lo dramático, en el cual confluyen todos los otros elementos de la estructura dramática. La acción crea, por lo tanto, el **entorno**. A su vez, también el entorno condiciona el accionar — no olvidemos que la estructura dramática es, en efecto, un esquema conceptual orgánico que posee elementos en relaciones recíprocas. Cada situación dramática en cuanto situación concreta tiene un entorno, es decir un espacio físico real en el que se coloca la acción (el escenario en cuanto tal), un espacio convencional (el escenario como sede del imaginario creado para el accionar de los actores) y el conjunto de las condiciones dadas, visibles en la escena en la medida en que son causa de determinadas transformaciones en el accionar de los personajes.

“La acción escénica es todo comportamiento voluntario y consciente, que tiende a un determinado fin y que transforma, aquí y ahora.” Es la definición de Serrano, que hace hincapié en la capacidad que tiene la acción de transformar el campo en la que se aplica.

La acción es principalmente el instrumento en que el actor construye el personaje y guía la interacción en la escena. El actor tiene que poder lograr la transformación de su partner transformándose, también, a sí mismo. Él “... debe comenzar su trabajo técnico con las acciones y son éstas las que desencadenan todo el proceso ulterior que engloba a posteriori diversos niveles psicológicos”. Son las relaciones materiales con el entorno y con los partners que crean al personaje no sólo en su realidad física sino, también, en la psicológica. Sin embargo, no todo movimiento es acción —en cuanto un movimiento puede, del mismo modo, no implicar transformación—, mientras que toda acción es movimiento. Pero la acción no puede ser reducida a simple movimiento sobre todo porque éste último deja fuera de sí la psiquis del personaje. Serrano subraya el hecho de que la acción escénica para responder a su característica principal de “transformadora”, debe necesariamente presentarse como acción psico-física: si la acción fuera únicamente acción física, no sería posible diferenciarla del simple movimiento; si fuera únicamente psíquica, sería imposible para el espectador percibirla.

Para Serrano se hace imposible distinguir lo que se crea, de la cosa creada; el actor es materia, instrumento, es el que crea, indistintamente. En él real e imaginario se funden. De este modo la acción lo transforma en otro, en el personaje construido sobre su propia identidad. El actor, a través de las acciones que no le pertenecen deja de ser él mismo para asumir el personaje e identificarse con él. El actor haciendo lo que hace el personaje, se transforma lentamente en éste. El **sujeto** de la estructura dramática es, por lo tanto, el sujeto que se va creando a partir del actor, el personaje en su desarrollo.

Por lo que se refiere a este tema, en estos últimos años, Serrano amplía y modifica algunas de sus concepciones precedentes. El sujeto, considerado inicialmente como orientado hacia la finalidad, se enriquece actualmente de consideraciones ulteriores: no es más sólo aquél que quiere algo, sino aquél que de continuo tropieza con conflictos. El sujeto, en el momento de accionar, se encuentra ante un conflicto, por ejemplo, entre una respuesta y un estímulo en consonancia a su instinto y a su ser social. En este contexto, la conversación dramática se convierte en una salida conflictiva, la transfiguración de la represión actuada desde la cultura sobre el cuerpo.

Del mismo modo, Serrano redefine el concepto de acción como comportamiento voluntario que afronta el conflicto y trata de resolverlo en la búsqueda de un compromiso con dicho conflicto. No hay más espacio para ningún tipo de racionalización, el sujeto no se pregunta qué quiere y por qué, sino que sufre la lógica conflictual del cuerpo como motor en el "aquí y ahora". La acción como lucha a lo que se nos impone. Esta reelaboración de las temáticas le quita al libro de Serrano un poco de aquel sabor racionalista del cual está impregnado.

Lo que sucede con el entorno, que crea la acción y que a su vez es creado por ella, se encuentra, en cierto modo, también, en el texto teatral que es, ya sea premisa para el trabajo del actor (es el indicio del cual se parte) ya consecuencia del mismo (o sea el resultado verbal necesario de las existencias de las relaciones materiales en la escena). Lo que fundamentalmente exige el trabajo técnico es la investigación de los elementos que no se traslucen del plano verbal, es decir de todos aquellos factores extralingüísticos en que se desarrolla el acto lingüístico. El actor con sus acciones, justamente, construye dichos contextos materiales. Por otra parte, el texto necesariamente condiciona el accionar del actor, y en tal sentido funciona como una condición dada.

La obra de Serrano se coloca en la necesidad de recuperar la unidad del ser humano como base de toda ética, de colmar la distancia entre palabra y cuerpo.

#### Povzetek

### RAÚL SERRANO: DIALEKTIKA IN GLEDALIŠKO USTVARJANJE

Pričujoči članek je del publikacije, ki bo v kratkem izšla v Buenos Airesu in ki govori o "Odmevih metode K. Stanislavskega v argentinskem gledališču". V tem eseju je posebej predstavljena in analizirana metoda dela z igralcem, kot jo predlaga argentinski gledališki teoretik Raúl Serrano, med drugim tudi avtor knjige *Dialektika igralčeve ustvarjalnosti*, ki v svoji teoriji izhaja iz "metode fizičnih zaposlitev" K. Stanislavskega, in na svojstven način razglablja o nujnosti odnosa med dialektiko in kreativnostjo v igralčevem delu.

Ta argentinski pedagog na kritičen način analizira tudi teorijo ameriškega gledališkega pedagoga Leeja Strasberga.



## INDIGENISMO Y MARGINALIZACIÓN DE LOS NEGROS EN AMÉRICA LATINA

Deseo antes de iniciar esta comunicación aclarar dos puntos que me parecen importantes:

- 1) La cuestión de la objetivación de una realidad en la cual, a pesar de todo, no estoy directamente involucrado. Escribo sobre América Latina desde Francia, desde Europa. Yo dudo que la distancia en sí sea forzosamente una garantía para la "objetividad científica". Porque corremos el riesgo real de proyección, de tergiversaciones o simplemente de ignorancia de las transformaciones incesantes de esa misma realidad que pretendemos examinar. Por lo cual, y con esto aclaro el segundo punto,
- 2) Lo que voy a presentar no es sino una tentativa, un esbozo de un trabajo venidero. No les voy entonces a proponer conclusiones terminantes. Por el contrario, espero que mi problemática suscite interés y que pueda beneficiarme del debate para corregir, matizar y, como no, afianzar mejor tal o cual aspecto de mi trabajo.

En esta ponencia procuraré mostrar cómo el indigenismo (que yo considero como un conjunto contradictorio y conflictivo de prácticas y discursos) en su proyecto de integración económica y de valoración cultural de los indios, contribuyó indirectamente a acentuar la exclusión de los negros latinoamericanos.

Quisiera desde luego avisar que no me interesa abrir el debate relativo al alcance y la significación de las acciones indigenistas. Muchos estudios valiosos ya se encargaron de ello. Lo que sí me parece totalmente rezagado, digamos, ocultado es la problemática que mencioné (la indirecta exclusión de los negros). Mi punto de arranque lo constituye pues la experiencia indigenista de dos países donde durante largo tiempo pudo verificarse una voluntad política de integración de los indios. Se trata de México y del Perú.

Esos dos países se distinguieron por la creación de centros indigenistas cuyo objetivo era elaborar diversos programas encaminados hacia la "peruanización" y la "mexicanización" de los indios. Esos centros estaban por lo general dirigidos y animados por intelectuales. Entre otros, antropólogos, sociólogos, etnólogos, historiadores y lingüistas. Y el Estado controlaba las orientaciones de las actividades de los centros indigenistas.

En 1940, se celebró en Pátzcuaro (México) el primer Congreso Indígena Interamericano. Los países representados, aparte de reconocer la gran marginación de los indios de los circuitos socio-económicos nacionales, abogaron por una mejor coordinación de los esfuerzos que se hacían para concretar la integración de los indios y por lo tanto su real reconocimiento como sujetos de las naciones latinoamericanas. Así por lo menos lo planteó Lázaro Cárdenas en su discurso inaugural:

Ya nadie pretende una resurrección de los sistemas indígenas precortesianos o el estancamiento incompatibles con las corrientes de la vida actual.

Lo que se debe sostener es la incorporación a la cultura universal del indio, es decir, el desarrollo pleno de todas las potencias y facultades naturales de la raza, el mejoramiento de sus condiciones de vida, agregando a sus recursos de subsistencia y de trabajo los implementos de la técnica, de la ciencia, y del arte universales, pero siempre sobre la base de su personalidad racial y de su entidad.<sup>1</sup>

Verdadero programa político que coloca al indio como entidad colectiva al centro de las preocupaciones. La voluntad de emancipar y de universalizar al indio que aparece en el discurso de Cárdenas ha sido una constante en Latinoamérica. Es en todo caso anterior al congreso de Pátzcuaro. Por lo que se refiere a México, Guillermo Bonfil llama nuestra atención sobre el uso político e ideológico de la figura del indio:

A la revolución mexicana de 1910, sin duda, se debe el haber privilegiado la imagen india como uno de los principales símbolos del nacionalismo oficial... El arte suspciado por los gobiernos de la revolución, sobre todo entre los años veinte y los cuarenta, tuvo un marcado aspecto nacionalista. Hubo, pues, que volver a las raíces...<sup>2</sup>

El indio deviene así lo que otorga una legitimidad transcendente no sólo a la burguesía mexicana (en su lucha contra la oligarquía terrateniente) sino también a los intelectuales que por esos tiempos ingresaban como fuerza social en el escenario político nacional. O sea, la figura del indio constituye un objeto donde se invierten intereses políticos y simbólicos.

En el Perú se acusó casi el mismo fenómeno, al menos por lo que contempla a los intelectuales en busca de un reconocimiento social. En efecto, Antonio Cornejo Polar, el gran crítico peruano, señala que en los años 1920-40 se notó en el Perú una evidente preocupación por el indio entre los intelectuales. En numerosos estudios/trabajos, interrogaban la articulación (posible o no) del vivir indio con el proceso de modernización capitalista (industrialización, urbanización, inmigraciones, etc.) en el cual su país parecía irremediabilmente metido.<sup>3</sup>

El hecho de que la figura del indio se haya convertido en una apuesta simbólica, no nos autoriza sospechar, en todo caso, cuestionar (¿quiénes somos?) el compromiso positivo de algunos intelectuales a favor de los indios. Este compromiso procede, de manera general, de una identificación política.

El indigenismo, fuese oficial o marginal (ligado o no ligado directamente al Estado), plantea al indio como el objeto exclusivo de sus preocupaciones. Lo cual, diríase, resulta perfectamente legítimo. Sin embargo, deberíamos también reconocer que ese mismo afán

---

<sup>1</sup> Fragmento del discurso de Cárdenas en el primer Congreso Indígena Interamericano celebrado el 14 de abril de 1940 en México, citado por Jesús Silva Herzog, *Lázaro Cárdenas, su pensamiento económico, social y político*, México, Ed. Nuestro Tiempo, 1975, p. 127.

<sup>2</sup> Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo. Una civilización negada*, México, Ed. Grijalbo S.A., 1990, p. 89.

<sup>3</sup> He aquí algunos de esos trabajos: *Cuentos andinos* de López Albuja (1920); *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui; *El antiimperialismo y el APRA* (1936) de Víctor Raúl de Haya; *Del ayllu al cooperativismo socialista* (1936) de Hidelbrando Castro Pozo...

de “desagraviar” a los indios contribuyó indirectamente a ocultar un poco más la presencia y las reivindicaciones de los negros (y de otras minorías) en los países que desarrollan una política indigenista.

El discurso sobre los indios se transformó en el discurso privilegiado en la política e incluso en las ciencias sociales. El discurso indigenista viene así a quitarle legitimidad a los posibles discursos de, o sobre, otras minorías como los negros o asiáticos.

Sería descaminado volver sobre la génesis de la presencia de los negros en América Latina; muchos estudiosos se dedicaron ya a ello. No obstante me parece sumamente importante impugnar el argumento pertinaz que se perfila en unos de esos estudios y según el cual los “escasos” años de presencia de los negros serían, al fin y al cabo, insignificantes si los comparamos con las remotísimas civilizaciones de los indios. Ustedes habrán notado que ese mismo argumento de la duración nunca se esgrime cuando se aplica a la presencia de los conquistadores españoles. De hecho la herencia española es no sólo reconocida sino plenamente reivindicada y asumida por toda América Latina. Una buena ilustración de esto tal vez sea la celebración del Día de la Raza.

En el fondo se trataría de acabar de una vez con esas opiniones que, al focalizar sobre la supuesta *inferioridad* de las civilizaciones africanas con respecto a las precolombinas, convalidan visiones reductoras e intolerantes que rehusan ver a los negros como portadores de civilización y de historia. Desde su perspectiva, los negros no pudieron (y no pueden) marcar significativamente la historia de América Latina.

Desafortunadamente esta última consideración es todavía ampliamente difundida en América Latina. La encontramos por ejemplo bajo la pluma de J. C. Mariátegui, uno de los más reconocidos precursores del indigenismo peruano. Dice en su *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* que:

El aporte del negro, traído como esclavo, casi como mercancía, parece nulo y aun negativo. El negro ha traído su sensualidad, sus supersticiones, su primitivismo. No estaba en condición de contribuir a la creación de una cultura, sino que, por el contrario la adulteraba con el crudo y viviente flujo de su barbarie (J. C. Mariátegui, 1928 : 342)

Es de temer que esa asombrosa opinión sintética y a la vez actualice todo un imaginario colectivo con respecto a los negros de América Latina y del Perú en particular. Al reducir (y por lo tanto condenar) al negro al paradigma de la barbarie, el pensador marxista peruano elude al mismo tiempo la cuestión de su reconocimiento como entero sujeto latinoamericano así como la de la aceptación de su herencia.

Me consta sin embargo que este debate se clausuró muy rápidamente. A este respecto, Cuba, Brasil y Venezuela, por razones obvias, parecen constituir unas excepciones en el silencio generalizado y consensual. Lo que quiero enfatizar es que esos países dan la impresión de asumir la herencia negra aun con contradicciones a veces profundas. Se sabe por ejemplo que en Cuba la población carcelaria es casi exclusivamente negra mientras que en la universidad es en su mayoría blanca.<sup>4</sup> En el mismo Brasil dicen que (y cito):

---

<sup>4</sup> Francis Pisani, “Blessure ouverte au coeur du régime, Cuba confronté à la question noire” en: «*Le Monde Diplomatique*», Sept 1992, pp. 10-11.

Los brasileños aceptan que se diga que Brasil es un país negro, pero lo que no aceptan es que se diga que es un país de negros. Culturalmente, africanos, sí; país de cafres, no. Brasil asume, es verdad su raíz africana, pero esto no quiere decir que no subsista el racismo ni la segregación social del negro: ¡aunque bailen el mismo samba, blancos y negros lo bailan aparte!<sup>5</sup>.

En la conmemoración del quinto centenario del hecho colonial español se evidenció una vez más que los negros siguen siendo los verdaderos ausentes de la historia en América Latina. En efecto, el lugar que les tocó ocupar en las distintas manifestaciones culturales (coloquios, debates, conferencias, exposiciones y publicaciones) ha sido insignificante por no decir nulo. Desde esta perspectiva, la expresión “encuentro de dos mundos” o su variante encuentro de dos mundos que, tras de enconadas polémicas parece ser consensualmente admitida, cobra todo su sentido. Implícitamente es la confirmación de que la presencia negra en América Latina se percibe, de modo general, como un error de la historia; en todo caso como algo no genuino que no forma parte de la idiosincracia latinoamericana.

En esto radica la predisposición de amplias capas sociales a ocultar, o a considerar sus rasgos negroides como una lacra. En Puerto Rico por ejemplo, la exaltación de la triple articulación de la cultura “boricua” constituida por el aporte de los tainos, los negros y los blancos, se acompaña paradójicamente de un comportamiento social que, en última instancia, condena la herencia negra:

Todo parece indicar que el puertorriqueño pretende consciente o inconscientemente eliminar o borrar sus raíces y aparecer como blanco. Además muchos puertorriqueños temen que sus compatriotas vean en ellos rasgos raciales que la gente asocia mentalmente con los negros. Por eso muchos con rasgos somáticos de blanco, pero con una patente ascendencia racial negra, se consideran como que tienen “raya” escondida y con frecuencia son objeto de burla...<sup>6</sup>

La herencia biológica negra no es valorada sino que es vivida como un trauma, una mácula que se debe ocultar. Lo interesante es que el sesgo que consiste en “esconder sus rayas”, supone al mismo tiempo otra predisposición a desenmascararlas.

Esta denegación de la herencia de los negros es tan fuerte que se asoma aun en la manera cómo se les suele designar. Así el concepto de la “morenada” es particularmente vigente en el cono sur y en Chile. Pondré el ejemplo de este último país donde:

Tanto se ha acostumbrado a decir que alguien es muy morenito, que ya nadie cree que hubo algún día negros. Negro es un color y se entiende como una raza, mientras que moreno es lo que tira a negro sin serlo. El diccionario dice que “es el menos claro de la raza blanca”.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Miguel Rojas Mix, *Cultura afroamericana, de esclavos a ciudadanos*, Madrid, Ediciones Anaya, 1988, p. 102.

<sup>6</sup> Rafael Falcón, “El tema del negro en el cuento puertorriqueño” en el número especial de «*Cuadernos hispanoamericanos*», N.º. 451-452, Enero-Febrero 1988, p. 97.

<sup>7</sup> Miguel Rojas Mix, *Op. cit.*, pp. 63-64.



Llegados a este punto convendría preguntarnos sobre lo que tanto en el vivir como en las categorías mentales de los latinoamericanos fundamenta el rechazo consciente o no de la herencia negra, la dificultad a considerar a los negros como sujetos latinoamericanos. Mi hipótesis es que, pese a las apariencias y a cierta demagogia, a los negros se les sigue percibiendo fundamental y fantasmalmente como a unos extranjeros.

Procuraré ahora asentar mejor esta hipótesis apoyándome en los trabajos del antropólogo francés Claude Meillassoux. En su libro *Anthropologie de l'esclavage* (1986), toma como base de reflexión la definición siguiente de E. Benveniste, que como se verá, podría confortar mi hipótesis:

A partir de un análisis semántico, E. Benveniste, descubre "los orígenes sociales del concepto de 'libre'". El sentido primario no es, como se pudiera imaginar, "sacarse de algo", es, por el contrario, la pertenencia a una matriz étnica designada por una metáfora de crecimiento vegetal. Esta pertenencia confiere un privilegio que el extranjero ni el esclavo tienen. El extranjero es, **al contrario**, el que no se ha desarrollado en un medio social donde se encuentra, el que no creció en la concatenación (**entrelacs**) de las relaciones socio-económicas que sitúan a un hombre con respecto a todos los demás<sup>8</sup> (traducción mía).

Se me podrían reprochar dos cosas. Primero, la aplicación mecánica de unas conclusiones sobre la cuestión negra en América Latina. Segundo, el mal uso de estas mismas conclusiones: Meillassoux las maneja en efecto para su análisis de lo que él llama **la sociedad doméstica** (opuesta a la sociedad nacional). Sin embargo, y pese a esas reservas, me parece que el análisis de E. Benveniste pudiera aplicarse a la situación de los negros en América Latina. Caben en efecto dentro de las dos categorías discriminadas mencionadas por Benveniste: esclavos (hasta la abolición efectiva de la esclavitud) y extranjeros (en la época actual). Por otra parte, cabe notar que E. Benveniste describe en realidad el funcionamiento de una representación ideológica fixista, determinista. En el caso que nos ocupa sería, por ejemplo, la mancha original que llevarían todos los negros.

Por lo cual cualquier tentativa para demostrar que los negros, a excepción de sus antepasados, "crecieron en la concatenación de las relaciones sociales y económicas" latinoamericanas está de antemano condenada al fracaso. América Latina en su gran mayoría se representa como una "matriz étnica común" resultante de la articulación de la doble herencia del indio y del español.

El impacto de semejante **constructo** ideológico es tan fuerte que sus huellas se detectan en las declaraciones y producciones de sus intelectuales. En su libro con el título ya de sí revelador, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, el escritor y antropólogo peruano José María Arguedas, define en estos términos la fusión fundadora de lo que él considera la identidad peruana:

Es inexacto considerar como peruano únicamente lo indio: es tan erróneo como sostener que lo antiguo permanece intangible [...] Durante siglos, las culturas europeas e indias han convivido en un mismo territorio en

---

<sup>8</sup> Claude Meillassoux, *Anthropologie de l'esclavage, le ventre de fer et d'argent*, París, PUF, 1986, p. 23.

incesante reacción mutua influyendo las primeras sobre las otras con los crecientes medios que su potente e incomparable dinámica le ofrece; y la india defendiéndose y reaccionando gracias a que su ensamblaje interior no ha sido roto y gracias a que continúa en su medio nativo.<sup>9</sup>

Cada uno apreciará las contradicciones de una declaración que coloca de entrada a las culturas indias en posición de inferioridad, que exalta el papel necesariamente fecundador de las culturas europeas... Lo que interesa mi propósito es recalcar que los negros por su condición fantasmal de extranjeros quedan así lógicamente fuera de este “entre nosotros” (blancos+indios), fuera de esa fusión original que reivindican los países latinoamericanos. Es más, se les representa a menudo como un peligro, una amenaza a esa misma fusión original o fundadora.

Según mi propia lectura, esa idea de amenaza aparece en la tercera novela de Arguedas *El sexto* (1979). En esta novela la cárcel, que constituye el espacio novelesco central, es al mismo tiempo una metáfora de la sociedad peruana, amenazada por la presencia del personaje negro. Este en efecto es representado como la encarnación del mal: no sólo comunica un saber diabólico a sus acólitos sino que se distingue por su violencia y por su decadencia lúbrica: su propensión (retratada como enfermiza) a sodomizar ciertos prisioneros. Su decadencia está acentuada por el tamaño desproporcional y “anormal” de su pene.

Si nos referimos a lo que afirma Denys Cuche, esta disformidad que se pinta en *El sexto*, resulta entonces ser la transcripción de un mito profundamente grabado en el imaginario social de los peruanos: el mito del negro todo-sexo y lascivo por antonomasia:

Los mismos prejuicios sobre la sexualidad de las mujeres negras se aplicaban a los hombres negros por razones similares. El estereotipo del negro sexualmente potente ha marcado profundamente el inconsciente peruano [...] Esas ideas se asocian espontáneamente a la imagen del negro físicamente vigoroso, violento, fanático, sin moralidad, etc.<sup>10</sup> (traducción mía).

Desde luego, ni el Perú, ni América Latina tienen el monopolio de esa reducción del negro a su sexo. Por otra parte, queda un elemento semiótico importante que determina al personaje del negro en *El sexto* y que nos parece revelador: no tiene nombre. Esta ausencia es tanto más cargada de sentido en cuanto que el nombre es lo que permite el anclaje en una “comunidad” nacional o étnica determinada. En otras palabras, el nombre es al mismo tiempo un signo de pertenencia y de reconocimiento social.

En este sentido pudiérase legítimamente postular que no hubo, al nivel de los esquemas mentales de los peruanos, una real ruptura con el período de la esclavitud. Porque en aquel momento los negros, aparte de su designación genérica (“piezas de indias”, “carabalies”, “congos”, “locumés”, etc.), no tenían nombre, llevaban, en realidad como nombre el símbolo o la marca de la propiedad a la cual eran amarrados jurídicamente. Al contrario de los indios, los negros no eran sujetos del Perú virreinal como tampoco de sus amos.

---

<sup>9</sup> J. M. Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo XXI Editores, 1975, p. 2.

<sup>10</sup> Denys Cuche, *Le Pérou nègre*, Paris, Ed. l'Harmattan, 1981, p. 120.

Sea como fuere, el status de que gozaban era ante todo el de **instrumento útil**. Sólo durante su manumisión era cuando podían, en la medida de lo posible, valerse de las disposiciones legales previstas para los negros "libres".

Este rápido análisis nos permite afirmar que en la novela de Arguedas nos enfrentamos con la cuestión de la descalificación de los negros como latinoamericanos. En el plan social las consecuencias de dicha descalificación son múltiples: prejuicios, segregación, autodesvaluación o sobrevaloración de sí, angustia obsesional, miedo, etc. Sin querer enumerar todos estos datos perfectamente documentados y cruelmente vividos por los mismos negros, quisiera evocar un terreno donde esta misma descalificación se materializa: quiero mencionar el campo de las investigaciones en ciencias sociales.

Pese a los considerables esfuerzos desarrollados (en Brasil y en Cuba principalmente), la mayor parte de las investigaciones sobre los negros se interesan de preferencia por su folklore, sus presuntas psicología y patología diferenciales. Al margen de esto puede afirmarse sin riesgo que existe, al nivel de la investigación científica latinoamericana, una tremenda ausencia de los negros como productores o como objeto de estudios. Es más, dicha ausencia es tanto más significativa cuanto que, como bien lo dice P. Bourdieu, la educación, íntimamente ligada a la investigación científica es un sistema complejo que supone una definición social del saber, de lo que merece ser enseñado y aprendido, y de los que se autorizan a comunicarlo.

La investigación de la presencia negra (su cultura actual, su historia cotidiana, sus diversas producciones y sus luchas presentes) no parece constituir una prioridad, algo significativo para muchos investigadores latinoamericanos. Guillermo Bonfil Batalla nos trae indirectamente la prueba de ello cuando describe la ruptura que, según él, se operó esos últimos años en las ciencias sociales en América Latina. Dice:

Las ciencias sociales en América Latina se han dedicado, en los últimos años, a un proceso de autorevisión, de un análisis crítico de su pasado inmediato, de su situación actual y de sus perspectivas a corto o largo plazo [...] Un grupo de jóvenes sociólogos, aunque sin formar una escuela propiamente dicha, coinciden en reivindicar una "nueva sociología" más de acuerdo con los tiempos y los problemas que presentan la realidad de sus países respectivos [...] Luchan por una selección de temas de investigación donde el criterio fundamental sea la importancia del asunto en términos de la problemática actual de los países sudamericanos.<sup>11</sup>

Sería riesgoso ver en esa patente ausencia de preocupación científica por los negros en el campo científico latinoamericano la prueba de que no representan una problemática actual. No se trata de hecharles la culpa a los investigadores que, a menudo, están confrontados a los múltiples requisitos de su propio campo; además, su trabajo queda fuertemente condicionado por cierta orientación global de las investigaciones que llega a imponerse en los países en un momento dado.

---

<sup>11</sup> Guillermo Bonfil, "Del indigenismo de la Revolución a antropología crítica" en: *De eso que se llama antropología mexicana*, México, Editorial Nuevo Tiempo, 1970, pp. 39-65.

Se trata más bien de recalcar que, contrariamente a lo que se pudiera creer, el campo científico (a pesar de sus especificidades) no está fuera de la dinámica social. La sociocrítica, al cuestionar las categorías tradicionales de la crítica, revela sus ambigüedades, sus contradicciones socialmente determinadas. Aparece así como una terapia, una onda de choque contra el conjunto de pulsiones repulsivas, de prejuicios, de ficciones-refugio, de alambrados mentales que excluye al negro del logos latinoamericano.

A mi parecer, el estudio de los negros latinoamericanos cobrará legitimidad científica y se beneficiará de cierto crédito cuando estén realmente aceptados y reconocidos como plenos sujetos latinoamericanos. Sin este paso previo, cualquier investigación sobre ellos corre el riesgo de estar de antemano condenada a ocupar un lugar marginal en los distintos campos de la producción intelectual latinoamericana. El objetivo a corto o largo plazo sería obrar para que la herencia negra fuera aceptada como intrínsecamente constitutiva de la identidad latinoamericana. Es esta insoslayable verdad que nos recuerda el escritor colombiano Manuel Zapata Olivella en su libro *Changó el Gran Putas*. Dice:

Deja que Elegba el abridor de caminos, te revele tus futuros pasos ya escritos en las Tablas de Ifá, desde antes de nacer. Tarde o temprano tenías que enfrentarte a esta verdad: la historia del hombre negro en América es tan tuya como la del indio o la del blanco que lo acompañarán a la conquista de la libertad de todos.<sup>12</sup>

#### Povzetek

### DOMORODNOST IN MARGINALIZACIJA ČRNCEV V LATINSKI AMERIKI

V svojem članku, predstavljenem na III. mednarodnem kongresu o sociokritiki v San Joséju (Costa Rica) novembra 1993, avtor nazorno analizira vzroke za neuspeh vseh dosedanjih prizadevanj latinoameriških črncev, da bi bili spoznani in priznani kot enakopravni partner v dialogu, ki vse do danes poteka izključno na relaciji avtohtono prebivalstvo (Indijanci) – beli priseljenci. V svojem razmišljanju izhaja iz hipoteze "o večnem tujstvu", ki jo v svojem delu *Antropologija suženjstva* (1986) zagovarja francoski antropolog Claude Meillassoux in temelji na ugotovitvi, da takšna integracija ne bo mogoča vse dotlej, dokler bodo ostali prebivalci te celine obravnavali črnce in drugo manjšinsko prebivalstvo (npr. Azijce) kot nek vsiljen element, ki krha — danes samo po sebi umevno — pa čeprav včasih zelo konfliktno, ravnovesje med avtohtonim indijanskim prebivalstvom in belimi priseljenci.

---

<sup>12</sup> Manuel Zapata Olivella, *Changó el Gran Putas*, Colombia, Letras Americanas, 1992, p. 57.

## FE DE ERRATAS

María Jesús Franco Durán

ANFINO, EL ELOGIO HUMILDE: ALREDEDOR DE *LA TEJEDORA DE SUEÑOS*  
DE BUERO VALLEJO (Verba Hispanica III)

Hay una omisión en la nota número 11 del artículo citado (pág. 68). La nota debe leerse:

El mito de Penélope no se agota en *La Odisea*. Versiones posteriores coinciden en la infidelidad de la reina, le atribuyeron la maternidad de Pan con el dios Hermes o alternativamente con todos sus pretendientes e incluso, en algunos relatos arcaicos, está asociada a ritos orgiásticos. A pesar de esta diversidad de versiones, la de Homero es la que más ha prevalecido en la literatura.



## SUMARIO

France Prešeren SONETOS DE LA INFELICIDAD.....	5
<b>LITERATURA</b>	
José Luis De Diego LA NOVELA ARGENTINA (1976–1983) .....	21
Matías Escalera Cordero JUAN RUIZ, UN HOMBRE DE NUESTRO TIEMPO.....	37
Ksenija Fallend EL ARTE <i>POSTPICARESCO</i> DE EDUARDO MENDOZA .....	51
María Jesús Franco Durán EL MITO DE HERO Y LEANDRO: ALGUNAS FUENTES GRECOLATINAS Y SU PERVIVENCIA EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL.....	65
José Manuel Lucía Megías NOTAS SOBRE LA RECEPCIÓN DEL “LANZAROTE” ESPAÑOL EN EL SIGLO XVI (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 9.611).....	83
Rafael M. Mérida Jiménez EL “ESPÍRITU NUEVO” DE JOANOT MARTORELL: LAS LECTURAS DE DÁMASO ALONSO Y MARIO VARGAS LLOSA .....	97
Florentino Paredes García LA NOCHE EN LA PRIMERA EDICIÓN DE <i>LA REALIDAD Y DESEO</i> DE LUIS CERNUDA .....	105
Antonio Preciado Bernal CURIOSIDAD Y MEDIACIÓN .....	125
Juan Octavio Prenz ROBERTO ARLT O LA ESCRITURA FRONTERIZA .....	131
Carlos Alberto Rey Pereira <i>GILLES DE RAIZ</i> DE VICENTE HUIDOBRO: EL COMPENDIO DE DEFINICIONES Y LAS HIPÓTESIS ARRIESGADAS .....	137
Amelia Royo CUERPO Y OTREDAD EN LA POESÍA DE GIRONDO .....	149

## LINGÜÍSTICA

Jorge Canals Piñas

SALOMÓN USQUE: UNA APOSTILLA A LA TRADUCCIÓN DEL  
*CANZONIERE* DE PETRARCA ..... 159

Marietta Calderón

RECURRENCIA E INTERTEXTUALIDAD DE TEXTOS  
PUBLICITARIOS ..... 163

Bernhard Pöll

FRASEOLOGIA PORTUGUESA: ALGUMAS PERSPECTIVAS  
DE PESQUISA..... 177

Mitja Skubic

ESTRUCTURACIÓN DEL PERÍODO EN *EL QUIJOTE*..... 187

## VARIA

Ana Cecilia Prenz

RAÚL SERRANO: DIALÉCTICA Y CREACIÓN TEATRAL ..... 193

Victorien Lavou Zoungbo

INDIGENISMO Y MARGINALIZACIÓN DE LOS NEGROS EN  
AMÉRICA LATINA ..... 203

**FE DE ERRATAS**..... 211



Hemos recibido en canje las siguientes revistas y publicaciones:

**CUADERNOS DE HUMANIDADES**

Universidad Nacional de Salta, Salta – Argentina

**CUADERNOS HISPANOAMERICANOS**

Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid – España

**DICENDA**

Universidad Complutense, Madrid – España

**EDAD DE ORO**

Universidad Autónoma, Madrid – España

**ESPAÑOL ACTUAL**

Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid – España

**HELMANTICA**

Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca – España

**INSULA**

Biblioteca Nacional, Madrid – España

**LINGÜÍSTICA ESPAÑOLA ACTUAL**

Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid – España

**REVISTA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA**

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid – España

**REVISTA DE LITERATURA**

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid – España

**STUDIA PHILOLOGICA SALMANTICENSIA**

Universidad de Salamanca, Salamanca – España

**THESAURUS**

Instituto Caro y Cuervo, Santa Fé de Bogotá, Colombia

**VOCES**

Universidad de Salamanca, Salamanca – España



# VERBA HISPANICA, IV

Izdala in založila

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani  
Revista editada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana

Glavni in odgovorni urednik  
Director

Mitja Skubic

Vse dopise nasloviti na  
Se ruega enviar toda correspondencia a

Mitja Skubic, Filozofska fakulteta  
Aškerčeva 2, 61001 Ljubljana, ESLOVENIA  
fax: +386 61 125 9337  
tel.: +386 61 176 9200

Agradecemos intercambios con otras revistas editadas por departamentos e  
instituciones de estudios hispánicos

Natisnila  
Imprenta

Tiskarna PLEŠKO Ljubljana

Ljubljana, 1994

